

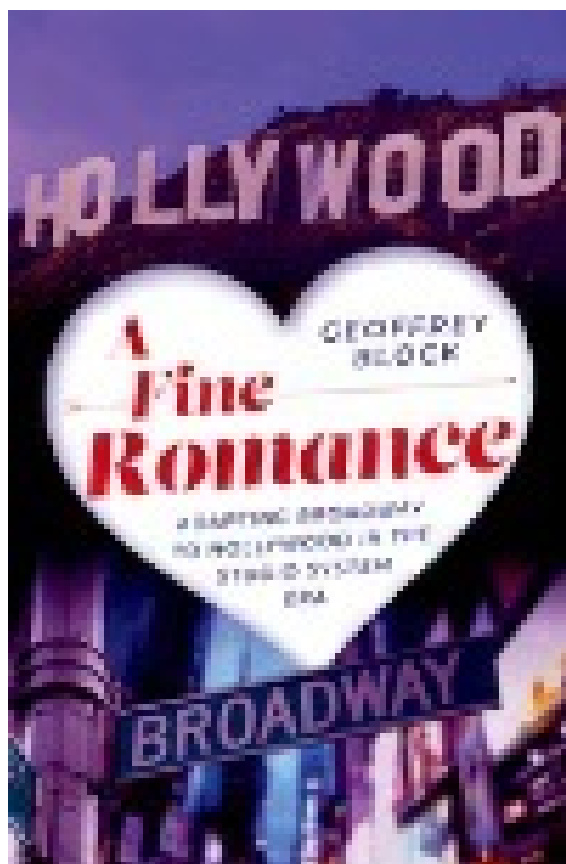
A Fine Romance. When Broadway went to Hollywood

JUAN CARLOS TELLECHEA

Para compartir el poder político y social en los Estados Unidos, un grupo minoritario debe primero afirmar su presencia en las artes populares. En el siglo XIX, los inmigrantes alemanes y escandinavos se trasladaron a comunidades agrícolas del medio oeste, aisladas del mundo del espectáculo (excepto en Chicago, Milwaukee y algunas ciudades cercanas).

Los irlandeses, italianos y judíos recién llegados, sin embargo, se asentaron en las ciudades del noreste y se introdujeron en el negocio del espectáculo. Hacia 1920, cuando los talentos negros empezaron a salir del segregado "tiempo de los negros" para entrar en el "tiempo de los blancos", las minorías empezaron a triunfar y Nueva York fue su cuartel general.

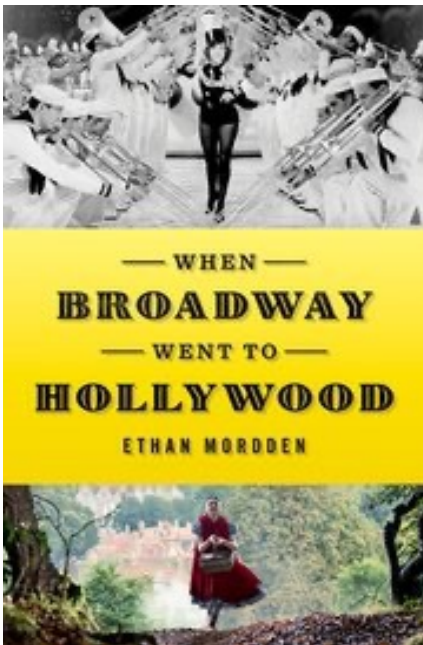
Nueva York era también el centro de mando y control del mundo del espectáculo estadounidense, no solo en el vodevil y el teatro, sino también en la música popular, los discos y la radio. Nueva York era la ciudad estadounidense del siglo XX, con su orgullo de rascacielos, sus "personajes" profesionales, desde gánsters a estrellas de la ópera, y su humor único, una sabrosa mezcla de sarcasmo irlandés y fatalismo judío, afirma el destacado escritor y periodista Ethan Mordden en su libro *When Broadway went to Hollywood* (Cuando Broadway se fue a Hollywood), publicado por la prestigiosa Oxford University Press.



A Fine Romance
© 2023 by Oxford University Press

Prefacio

Ethan Mordden advierte en la introducción de su obra que:



Ethan Mordden, «When Broadway Went to Hollywood». © 2016 by Oxford University Press.

sobre la música del musical de Hollywood. Se trata de un libro sobre el trabajo en Hollywood de compositores identificados principalmente con Broadway. Trata tanto de películas de nueva concepción como adaptaciones de sus espectáculos teatrales. Por ejemplo, en el caso de Cole Porter, exploraremos *Born To Dance* y *The Pirate* (porque fueron escritas para la pantalla) y *Can-Can* (como adaptación de un espectáculo escénico de Porter). Pero no nos ocuparemos de *Jubilee* ni de *Out Of This World* (porque estos espectáculos escénicos de Porter nunca se filmaron).

Tengo que insistir en esto porque, cuando hablé por primera vez de este proyecto, algunos no entendieron el tema. De algún modo, sólo oían "musicales de Hollywood" y pensaban que el libro era una historia de este género. Y no lo es. O escucharon solo "compositores" y pensaron que el libro trataba de la música de Hollywood. No es así. Más bien vamos a seguir las aventuras de figuras como Jerome Kern, George e Ira Gershwin, Frank Loesser y Jerry Herman cuando cambian Broadway por Hollywood.

No vamos a seguir las aventuras de figuras como Harry Warren o el equipo de Harry Revel y Mack Gordon (aunque los tres hicieron algún trabajo para el escenario), porque Warren se concentró en escribir para Warner Bros. y luego para MGM, y Gordon y Revel (como se les conocía) eran incondicionales de Paramount y luego de Fox. Sin embargo. En el primer capítulo del libro, dedico algún tiempo a examinar los formatos de los primeros musicales cinematográficos, independientemente de quién los escribiera, porque esos primeros intentos de hacer cine a partir de una historia y una canción nos indican cómo consideraba la gente del cine la música de los musicales.

El cantante de jazz

La pequeña obra sentimental de Samson Raphaelson *The Jazz Singer* (1925) era en gran medida una pieza "neoyorquina", como una especie de fábula que abarcaba los mundos de Broadway y del gueto. El título significa *The Pop Singer* ("El cantante popular"), y el protagonista es prácticamente dos personas diferentes: Jakie Rabinowitz cuando está en casa con su padre cantor judío y Jack Robin en el escenario.

El conflicto de la obra reside en la creencia de Jack de que su maravillosa expresividad con la melodía es semejante a las plegarias ululantes de su padre. Raphaelson incluso hace que Jack lo demuestre, cantando primero un cántico hebreo y luego una canción pop "exactamente con la misma melodía" -como exigen las indicaciones escénicas- "y exactamente con la misma llaneza, pero con un nuevo ritmo y sacudiendo los hombros".

El cantor Rabinowitz rechaza furiosamente el paralelismo, pero el público debió de sentirse intrigado, ya que *El cantante de jazz* se representó en 303 funciones -una cifra bastante elevada para la época- y, tras la gira habitual, regresó a la ciudad en el cavernoso Century Theatre, lo que sugería que se trataba de una obra muy taquillera. Dado que cantar era la esencia misma de la historia, Raphaelson construyó una obra con música, permitiendo a Jack un solo llamado "Home Pals", una oración fuera del escenario con apoyo coral, y "Dixie Mammy", también cantada fuera del escenario. Como Jack la canta (de nuevo, en las indicaciones escénicas), "tiene un terror evangélico, un frenesí fanático... y tiene momentos de asombrosa intensidad dramática". Ahora Raphaelson concluye su argumento: "Estamos escuchando a un cantante disfrazado de negro".

Chistes

Es una idea llamativa, porque ¿quién se ha planteado alguna vez la ontología de la *Mammy Song* -o la *Moon Song*, la *Girl's Name Song*, la *New Dance Sensation*, o cualquiera de los números de formato rectilíneo que decoraron el entretenimiento estadounidense?

Desgraciadamente, *The Jazz Singer* en su conjunto es sensiblera y ordinaria, con un "Here he comes now" antes de la entrada estelar y los mismos viejos chistes de comedia musical:

JACK: He estado en la granja de mi padre, donde tenemos una gallina negra que pone un huevo blanco.

HOMBRE RECTO: ¿Qué tiene eso de maravilloso?

Vete a casa y pruébalo.

Aun así, *El cantante de jazz* era, entre otras cosas, una historia con un conflicto sobre la música en su corazón, lo que la convirtió en una fuente ideal cuando Warner Bros. rodó el primer musical cinematográfico. Por otra parte, *El cantante de jazz* era una película de trasfondo, con anuncios de actuación para Jack y, en cierto modo, un anuncio de actuación para Jakie, cuando responde a la llamada de sus antepasados, abandona un espectáculo llamado *April Follies* y sustituye a su padre enfermo en la sinagoga.

De este modo, la película no tendría que explicar de dónde procedían los acompañamientos, si de orquesta, piano u órgano; era una inquietud en todo Hollywood en los primeros días del musical. Esto es lo que dio protagonismo al *backstager*, porque si estás ensayando, en algún sitio seguro que hay un piano, aunque el público no pueda verlo. Y una vez que se levanta el telón, hay una orquesta en el foso. Pero, ¿y si la película en cuestión no es un *backstager*? ¿Y si, Dios no lo quiera, dos novios pasean por un bosque y un compositor loco les regala una canción de amor? ¿Dónde iba a estar la orquesta, sentada entre los árboles?

Despotismo

Pero entonces Ethan Mordden se plantea innumerables interrogantes a lo largo de los 12 capítulos de su volumen, ¿qué ocurre cuando los guionistas acostumbrados al negocio de Broadway se topan con el muy diferente negocio de Hollywood, con sus productores déspotas a menudo poco musicales, su apilamiento de equipos de guionistas en un solo proyecto, su uso de cinco o seis canciones por historia cuando en Broadway caben una docena más o menos, y su terror a que los personajes se pongan a cantar en la calle, en el salón de casa, cerca de una casita de campo junto a una cascada?

¿Dio el cine a los escritores teatrales la oportunidad de expandir su arte? ¿Influyó Broadway en Hollywood, o viceversa? Cada vez más, los historiadores combinan escenario y pantalla en sus crónicas, así que ¿existe realmente una gran epopeya que una, por ejemplo, *Show Boat* y *The Jazz Singer*, *Meet Me in St. Louis* y *St. Louis Woman*, *Funny Lady* y *Pacific Overtures*? ¿O son irreconciliables los musicales de Broadway y Hollywood como formas artísticas? Y, por último, ¿algún guionista o equipo de guionistas neoyorquino ha conseguido hacer un musical de cine tan satisfactorio como sus espectáculos de teatro?

Otros tiempos

Hace décadas, era posible escribir un volumen sucinto sobre el musical escénico o cinematográfico. Pero ahora la historia es demasiado amplia para que un solo libro sea a la vez exhaustivo y detallado, y los autores deben seleccionar sus ejemplos. Por lo tanto, no he intentado abarcar todos los títulos que se adaptan a mi estudio. Además, doy más espacio a algunas películas y menos a otras, por diversas razones, y tenga en cuenta que ésta no es, en primer lugar, una obra de referencia. Los datos de producción pueden encontrarse en Internet Movie Database e Internet Broadway Database, ambos generalmente (aunque no invariablemente) fiables.

Mientras tanto, este es probablemente el momento adecuado para exponer una breve historia del musical de Hollywood:

1927: Una película muda con algunas secuencias sonoras añadidas, *The Jazz Singer*, lo inicia todo. El primer cantante de cine: Al Jolson. La primera gran voz del cine: *Blue Skie*, de Irving Berlin. Hollywood busca compositores y letristas en Nueva York.

1929-1930: Los dos primeros años de producción sonora regular, repletos de musicales: *All Talking*, *All Singing*, *All Dancing*.

1931-1932: Demasiados musicales, y muy malos, provocan un boicot del público. "Todo habla, nada canta" se convierte en un cartel atractivo en las marquesinas de los cines. Los musicales en producción son despojados de música y los grandes planes (*Babes in Toyland* de RKO, *La viuda alegre* de MGM para Lawrence Tibbett) son desechados. La afluencia de neoyorquinos se convierte en éxodo. "Se acabó la fiesta", dice Oscar Hammerstein, "y todos volvimos a casa".

Edad de oro

1933-1939: La calle 42 de Warner Bros. vuelve a ganarse al público, y los años 30 resultan ser una época dorada, encabezada por el conjunto de RKO para Fred Astaire y Ginger Rogers y las *Melodías de Broadway* de Eleanor Powell y las operetas de Jeanette MacDonald-Nelson Eddy de MGM. Entre ellos, estas tres series utilizan a Kern, Berlin, Porter, los Gershwin, Youmans, Friml, Romberg y Victor Herbert: casi la junta ejecutiva del musical de Broadway. *El Mago de Oz*, de Arlen y Harburg, marca la culminación.

1940-1949: Los musicales se vuelven más suaves y menos disparatados. Comienza otra época dorada con los musicales de la MGM Freed Unit, como *Meet Me in St. Louis* y *The Pirate*, en los que se prefieren los números de personajes y situaciones al género favorito de Hollywood, la canción de acompañamiento. Típico número de personaje o de situación (en realidad son ambos): "The French Lesson", en **Good News**, porque June Allyson ayuda a Peter Lawford.

Tiempos modernos

1950-1959: Las adaptaciones de Broadway se hacen más populares que nunca, a menudo en duplicaciones razonablemente fieles. La desintegración del sistema de estudios, con sus prósperos departamentos musicales, hace que los musicales sean más difíciles de organizar y más caros de producir, acabando para siempre con el musical de presupuesto B. Ahora todo apunta a lo formidable: *Oklahoma!* en su inmensa pantalla de exhibición Todd-AO

define la época.

1960-1975: Lo formidable se convierte en el género reinante en *West Side Story*, *My Fair Lady* y, sobre todo, *Sonrisas y lágrimas*. Los intentos de duplicar su éxito conducen a un colapso de presupuestos imprudentes, estrellas que no cantan y un fracaso a la hora de entretener. El musical tradicional prácticamente desaparece. Hay excepciones, como la muy alterada visión de Bob Fosse del *Cabaret* de Broadway, pero la época se resume mejor en el irónico comentario de Bette Midler sobre la espectacularmente podrida *Lost Horizon*: "Nunca me pierdo un musical de Liv Ullmann".

1976-el presente: Tras cesar la mayor parte de la producción musical, Hollywood reconsidera tímidamente. Se rueda con gran éxito *Into the Woods*, un espectáculo del atelier de Stephen Sondheim, psicológica y artísticamente denso. *Chicago* gana el Oscar a la mejor película. Se trata de acontecimientos especiales, no de una actividad habitual como en los tiempos de Astaire y Rogers o MacDonald y Eddy. Sin embargo, los musicales están de vuelta.

Historia

Cuando *Sweeney Todd* se estrenó finalmente como musical cinematográfico en 2007, veintiocho años después de su debut en Broadway, Stephen Sondheim decía que "todos los que han intentado traducir un musical de teatro al cine han subestimado la distancia entre los idiomas".

El distinguido profesor Dr Geoffrey Block discrepaba en gran medida, en *A Fine Romance Adapting Broadway to Hollywood in the Studio System Era* (Oxford University Press, 368 páginas), que se centra en doce musicales escénicos y sus (primeras) adaptaciones a la pantalla, desde *Show Boat* (que debutó en Broadway en 1927, y fue llevada al cine en 1936) hasta *Cabaret* (que debutó en Broadway en 1966, y fue llevada al cine en 1972).*

Block, musicólogo e historiador que ha publicado libros como *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from 'Show Boat' to Sondheim and Lloyd Webber*, cree que los musicales de teatro y cine "hablan de hecho un lenguaje común". Cualquier lenguaje cambia con los tiempos, y dado el auge del "livestreaming" y la persistencia del "teatro digital", este parece un buen momento para echar un vistazo a la historia de la relación entre el escenario y la pantalla. *A Fine Romance* no está dirigido al lector ocasional; es un libro académico, lleno de gráficos, apéndices y digresiones. Parece dar por sentado que acabamos de ver cada uno de los musicales teatrales y todas las películas que se analizan, ofreciendo inventarios minuciosamente detallados de los cambios del escenario a la pantalla con tan poca orientación que a veces ni siquiera se nos ofrece un resumen directo de la trama. Aun así, se pueden extraer algunas observaciones valiosas del denso estudio de Block.

Fidelidad cero

Durante las primeras décadas del cine sonoro, la mayoría de las adaptaciones de musicales

de Broadway distaron mucho de ser fieles a los espectáculos originales de Broadway. Había muchas razones para ello. Los musicales de cine (y las películas en general) duraban menos de dos horas; los musicales de teatro suelen durar más de dos horas y media, y constan al menos de dos actos, divididos por al menos un intermedio. Así que las adaptaciones tuvieron que recortar material y rehacerse para que no hubiera un *cliffhanger* en medio.

Los protagonistas de Broadway fueron sustituidos por estrellas de Hollywood más conocidas, ya que las películas debían atraer a un público más amplio. La tecnología inherente al medio cinematográfico (pero imposible en el escenario en aquella época) también influyó: Algunas canciones, por ejemplo, se doblaban. Había frecuentes montajes cinematográficos.

El código de producción de Hollywood significaba que se podía ser más abierto sobre temas controvertidos y tabúes en el escenario que en la pantalla, un asunto complicado que Block revisa en numerosas ocasiones. Fue la dinámica opuesta en el caso de *Cabaret*, que se creó tras la disolución del código de censura. La película de 1972 hizo bisexual al protagonista masculino, Brian (interpretado por Michael York), algo que no se mencionaba en el musical original de Broadway de 1966, para el personaje (entonces llamado Clifford e interpretado por Bert Convy.) Como explicó más tarde el productor Hal Prince sobre la omisión escénica: "Poner a nazis en escena en un musical parecía un paso bastante grande en aquel momento".

También hubo razones financieras poco recomendables para la infidelidad. Los ocho grandes estudios cinematográficos tenían contratados a letristas y compositores, y les resultaba lucrativo que sus empleados internos escribieran nuevas canciones para las adaptaciones cinematográficas, en lugar de las de los compositores originales de Broadway, porque eso significaba que los estudios poseían los derechos de esas canciones y podían obtener ingresos adicionales a través de emisiones radiofónicas, grabaciones y ventas de partituras. *Strike Up The Band* de George Gershwin cuando se convirtió en un musical en 1940, solo conservó su canción principal.

Estereotipos

Show Boat fue una de las primeras excepciones. El director James Whale, más conocido por dirigir *Frankenstein* (1931) y otras películas de terror, se comprometió a hacer de su película "una transcripción lo más fiel posible de la versión teatral", según Oscar Hammerstein, que escribió el libreto de la original y el guión de la adaptación de 1936. Sin embargo, incluso aquí hubo cambios: uno para intentar corregir el final, que el musical teatral había alterado con respecto a su fuente original, la novela homónima de Edna Ferber. Además, como la canción *Ol' Man River* del actor Paul Robeson gustó tanto, Hammerstein y Whale también le dieron otra canción para cantar en la película, un dúo con Hattie McDaniel (Queenie) llamado "Ah Still Suits Me".

Block argumenta que esto abrió nuevos caminos al mostrar un matrimonio negro afectuoso, la única de las cinco parejas representadas en la obra (todas las demás eran blancas) que no está acosada por problemas. Esto, según Block, contribuyó en cierta medida a diluir los

estereotipos de la versión teatral. Por otra parte, había otra canción nueva, esta vez para Irene Dunne en el papel de Magnolia, "Gallivantin' Around", que Dunne interpretaba con la cara pintada de negro.

A partir del decenio de 1950, los musicales cinematográficos se hicieron mucho más fieles a sus fuentes en Broadway, por varias razones, en gran parte porque los estudios de cine sintieron la presión de la nueva tecnología. Un público más amplio conocía ya los musicales de teatro gracias a las grabaciones de los repartos originales, fácilmente accesibles, y la llegada de la televisión empujó a los estudios cinematográficos a convertir el musical de cine en un acontecimiento que atrajera a los espectadores de sus hogares. Este fue el comienzo de lo que Block denomina *roadshow musical*, películas de producción costosa con escasa presencia nacional, como *Guys and Dolls*, *South Pacific*, *Porgy and Bess*, *West Side Story*, *My Fair Lady* y *Sonrisas y lágrimas*. Pero empezó con *Oklahoma!*.

Realzar original

Además de las innumerables formas en que *Oklahoma!* fue innovador como musical de teatro, la versión cinematográfica, estrenada 12 años después del debut del espectáculo en Broadway, también ofrecía algo nuevo: Una nueva tecnología de pantalla ancha, Todd-AO 70 mm . En lugar de utilizar un plató, la película se rodó en su mayor parte en exteriores, en Arizona (que, según Block, se parecía más a la *Oklahoma* de principios de siglo que a la de *Oklahoma* de ese entonces). Costó 6,8 millones de dólares ("asombroso" para la época, dice Block; recaudó 7,1 millones).

Aunque solo se contrató a un actor principal de la versión de Broadway, no hubo doblaje. Se conservaron todas las canciones, excepto un puñado, así como los bailes. Block cita a otros críticos que reprochaban la fidelidad de *Oklahoma* a la versión teatral, acusando a la película de "escenificación". Block tacha esta afirmación de equivocada, y cita un ensayo de Jesse Green de 2020 "las mejores adaptaciones actuales saborean la teatralidad de sus fuentes e intentan realzarla".

En muchas de las adaptaciones cinematográficas de lo que Brooks denomina la "Era de la fidelidad", el principal cambio no se produjo en la selección de canciones, sino en el orden de las mismas, que Block enumera en *West Side Story* y, especialmente, en *Flower Drum Song*, de Rodgers & Hammerstein y Joseph Fields, de 1958, argumentando en esta última que "en casi todos los casos, la reordenación y la narrativa revisada de la película constituyen una mejora espectacular con respecto al original escénico."

Después de *Cabaret*, escribe Block, la mayoría de las adaptaciones cinematográficas de musicales de Broadway han hecho dinero, pero pocas han sido aclamadas por la crítica. Una excepción, *Chicago* en 2002, es uno de los diez musicales que han ganado el Oscar a la mejor película. (El único ganador del Oscar en el que se centra Block es *West Side Story*. Aunque no siempre queda claro por qué ha elegido la docena que ha seleccionado, para ser justos, menciona *Chicago* de pasada, así como los otros musicales cinematográficos ganadores del Oscar, la mayoría de ellos adaptaciones cinematográficas en lugar de películas originales. También menciona muchísimas otras adaptaciones cinematográficas, fáciles de buscar en el índice).

A Fine Romance termina con una lista de nuevas adaptaciones cinematográficas de musicales estrenadas en 2021 (cuando presumiblemente tuvo que enviar su manuscrito al editor): *In The Heights*, *Dear Evan Hansen*, *Tick, Tick...Boom*, *West Side Story*. Hace una observación de una sola frase que sugiere volúmenes sobre la relación entre el escenario y la pantalla aún por escribir: "También pasaron a estar disponibles al instante para streaming".

Retorno al nido

A su vez Ethan Mordden comparte en su libro fascinantes anécdotas sobre la incómoda alianza que el cine mantuvo con compositores de Broadway como Irving Berlin, Jerome Kern, George e Ira Gershwin, Cole Porter y otros. Aunque el cine llevó las canciones y los espectáculos a un público nacional, y el dinero pagado a los talentos de Broadway siempre fue mayor (a veces de forma espectacular) que los honorarios y derechos de autor de los espectáculos de Nueva York, los jefes de los estudios despreciaban a los talentos neoyorquinos y limitaban su capacidad de innovación. Con el tiempo, la mayoría de los compositores volvieron a los escenarios neoyorquinos y a su entorno más creativo. Al final, dice Mordden,

Hollywood quería hacer películas, pensando que si había que cortar canciones, las tramas se sostendrían sin ellas.

Dicho esto, el autor explica por qué considera que *El cantante de jazz*, *Las melodías de Broadway* (1929), *Ámame esta noche* (1932) y *Gigi* (1958) son las obras más innovadoras de la historia de los musicales para la pantalla grande; películas que no podrían haber triunfado sin la música que las mantenía unidas.

Notas

1. Ethan Mordden, «When Broadway Went to Hollywood», New York: Oxford University Press, 2017, 272 Pages | 24 illustrations. ISBN: 9780199395408 Hardback, US\$29.95, E-book £19.99, Kindle US\$13.59

2. Geoffrey Block, «A Fine Romance. Adapting Broadway to Hollywood in the Studio System Era», New York: Oxford University Press, 2023, 360 Pages | 17 color photos + 25 b&w photos. ISBN: 9780197501733 Hardback £22.99, US\$35.00, E-book US\$18.14