

SAY IT WITH MUSIC: BIOGRAFÍAS FÍLMICAS MUSICALES DE ARTISTAS NORTEAMERICANOS

ROBERTO GREEN QUINTANA
Universidad Carlos III de Madrid

Resumen:

Durante los años dorados de Hollywood los *biopics* musicales llenaron las pantallas y adquirieron una gran popularidad. A través de ellos el público disfrutó de la vida de algunas de las figuras más relevantes de Norteamérica. Sin embargo, detrás de estos filmes nos encontramos con una industria que no dudaba en inventar y modificar vidas con tal de llenar las arcas. La realización de algunas películas de este peculiar subgénero está repleta de anécdotas en las que puede verse cómo diversos intereses propiciaron una escritura falseada de la historia de una nación.

Palabras clave: Biopic, musical, cine clásico, censura, industria cinematográfica, Hollywood, Florenz Ziegfeld, George M. Cohan, Richard Rodgers, Lorenz Hart, Jerome Kern, George Gershwin, Al Jolson, Bert Kalmar, Harry Ruby, Ruth Etting, Helen Morgan, Cole Porter, Michael Curtiz.

Abstract:

During Hollywood's golden years musical biopics filled the screens and became very popular. Through them audiences enjoyed the lives of some of America's most relevant figures. However, behind these movies we find an industry which didn't hesitate to invent and modify lives as long as they got box-office hits. The making of some of these musicals are full of anecdotes in which we can appreciate how different interests caused distorted writing of American history.

Keywords: Biopic, musicals, classic movies, censorship, film industry, Hollywood, Florenz Ziegfeld, George M. Cohan, Richard Rodgers, Lorenz Hart, Jerome Kern, George Gershwin, Al Jolson, Bert Kalmar, Harry Ruby, Ruth Etting, Helen Morgan, Cole Porter, Michael Curtiz.

El interés del cine por la vida de personajes históricos relevantes se remonta casi a los orígenes del medio. Ya en el periodo mudo podemos encontrarnos con numerosos ejemplos del subgénero que posteriormente pasaría a ser conocido como *biopic*, reducción de "biographical picture". No obstante, es en la década de los 30 cuando comienzan a proliferar este tipo de películas que no tardaron en seducir a Hollywood.

Buena prueba de ello es que el primer largometraje extranjero que optó en la categoría de Mejor Película a los premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas fue la británica *La vida privada de Enrique VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933). Charles Laughton se hizo con el oscar al mejor actor por su excepcional interpretación del monarca. Se trataba de la segunda representación de un personaje histórico que la Academia recompensaba – la primera había sido la de George Arliss por *Disraeli* (1929).

A lo largo de las siguientes décadas las biografías filmicas alcanzaron una enorme popularidad y abarcaron todos los géneros cinematográficos. El musical no fue ninguna excepción. Aunque es posible hallar algún antecedente (*Harmony Lane*, 1935), el año clave que supuso el inicio de una larga lista de biografías musicales fue 1936. Metro-Goldwyn-Mayer produjo *El gran Ziegfeld* (*The Great Ziegfeld*, 1936), basada en la vida del célebre empresario teatral Florenz Ziegfeld Jr., famoso principalmente por sus revistas conocidas como “Ziegfeld Follies” y por éxitos teatrales de la talla de *Sally* (1923), *Rio Rita* (1927), *Show Boat* (1927) y *Whoopee* (1928), entre otros muchos.

La idea original de la película había sido adquirida inicialmente por la Universal que, tras invertir aproximadamente 200.000 dólares¹, llegó a la conclusión de que no podía financiar un filme de tal envergadura. De este modo la Metro consiguió hacerse con los derechos y, sin escatimar en gastos, realizó uno de los musicales más ambiciosos de la década. Con un coste de un millón y medio de dólares², la película consiguió recaudar en todo el mundo casi cinco millones de la época durante su primer estreno³. Además se hizo con tres oscars, entre ellos el de mejor actriz para Luise Rainer y el de mejor película. Ese mismo año el premio al mejor actor se lo llevaba Paul Muni por su impresionante trabajo en *La tragedia de Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, 1936), filme que también fue distinguido con tres estatuillas. De este modo la Academia

¹ Cfr. declaraciones de Richard Ziegfeld en el documental *Ziegfeld On Film* (2004) [5’50’’ – 6’ 07’’]

² Cfr. NUGENT, Frank S.: “*The Great Ziegfeld*,” *Metro’s Lavish Biography of a Showman*, *Opens at the Astor*. The New York Times, 9 de abril de 1936 [en línea] Dirección URL: <<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9802E4DE133FEE3BBC4153DFB266838D629EDE>> [Consulta: 27 sep. 2010]

³ Cfr. BALIO, Tino: *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*, Londres, University of California Press, 1995, p. 226

abría el camino a un subgénero que no había hecho más que desembarcar en Hollywood.

En *El gran Ziegfeld* están presentes muchas de las constantes de las biografías musicales. Se trata de un homenaje a la figura del mítico productor, siendo éste altamente idealizado y convirtiéndose en un representante de ciertos valores norteamericanos. No en vano, sus espectáculos se jactaban de “ensalzar a la chica americana”⁴, un lema que quedaría indisolublemente ligado a Ziegfeld y a sus “chicas”. Al igual que ocurre en la mayoría de las biografías musicales filmicas, nos encontramos con una sucesión de números musicales ajenos a la progresión dramática del resto del filme que no pretenden sino repasar algunos de los momentos más destacados de la trayectoria profesional de Ziegfeld. En realidad, gran parte de estos musicales biográficos no son más que celebraciones de las canciones o números más populares de los personajes que supuestamente retratan, y las líneas argumentales, altamente dramatizadas, un mero pretexto.

En el caso de *El gran Ziegfeld*, buena parte de la dulcificación a la que fue sometida la figura del productor y empresario teatral se debió a la participación de la esposa de éste, la mítica actriz Billie Burke (encarnada en la pantalla por Myrna Loy), en el proyecto. Burke se aseguró de que la reputación de su marido no quedase mancillada en el guión. De este modo la película elude la ajetreada vida sentimental de Ziegfeld, que mantuvo relaciones con muchas de sus actrices incluso después de su matrimonio⁵. Asimismo se omiten o modifican ciertos pasajes de su larga relación con Anna Held, con quien estuvo unido en matrimonio de derecho consuetudinario⁶. La única aventura adúltera que se muestra, y sólo de modo parcial, es la que mantuvo con Lillian Lorraine, rebautizada para la ocasión como Audrey Dane. Aún así, lo que en la película se muestra como un malentendido – se insinúa que es la pérfida Audrey quien acosa a un Flo siempre preocupado por el bienestar de los miembros de sus espectáculos y que es forzado a un fugaz beso con la temperamental estrella – dista mucho de la realidad:

⁴ Cfr. MIZEJEWSKI, Linda: *Ziegfeld girl: image and icon in culture and cinema*, Duke University Press Books, 1999, p. 24.

⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 164

⁶ Cfr. CULLEN, Frank: *Vaudeville, old & new: an encyclopedia of variety performers in America. Volume I*, Routledge Press, 2006, p. 501

Ziegfeld acomodó a Lorraine, con la que estaba manteniendo relaciones, en el mismo edificio en el que vivía con Held, que no tardó en abandonarlo⁷.

Lo cierto es que, incluso sin las coacciones que el estudio recibió por parte de Burke, difícilmente habrían podido trasladarse a la gran pantalla los aspectos más escandalosos de la vida de Ziegfeld con el Código Hays vigente. Habría que esperar a 1978 para que la pequeña pantalla pudiese tratar más abiertamente la libertina vida del empresario en *Ziegfeld: The Man and His Women*.

Este caso no es aislado; muchas otras biografías filmicas optaron por modificar y reinventar los aspectos más tabúes de aquellas personalidades a las que pretendían rendir pleitesía. Tal es el caso de la patriótica *Yanqui Dandi* (Yankee Doodle Dandy, 1942), todo un clásico en Norteamérica aunque poco conocida e injustamente infravalorada en Europa. Dirigida por el prolífico y polifacético director de origen húngaro Michael Curtiz, narra a modo de *flashback* la historia del compositor George Michael Cohan.

La película se rodó cuando éste se encontraba en la última etapa del cáncer que acabaría con su vida el mismo año del estreno del filme. Al parecer, Cohan se reservó la aprobación del título de la película así como la decisión final respecto a las caracterizaciones, diálogos y referencias a su familia. Exigió que las escenas románticas fuesen mínimas, que no se mencionase que había estado casado en dos ocasiones ni su controvertida actuación durante la huelga de actores de la Actors' Equity Association en 1919. Asimismo no debía señalarse que tardó cinco años en decidirse a recoger la Medalla de Oro del Congreso (el reconocimiento que realmente obtuvo en vez de la Medalla de Honor del Congreso que se indica en la película).⁸

Añadidas a estas exigencias, el guión del filme se toma numerosas libertades: no menciona a los cuatro hijos del compositor; crea una esposa ficticia llamada Mary; modifica sustancialmente múltiples aspectos de la asociación del compositor con Harris; cambia a 1934 la fecha de defunción de Jerry Cohan, acaecida en 1917, al igual que

⁷ Cfr. *Ibid.*

⁸ Cfr. FIDALGO, Miguel A.: *Michael Curtiz. Bajo la sombra de "Casablanca"*, T&B Editores, 2009, p. 296

modifica en casi una década el año en que se estrenó *Popularity*, uno de los mayores fracasos de Cohan. No obstante, *Yanki Dandy* consigue un brillante equilibrio entre sus componentes cómicos, dramáticos y musicales, y funciona a la perfección desde el punto de vista cinematográfico, algo que no ocurrirá con otro popular (e igualmente ficticio) *biopic* de Curtiz: *Noche y día* (*Night and Day*, 1946), sobre la vida del celeberrimo compositor Cole Porter.

Al igual que Cohan, Porter accedió a la realización del filme⁹, si bien su figura planteaba un serio problema a la hora de ser llevada a la pantalla: la homosexualidad del compositor. Aunque estaba casado desde 1919 con la rica divorciada Linda Lee Thomas, las preferencias sexuales de Porter no eran desconocidas en su entorno. No obstante se trataba de un tema tabú que Hollywood no abordó más abiertamente hasta 1961, con el Código Hays en declive. Tantas son las alteraciones respecto a la vida del compositor que en los títulos de crédito figura como una película “basada en la carrera de Cole Porter” en vez de en la vida de éste.

Resulta interesante comparar la visión de Porter ofrecida por Warner en 1946 con el reciente filme de Irwin Winkler *De-Lovely* (2004). Se trata, al igual que ocurría con su predecesora, de una película con varios elementos ficticios y anacronismos, que no obstante ahonda en la complicada relación entre Porter y Linda, y trata abiertamente la homosexualidad del compositor. Un buen ejemplo del diferente enfoque entre los dos filmes puede apreciarse en el uso que ambos hacen de la canción “Night and Day”: mientras que en la película de Curtiz se trata de una pieza compuesta para Linda que marca la reconciliación de la pareja protagonista al final del filme, en la de Winkler se trata de la melodía que supone el inicio de la relación entre Porter y un atractivo cantante interpretado por John Barrowman. Esto nos demuestra que los tiempos han cambiado: mientras que el filme de Curtiz busca ensalzar y, en cierto modo, “santificar” al prestigioso compositor, *De-Lovely* ofrece una imagen mucho más compleja y oscura. No obstante Hollywood no ha cambiado tanto y, en vez de un manual de Historia, sigue prefiriendo ofrecer, ante todo, entretenimiento.

⁹ Cfr. ROBERTSON, James C.: *The Casablanca man: the cinema of Michael Curtiz*, Routledge, 1994, p. 92

Un caso similar al de *Noche y día* es el de *Words and Music* (1948), supuesto retrato de la fructífera colaboración entre el compositor Richard Rodgers y el letrista Lorenz Hart. Este último, al igual que Porter, era homosexual. Sin embargo, en el filme se nos presenta como un individuo atormentado por el fracaso de su relación con la cantante a la que da vida Betty Garrett. No es más que una de las múltiples invenciones de este *biopic*, en el que cualquier semejanza con la realidad parece fortuita, hasta el punto de que ciertos anacronismos son fácilmente detectables sin necesidad de conocer a fondo la biografía del popular dúo al que homenajea.

No obstante, no todas las invenciones y modificaciones en las vidas de las personas que inspiraron *biopics* tienen necesariamente su origen en imposiciones por parte de los retratados o por problemas con la censura. En algunos casos las vidas de éstos eran simplemente demasiado monótonas como para poder ser el origen de un argumento que se adaptase al modelo narrativo del Hollywood clásico. Así lo manifestó Vincente Minnelli en sus memorias cuando hacía referencia al musical *Hasta que las nubes pasen* (*Till the Clouds Roll By*, 1946), en el que dirigió algunas escenas y los números musicales en los que intervenía su entonces esposa Judy Garland:

“The times didn’t permit film-makers to do composers’ actual lives...they probably still don’t. How could they be both entertaining and real, when so much of the composer’s life is static? It hardly makes for inspired movie-making to have a composer sitting at a piano, saying, „And then I wrote...”¹⁰

El filme en el que participó Minnelli pretendía relatar la vida del compositor Jerome Kern, autor de éxitos como “The Last Time I Saw Paris”, “Smoke Gets In Your Eyes”, “Why Was I Born?” o las canciones del legendario musical *Show Boat*. Desafortunadamente para los guionistas, en la vida de Kern poco había destacable más allá de que en 1915 se salvase milagrosamente de embarcar en el *Lusitania*¹¹. Por ello no tuvieron más remedio que inventarse un sinfín de situaciones y personajes que aportasen dramatismo a la historia, como es el caso del arreglista James I. Hessler,

¹⁰ MINELLI, Vincente y ARCE, Hector: *I Remember it Well*, Samuel French, 1990, p. 165

¹¹ Cfr. DUNNE, Michael: *American Film Musical Themes and Forms*, McFarland & Company, 2004, p. 142

interpretado por Van Heflin, crucial en el devenir de la trama y, si creyésemos al filme, en la carrera de Kern, que, sin embargo, jamás existió (pese a que algunas fuentes señalan que está inspirado en Frank Saddler, encargado de la orquestación de numerosas piezas de Kern)¹².

Algo similar ocurre con la figura del profesor Frank en *Rhapsody in Blue* (1945), la película sobre la vida de George Gershwin. Aunque este personaje no tiene la importancia de Hessler en el filme sobre Kern, sí que se erige como un relevante elemento dramático. Su muerte la noche en que se estrena la pieza musical que da título a la película, uno de los momentos culminantes, fue mordazmente atacada por George S. Kaufman en un hilarante artículo publicado en *The New Yorker*¹³ que ponía en evidencia las licencias que la Warner se había tomado a la hora de llevar a la gran pantalla la vida del compositor. Resulta destacable la invención de dos personajes femeninos interpretados por Joan Leslie y Alexis Smith que se convierten en el interés amoroso del protagonista. Y es que, al igual que ocurre en muchas otras biografías filmicas como *The Jolson Story* o *Noche y día*, se nos muestra al artista como un ser que ante todo siente la necesidad y obligación de dedicarse a su profesión y por ello descuida su relación con las mujeres que lo aman.

Si bien la incorporación de los dos personajes femeninos en el guión puede verse justificada por la necesidad de aumentar la tensión dramática, más incomprensible resulta la escasa atención que recibe en *Rhapsody in Blue* la asociación artística entre George y su hermano Ira, siendo este último un mero personaje secundario de escasa relevancia en el desarrollo de la trama. De este modo quedan bastante velados los meritos como letrista de Ira, una decisión curiosa si tenemos en cuenta que fácilmente podía sacarse partido a la colaboración entre los dos hermanos.

Otro *biopic* en el que la imaginación de los guionistas tuvo que suplir la ausencia de conflicto dramático de la realidad fue *Three Little Words* (1950), comedia musical dirigida por Richard Thorpe que acercaba a los espectadores la vida de Bert Kalmar y Harry Ruby. Aunque menos conocidos que las personalidades homenajeadas en otras

¹² Cfr. BANFIELD, Stephen: *Jerome Kern*, Yale University Press, 2006, p. 23

¹³ Cfr. KAUFMAN, George S.: *Notes for a film biography* en *The New Yorker* el 11 de agosto de 1945, p. 26

biografías musicales, su asociación aportó numerosos clásicos a la música popular norteamericana como “Who’s Sorry Now?”, “I Wanna Be Loved by You” o la canción que da título al filme.

Como ocurre en *Yanki Dandi*, la película se beneficia de un guión más consistente al que presentan otros *biopics* cuyo único objetivo es crear una trama mínima para introducir los números musicales. Aunque *Three Little Words* mantiene la misma fórmula que sus análogas, su tono, mucho más desenfadado al habitual en las películas de este subgénero, disimula ligeramente algunas de las características habituales en éstas.

Se trata de uno de los pocos casos en los que un personaje femenino vinculado a los creadores ensalzados obtiene casi la misma relevancia que ellos, si bien sigue siendo ante todo un punto de apoyo y comprensión, casi una figura maternal. Resulta interesante sacar a colación la observación realizada por Michael Dunne en su obra *American film musical themes and forms* en la que señala el carácter homosocial de las relaciones establecidas por los personajes tanto en *Three Little Words* como en *Words and Music*, donde cada componente del dúo artístico está más preocupado por cómo las cosas van a afectar a su compañero que por cómo afectarán a la mujer con la que están involucrados¹⁴.

Asimismo podemos encontrarnos con uno de los clichés típicos de este tipo de películas: la increíble rapidez con la que los compositores y letristas elaboran las canciones. Y es que la pieza que da título a la película pasa de ser una melodía de unos pocos compases a ser una canción completa y orquestada... ¡en una sola noche! Esta situación que podemos encontrar en infinidad de filmes de la época, no necesariamente musicales, resulta risible desde cualquier aproximación racional.

Three Little Words también respeta una estructura narrativa básica que se repite con ligeras variaciones en múltiples *biopics* musicales (*El gran Ziegfeld*, *Yanki Dandi*, *Noche y día*, *The Jolson Story* o *Jolson Sings Again* son sólo unos pocos ejemplos) y que Bruce Babington y Peter William Evans recogen en el libro *Blue skies and silver*

¹⁴ Cfr. DUNNE, Michael: *American Film Musical Themes and Forms*, McFarland & Company, 2004, p. 138

linings: aspects of the Hollywood musicals. Según los autores, en muchas de estas películas podemos encontrarnos con cuatro partes diferenciadas: ascenso del artista o artistas; aflicción y/o conflicto, normalmente caracterizado por la confrontación entre las exigencias de la vida profesional y la personal; retiro o descenso de popularidad y retorno a la escena; finalmente, el artista vuelve a triunfar y se produce una reconciliación entre la vida y el arte¹⁵. En realidad, esta manida fórmula está muy ligada a una de las características principales de numerosas biografías filmicas (musicales o no) de la época clásica: el patriotismo.

Podría decirse que muchas de estas películas no son más que un ensalzamiento de lo que se ha venido a llamar “el sueño americano”, es decir, la promesa de la prosperidad y el éxito mediante el esfuerzo y la determinación gracias a la igualdad de oportunidades y la libertad. Por ello no es extraño que se muestren los orígenes humildes de los protagonistas (*Yanki Dandi*, *Música y lágrimas*, *The Jolson Story*, *Quiéreme o déjame*, *La historia de Eddy Duchin...* y un largo etcétera), aunque para ello hubiese que modificar la biografía real de éstos. Tal es el caso de *Rhapsody in Blue*, donde se nos presenta una familia con escasos recursos económicos y que apenas puede pagar el piano que adquiere. Esta imagen poco tiene que ver con la realidad: el padre de los hermanos Gershwin era el dueño de doce restaurantes y, según Rose Gershwin, jamás hubo problemas para pagar las clases de George¹⁶. Pero, como comenta Howard Pollack en su biografía sobre el compositor, *Rhapsody in Blue* eliminaba cualquier hecho o personaje que pudiese interferir con la idea de presentar a Gershwin como el compositor de música que personificaba a Norteamérica¹⁷.

De hecho, es bastante habitual encontrarnos en estas películas con diálogos en los que se subraye el vínculo entre las obras de estos artistas y el espíritu norteamericano. Tampoco es extraña la presencia de textos introductorios que resaltan la labor de las figuras a las que reverencian y su aportación al país que los descubrió. Hay que tener en

¹⁵ Cfr. BABINGTON, Bruce y EVANS, Peter William: *Blue skies and silver linings: aspects of the Hollywood musicals*, Manchester University Press, 1985, p. 120

¹⁶ Cfr. HYLAND, William: *George Gershwin: a new biography*, Praeger, 2003, p. 4

¹⁷ Cfr. POLLACK, Howard: *George Gershwin: his life and work*, University of California Press, 2007, p. 527

cuenta que gran parte de estos filmes se rodaron durante la II Guerra Mundial o en la posguerra, lo que intensificó el componente patriótico.

Yanki Dandi es un buen ejemplo de ello. Filmada justo cuando EEUU declaró la guerra a Japón, la película busca levantar la moral a un país que acababa de sufrir un duro e inesperado golpe. Esto se manifiesta claramente en el uso que se hace de varias canciones patrióticas de Cohan como “You’re a Grand Old Flag” u “Over There”. En la primera participaron 42 cantantes, 35 extras, 24 auténticos *boy-scouts*, 25 bailarines y un coro de 16 cantantes negros, a la vez que se incluyeron cientos de banderas estadounidenses, fragmentos de varias canciones populares, breves recreaciones de momentos clave en la historia norteamericana, e incluso el padre y la madre de Cohan (interpretados por Walter Huston y Rosemary DeCamp) aparecían disfrazados como el Tío Sam y la Estatua de la Libertad respectivamente. Al parecer, la puesta en escena de este número es mucho más espectacular de lo que describía el guión¹⁸.

En cuanto a “Over There”, es interpretada la primera vez que aparece en el filme por la popular cantante radiofónica Frances Langford acompañada por Cagney y 135 extras. Se trata de un momento de clara intencionalidad patriótica como demuestra la puesta en escena cuando, en un primer plano, Cagney se dirige directamente a cámara e invita a todos a cantar. Esta canción vuelve a sonar al final, clausurando el filme. Miguel A. Hidalgo en su biografía sobre Michael Curtiz comenta:

“La película terminaba un tanto melancólicamente con Cohan saliendo de la Casa Blanca tras recoger su medalla, pero el momento actual clama por algo más vibrante y la solución es incorporar un desfile a las puertas de la residencia presidencial con sus integrantes cantando ‘Over There’ con euforia. De esta manera lo último que se muestra en la película son las tropas estadounidenses vitoreadas por el pueblo, y lo postrero que se escucha es la significativa letra de la canción: ‘And we won’t come back till it’s over, over there!’ (‘Y no regresaremos hasta que, allí, todo esté terminado!’).”¹⁹

¹⁸ Cfr. FIDALGO, Miguel A.: *Michael Curtiz. Bajo la sombra de “Casablanca”*, T&B Editores, 2009, pp. 304 – 305

¹⁹ *Ibid*, p. 305

No se trata de la única alusión directa a la II Guerra Mundial; en el número “Off the Record” Cagney canta en un determinado momento: “I can't forget how Lafayette helped give us our first chance to win our fight for liberty and now they've taken France. Will take it back from Hitler and put ants in his „Japants””. De nuevo nos encontramos con que esta línea es subrayada con un primer plano – el único de todo el número – en el que Cagney mira a cámara apelando al espectador.

Vinculada también al ensalzamiento de la moral norteamericana se encuentra una secuencia de la película que, seguramente, vista en la actualidad, levante cierta indignación entre espectadores no estadounidenses. Se trata del breve montaje sobre el viaje por distintos países que realizan Cohan y su esposa. A su paso por Londres, Suiza y Hong Kong, el compositor realiza mordaces comentarios sobre la historia del Reino Unido, el canto tirolés y los coches tirados por hombres (*jinrikisha*). Esta actitud contrasta con el profundo respeto que muestra al contemplar la Estatua de la Libertad a su regreso a Nueva York.

Como curiosidad, en *Yaki Dandi* se representó por primera vez en la pantalla a un presidente norteamericano que estaba en activo²⁰, en este caso Franklin D. Roosevelt. Ante esta arriesgada decisión se decidió que sólo su espalda fuese mostrada a los espectadores. Para ello se contrató como doble de cuerpo (la voz fue doblada por el experto Art Gilmore) al aficionado Jack Young, que volvería a encarnar al presidente en otras cinco películas (bien dándole imagen o sólo voz), entre ellas las dos siguientes de Curtiz. Con todos estos componentes no es de extrañar que el filme se haya convertido en uno de los más patrióticos de su país.

La mayoría de los números musicales de *Yanki Dandi* son recreaciones de puestas en escena teatrales. Se trata de algo bastante común en los *biopics* musicales ya que están ligados a lo que Rick Altman ha definido como “*the Show Musical*” (frente a “*the Fairy Tale Musical*” y “*the Folk Musical*”), es decir, películas que tratan la puesta en escena de un espectáculo²¹.

²⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 304

²¹ Cfr. ALTMAN, Rick: *The American Film Musical*, Indiana University Press, 1987, p. 200

Influenciados por el vodevil norteamericano²², esta clase de musicales encontró su perfeccionamiento y consolidación entre los años 1933 y 1941 con los filmes de la Warner coreografiados por Busby Berkeley y numerosas producciones de la Metro.²³ En ellos nos encontramos con que los números musicales forman parte del espectáculo que se está montando y poco tienen que ver con la trama principal. Se trata de un tipo de musical que rompe menos con la realidad que aquellos en los que la canción y el baile irrumpen directamente en la diégesis y sirven como vehículo de expresión de los personajes. No obstante han sido fuertemente criticados en ocasiones por las constantes interrupciones en la narración o por el hecho de que ésta, en numerosos casos, es un mero (y endeble) pretexto para la sucesión de los números musicales.

Pese a ello las biografías filmicas encontraron en esta modalidad una forma idónea para ensalzar la obra musical de las figuras rememoradas. Analizando estos filmes se aprecia que la gran mayoría tiene aproximadamente una media de 20 números musicales, una cifra superior a la habitual en otras películas del género. Este hecho está muy ligado a que generalmente se tratase de producciones de primera línea con un elevado presupuesto. Por este motivo también podemos hablar de un metraje algo más que generoso para la época: gran parte de ellas superan las dos horas de duración, por no hablar de casos como el de *El gran Ziegfeld*, que alcanzaba las tres horas.

Otra característica de muchos *biopics* es el constante desfile de estrellas de la casa productora. En realidad no se trataba de una novedad: con el nacimiento del cine sonoro surgieron las primeras revistas cinematográficas, claramente deudoras de las teatrales. Títulos como *Arriba el telón* (*The Show of Shows*, 1929), *El rey del jazz* (*King of Jazz*, 1939) o *Galas de la Paramount* (*Paramount on Parade*, 1930) ilustran esta tendencia. Lo que diferencia a ciertas biografías filmicas de otras revistas es la peculiaridad de que muchas de las estrellas que participan habían trabajado realmente con los personajes retratados y, por lo tanto, aparecen interpretándose a sí mismas. Tal es el caso de Fanny Brice en *El gran Ziegfeld*; Oscar Levant, Al Jolson, Anne Brown, Paul Whiteman y George White en *Rhapsody in Blue* o Mary Martin en *Noche y día*, por citar sólo algunos ejemplos.

²² Cfr. *Ibid.*, p. 201

²³ Cfr. *Ibid.* p. 234

En otras ocasiones esta coincidencia no se daba y la reunión de talentos simplemente pretendía ser un reclamo para la taquilla. Los grandes estudios pensaban que un reparto multiestelar ligado a unas canciones enormemente populares llenaría las salas. Los resultados en taquilla demostraron que no se equivocaban. Posiblemente la casa que más producciones de este tipo ofreció fue la Metro-Goldwyn-Mayer. Se decía que en ella había más estrellas que en el cielo, y lo cierto es que una mirada fugaz a sus repartos parece corroborarlo. *Hasta que las nubes pasen*, *Words and Music* y *Deep in My Heart* (1954) serán recordadas principalmente por reunir a casi todas las figuras más relevantes de la época dorada de los musicales hollywoodienses.

Si bien el uso de estrellas del género parece una decisión lógica, más controvertida resulta en ocasiones la relación que se establece entre la personalidad representada y el intérprete que le da vida en la pantalla. En la mayoría de los *biopics* musicales nos encontramos con que no se presta especial atención a la caracterización. La aceptación de este hecho por parte de los espectadores puede deberse, en parte, a que, a diferencia de lo que sucede con otras personalidades cuyas vidas han inspirado películas (pintores, científicos, escritores), muchos de los compositores y letristas no eran figuras públicas y el gran público sólo conocía sus obras. Gracias a ello, músicos difícilmente considerados atractivos por los cánones de belleza de la época fueron encarnados en la gran pantalla por los galanes del momento, consolidándose de este modo la imagen romántica que Hollywood pretendía ofrecer. Pero lo cierto es que Jerome Kern y Robert Walker, Cole Porter y Cary Grant o Bert Kalmar y Fred Astaire se parecen tanto entre ellos como sus vidas reales a los *biopics* que inspiraron.

En otros casos en los que los personajes retratados eran más conocidos por el público, sí que parece haberse buscado una mayor semejanza física entre actor y músico. Así sucede en *Música y lágrimas* (*The Glenn Miller Story*, 1954), *The Benny Goodman Story* (1956) o *The Gene Krupa Story* (1959) con James Stewart, Steve Allen y Sal Mineo respectivamente. Por no hablar de ejemplos más curiosos como el de *The Fabulous Dorseys* (1947), en la que los famosos hermanos Tommy y Jimmy Dorsey se interpretaban a sí mismos.

No obstante, más allá de la semejanza física, lo cierto es que varios intérpretes quedaron ligados a las figuras que encarnaron en la gran pantalla. Tal es el caso de James Cagney, que volvió a dar vida a Cohan en *The Seven Little Foys* (1955), o de William Powell, que se metió de nuevo en la piel de Florenz Ziegfeld en *Ziegfeld Follies* (1945), una inolvidable revista que demostraba de nuevo como nadie podía competir con la Metro a la hora de reunir estrellas.

Tampoco debe pasarse por alto que, si cierta similitud física puede adquirir relevancia en cualquier película biográfica, no menos importante resulta el estilo interpretativo de las piezas musicales en aquellos *biopics* que pertenecen al género que estamos tratando. En este aspecto podemos encontrarnos los casos más dispares. En un extremo estarían películas como *The Jolson Story* o *Jolson Sings Again*, dos descomunales éxitos de taquilla en los que el propio Al Jolson doblaba en los números musicales a Larry Parks, que le encarnaba en la pantalla. En *Jolson Sings Again* nos encontramos además con la curiosidad de que en ella se nos cuenta cómo se llevó a cabo el rodaje de su predecesora. Incluso hay una peculiar escena en la que, gracias a un truco, vemos como Larry Parks, en el papel de Jolson, es presentado a Larry Parks en el papel de... Larry Parks. Lo cierto es que el hecho de que Jolson cantase los números musicales permite a los espectadores disfrutar del peculiar estilo de este artista al que, por otro lado, Parks supo imitar perfectamente, adoptando su característica forma de gesticular y moverse sobre el escenario.

Un ejemplo muy distinto es el de *Quiéreme o déjame* (*Love Me or Leave Me*, 1955), inspirado en la vida de la actriz y cantante Ruth Etting, a la que da vida en la pantalla Doris Day. La película emplea unos arreglos musicales típicos de los años 50 y no de los 20, que es la época en la que discurre la trama. Asimismo el estilo interpretativo de Doris Day poco tiene que ver con el mucho más anticuado de Etting.

Más pintoresco es todavía el caso de *Para ella un solo hombre* (*The Helen Morgan Story*, 1957), *biopic* sobre la malograda cantante y actriz Helen Morgan. Aunque la interpretación de este papel recayó en Ann Blyth, que era una excelente soprano, sorprendentemente fue doblada en todas las canciones por la cantante pop Gogi Grant. Se trata de una decisión cuanto menos extraña, sobre todo si tenemos en cuenta que el timbre de voz de Morgan era incomparablemente más similar al de Blyth. Al parecer, el

motivo de esta elección tuvo que ver con que el estilo de Grant era mucho más comercial que el ya desfasado de Morgan²⁴. De nuevo Hollywood sacrificaba la veracidad histórica en favor de la taquilla, algo que sigue haciendo en la actualidad, cuando todavía podemos encontrarnos con numerosos *biopics* musicales como *Ray* (2004), *En la cuerda floja* (*Walk the Line*, 2005) o *Dreamgirls* (2006), herederos directos de aquellos que se hicieron durante la época dorada de la industria cinematográfica norteamericana.

Aunque posiblemente no se trate del subgénero que más aportaciones haya ofrecido al musical, es difícil ignorar la importancia de estas biografías fílmicas. Paradójicamente permiten que nos aproximemos a la historia norteamericana, no por la veracidad de los hechos que en ellas se narran, sino por las modificaciones que el espectador informado puede percibir. Gracias a éstas somos conscientes de la constante intención que había de crear una imagen romántica de los compositores norteamericanos más relevantes y, por extensión, de la historia del país. La peculiar condición de los *biopics* como vehículo para la transmisión de ideales los convierte en reveladoras fuentes testimoniales de la época en la que fueron concebidos.

También son un buen ejemplo de la dinámica del antiguo sistema de estudios, que no dudaba en recurrir a la misma fórmula una vez que ésta había demostrado su eficacia a la hora de llenar las arcas. Pero si hoy en día buena parte de estas películas siguen ocupando un lugar relevante en la historia del cine, se debe a que son el producto de una era ya desaparecida en la que, respaldadas por brillantes equipos técnicos, desfilaron por la gran pantalla algunas de las personalidades más destacadas del panorama musical del siglo XX.

²⁴ Cfr. FIDALGO, Miguel A.: *Michael Curtiz. Bajo la sombra de "Casablanca"*, T&B Editores, 2009, p. 485

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ ALTMAN, Rick: *The American Film Musical*, Indiana University Press, 1987
- ❖ BABINGTON, Bruce y EVANS, Peter William: *Blue skies and silver linings: aspects of the Hollywood musicals*, Manchester University Press, 1985
- ❖ BALIO, Tino: *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*, Londres, University of California Press, 1995
- ❖ BANFIELD, Stephen: *Jerome Kern*, Yale University Press, 2006
- ❖ CULLEN, Frank: *Vaudeville, old & new: an encyclopedia of variety performers in America. Volume 1*, Routledge Press, 2006
- ❖ DUNNE, Michael: *American Film Musical Themes and Forms*, McFarland & Company, 2004
- ❖ FIDALGO, Miguel A.: *Michael Curtiz. Bajo la sombra de "Casablanca"*, T&B Editores, 2009
- ❖ HYLAND, William: *George Gershwin: a new biography*, Praeger, 2003
- ❖ KAUFMAN, George S.: *Notes for a film biography* en *The New Yorker* el 11 de agosto de 1945
- ❖ MINELLI, Vincente y ARCE, Hector: *I Remember it Well*, Samuel French, 1990
- ❖ MIZEJEWSKI, Linda: *Ziegfeld girl: image and icon in culture and cinema*, Duke University Press Books, 1999
- ❖ NUGENT, Frank S.: *"The Great Ziegfeld," Metro's Lavish Biography of a Showman, Opens at the Astor*. *The New York Times*, 9 de abril de 1936.

- ❖ POLLACK, Howard: *George Gershwin: his life and work*, University of California Press, 2007
- ❖ ROBERTSON, James C.: *The Casablanca man: the cinema of Michael Curtiz*, Routledge, 1994