
Cakewalk Follies

La asimilación de las tendencias artísticas afroamericanas en el cine musical del periodo de entreguerras (1927 – 1939).

Grado de Historia del Arte
Curso 2017/2018

Trabajo realizado por: Patricia
Dávila Ventura

Dirigido por:
Gonzalo Pavés Borges



Cakewalk Follies

La asimilación de las tendencias artísticas afroamericanas en el cine musical del periodo de entreguerras (1927 – 1939).

Índice

1. Introducción.
 - 1.1 Objetivos.
 - 1.2 Metodología.
 - 1.3 Etapas del trabajo.
2. Desarrollo.
 - 2.1 Norteamérica: periodo de entreguerras (1927 – 1939).
 - 2.1.1 Contexto socioeconómico y político.
 - 2.1.2 Conflictos raciales.
 - 2.2 La cultura afroamericana.
 - 2.2.1 El gran momento del jazz.
 - 2.2.2 De la academia al claqué.
 - 2.2.3 *Vaudeville*.
 - 2.3 La gran pantalla.
 - 2.3.1 La función del sonido en el cine.
 - 2.3.2 La etapa dorada del cine musical.
 - 2.3.3 Dos caras perfectas del arte coreográfico: Busby Berkeley y Hermes Pan.
3. Conclusiones.
4. Bibliografía.
5. Anexos.

1. Introducción.

La danza, como la propia capacidad de hacer arte, es inherente a la condición del ser humano. No solo parte de la creatividad, sino de una necesidad que irá cambiando a lo largo de los siglos. Es el lenguaje no verbal del cuerpo humano, la capacidad de comunicación más primitiva de la que se tiene constancia. Es una de las primeras formas de cultura, entendida como identidad de una comunidad o grupo de población que desarrolla las mismas características; habla de unidad, de hermandad de los pueblos. En las primeras manifestaciones se trataba de algo emocional, místico, religioso, mecanismo de aspiración a la inmortalidad, a crear puentes de conexión con el universo y la tierra que pisamos, fusión con la naturaleza y todos sus seres.

Así, los primeros guerreros invocaban divinidades protectoras, los sacerdotes pedían lluvias y cosechas para su pueblo, las comunidades se unían en la celebración de la vida y la unidad. Exige todo nuestro esfuerzo, físico y mental, y se ha considerado uno de los condicionantes de la evolución del ser humano, además de un componente básico en el desarrollo conductual de los pueblos. Es la conexión más pura que se produce entre nuestra mente y todas las partes del cuerpo, tenemos absoluto control sobre nuestros movimientos, activamos áreas cerebrales básicas en la comunicación y la proyección de lenguaje cuando bailamos. Así, algo que actualmente podríamos considerar una diversión, ha marcado la historia de la humanidad y a nosotros como seres.

Personalmente, la danza ha formado parte fundamental de mi vida y, por ello, el conocimiento de sus características y técnicas me ha hecho considerar que también lo ha sido en la historia de la humanidad. Que existan “danzas prohibidas” habla de su inmenso poder como arma de expresión, que haya “danzas tradicionales” habla de nuestros aciertos como grupo humano. Durante los años de estudio en Historia del Arte, me he dado cuenta de que una de las ramas que más me apasiona es la del patrimonio y la propiedad intelectual, el patrimonio etnográfico y todo lo que tiene que ver con su conservación, difusión, despojo y, en ocasiones, destrucción. Así que he decidido unir estas disciplinas con mi periodo histórico predilecto, no solo por su estética y movimientos artísticos, sino por tratarse del germen directo de nuestro mundo actual. Con lo cual, centrándome en el siglo XX estadounidense y su gran población afroamericana, este trabajo es un pequeño intento de devolver algo del reconocimiento que merece a través de su propia aportación a la cultura mundial, que no solo es muy cuantiosa, sino de un valor incalculable. Así, se ha escogido como marco cronológico de este Trabajo de Fin de Grado el del periodo de entreguerras en Estados Unidos, una etapa en la que se va a desarrollar con gran fuerza el cine musical, con el fin de demostrar que los modos y maneras de este género cinematográfico, al menos una parte muy sustancial, tuvieron su origen en la comunidad y en la cultura afroamericana.

Por tanto, con nuestro título, “Cakewalk Follies”, sólo se pretende hacer un juego de palabras que explique una asimilación de formas, en realidad, totalmente integradas. *Cakewalk* hace referencia a la presencia afroamericana en el cine musical, ya que se trata de una forma cultural muy primitiva que da lugar a la aparición del claqué. Por su parte, *follies* es un término que se comenzó a usar desde las primeras muestras del cine musical. Hacía alusión a ese carácter alocado de las películas, y se añadía como complemento a los títulos, dando un aire fresco. De esta forma, se ha intentado que África y Hollywood convivan, ya que ambos son la clave del trabajo.

1.1 Objetivos.

- Profundizar en el estudio del cine musical clásico y la danza del siglo XX.
- Ampliar conocimientos acerca de la cultura afroamericana.
- Establecer una evolución de estilos desde las formas artísticas afroamericanas primitivas hasta las sofisticadas del cine musical.
- Valorar el cine musical clásico como vehículo de expresión y creatividad, analizar sus formas.

1.2 Metodología.

La línea principal que se ha seguido para desarrollar este trabajo ha sido un análisis formalista de las tendencias artísticas, donde no solo se estudie el fondo sino la forma. A esto se le suma un estudio sociológico de los hechos históricos. Tratando de ser lo más objetivos y rigurosos posible, se ha intentado poner en cuestión los acontecimientos sociales ocurridos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Estados Unidos, relativos a la sociedad afroamericana y todos sus mecanismos de expresión. Además, se ha llevado a cabo un análisis histórico de los hechos, partiendo desde un punto cercano al periodo de entreguerras, pero con distancia histórica suficiente para poder establecer una evolución: la segunda mitad del siglo XIX.

La bibliografía ha sido un factor clave que ha condicionado el desarrollo del trabajo. Mientras algunas disciplinas se encuentran ampliamente documentadas, como la música, la danza o, en sí, la historia de la comunidad afroamericana, otras, como el cine musical, han supuesto un verdadero reto. Las fuentes fiables añadidas a este apartado han tenido que ser recopiladas de publicaciones americanas, ya que han resultado ser las investigaciones más completas y fiables. Es importante tener en cuenta que, a pesar de que ha habido fuentes principales de información para cada apartado, este trabajo tan multidisciplinar ha requerido de fuentes para contrastar información y muchas otras de consulta. No solo por la variedad de sus temas, sino por la relación que

desarrollan entre sí y la cantidad de datos específicos que han ido apareciendo por el camino, como nombres, fechas, lugares, etc.

1.3 Etapas del trabajo.

La primera fase para abordar el trabajo ha consistido en pensar: ¿Cómo desarrollar una temática tan específica? Sin bien el cine musical es un género muy popular, llevar a cabo el análisis del origen y las formas artísticas que proyecta es centrar mucho este Trabajo de Fin de Grado. La elaboración del índice supuso un elemento clave para saber por dónde comenzar a buscar, donde el límite de palabras establecido y la amplitud del tema elegido han sido una lucha constante. Ha sido muy importante saber con qué contar para que el desarrollo del documento fuese claro y lógico.

Una vez elaborado el índice, se hizo una búsqueda masiva de fuentes bibliográficas, de las cuales se llevó a cabo un vaciado de toda la información necesaria. Resultó ser la forma más sencilla de manejar, ordenar y completar el contenido sin tener que acceder a las fuentes físicas continuamente. Por tanto, a partir de esta primera gran búsqueda, se comenzó con la redacción. Fue de vital importancia ir haciéndolo en el orden del índice para mantener la continuidad narrativa y la conexión de los apartados, así como no repetir conceptos que podríamos ir encontrando, al tratarse de disciplinas tan interconectadas. El último apartado se dejó para el final, dado que se trata del más complicado a nivel de análisis, y ha sido el que más condicionado se ha visto por las restricciones de extensión del trabajo, que obligaron a elegir sólo dos películas como ejemplificación de la tesis principal.

Haciendo una primera lectura seguida de los apartados, se dio la circunstancia de que el trabajo no es válido, ya que no cumplía el objetivo de continuidad narrativa y conexión entre apartados. Dado el carácter propio del índice, los saltos temporales necesarios dentro de cada una de las disciplinas rompían completamente la continuidad, lo que supuso un problema muy grave. Esto llevó a una reelaboración del índice, y comenzar otra vez. Por suerte, toda la información estaba seleccionada, con lo que solo se trataba de hacer una reestructuración y un cambio en la redacción.

Adaptado el nuevo índice, lo más importante fue ir perfilando los detalles. La consulta de fuentes bibliográficas complementarias resultó clave para terminar de contrastar algunos datos y dar mayor rigurosidad a la información. Ya en este punto, se llevó a cabo el desarrollo del apartado final, para el que, con muchísima suerte, se contó con bibliografía específica para cada artista y película, así que el único reto que supuso fue llevar a cabo el análisis final, cómo se vuelcan allí todos los elementos estudiados en los apartados anteriores.

2. Desarrollo.

Uno de los mayores retos que se presentan al abordar este tema es buscar el esplendor artístico en uno de los periodos más oscuros de la historia de Estados Unidos. Con un sinfín de ideas encontradas, trataremos de ajustar lo máximo posible los hechos y acontecimientos que dieron lugar a la etapa dorada del cine y, en consecuencia, del cine musical, de la música y de la danza. Como veremos, las condiciones políticas, sociales y tecnológicas del territorio norteamericano en este periodo serán determinantes y definirán la historia artística de la primera mitad del siglo XX.

2.1 Norteamérica: periodo de entreguerras (1927 – 1939).

Jamás se vivió un momento tan sombrío como el que se desencadenó tras la crisis económica de 1929, el crack de Wall Street, la bolsa de valores de Nueva York. Muchos historiadores señalan la gran importancia que tuvo este momento sobre otros vividos anteriormente; no era la primera crisis económica, pero era la peor. Como veremos, se arrastran situaciones, sobre todo sociales, provocadas por la Guerra Civil norteamericana y, posteriormente, la Primera Guerra Mundial, de la que resultaron una serie de tratados de paz, algunos inconclusos, y un breve periodo de prosperidad que no duró lo suficiente para que la población estadounidense pudiera levantar la cabeza. Se pasó de una guerra civil a una mundial y, seguidamente, a la ruina total, con “los locos años 20” como única vía de evasión.

2.1.1 Contexto socioeconómico y político.

Si nos remontamos a los antecedentes directos del periodo a estudiar, las crisis económicas se venían sucediendo desde aproximadamente 1830 en forma de recesiones con ciclos de recuperación de unos veinte años. Sin embargo, pronto se supo que el nivel de miseria que se sobrevenía con el crack de 1929 no tenía precedentes, no solo por su alcance a todos los sectores de la sociedad, sino por su prolongación en el tiempo y sus consecuencias nefastas. En auge económico en el que se había inmerso la sociedad norteamericana venía desde el final de la Primera Guerra Mundial, cuando las naciones europeas se encontraban devastadas; Estados Unidos se colocó como nación dominante y económicamente más potente. Su principal actividad de sustento venía siendo la agricultura desde los momentos de la Guerra Civil, pero el final de la Gran Guerra trajo consigo un impulso industrial y un gran comercio exterior. Desde 1924, a raíz de la confianza que el país iba adquiriendo en su sistema financiero, la bolsa no paró de aumentar, se compraban sin parar acciones de las empresas industriales que comenzaban a florecer y se infló una burbuja financiera que trajo consigo grandes desequilibrios económicos en la sociedad.

Philip Jenkins en su *Breve historia de los Estados Unidos* (2002: 271) señala que, entre 1923 y 1928, las condiciones económicas eran buenas por lo general. En estos años, muchos consumidores podían adquirir lo que antes se consideraban artículos de lujo (coches, teléfonos y electrodomésticos). En este sentido, fue importante el impulso que recibieron ciertos sectores económicos en auge, consecuencia directa de la carrera tecnológica que venía de la Revolución Industrial. La industria del automóvil se convirtió en un sector líder de la economía y la producción iba siendo cada vez más dominada por unas pocas empresas grandes. También se estableció el transporte aéreo de pasajeros, y la aviación se proclamó símbolo de velocidad, modernidad y juvenil heroísmo. “Junto con el emergente paisaje de rascacielos de las grandes ciudades, la aviación representaba el sueño futurista de una nueva sociedad basada en la innovación tecnológica constante y la ilimitada prosperidad de consumo” (JENKINS, 2002: 272). Por tanto, podemos imaginar que la situación vivida hasta 1928 hizo que el impacto de la gran crisis fuera mucho más pronunciado, por inesperado y por pasar de una situación de consumo y comodidad a una tasa de paro que se contaba por millones.

Avanzando la década, las inversiones de Europa en la industria americana comenzaban a no ser suficientes para mantener este continuo crecimiento de las industrias de hidrocarburos y derivados, como empresas automovilísticas, aeronáuticas o de obras públicas. Tras un



Fig. 1. Noticia del crack bursátil en el periódico New York Times.

frenesí de subida en Wall Street, la Bolsa entró en caída libre. Si en un primer momento sólo afectó a familias y pequeños inversores particulares, en su andadura hasta 1932, bancos y grandes empresas cerraron sus puertas, dejando en absoluta ruina a todo aquel que hubiese invertido su dinero allí. En palabras del propio John Kenneth (1967: 26), "el rasgo más singular de la catástrofe de 1929 fue que lo peor empeoraba continuamente. Lo que un día parecía el final de la crisis, se demostraba al siguiente que solo había sido el comienzo". Los fraudes producidos entre inversores y empresarios tuvieron alcance internacional; Europa o, incluso, Australia, se vieron envueltos en la mayor crisis económica del siglo XX, lo que desató conflictos muy graves en todas partes y culminó, entre otras cosas, en la Segunda Guerra Mundial. La situación, por tanto, se prolongó al menos durante diez años, y el presidente en funciones, Herbert Clark Hoover, adoptó medidas económicas del todo discutibles que no supusieron ninguna solución para esta terrible situación.

La culminación de este ambiente nefasto fue 1932, trayendo consigo grandes desgarros en el



Fig. 2. *Migrant mother*. Fotografía. Dorothea Lange, 1936.

tejido social. En cuestiones poblacionales, “la crisis económica y el final de la inmigración sin trabas limitaron radicalmente el crecimiento demográfico, de manera que la población que tenía Estados Unidos en 1930 solo creció en un 14% durante las dos décadas siguientes, con diferencia la tasa más baja del país hasta ese momento. Doscientos cincuenta años de precipitada expansión parecían haber llegado a su fin de la noche a la mañana” (JENKINS, 2002: 276). El mismo presidente que mantenía firmemente la fe en las empresas norteamericanas, permitió que las tasas de paro superaran límites insospechados,

quedando un gran porcentaje de la población desahuciada e, incluso, en estado de pobreza. Los americanos que podían comprar sus propios electrodomésticos y vehículos se manifestaban contra el hambre que estaban pasando. Se formaron pequeñas poblaciones de personas en tiendas de campaña, las *hoovervilles*, un claro retrato de la sociedad que consiguió este presidente, al que, en opinión de muchos historiadores de este periodo, la crisis le quedó grande.

Sería en 1933 cuando llegara la solución a esta hecatombe económica. “Las elecciones presidenciales de 1932 tuvieron lugar en uno de los momentos más peligrosos en la historia del país y sus resultados iban a ser tan revolucionarios como la tumultuosa contienda electoral de 1860” (JENKINS, 2002: 277). Una convincente mayoría apostó por el candidato Franklin Delano Roosevelt, quien, tras su llegada al poder, comenzó a tomar las medidas políticas y económicas necesarias para reparar la sociedad resquebrajada que se encontró.

En palabras de André Maurois (1957: 487), jamás, desde Lincoln, un presidente había iniciado su poder en circunstancias tan dramáticas. La tarea de máxima prioridad para el presidente fue rescatar el sistema financiero, además de atacar el paro y la pérdida de viviendas. Se vivieron “Los 100 días”, en los que, según relata Jenkins (2002: 277), “unas “vacaciones bancarias” cerraron los bancos el tiempo suficiente para terminar con el pánico inmediato, mientras una ley sobre el subsidio bancario de emergencia y una corporación de crédito para propietarios de viviendas proporcionaban seguridad a largo plazo”. Para atajar el desempleo masivo y la pobreza, se crearon una serie de organismos reguladores y supervisores que funcionaban bajo un programa para rescatar comunidades enteras. Fue la etapa de esperanza, el *New Deal*. Hoover abandonó el cargo presidencial marcado por su incapacidad para resolver los problemas económicos de la nación y la

desaprobación del presidente entrante, Roosevelt, que nunca apoyó sus procedimientos. Durante el primer trimestre de su gobierno, el impulsor del *New Deal* consiguió que el congreso aprobara quince grandes leyes nuevas, las cuales sirvieron de base para la recuperación y revitalización de la economía norteamericana. Se invirtieron millones de dólares en obras públicas y se desarrolló un programa de conservación que incluía una ley federal para regir la recuperación industrial y hacer que la gente regresara al trabajo, mientras que la administración de obras públicas supervisaba enormes inversiones en edificios, carreteras, puentes e infraestructuras, además de determinar la jornada laboral y los salarios, ya que el programa dio empleo a dos millones de jóvenes (JENKINS, 2002: 277). Se aseguró, al menos, diez años de estabilidad económica y social en el abatido país.

2.1.2 Conflictos raciales.

Si a todo esto le añadimos las cuestiones raciales que se estaban sucediendo en medio de esta gran convulsión nacional, el panorama no mejora. Se trata de un tema muy delicado en cuanto a los ámbitos humanos que abarca, y, a la vez, muy controvertido, ya que incluye términos tan tremendos como esclavitud. Nos explica Roz (1944: 218 – 219) que el verdadero conflicto parte del momento de investidura de Lincoln como presidente de la Unión, de los Estados Unidos. Los estados esclavistas del Sur no estaban dispuestos a ver disuelta la esclavitud y se veían amenazados por este nuevo gobierno, lo que propició la formación de los Estados Confederados, que abogaban por la permanencia de la esclavitud y su extensión a los nuevos territorios. “Que la esclavitud, en efecto, continuase subsistiendo en un sistema político fundado sobre la libertad, era ya una contradicción fundamental. El peligro aparecía cuando poco a poco toda una política dirigida por esa institución especial se desenvolvía y se oponía al funcionamiento regular y a la evolución natural de la Constitución” (ROZ, 1944:220). Por tanto, tras la secesión de la Confederación del Sur, con el estado de Virginia como cabeza de la revolución, se produjo una gran guerra civil que acabó con la victoria de los Estados Unidos, la Unión y, por tanto, con la abolición de la esclavitud.

Pese a las esperanzas iniciales, en las décadas siguientes volvieron a repetirse episodios de enfrentamiento racial, discriminación y muerte. Es cierto que mucha de la población negra se trasladó al Norte, donde primero se comenzaron a reconocer sus derechos, pero casi el doble permanecerá en el Sur hacia 1940. “Los del Norte votan libremente, lo que les confiere cierta acción sobre los poderes públicos, de los que obtienen hospitales y escuelas de manera todavía insuficiente, pero que, sin embargo, marca ya un gran progreso. Abogados y médicos de color ejercen su profesión, pero únicamente entre los suyos. Las dos poblaciones, blanca y negra, viven completamente separadas. En el Sur, los negros no se ven tratados como ciudadanos. No obstante,

el negro norteamericano ha realizado grandísimos progresos espirituales. La literatura, la música y la pintura negras se han elevado grandemente. El partido republicano reclama la supresión de las medidas que impiden, aun en el Sur, la participación de los negros en las elecciones; el presidente Roosevelt y su esposa hicieron un gran esfuerzo personal para mejorar la posición social de los negros” (MAUROIS, 1957: 485-486).



Fig. 3. Definición de esclavitud. Ilustración.

Son muchas las fuentes historiográficas que condenan los actos criminales hacia la población negra a principios de siglo, donde la segregación era el menor de los problemas. Para la década de los 30, se habla de una cifra aproximada de cuatro mil muertes de personas negras en espacios públicos, justificadas por cuestiones de religión, al modo medieval. Esto se da por organizaciones y movimientos de personas basados en el rechazo y el absoluto odio a los negros descendientes de esclavos. El *Ku Kux Klan*, fundado a finales del siglo XIX, supuso en este sentido la mayor lacra de criminales de carácter racial registrada.

En un intento por entender este fenómeno a nivel antropológico, nos remitiremos a Michel Wieviorka en su “El Racismo, una introducción” (2002: 62-63). Aquí, nos explica que la violencia racista puede deberse a diferentes factores, dependiendo siempre del periodo histórico y el territorio en el que tiene lugar. Estados Unidos, lamentablemente, es el mejor ejemplo para ello: por una parte, este tipo de violencia podría deberse a una situación de crisis, en la que un grupo intenta expulsar a otro del mercado laboral que se tambalea. “Los obreros blancos, hasta la época del *New Deal*, comúnmente excluyen de sus sindicatos a los trabajadores negros y se esfuerzan por expulsarlos del empleo afirmando que son rompedores de huelgas; de esta manera, los constituyen efectivamente como tales.” (WIEVIORKA, 2002: 62). Por otra parte, habría otro tipo de violencia más directa y fría, que no se basaría en un instinto de supervivencia sino en cuestiones de marginación, de marcar jerarquías; es, sin duda, la peor. “Así, es pertinente distinguir en Estados

Unidos, a principios del siglo XX, dos tipos de revueltas raciales: por una parte, según la terminología de Allen D. Grimshaw (1969), los tumultos *northern style* corresponden, por ejemplo en Chicago en 1919, a la llegada de los negros a las metrópolis industriales del Norte, a la



competencia en el mercado laboral y a las preocupaciones y tensiones que suscita en los blancos; por otra parte, la violencia *southern style* busca ante todo aterrorizar a los negros haciéndoles respetar el orden social tradicional. Asimismo, el linchamiento de los negros en los Estados Unidos del Sur no es el mismo si se trata de un comportamiento popular, obra de los “blancos pobres”, desordenado, más bien feroz e impreciso en la elección de sus víctimas, o de un

Fig. 4. Teatro exclusivo para personas de color.

linchamiento llamado “borboniano”, organizado por ciudadanos acomodados e influyentes para castigar al “culpable” – comúnmente, un negro acusado de violar a una mujer blanca.” (W, 2002: 64).

Por tanto, podemos comprobar que la amenaza racista contra los negros americanos viene dada por distintas vías, todas igual de devastadoras, y es posible que parezca que como artistas, músicos, bailarines, creadores, las personas negras fueran valoradas, pero en cualquier caso lo eran sus obras, su cultura, no las personas. El mejor trompetista de *jazz* no podría sentarse al lado de una persona blanca en un autobús, pero su música representaba al país alrededor del mundo, y eso es algo que marcó a los Estados Unidos de América como sociedad.

2.2 La cultura afroamericana.

En cualquier caso, que su cultura si fuera valorada y asumida, hizo que la última década del siglo XIX y el principio del siglo XX supusiese un gran periodo de oportunidades para desarrollar sus habilidades y talentos. Asumir no como aceptación, sino como apropiación. Es cierto, de todas formas, que contamos con nombres de pioneros negros en ámbitos como la política, la religión, la economía y las profesiones liberales, en los cuales obtuvieron el reconocimiento de América; entre todos estas especialidades, la música fue la cumbre intelectual de la sociedad afroamericana, ya que no solo modificaron las tendencias vigentes en la tradición musical europea, sino que fueron responsables de la aparición de los estilos musicales que definirían el siglo XX norteamericano. “En la música, los sonidos que se oían en radios y gramófonos de todo el mundo, a menudo, habían sido



Fig. 5. Negros bailando swing. Fotografía.

grabados en Estados Unidos por artistas estadounidenses, o bien reflejaban tradiciones originadas en Estados Unidos, por lo general entre los negros. El *ragtime*, el *jazz*, el *blues* y la música de las *big band* y bailes como el *jitterbug*¹” (JENKINS, 2002: 314). ¿Cuál es la clave, la conclusión a la que podemos

llegar, que nos explique esta incongruencia histórica? ¿Por qué el colectivo más avasallado del país es el más difundido como carácter creador? ¿Por qué un artista negro no podía comer en una cafetería de blancos, pero sí se reproducía allí su música?

Ampliando el espectro cultural, podría decirse que, en general, la industria del ocio norteamericano se vio reforzada por ese ambiente de incertidumbre y de malestar generalizado que se estaba viviendo a consecuencia de las circunstancias económicas y sociales. La evasión y el entretenimiento se convirtieron en una necesidad casi patológica para todos esos millones de personas desfavorecidas que sufrían la depresión económica más potente registrada hasta entonces en la historia. En este sentido, hubo ramas de la cultura que reflejaron ese ambiente de desilusión y desarrollaron un examen crítico del mundo anterior a la catástrofe, como la literatura o algunas facetas del cine, mientras otras vivieron su punto de partida y gran esplendor, difundiendo por todos los países las tendencias culturales norteamericanas en el campo del cine y de la música. A medida que avanzó la década de los 30, las actividades culturales vivían un auge imparable y se incrementaba el consumo de revistas, comedias y musicales, un efecto sin duda de las secuelas morales del colapso económico. Entre otras cosas, el *New Deal* de Roosevelt promovió la autocrítica en el campo político y el intelectual, facetas que se harán visibles en todas las tendencias culturales del momento. Se diría que el cine norteamericano de los años 20 ya era el más activo del mundo, pero eso se vio potentemente reforzado con la llegada del sonido en 1930.

Con lo cual, si bien no está claro en un primer momento qué se está gestando en la Norteamérica de principios de siglo, si se sabe de dónde viene, y es evidente es que estamos ante un grandísimo grupo social que siente la absoluta necesidad de evadirse; el mundo que creían perfectamente estructurado, se ha ido; la incertidumbre, más que llevarlos a la desesperación, ha jugado en favor de la liberación; se necesita esperanza, alegría, una forma bonita de ver y sentir ese mundo tan tétrico que se presenta ante los ojos de millones de personas desahuciadas. Veremos

¹ Modalidad de danza creada en las salas de baile de las *Big Band*. Surgida del swing, desarrolla movimientos muy rápidos de gran energía y acrobacias. Deriva posteriormente en el *Lindy Hop*.

entonces como, todos estos elementos y la gran labor desarrollada en los avances tecnológicos, resultan en un compendio de las disciplinas artísticas más populares del siglo: la música, la danza y el cine.

2.2.1 El gran momento del jazz.

Con más populares no queremos decir que hayan sido las únicas y tampoco que hayan nacido en este periodo, al menos no todas. La música lleva en el mundo más de cinco mil años, eso que sabemos, lo que la sitúa evidentemente como disciplina más antigua de las que vamos a analizar, y se da la circunstancia de que, a pesar de grandes episodios en la historia universal de la música, el gran momento decisivo de transición y ruptura se produce en el mismo periodo histórico en el que las artes parecen morir, un momento de pérdida de fe sobre las formas y las estructuras, momento en que nacen nuevas y dinámicas disciplinas artísticas como consecuencia de las revoluciones industriales: el final del siglo XIX.

Con todo esto, los albores del siglo XX trajeron desconcierto en el panorama musical internacional. Eileen Southern (2001: 31) nos habla de la gran importancia de la música académica europea como referente mundial, y señala a compositores como Igor Stravinsky o Arnold Schönberg responsables de la crisis de la música culta, alejándose de los conceptos tradicionales de melodía, ritmo, textura, forma e instrumentación. Mientras que en el mundo de la danza fue decisiva la investigación americana, la búsqueda europea de nuevos sonidos llevó a formas impensables. Sin embargo, ambos llegaron al mismo punto y se plantearon la legitimidad de los límites impuestos en la forma de entender el arte de manera histórica.

Con el mundo musical europeo patas arriba y las tendencias americanas arrastradas a la atonalidad, un grupo multicultural hacinado en pensiones de Nueva Orleans llevó a cabo una investigación de vibraciones y sentimientos que marcó el alma del siglo XX americano: el *ragtime*. “No todos los compositores de los Estados Unidos escribían en los estilos de la música culta europea. Un gran número de negros musicalmente analfabetos no era consciente de su existencia, y muchos que podían leer música no se



Fig. 6. St. Charles Avenue, New Orleans. Fotografía, 1920.

interesaban de modo alguno por ella. Una consecuencia de los años de esclavitud había sido la creación de comunidades negras separadas y diferenciadas dentro de las comunidades blancas del país, mayores de tamaño, y la emancipación de los esclavos no contribuyó en nada para cambiar esa situación. Los negros vivían en su mayor parte en su propio mundo y desarrollaron sus propias instituciones y cultura. El *ragtime* fue una de las primeras manifestaciones de esta música diferenciada” (SOUTHERN, 2001:331).

Ya se venían desarrollando tipologías musicales propias de la comunidad negra en otras zonas del país, como los espirituales y, posteriormente, el blues, pero al tratarse de estilos más íntimos, Nueva Orleans y su *ragtime* se posicionan como cuna de la música popular del siglo XX. “La ubicación de Nueva Orleans, junto al océano Atlántico y la desembocadura del río Mississippi, la configuran como un importante foco de comercio marítimo y fluvial” (SALVAT, 1990:4). Esto hace, por tanto, que las relaciones interculturales sean constantes y muy ricas, con un gran intercambio de estilos y experiencias. Sería allí donde Buddy Bolden interpretara por primera vez “música de *jazz*”. De la mano de negros de clase media afincados en St. Louis, se llevó a cabo un estilo reservado para piano, ya que era un instrumento presente en todas las casas americanas y poseía las cualidades rítmicas y melódicas necesarias. Las composiciones eran de compleja ejecución, con gran énfasis en la síncopa, por lo tanto, los compositores querían ser considerados como los clásicos, por encima del blues y los espirituales negros. En estos periodos tan tempranos para la música afroamericana, hay que tener en cuenta un factor técnico clave: el fonógrafo. Se

inventa en 1888, pero habrá que esperar hasta 1917 para encontrarnos con las primeras grabaciones de música “negra”, ya que no se consideraba de interés para la difusión y, por tanto, una pérdida de dinero. Sin embargo, gracias al fonógrafo, podemos conservar actualmente grabaciones de Scott Joplin como el ejemplo más avanzado y popular que se conoce de *ragtime*; si bien no fue su creador, fue quien llevó a su máxima expresión un estilo que, entrando en los años 20, va perdiendo complejidad y rigidez en favor de la libertad y la improvisación. Las formas se diluyen, se sigue buscando el arte definitivo.



Fig. 7. Vinilo de ragtime de Scott Joplin.

Como pasa siempre, hubo un elemento diferenciador clave que comenzó a definir la dirección de la música. “En la ciudad de Nueva Orleans, hervidero de actividad comercial y musical y cruce de influencias que funden la herencia hispana, la influencia francesa a través de los criollos, la aportación negra por los esclavos sureños que una vez emancipados quisieron quedarse en la rica cuenca del Misisipi y la nueva burguesía anglosajona, se está desarrollando la fusión de estilos musicales que darán origen al *jazz*. La abundancia de instrumentos de metal, procedentes de la desmovilización del ejército confederado tras la guerra civil, crea las bases técnicas y sociales de la nueva música. Para que aquello cristalizara en algo grande y lograra la dimensión internacional, hacía falta un artista con las dosis justas de talento y carisma. Ese artista se llamó Louis Armstrong.” (SALVAT, 1990: 17). Rápidamente, los ligeros instrumentos de viento reemplazan a los pesados y costosos pianos, y van confiriendo a la música libertad y potencia sonora. Armstrong marca un estilo, unas formas y una sonoridad imposibles de imitar; con una base continua de blues, llena la música de vida y, aunque era un brillantísimo solista, formó su propio grupo, una pequeña orquesta. Se forman, por tanto, otras bandas similares dedicadas a tocar en pequeños locales, pero desde Chicago se reclaman estos sonidos para las salas de baile; así, bandas como *Original Dixieland² Band* dan el salto y comienzan a difundir los nuevos estilos por el país. En este caso, se trasladan sobre todo bandas de chicos blancos, para ver músicos negros de gira habrá que esperar un poco más. En Chicago, los músicos locales deciden definir los extraños sonidos nuevos como *jazz*, estridentes, término que se acaba acuñando para englobar las nuevas composiciones. Aquí, a mitad de los años 20, podemos hablar del *jazz*.



Fig. 8. Louis Armstrong. Fotografía, 1932.

² Se trata de uno de los estilos denominados *hot jazz*, que se desarrolla en la década de 1910. Utiliza muchos instrumentos de metal y predomina la improvisación.

No es de extrañar que la combinación de bandas de *jazz* y salas de baile desemboque en las *Big Bands*, formaciones de músicos consolidadas que siempre tocaban juntos y tenían un repertorio propio. Esto afianzó las formas, confirió a la música seguridad y estilo, y trajo consigo sonoridades nuevas. Duke



Fig. 9. Duke Ellington al piano. Fotografía.

Ellington fue el germen de este movimiento. “Muchos críticos han comparado a Ellington con Picasso, porque ambos crearon obras de singular belleza en cualquiera de los periodos en los que trabajaron. Ellington pertenecía a una familia de clase media de la ciudad de Washington. Su padre desempeñaba un trabajo de mayordomo en la Casa Blanca, por lo que estaban en una buena posición social”. “Un compañero de la universidad le apodó como Duke por su elegante modo de vestir y sus sofisticadas maneras.” (SALVAT, 1990: 39). La Banda de Ellington dedicó los años 30 a recorrer Europa y Estados Unidos en giras musicales y, a pesar de la crisis vivida en estos años, fue una de las pocas bandas que mantuvo su actividad. Se podría decir que, aunque realmente no definió el estilo, Ellington plantó el germen del swing.

“En un principio el swing mantuvo un estrecho vínculo con la danza, por lo que sus templos eran las salas de baile donde cientos de jóvenes realizaban diversos movimientos físicos con la ayuda de una buena banda de swing. La inventiva de estos bailes se contagió a la música y los

intérpretes desarrollaron una coreografía musical basada en la improvisación. Durante muchos años, esa forma de crear fuera de los esquemas estuvo latente en ese estilo.” (SALVAT, 1990: 58).

Los años 30, como advertíamos, fue una década de muchísima actividad cultural, por necesidad e inspiración. “A mediados de los años treinta, se dilucidaba en Niza el título de “rey del swing”. Éste fue a parar a manos de un joven clarinetista de Chicago, llamado Benny Goodman. Muchos opinan que el mítico trono del swing se le concedió a Goodman por la irracionalidad americana en el tema de la raza. Pero, incluso admitiendo que no fue un gran músico



Fig. 10. Benny Goodman. Fotografía.

individual, hay que reconocer que fue capaz de reunir los elementos para realizar el mejor swing de la época.” “El 21 de agosto de 1935, el público del Palomar Ballroom presenció el inicio de lo que se denominó “la era del swing”. A pesar de los deseos del promotor de la velada de tocar música sweet durante toda la noche, Goodman decidió que, aunque

les costara el puesto, debían tocar la música que les gustaba. Acompañado por una sección de ritmos acelerados, Goodman tocó en su estilo tranquilo y estático. La mezcla resultó explosiva. Había nacido el swing.” (SALVAT, 1990: 70). Hay quien considera que los ritmos de tradición afroamericana no son adecuados para los blancos, ya que carecen del sentido musical latente en la raza negra. Pues bien, para Benny Goodman eso no fue un impedimento, al igual que tampoco lo fue para Glen Miller, trombonista y director de orquesta, rey de las pistas de baile. Llegó a tal perfeccionamiento del estilo, que él y su banda se coronaron como ejemplo de música americana por excelencia.



Fig. 11. *Glenn Miller*. Fotografía.

Hemos llegado al punto álgido de la música de los años 30. Así que es oportuno que nos preguntemos lo siguiente: si el swing nació ligado a la danza y se posiciona como el estilo clave en las salas de baile, ¿Qué bailes acompañan a esta fantástica música?

2.2.2 De la academia al claqué.

Pues para responder a estas preguntas, es necesario comprender las disciplinas artísticas que se estaban dando en los primeros años del siglo XX en Estados Unidos, ya que serán la materia prima de todas las modalidades visuales y musicales. La gran crisis de las artes de finales del siglo XIX hizo que las sólidas bases de la danza clásica se tambalearan, lo que dará lugar en el siguiente siglo a tendencias nuevas, tanto a nivel teórico como estético. En esto, hay tantas opiniones a favor como en contra, así como precursores y continuadores. Por ello, trataremos de poner en común las tendencias más importantes y valorar, sobre todo, su calidad y su pervivencia.

Se sabe que las danzas del siglo XX parten de la mezcla del ballet con ciertas danzas populares, pero realmente, según nos dice Paul Bourcier (1981: 198), “quien descubrió los principios fundamentales de la danza moderna fue un cantor medio fracasado quien, por causa misma de su fracaso, llevó sus reflexiones y experimentaciones al campo de las relaciones entre el alma y el cuerpo, y, más exactamente, sobre los mecanismos por los cuales éste traduce los estados sensibles interiores: François Delsarte” (1811 – 1871). Tras dedicarse a actividades teatrales, lo que llamó la atención de Delsarte, en primer lugar, fue la relación que descubrió en los escenarios entre la voz, el gesto y la emoción interior. Examinó las exageraciones emocionales, frecuentó asilos de locos, las salas de hospital, los anfiteatros de disección y hasta los depósitos funerarios. Llegó así a

una constatación general: la muerte se anuncia con una contracción de los músculos del dedo pulgar, que se cierra contra la mano. Concluyó que a cada emoción o imagen cerebral corresponde un movimiento o, al menos, una tentativa de movimiento. De ahí la clave de la danza moderna: la intensidad del sentimiento ordena la intensidad del gesto. Se trata de una diferencia fundamental respecto a la danza académica, que lleva la interpretación al máximo de belleza formal mediante gestos codificados que no tienen relación directa con el estado mental del ejecutante (BOURCIER, 1981: 199).

Las consecuencias de todos los planteamientos de Delsarte sobre la danza son inmediatas y determinantes para el posterior desarrollo de esta:

- “En primer lugar, el cuerpo entero se ve movilizadado por la expresión, especialmente el torso, al que todos los danzarines modernos de todas las tendencias consideran como la fuente y el motor del gesto”.
- “La expresión se obtiene por la contracción y relajamiento de los músculos: *tension-release* serán asimismo palabras clave del método de Martha Graham”.
- “La extensión del cuerpo se halla en relación con el sentimiento de realización de sí mismo. Todos los sentimientos tienen su traducción corporal propia. El gesto los refuerza y, a su vez, ellos refuerzan el gesto” (BOURCIER, 1981: 199 – 200).

Una vez definida la base de estas nuevas tendencias, debemos citar a otra figura clave de estos inicios en la que coinciden varios autores: Ted Shawn (1891 – 1972). Su gran relevancia reside, sobre todo, en que se propuso componer ballets para danzarines masculinos, dando la primacía a la danza masculina para ayudar a destruir el tabú, inconscientemente, que lleva consigo una discriminación sexual de la danza. Shawn consideró la danza como una obra dramática que incluía una acción dinámica y concibió sus coreografías como un hecho teatral. Trató de asentar conceptos como la progresión de la intensidad del movimiento en correspondencia con la progresión de la acción, y sus temas fueron tomados especialmente de la historia americana, el folklore indio, la civilización azteca y la aportación africana, especialmente en el dominio del ritmo. “Puede ser considerado como el padre de la danza moderna por la amplitud de sus ideas, por su influencia más que por sus coreografías. Dedicó una gran parte de su actividad a la Denishawnschool, donde ejerció como teórico, a través de sus alumnos, de toda la danza moderna. Reclamaba una ruptura con la danza tradicional recurriendo a danzas orientales. En la Denishawn se enseñaba anatomía, música, cultura general, entreno corporal, y allí se formaron los danzarines que han extendido la danza moderna por los Estados Unidos, especialmente los tres que alcanzaron

fama mundial: Charles Weidman, Doris Humphrey y Martha Graham” (BOURCIER, 1981: 211 - 214).



Fig. 12. Isadora Duncan. Fotografía, 1904.

Estamos ante dos concepciones del arte coreográfico que confluyeron en las grandes corrientes de la danza del siglo XX y que rompen con las danzas académicas. La danza se vuelve intuitiva, ya no hay que estudiarla, hay que sentirla y, en este sentido, a veces como ejemplo de lo incorrecto, defensora de la forma y la naturaleza, a veces simplemente bailarina, Isadora Duncan (1877 – 1927) fue el personaje más controvertido de la historia de la danza. Elegante y natural, la danza de la Duncan se basó fundamentalmente en la antigüedad clásica; trató de dar vida a todas aquellas esculturas marmóreas que presentaban absoluta belleza y proporción, y estudió al milímetro las vasijas para poder traspasar esas figuras al plano del movimiento. Sin ningún tipo de base académica, recibió brevemente clases en algunas escuelas a nivel local y trató de teorizar sobre todo aquello que sentía. Es importante tener en cuenta como, sin haber

venido de un ambiente estricto, supo asimilar los conceptos más contemporáneos a su tiempo y revolucionó el mundo de la danza. “El delartismo tuvo una influencia histórica sobre la danza moderna de los Estados Unidos que ha sido perfectamente establecida. También ejerció una acción en Alemania: Isadora Duncan importó el método cuando hizo su primera gira en Berlín en 1902 y desarrolló su enseñanza en la escuela que fundó seguidamente en Grünewald” (BOURCIER, 1981: 200 – 201).

La Duncan tuvo su propia escuela y señaló con esplendor el nacimiento de “otro tipo” de danza. Tal y como describe Bourcier (1981: 204), usando las palabras de la propia artista:

La finalidad de todo ese entreno parecía ser un corte completo entre los movimientos del cuerpo y los del alma... Eso es justamente lo contrario de todas las teorías en las que yo he basado mi danza: el cuerpo debe ser translúcido y no es sino intérprete del alma y del espíritu.

Es cierto que no todos la ven como la gran revolucionaria, pero hay hechos que no se pueden negar. Con una túnica plisada y los pies descalzos, Isadora improvisó la danza. Con brazos

elegantes, ondas, torsiones y movimientos de cabeza, aspiró a lo que aspiran los hombres desde el principio de la humanidad: quiso tocar el cielo, entrar en contacto con el principio de la creación. Llevó mucho más allá todo lo que se sabía de la danza, les puso el alma a todas aquellas técnicas, reivindicó a las mujeres y quiso ser polémica. La Duncan nos demostró que la revolución no está en la perfección sino en la libertad.

A raíz de este tipo de tendencias artísticas, arrancan las escuelas de danza en Estados Unidos, que serán la base de las principales tendencias en la danza mundial a partir de este momento. Es primordial tener en cuenta que las danzas modernas se desvinculan del ballet clásico por una buena razón, una razón que entendió muy bien Martha Graham, una razón por la cual a veces es también mal valorada.

Figura capital de la danza norteamericana, Martha Graham (1894 – 1991) va mucho más allá de los planteamientos de bailarinas como Duncan; aunque no estaba de acuerdo con sus nuevas danzas, sin duda fue un gran punto de referencia para encontrar su



camino. Trabajó en academias de prestigio hasta 1923, cuando decidió que su danza hablaría de las cuestiones de su tiempo y tomó su propio camino. La danza era para ella una búsqueda del interior y considera que el hombre es la finalidad de la acción coreográfica; el hombre enfrentado con los problemas de la sociedad presente, el hombre frente a los grandes problemas permanentes de la humanidad. Bourcier (1981: 222 – 225) utiliza de nuevo las propias palabras de la artista como mecanismo exacto para describir su trabajo:

Yo no quiero ser árbol, flor, ola o nube. En el cuerpo del danzarín tenemos nosotros, el público, no que buscar una imitación de los gestos de todos los días ni los espectáculos de la naturaleza, ni los seres extraños venidos de otro mundo, sino hallar un poco del milagro que es el ser humano motivado, disciplinado, concentrado”. “La danza tiene su origen en el rito, esa aspiración de todos los tiempos a la inmortalidad. Al principio, el rito nace del deseo de estar en relación con los seres que podrían dar inmortalidad al hombre. Hoy en día practicamos unos ritos de otro tipo, ya que buscamos una inmortalidad de un tipo distinto: la grandeza que podemos hallar en el hombre”. “Esta investigación en las profundidades del alma, esos movimientos del espíritu para

profundizar en lo desconocido del ser humano implican un esfuerzo mental que se traducirá en movimientos corporales reveladores: torsiones y tensiones.

¿Cuál es el resultado de todas estas disciplinas que convivían en Estados Unidos a principios de siglo? La improvisación, la libertad, la fusión, la celebración del cuerpo humano, la aspiración a la inmortalidad. Las disciplinas de danza popular por fin se ven representadas, valoradas y comprendidas, así que la coincidencia y fusión de ambos mundos solo es cuestión de tiempo. La danza deja de ser cosa de dioses lejanos, deja de ser un arte solo para los que tienen cualidades, deja de ser un arte físico. Mientras se tambalean de forma monumental las bases de lo que se conoce como danza en el mundo académico norteamericano, afloran las almas de todas esas personas arrastradas a un nuevo continente y despojadas de sus orígenes. Esas almas que no hacen, sino que sienten, esas manos y piernas despojadas de sus instrumentos, de sus ritmos, y que idean la forma de sobrevivir, ya que hablan de celebración, de revolución, de libertad. A fin de cuentas, nos encontramos ante una situación global de las artes: se rompen las formas y se libera la creatividad, el alma artística. Cambia el concepto de creación, y el objetivo.

Así, las danzas populares se enfrentan al siglo XX y experimentan el mayor crecimiento hasta ahora visto, que desembocará en nuevas formas. Sin embargo, esto trae consigo, en un primer momento, más de represión que de creación; eso sí, la posterior capacidad desarrollada de “hacer de tripas corazón” surtió el mejor de los efectos. En términos históricos, Mark Knowles (2002: 39 - 40) nos habla de un siglo XVIII donde un flujo de esclavos africanos era forzado a adaptarse a las normas sociales americanas, lo que incluía las tendencias culturales. De rituales de danza monumentales basados en el ritmo y la improvisación, los esclavos tuvieron que pasar por el aro de la “sofisticación” inglesa que invadía el país norteamericano, donde el *clog dancing* se sitúa como

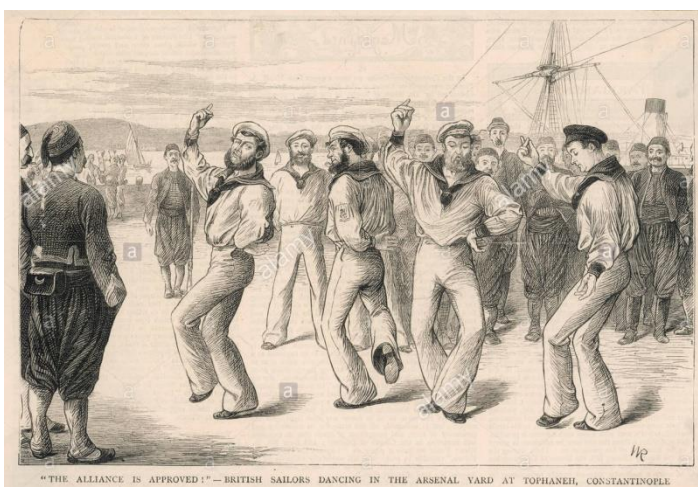


Fig. 14. *Sailor's hornpipe*. Ilustración.

uno de los principales estilos; Knowles (2002: 15) nos explica que el término *clog*, según las versiones de varios teóricos de la danza y bailarines, proviene de la palabra gaélica utilizada para “tiempo”, y es que ese *clog* se desarrollaba dentro de una circunferencia que simulaba un reloj. Allí, el bailarín marcaría con diversos zapateos el paso del tiempo de una forma muy rítmica y acentuada, pasos que se fueron

embelleciendo con la introducción de elementos de otras danzas características de la cultura inglesa e irlandesa, como serían el *hornpipe*³ o el *jig*⁴.

La llegada de cada vez más esclavos, sin embargo, incrementó las influencias culturales africanas, y la venta de esclavos propició el intercambio cultural, ya que eran obligados a bailar para sus dueños dentro de las grandes casas del sur. En este ámbito fue donde se desarrollaron estilos como el *Buck dance*⁵ o el *Pigeon wing*⁶, surgidos de la necesidad y del ansia de libertad. A esto hay que añadirle el *Patting Juba*, una modalidad africana de danza donde se emiten sonidos rítmicos dando palmas y golpeando varias partes del cuerpo (KNOWLES, 2002: 47); acompañaba a todas las representaciones realizadas por los esclavos negros. Sin embargo, existe otra modalidad de danza muy poco mencionada en las fuentes bibliográficas, que considero de vital importancia para el desarrollo estético y formal de la danza afroamericana; esta es la *Plantation Stick Dance*. Derivada de la capoeira, modalidad de artes marciales de Angola y El Congo, fue un recurso de los jóvenes esclavos para mantener alerta sus capacidades de defensa. Se desarrollaba dentro de un círculo donde dos bailarines combinaban danza, acrobacias y lucha; mientras, los demás coreaban canciones de tipo *call-and-response* al ritmo de palmas y de un *berimbau*, una especie de tambor de sonido suave que marcaba los ritmos de la danza. Dado que los esclavos tenían totalmente prohibido el uso de armas y objetos, será más adelante cuando se incorporen a la danza bastones o pequeñas lanzas que sirvan de adorno



y equilibrio a los bailarines (K, 2002: 49). Fig. 15. *The Old Plantation*. Pintura, 1780.

³ Danza popular en Escocia, Inglaterra e Irlanda, de tiempos pausados y ritmos uniformes.

⁴ Danza popular irlandesa que se convirtió en el movimiento final de la suite de danza barroca.

⁵ “Danza de bucaneros”. Referido a los inmigrantes irlandeses que desarrollaban sus *jigs* de manera espontánea.

⁶ También llamado *Chicken wing*, una danza que consistía en imitar los movimientos de un ave.

Sin embargo, nos falta un elemento clave para poder llegar a la conclusión: el *cakewalk*. Las

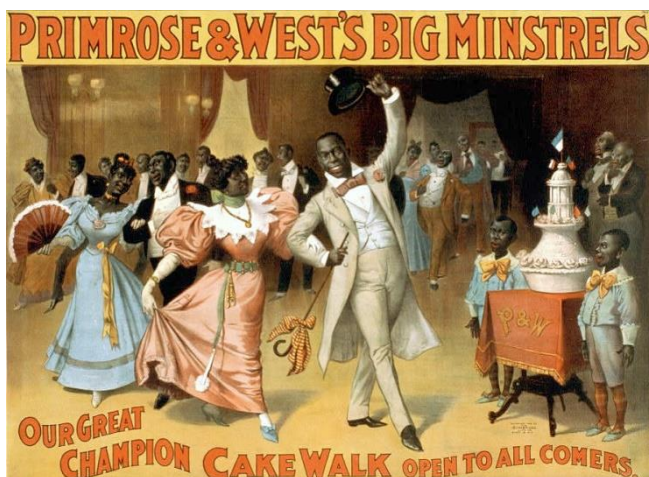


Fig. 16. Cartel que anuncia concurso de cakewalk. Ilustración.

obligatorias influencias europeas mezcladas con los ritmos acentuados de las danzas africanas resultaron en un estilo rítmico percusivo, cuya razón de ser no fue otra que el despojo. Al considerarse peligrosos para el sometimiento de los esclavos, se les requisaron todos sus instrumentos musicales, así que echaron mano de todas esas tipologías impuestas y de las

plantaciones se pasó a grandes tablones de madera sobre los que expresar sus ritmos

(YUNG, 2013: 4). Simultáneamente, “aparece una música vigorosa asociada al baile llamado *cakewalk*, brincos y voleos acompañados de música sincopada” (SOUTHERN, 2001: 335). Nos explica Knowles (2002: 13) que este *cakewalk* no era más que el influjo de una antigua danza irlandesa, el *Irish Cake Dance*, donde los bailarines se batían en competición y llevaban a cabo toda una serie de danzas frenéticas para obtener el premio, un pastel (cake). Así mismo se desarrolló el *cakewalk* entre los esclavos negros y, en este ambiente social y artístico, el énfasis y el movimiento fluido de las danzas africanas se fueron fusionando cada vez con más precisión con la técnica y agilidad de las danzas británicas. Esta semilla cultural que se gestó en las plantaciones nos trajo la danza de claquetas, el *tap dance*, el claqué.

Movimientos precisos, elegantes, rítmicos y, sobre todo, improvisados. Aquí confluyen todas las tipologías de danza que caminaron por el siglo XIX americano, tanto académicas como populares. El claqué marcó los dorados años 30, el periodo clásico de la cultura norteamericana, la etapa del swing. Tanto las músicas como las danzas del siglo XX, a fin de cuentas, nacieron y crecieron juntas; si el *cakewalk* arranca su andadura acompañado de *ragtime*, es evidente que ambos evolucionan se la mano y son la razón de ser de las salas de danza contagiadas de claqué y swing.

Sabemos que estas tendencias artísticas se conocían en todo el país y que, en esta época, vivieron una gran proyección internacional. Mucho tuvo que ver en esta difusión la carrera itinerante de los artistas negros, que, como hemos visto, organizaban giras nacionales para tocar su música y acompañarla de sus danzas. Serán de vital importancia, en este sentido, las representaciones teatrales, los “juglares”.

2.2.3 Vaudeville.

La palabra juglar nos sitúa muy atrás en la historia de la música, así que vamos a partir de una de las principales representaciones teatrales afroamericanas: los *minstrels*⁷. Aunque no era el único género que se estaba desarrollando aquí a finales del siglo XIX, sí que se trata del único puramente norteamericano. Los *minstrels* eran, básicamente, espectáculos itinerantes basados en formas culturales afroamericanas, pero no en el buen sentido. Aunque es cierto que funcionaron como un acercador y difusor de la cultura, la intención principal era llevar a cabo obras cómicas donde se ridiculizaba al negro americano, se hacía mofa de su color y de su estatus social, además de otorgársele cualidades personales del todo cuestionables. Los *minstrels* se relacionan directamente con las formas de juglaría europeas, y desarrollaban su espectáculo en tres actos: uno de danza y canto, otro de teatro cómico (algo así como monólogos) y un último dedicado a “comedias y payasadas”, una obra *slapstick* sobre temas de esclavitud. Llevaron a cabo toda una serie de estereotipos ligados a la raza negra, como el esclavo bailarín, el soldado negro o la mulata provocativa. A pesar de proclamarse como obras de teatro “negras” en actores y cultura, todas las obras eran protagonizadas por gente blanca embadurnada de maquillaje negro, y no se utilizó música puramente negra hasta 1870, cuando se introducen los espirituales. Hasta ese momento se había dado un subgénero denominado *con songs*, y no eran más que la



Fig. 17. Anuncio de espectáculo de Minstrel. Ilustración.

instrumentalización de todos esos estereotipos fijados que situaban a los negros como personas perezosas, dadas a vicios como el juego o el alcohol y sexualmente promiscuos.

En cuanto a las danzas, el *cakewalk* era el más desarrollado en esta tipología teatral como hemos mencionado, a través del filtro de una apropiación blanca de la danza y una exageración que acabó en una imagen de esclavos alegres, siempre dispuestos a cantar y bailar para complacer a sus amos. Lo que para unos suponía una atrocidad, para otros era simplemente el orden social establecido. La música utilizada para esto no era más que un prototipo de lo que derivaría en

⁷ De “ministril”. Término medieval para designar a los tocadores de instrumentos que iban pueblo por pueblo entreteniéndolos a los nobles. Se usa esta palabra para diferenciarlos de forma peyorativa de los trovadores, troveros y minnesinger, que veían una vergüenza tener que tocar instrumentos.

ragtime. Para finales de siglo, las sátiras exageradas se tornaron tristes representaciones que intentaban reflejar el dolor de una nación sumida en una Guerra Civil, tras la cual, la situación de la población negra estuvo muy lejos de mejorar, como hemos visto. Se comenzó a estereotipar a los ciudadanos negros como la personificación de todo lo malo que le sucedía al país, con lo que su representación ya no resultaba divertida para los americanos. Se produce la gran migración de afroamericanos hacia el norte del país, y, tras la Primera Guerra Mundial, se comienzan a llevar a cabo otras tipologías de entretenimiento, más adaptadas al cambio de siglo.

La más importante de estas tipologías nuevas será el vodevil, una mezcla mordaz y erótica de todo tipo de formas que se aúnan en un gran show y que atraen a miles y miles de personas. Pero ¿de dónde sale? Es importante tener en cuenta que la historia de Estados Unidos como “civilización” es infinitamente más corta que la del continente europeo, con lo cual, muchos de los modelos de espectáculo serán importados. Numerosas fuentes sitúan su origen en el siglo XV francés, en Normandía, donde se llevan a cabo una serie de espectáculos cómicos y satíricos que, ya en el siglo XVII italiano, se mezclan con farsas ligeras⁸ que añaden más. Se va desarrollando un tipo de espectáculo donde se mezclan formatos del todo dispares, pero centrados en el entretenimiento. Esta mezcla proviene de lo que se denominaría teatro de variedades, un formato surgido en París a finales del siglo XVIII, justo antes de la revolución. Aquí se desarrollaban espectáculos de toda naturaleza: bailes, números musicales, ilusionismo, declamación, humorismo, acrobacias, artes circenses, espectáculos con animales, obras dramáticas, malabarismos, contorsionismos, y todo lo que nos podamos imaginar. No es de extrañar que una oferta cultural tan variada e innovadora atrajera a miles de espectadores, con lo que su expansión a nivel internacional solo fue cuestión de tiempo. Además, hay que tener en cuenta que, también en el siglo XVIII francés, contamos con el género de revista, un espectáculo erótico eminentemente femenino con grandes decorados, y principalmente centrado en la música, la danza y algunas representaciones teatrales. Es el germen de lo que después serían el cabaret o el *burlisque*, y es sin duda el formato precursor de la estética *flamboyant*⁹. Por su parte, el *music hall* inglés se encargó a finales del siglo XIX de llevar al *vaudeville* a otras cotas de espectacularidad, ya que contaba con grandes teatros fijos y muchísimos recursos teatrales para ellos. La temática y los números eran similares, pero con muchísima más calidad. Junto a todo esto, la opereta se alza también en este siglo como género de

⁸ Forma dramática en la que los personajes se desenvuelven de manera caricaturesca o en situaciones no realistas. La farsa no existe en estado puro, es un proceso de simbolización que puede sufrir cualquier género dramático, en una relación similar a la existente entre la palabra y la metáfora.

⁹ Referido a todos los rasgos estereotípicos de la estética femenina aplicados al género masculino.

teatro musical independiente, con grandes dosis de disparate a través de tramas inverosímiles y un espectáculo audiovisual del todo abrumador.

Con todos estos géneros en marcha, a los inicios del siglo XX, encontramos que ese *vaudeville* europeo mezclado con las “variedades” y la revista y la grandiosidad del *music hall* se traduce a Estados Unidos como vodevil, pieza central del ocio desarrollado por compañías mucho más numerosas que llevan todas esas formas musicales, teatrales y coreográficas por todo el país. Es importante tener en cuenta que los diferentes números o

sketches que conformaban el espectáculo no estaban conectados entre sí a nivel narrativo; aunque podían estarlo en algunas

ocasiones, no era lo habitual. Por lo tanto, lo común para la gente que disfrutaba de este tipo de entretenimiento, era ver una sucesión de números de todo tipo sin nexo ni continuidad. En cualquier caso, la variedad de escenas presentadas era innumerable y siempre se reservaba el número más espectacular de todos para el final. En cuanto a su desarrollo, aunque se siguió manteniendo el carácter itinerante heredado de los minstrels, muchas de estas representaciones se llevaron a cabo en infraestructuras creadas especialmente para ello, como grandes teatros o salas de baile. Algunas se hicieron permanentes, sobre todo en Broadway, donde se consolidó una cultura de teatro musical con representaciones de todo tipo de obras literarias históricas, cómicas, fantásticas, llenas de números musicales.

A nivel estilístico, estamos en el nuevo y alegre siglo XX, donde ya el *cakewalk* ha dado paso al *ragtime* y éste, al *jazz*. Sabemos que esto deriva en *swing*, y su compañero inseparable, el *tap dance*, con lo cual, hay que tener muy claro que el vodevil se sirvió de estas formas frescas, juveniles y frenéticas para llevar a cabo su espectáculo popular. Pero un elemento muy a tener en cuenta en este nuevo siglo, a parte del rápido desarrollo de las disciplinas culturales, son las innovaciones tecnológicas. Sobre todo en Europa se llevan a cabo una serie de investigaciones en el campo de las artes y ciencias audiovisuales, a raíz de la crisis artística que se comenzó a gestar a mitad del siglo XIX. Entre todo esto, la fotografía, el arte de captar la luz, tuvo un papel decisivo en el intento de mover las imágenes, ya que, si se podían captar directamente del mundo natural, la rapidez de obtención de imágenes era la adecuada. De aquí al cinematógrafo hubo un paso, y ¿por



Fig. 18. Visión de Gustave Doré del music hall en Londres. Ilustración.

qué es todo esto importante para el teatro musical? Porque fue precisamente este mundo el que se usó como pretexto para las primeras filmaciones.

2.3 La gran pantalla.

El cine, cuyo origen se sitúa en 1895 con la primera proyección pública de los hermanos Lumière, es quizá uno de los inventos que mayor influencia ha ejercido en la sociedad y la cultura popular moderna. A partir del *kinetoscopio* de Edison, se creó un aparato más portátil y funcional que registraba imágenes en movimiento y que los Lumière se dedicaron a llevar por los pueblos y ferias; lo llamaron cinematógrafo. Comenzó a atraer a un gran número de espectadores y se convirtió en un espectáculo barato y popular, totalmente despreciado por los intelectuales y muy lejos de la categoría de arte que tiene hoy. Se sucedieron una serie de intentos de sincronizar el sonido con las imágenes, aunque hasta la década de los 20 ninguno resultó satisfactorio. Por su naturaleza tecnológica, la mayoría de los problemas a los que se tuvo que enfrentar el nuevo arte tuvieron que ver con mejoras técnicas, avances y patentes, aunque las cuestiones artísticas no tardaron en aparecer.

2.3.1 La función del sonido en el cine.

Por tanto, y como hemos señalado en el apartado anterior, el pretexto de todas estas filmaciones ambulantes fue el vodevil. Se seguía el mismo patrón de actuación, espectáculos ambulantes formados por fragmentos sin ninguna conexión narrativa, pero, en lugar de mover una gran compañía con todo su *atrezzo* a alguno de esos barracones, los hermanos Lumière cargaron su pequeño cinematógrafo y deleitaron a las grandes masas; tal fue su éxito que estos pequeños vídeos se comenzaron a introducir en los propios espectáculos de vodevil, como uno más de esos sketches. Sin embargo, es de tener en cuenta que los fragmentos de cine tenían un gran impedimento: dadas las cualidades técnicas del primer cine, el sonido no podía ser incorporado a la cinta, con lo que se optó por reproducirla en directo. Así, una pequeña orquesta amenizaba la visualización de la cinta y así no resultaba tan extraño disfrutar de aquellas escenas de danza totalmente en silencio. Por tanto, vemos que el uso del sonido en las primeras muestras de creación cinematográfica fue meramente el de acompañamiento, sin más intención que amenizar la velada. Que el vodevil haya sido el vehículo de estas primeras proyecciones, tiene una importancia tal que, sin ir más lejos, fue lo que definió el primer código de lenguaje cinematográfico (Modo de Representación Primitivo).

Mientras que, en el ámbito europeo, el primero en crear un estudio de cine y, por tanto, el primero en aventurarse al espectáculo cinematográfico fue Georges Méliès (1861 – 1938), en

Estados Unidos, el centro de creación y producción del cine se situó en Los Ángeles. Hollywood fue el responsable de las “reglas” que se siguieron en el cine a nivel mundial y se dice que el cine europeo se basó en ideas, en estilo, y que el cine norteamericano siempre fue algo “comercial”. Lo cierto es que, si el cinematógrafo no hubiese resultado un invento de lo más rentable, el cine no habría triunfado en ninguna parte. Sin embargo, las situaciones políticas y sociales de cada tiempo marcaron su devenir en cada territorio, y es por eso por lo que, mientras en Europa se abogó por una investigación y reflexión del nuevo arte, el cine estadounidense siempre se inclinó por producciones sencillas, estéticas y agradables; era necesario evadirse, y esto aseguró el éxito del cine americano. Así, Gubern (1973: 368) señala que “la primacía comercial de Hollywood en estos años se asienta en la gran aceptación popular de sus géneros: la comedia, la comedia musical, el cine policiaco y de gangsters, el cine fantástico-terrorífico, el cine de aventuras y el film romántico.”

Todo esto marca las tipologías del cine que, en la considerada primera etapa, la época muda, se ve definido eminentemente por géneros como el cine cómico, con exuberantes mujeres y personalidades de gran calidad en el cine en estos momentos. Este género cómico da lugar otros tipos de cine como el histórico y de denuncia social, que abarcaría también gran parte de la producción de los primeros años, pues, como hemos visto, la situación en Estados Unidos era totalmente incierta y desigual, y la difusión de ideas a gran escala hacía del cine una herramienta maravillosa para teorizar sobre estas cuestiones. Gracias a todos los avances tecnológicos de los años 20, se da todo un sistema de estandarización que trajo consigo códigos y estilo propios de cada uno de los nuevos tipos de cine, los géneros; con esto, viene dado el concepto de *star*, desarrollado desde los inicios y clave en los años 30, las estrellas de Hollywood. Eran protagonistas muy cotizados que elevaban el prestigio y valor de las obras y servían como reclamo de público. Se configura así el *star system*, una modalidad que se valió del sistema de estudios de Hollywood como motor impulsor para presentarse al mundo y acabar imponiendo sus modos. Los estudios no eran más que la materialización de la industria cinematográfica, un conjunto de instalaciones especializadas en cine. Ya existían en el cine primitivo europeo, pero en América, el concepto va mucho más allá, y abarca una película desde la idea hasta la distribución. Cada uno de esos estudios se especializaba en un género cinematográfico concreto, con lo que se pudo alcanzar la máxima calidad en prácticamente todos y, a la vez, albergar a estrellas de mucha fama.

La estética avanza y, tanto en Europa como en Estados Unidos, se intenta definir un código de representación mediante el cual las películas tuvieran una serie de recursos que se entenderían por sí mismos; se marcaron las convenciones visuales, el código narrativo, la estandarización del cine. Se estandarizaron los modos de producción de las películas, al tiempo que se establecían las

bases de las formas narrativas y convenciones visuales que hoy conocemos. El cine tiene sus propias reglas, con lo que la interpretación actoral heredada del teatro tiene que desaparecer a favor de nuevos métodos. Los avances fueron muchos en muy poco tiempo, y el propio Apollinaire llevó a cabo una llamada profética a lo que estaba sucediendo (BESSY, 1963: 118):

Sería extraño que en una época en la que el arte popular por excelencia, el cine, es un libro de imágenes, los poetas no hubiesen intentado componer imágenes para los espíritus meditativos y más refinados, que no se contentan con las simples imágenes groseras de los fabricantes de films. Poco a poco, estos se refinarán y se puede prever el día en el que el cine y el fonógrafo se convertirán en las únicas formas usuales de impresión y en el que los poetas gozarán de una libertad desconocida hasta el presente. Que nadie se extrañe, pues, si con los pocos medios de los que aun disponen, se esfuerzan en presentar este arte nuevo (más vasto que el arte simple de las palabras) en el que, jefe de una orquesta de inesperados alcances, tendrán a su disposición el mundo entero, sus rumores y sus apariencias, el pensamiento y el lenguaje humano, el canto, el baile, todas las artes y todos los artificios, más milagros aún que los que Morgana podía hacer surgir sobre el monte Gibel, para componer el libro visto y oído del futuro.

Entramos en los “locos años 20” y vemos que Apollinaire no iba desencaminado de lo que se estaba gestando en este nuevo mundo. “Tras un cuarto de siglo de existencia, el cine no considera ya al silencio como una fuente de sueños, sino como una dolencia. Ingenieros y técnicos acuden en su ayuda para hacer realidad el viejo proyecto de Edison. El problema no se resolvería hasta el abandono del disco y el descubrimiento de la inscripción óptica del sonido. En adelante, el film se compondría de la imagen y de una invisible banda sonora. Los “creadores” se muestran casi unánimemente hostiles a este nuevo medio de expresión. De hacerles caso, el “séptimo arte” va a perder su sustancia, su razón de ser” (BESSY, 1963: 119). La imagen y el sonido se sincronizan, el mundo del cine queda revolucionado para siempre. “La música en directo y los espectáculos musicales o de vodevil que habitualmente acompañaban las proyecciones fueron sustituidos por cortos musicales de cantantes y orquestas de moda o por películas de animación que, con nombres como *Merry Melodies* o *Silly Symphonies*, iban haciendo cada vez más uniforme el modo de recibir las películas” (BENET, 2004: 111). La evolución del arte cinematográfico era imparable, rentable y abría cada vez más puertas a la creación.

“Con la llegada del sonido, la naturaleza del cine se vio cuestionada. No se distinguía claramente qué era cine en comparación con la radio con imágenes o con los discos del momento

presentados a través de una película” (BENET, 2004: 111). Se habló mucho del fin de la edad dorada del cine alcanzada en los años 20, se distinguía entre el cine mudo y el sonoro como dos disciplinas distintas que convivían, pero entonces llegó el film definitivo que dio un giro total a la industria: *El Cantor de Jazz*, que a pesar de haber sido concebida como un experimento de tipo tecnológico y con grandes posibilidades de mercado, no solo da paso al cine totalmente sincronizado sino que abre la puerta al género de los musicales integrados, a la experiencia del cine como un espectáculo audiovisual autónomo. No solo cambia la teoría del cine, la técnica del cine cambia la forma de concebirlo, de disfrutarlo, cambia por completo la experiencia. “El gran amo del cine, William H. Hays, declaraba: “Toda la industria se beneficia del interés que se concentra sobre la nueva invención”. Griffith se expresaba como un poeta: “doy la bienvenida al filme sonoro porque aporta a la pantalla silenciosa la magia de la voz humana y todos los ruidos de la naturaleza, los más ínfimos y los más majestuosos, desde el canto de un ruiseñor hasta el estruendo del Niágara” (FORD, 1947: 15).

A pesar de tener muchas opiniones a favor, se vivió un breve periodo de convulsión e incertidumbre dado por las características naturales de incluir sonido en las películas: había que encerrar las cámaras para eliminar el tremendo ruido que provocaban, con lo que se coartaban las cualidades expresivas del código de lenguaje cinematográfico ya definido durante los años 20; el idioma resulta una barrera que sortear para poder distribuir películas a nivel internacional, ya que el diálogo se posiciona como imprescindible para desarrollar la trama y, sin él, no se entiende la historia. En este sentido, podemos considerar de gran importancia un concepto que menciona Sánchez Noriega en su *Historia del cine* (2002: 149) y que Vicente Benet refuerza en *La Cultura del Cine* (2004:114). Y es que se trata de un planteamiento de lo más revelador al referirse a la incorporación de la banda de sonido a la imagen cinematográfica; ambos hablan de *Ámame esta noche* de Rouben Mamoulian¹⁰ (1932) como una obra clave en el uso complejo del sonido y como una completa revelación en el mundo del cine en general y del cine musical en particular. Ya se han consolidado las fórmulas estilísticas del montaje de continuidad americano, la gente se ha cansado del tipo de espectáculo musical que le ofrece el cine y Mamoulian usa a dos actores provenientes de disciplinas del teatro musical, como son el vodevil y la opereta, para desarrollar un uso inverso del sonido: la música deja de ser un acompañante, deja de situarse en un segundo plano y comienza a ser el ente narrador que exige una serie de imágenes para transmitir el mensaje buscado. Se crean patrones rítmicos, los sonidos se mezclan y funden con las imágenes. En lugar de llevar a cabo un

¹⁰ Procedente del mundo de los escenarios, uno de los elegidos para desarrollar el nuevo cine.

montaje de escenas donde la música acompaña, todos los elementos visuales van requiriendo sonidos y melodías en cada momento; el sonido se hace expresión.

Es aquí donde el musical se alza como uno de los géneros imperantes, género propio de la década de los 30, y hay historiadores que consideran que nunca se volvió a vivir un momento tan rico a ningún nivel.

2.3.2 La etapa dorada del cine musical.

Los espectáculos de opereta y vodevil que habían llenado las pantallas cinematográficas se empiezan a integrar en historias de amor muy optimistas que no solo exaltan a nivel audiovisual, sino que dan al espectador buenas vibraciones, sentimientos de felicidad y una vía de evasión maravillosa para el momento que se vivía en el país. Los espectáculos en si habían ganado en majestuosidad, dada la cantidad de recursos que se presentaban al servicio del cine, y las tramas ya se narraban totalmente integradas. El musical de verdad había llegado. “El musical por excelencia es el musical americano, un género genuino que apenas ha tenido desarrollo en otros países y que se caracteriza por historias optimistas y de cierta frivolidad, en las que una trama y unos personajes muy simples sirven de soporte para números musicales espectaculares. Se llama también comedia musical porque los tratamientos dramáticos resultan excepcionales. Los argumentos están supeditados a números musicales, escritos por compositores valiosos (George Gershwin), que combinan canciones y coreografías con delicada puesta en escena y recursos más o menos hábiles para vencer la inverosímil situación de que un personaje diga sus diálogos cantando” (SÁNCHEZ, 2002: 148-149).

Así, entrando directamente en el análisis de la evolución del género, podemos señalar la revista musical como primer género de cine musical. “Fue la MGM la que presentó *The Hollywood revue of 1929*, en la que la mayoría de sus intérpretes exclusivos aparecían en piezas cortas, o cantaban o bailaban,

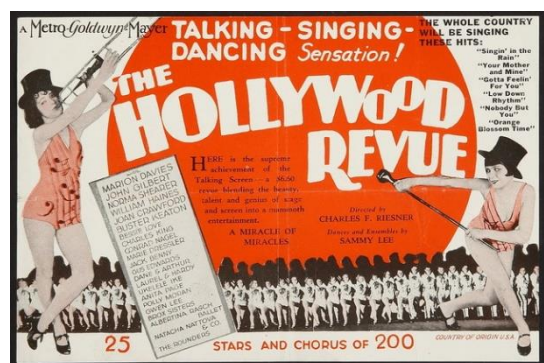


Fig. 23. *The Hollywood Revue*. Cartel, 1929.

siendo entonces ambas actividades de rigor incluso para artistas no competentes en ninguna de ellas” (SARPE, 1984: 311). Es en esta línea donde se desarrollan también las operetas. Su carácter disparatado y toda la carga musical e interpretativa que desarrollaba la hacía ideal para proyectarla, como hemos visto, en medio de esos espectáculos variados de vodevil. Durante estos dos primeros años de cine sonoro, con todas sus controversias

morales y sus dificultades técnicas, no tardarían en aparecer los largometrajes musicales, los primeros, los denominados musicales entre batidores. Usar el desarrollo de una obra de teatro como pretexto fue la mejor estrategia que supieron utilizar los directores de cine para justificar la introducción de números de música y danza en medio de la narración de una sin que resultara inverosímil; esto había sido un problema crucial a la hora de contar historias de forma musical, pero se encontró la manera de solventarlo.

El Cantor de Jazz (1929) fue la película de experimentación de este nuevo género. Podríamos señalar que, además, supuso la revolución del sonido en el cine musical, ya que hizo uso de un género que, por el único hecho de poseer el uso del sonido y de la palabra, “enriqueció el cine americano” (FORD, 1974: 46). Se trata de las películas de temática afroamericana. *El Cantor de Jazz* trajo consigo toda una serie de elementos, tanto tradicionales como innovadores:



Fig. 24. *The Jazz Singer*. Cartel, 1927.

- Incorpora una de las modalidades de teatro musical más extendidas en Estados Unidos, los *minstrels*. Esta integración de las tipologías de teatro musical se hizo más que evidente en lo sucesivo. Se intenta hacer lo visto hasta ahora, pero mejor. “Veinte filmes están para probarlo, principalmente *Sombrero de Copa*, *Roberta*, *Romance swing* y *The Story of Irene and Vernon Castle*, donde resucitaron a la pareja que, desde 1910, había sido la gran propagadora del *cake-walk*. Con *Broadway melodies* abandonamos el terreno de la danza por el del *music-hall* de gran espectáculo que, también, inspiró con bastante fortuna el nuevo cine. Los espectáculos de *music-hall* eran entonces de una suntuosidad que habría podido desanimar a los

productores de filmes, pero los medios técnicos de que dispone el cine les permite trucajes imposibles en los escenarios mejor equipados; les ofrecen ventajas que se aprecian ante films como *Fox Folies*. Sucedió también que en filmes sentimentales o melodramáticos se intercalaran cuadros de *music-hall* de gran espectáculo, como fue el caso de *La Calle 42*, de Lloyd Bacon, fórmula híbrida, cuyo éxito hizo surgir numerosas imitaciones” (FORD, 1974: 31 – 32).

- Al presentarse como la primera muestra de cine musical entre bastidores, abrió todo un mundo estético, formal y técnico. Combinó de manera magistral los números musicales con la narración de la historia y los diálogos, aunque la relación narrativa entre unos y

otros era débil. Si eliminamos los fragmentos musicales, la continuidad narrativa no se ve interrumpida.

- Durante los números musicales, como pasaría en las primeras filmaciones y por cuestiones técnicas, la cámara permanece estática en un punto, ya que hay que



Fig. 25. Al Jolson en *El Cantor de Jazz*. Fotograma, 1927.

aislarla del sonido exterior, pero se mueve durante las escenas, con lo que el sonido de los pocos diálogos es recogido del natural.

- La posibilidad de mover la cámara durante los diálogos supuso la composición de planos durante la acción, importantes para la composición visual de la película.
- La revolución más grande se produjo en el sistema de estudios, que tuvo que llevar a cabo la configuración de todo un sistema piramidal de profesionales que se encargarían únicamente de las películas musicales. Surgen nuevas profesiones en el cine: coreógrafos, directores de escena, directores de vestuario, compositores.

Todas estas innovaciones recayeron sobre el siguiente gran logro del cine musical, configurado en la temática de la anterior, pero desde otro punto de vista. Será el que abra la veda a “los filmes de folklore negro. No son numerosos, pero *¡Aleluya! (¡Hallelujah!)*, que señala el



Fig. 26. Elenco de *Hallelujah*. Fotografía, 1929.

comienzo del género, es una obra maestra, la primera obra maestra sonora que apareció en las pantallas en 1929. El autor es King Vidor. Es a la vez un estudio del alma negra y una valoración del encanto que desprende de la música y las canciones. Por primera vez, el espectador tiene la impresión de que el sonido contribuía a la belleza de las imágenes, que añadía algo y, también, que el

silencio tenía valor propio” (FORD, 1974: 46).

Vemos claro el uso de las tradiciones de los esclavos negros americanos para promover una cultura, unas creencias y una estética sonora y visual; pero esta vez es real, es artístico, y a pesar de su ordenación espacial exacerbada, se usa verdadera música negra con verdaderos actores negros.

Por primera vez en mucho tiempo, no hay apropiación, aunque se continúa mostrando a la población negra de una forma estereotipada.

Entrados los años 30, todas las cuestiones acerca del uso del sonido como elemento narrador, tanto la música como todos los sonidos que envuelven las escenas, fueron haciendo mella en el cine musical que, a pesar de haber conseguido auténticos avances, seguía viéndose limitado por una sencilla razón: que la gente hablara de su vida cantando no era creíble. Es entonces cuando magníficos artífices del cine musical en todas sus facetas intentan saltar esta barrera, y llevan a cabo un experimento que se convertirá en la obra definitiva: los musicales integrados. De temáticas muy optimistas, dedicadas al amor y a los finales felices, fueron los encargados de hacer posible que los protagonistas se pusieran a cantar y bailar y aquello tuviera sentido narrativo. La gente comenzó a dejar de cuestionarse la inverosimilitud de aquellos números musicales para asimilarlos como un elemento más dentro de la narración. Más adelante, en la misma década, se darán también los musicales híbridos, una combinación que aúna los musicales integrados con la temática de los musicales entre bastidores.

2.3.3 Dos caras perfectas del arte coreográfico: Hermes Pan y Busby Berkeley.

No hay forma mejor de sintetizar una ejemplificación de estos últimos musicales que con las celebridades encargadas de llevarlo a su máxima expresión: los directores coreográficos. Si bien las películas musicales se componían, como hemos dicho, de toda una serie de profesionales especializados, dentro de este grupo, los coreógrafos llevaron a cabo la labor más complicada de todas: la configuración espacial de las coreografías. No es lo mismo asistir a un espectáculo en directo, con un escenario que se ve de frente y una coreografía montada hacia el público, que una rutina visible a 360°. Había que hacer lo nunca visto, había que investigar cómo grabar la danza. Se presenta como un gran reto, pero a la vez como una grandísima oportunidad creativa que nuestros coreógrafos supieron aprovechar al máximo. El cine desarrolla su propia danza.

La lista de coreógrafos brillantes en los años 30 de Hollywood es muy larga, así que, en esta ocasión, han sido seleccionados como ejemplo los más completos y, a la vez, dispares de toda la producción musical clásica: Hermes Pan y Busby Berkeley. Cada uno tomó una forma concreta de plasmar las danzas en el cine, totalmente diferentes en forma y fondo, aunque, desde luego, ambas visiones tuvieron un punto en común, el *jazz*. Aunque cada uno buscó su manera de expresarse a nivel visual, lo que es indiscutible es que lo que allí se estaba bailando era una fórmula de *tap dance* en todo su esplendor técnico. Aunque de escuelas diferentes, ambos coreógrafos estaban formados

en las disciplinas artísticas del teatro, con lo que tuvieron la capacidad de estilizar y pulir las danzas en favor de la percepción visual en el cine.



Fig. 27. *Hermes Pan*. Fotografía.

Para analizar, por tanto, sus diferencias, comenzaremos por el clásico, *Hermes Pan*. Bailarín y coreógrafo, *Hermes Joseph Panagiotopoulos* nació en 1909 en Tennessee. Él y una de sus hermanas comenzaron a bailar desde muy pequeños, cosa que, en su familia, se aceptó como símbolo de vitalidad, no como lo que era, una afirmación de la vida (FRANCESCHINA, 2012: 17 – 18). Se mudó con su familia a Nueva York en 1923, donde se convirtió en un asiduo del Cotton Club en Harlem, local donde cada noche se podía disfrutar de música y danza afroamericanas. El propio Pan llegaría a afirmar esta etapa

de su vida como una parte crucial de su educación en danza (F, 2012: 22). Allí realizó varias audiciones que le llevaron a participar en operetas, espectáculos de vodevil y, muy pronto, en Broadway, todo junto a su hermana Vasso. Ambos creyeron tener serias oportunidades en Hollywood, dada su extensa experiencia en teatro musical, así que, en 1929, la familia Pan, tras varias mudanzas, decidió tomar rumbo definitivo a Los Ángeles.

Llegó en 1933 a los estudios de la RKO, que estaban sumidos en una crisis monetaria severa. Como fórmula para sobrevivir, estaban tratando de renovar los géneros, y contrataron a Vincent Youmans para la composición musical del siguiente proyecto de los estudios: *Volando a Río*. Hermes Pan presentó su candidatura para convertirse en el coreógrafo de lo que sería la primera película de Fred Astaire y Ginger Rogers; el resto, es historia (FRANCESCHINA, 2012: 44). Fred Astaire, el bailarín más destacado de la historia del cine musical, tenía un pasado artístico muy parecido al de Pan. Provenía también de escuelas



Fig. 28. *Fred Astaire*. Fotografía.

de danza y tenía experiencia en el teatro musical, el vodevil y la opereta. Llegó a Hollywood, de la misma forma, con su hermana Adele, para convertirse en una estrella; y lo mejor, es que los dos bailarines soñadores lo consiguieron juntos. Se cuenta que, durante el rodaje de la primera película, *Volando a Río*, Astaire se encontró con dificultades para

finalizar una de sus rutinas de danza, con lo que se le propuso a Pan que le ayudara a terminar; la química que salió de aquel ensayo les convirtió en artistas inseparables, ya que se complementaban mutuamente como “bailarines del espacio”. El propio Pan declaró en una ocasión acerca de su relación con el bailarín, con quien ya comenzaba a configurar su propia visión de la danza filmada (F, 2012, 53):

Mi primera experiencia sería con la danza fue trabajar con Fred Astaire. La forma en que se movía contribuyó mucho a mi pensamiento subsecuente cuando me enfrentaba a una coreografía. En todos esos filmes que hice con él en la RKO, éramos siempre conscientes de la cámara. Ensayábamos en frente de esos espejos enormes, y esas eran nuestras cámaras. Si viajas a través de la pantalla obtienes un mejor efecto de movimiento que si te quedas estático en el centro porque ahí no ves ese dinamismo. Hemos diseñado cosas del tipo que, si queríamos dar un paso desde atrás y que no se viera viniendo recto, lo hacíamos en diagonal. Así obtienes movimiento y velocidad.



Fig. 29. Fred Astaire y Hermes Pan. Fotografía.

No se puede hablar del uno sin el otro, ya que ambos fueron los responsables de la estética clásica de la danza en Hollywood. Ambos llevaron a cabo un planteamiento basado en las actuaciones teatrales, según las cuales, configuraron el espacio cinematográfico a modo de caja escénica, con el punto de vista frontal clásico de los espectáculos coreográficos en vivo. No trabajaron tanto en el espacio como en las fórmulas estéticas de la danza;

recuperan la concepción visual que se llevaba desarrollando en el ballet desde los primeros momentos, donde las cualidades técnicas de los bailarines dan el toque de gracia y distinción.

En un intento por simplificar el estudio de las características estéticas de estas coreografías, vamos a poner como ejemplo una de las mejores películas de la historia del cine: *Sombrero de Copa* (1935). Este genuino film es una síntesis perfecta del trabajo de Pan y fue tan revolucionaria que, según cuenta Franceschina (2012: 69), el *Hollywood Reporter* cubrió la premiere con el titular “*Top Hat* el gran ejemplo de primera clase en la escena musical”, a lo que añadió “Hermes Pan y Mark Sandrick han dado lo mejor de sí mismos, y eso es algo que hay que ir a ver”. Como muestra total de esta revolución están las cifras, según las cuales, *Top Hat* recaudó para la RKO 1.295.000 dólares.

Lo principal es entender que en *Top Hat*, la integración es absoluta; sin los números musicales no se entiende la historia. Mantiene el tono optimista y la comedia romántica que siempre tiene un final feliz, como había sido habitual hasta este momento, pero da un salto de gigante en cuanto a la composición coreográfica. Con música de Irving Berlin¹¹, podríamos decir que *Isn't this a lovely day*, *Cheek to Cheek* y *Picolino* son los números que resumen las características de todos los musicales de Pan y Astaire:



Fig. 30. *Top Hat*. Cartel, 1935.

- Coreografías de cine. La cámara se desvincula de la posición de espectador estático, pero, el desarrollo coreográfico de la nueva estética exigían planos de absoluto estatismo para que no se perdieran los detalles sutiles. Estos planos podían abrirse a general o cerrarse a medio, e, incluso, seguir a los bailarines con un leve travelling, pero siempre desde un punto de vista frontal de escenario donde se pudiera observar a los bailarines sin interrupción.

- Baile en pareja. Aunque hay números concretos en los que participan una gran cantidad de bailarines, lo cierto es que la mayoría de ellos constan de una pareja o, a veces, un bailarín solista.

De otra forma, sería imposible disfrutar de la danza de la forma en la que se pretendía.



Fig. 31. Astaire y Rogers en *Cheek to Cheek*. Fotograma, 1935.

¹¹ Compositor de Broadway y Hollywood, autor de las canciones más emblemáticas de la historia del cine.



Fig. 32. Astaire y Rogers en *Cheek to Cheek*. Fotograma, 1935.

- Cuerpo entero. Dado que las disciplinas de danza que se desarrollan exigen concentración, es de vital importancia que las piernas no se pierdan de vista.

- El disfrute visual se centra en el desarrollo coreográfico, sin más adornos ni florituras que una depuradísima técnica de claqué al ritmo de música de swing. Por tanto, los decorados y vestuarios son de gran refinamiento, lo que acompaña a esa estética de danza impecable y se aleja de la situación de incertidumbre y precariedad que estaba atravesando el país.



Fig. 33. Fred Astaire en *Top Hat*. Fotograma, 1935.

Como vemos, el gran logro de Pan como coreógrafo de cine es dar al teatro musical la precisión que le faltaba. Fija el espacio cinematográfico en favor del espectáculo.



Fig. 34. *Busby Berkeley*. Fotografía, 1939.

Por su parte, en el mismo Hollywood, un Busby Berkeley poco experimentado en el mundo de la danza también se aventuraba al fabuloso cine musical. De madre actriz y padre director de teatro, descubrió sus cualidades para la composición espacial en el ejército, donde, durante la Primera Guerra Mundial, tuvo que desarrollar cualidades para los ejercicios destinados a mostrar la habilidad y precisión de hasta 1.200 hombres a la vez (PLANETA, 1990: 406). Una vez salió de allí, fue a buscar trabajo al teatro, en contra de la voluntad de sus padres, y no se hizo esperar su incursión en el

musical de Hollywood. Aprendió los estilos básicos que se

estaban desarrollando en la América de esos momentos y se defendió como director coreográfico, pero Hollywood le abrió la mente.

Allí se dio cuenta de que el cine y el teatro tenían una diferencia clave: el sentido de realidad. Mientras que en el teatro la obra se desarrolla en un tiempo y espacio determinados que transcurren en directo, el cine es una ficción que se puede modificar. El espacio cinematográfico no es real, con lo cual, rechazó la forma de hacer convencional. Por tanto, exigió, además de ser director de coreografía, encargarse de los movimientos de cámara, se deshizo de las cuatro cámaras fijas encargadas de recoger el desarrollo de las coreografías y pidió que sólo se usara una. Esa única cámara pasó a ser una bailarina más dentro de sus escenas, lo que le supuso varios problemas con el código cinematográfico desarrollado por Griffith. Sus planos no correspondían a puntos de vista naturales para el ser humano, y se pasaba de unos a otros sin continuidad temporal clara.

Para que todo esto nos quede más claro, y buscando un ejemplo que podamos asimilar al coreógrafo anterior, vamos a utilizar una de sus mejores obras para materializar todas estas ideas: *Gold Diggers of 1935* (Vampiresas). En el mismo año en que brilló *Top Hat*, esta maravillosa producción pone de manifiesto las capacidades más asombrosas de Berkeley en cuanto a composición cinematográfica. Podemos advertir las diferencias de su cine musical con el resto simplemente atendiendo a la temática: crítica social a un periodo de depresión económica nacional. No se trata de una obra escapista más sino que pretende reflexionar sobre una situación

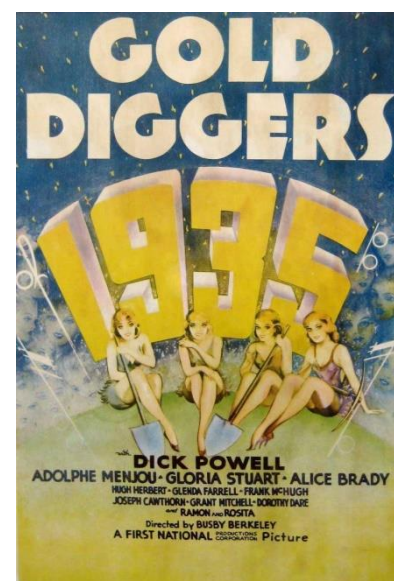


Fig. 35. *Gold Diggers of 1935*. Cartel, 1935.

crítica, no adorna la realidad. Sin embargo, su desarrollo artístico es impecable, y ahí tenemos *Lullaby of Broadway* para demostrarlo. Este número frenético nos habla mucho de la forma de hacer de Berkeley:

- Coreografías de ensueño. Como si se tratara de un fruto de la imaginación, los primeros planos donde podemos ver a las bailarinas se desarrollan en cenital. Se produce transición visual entre unos planos y otros, unas formas se convierten en otras y de un rostro se pasa a una vista aérea de Manhattan y, seguidamente, a un grupo de más de cien bailarines desarrollando una rutina de claqué al unísono.



Fig. 36. *Lullaby of Broadway*. Fotograma, 1935.

- Baile en grupo. Por su formación y cualidades, Berkeley siempre usó grandes grupos de bailarines para sus números. Una sola pareja no sería suficiente para mostrar sus efectos caleidoscóticos.



Fig. 37. *Lullaby of Broadway*. Fotograma, 1935.

- Cuerpos. Podemos ver brazos, piernas, cabezas, todas describiendo efectos visuales inverosímiles. Grandes líneas hacia el infinito, cientos de piernas que se trenzan y se despojan de sus características humanas. No se nos muestra la danza como espectáculo en sí mismo, como evolución coreográfica, sino que se usa como vehículo de expresión para otros conceptos.

- El disfrute visual, por tanto, se centra en sugerencias. Se va más allá de rutinas de claqué perfectamente ejecutadas. Como si se tratara de un gran grupo de gimnastas, las acrobacias y los efectos visuales nos evocan formas y nos despiertan sentidos que, si no fuera por el cine, no sería posible. El propio Berkeley afirmaba estar totalmente despojado de las tendencias artísticas que se estaban desarrollando en Europa, pero nos resulta un poco imposible no vincularlo a movimientos, como, por ejemplo, el cubista, donde el estudio se centra en la composición de la imagen.



Fig. 38. Escena de pianos en *Gold Diggers of 1935*. Fotograma, 1935.

Diríamos que, mientras Hermes Pan se proclamó como compositor de la danza, Berkeley se defendió como compositor del espacio cinematográfico, y es algo que podemos ver de forma muy evidente en todas sus obras. Usaron el *tap dance* como vehículo de expresión en unas formas que no por ser más refinadas dejaron de ser las hijas del *cakewalk*. Grandes bandas de swing, con directores de mucho prestigio a la cabeza, participaron en los filmes musicales de los años 30 y acompañaron a las más bellas coreografías de claqué, interpretadas siempre por magníficos bailarines blancos.

Todo un país se rindió ante la evidencia de que aquellas danzas tenían algo especial, algo capaz de hacer olvidar hasta los problemas de la realidad más convulsa.

En definitiva, podemos comprobar que el siglo XIX gestó las formas artísticas que darían al cine musical clásico la expresividad justa, la estética coreográfica más refinada y el despliegue artístico más prodigioso.

3. Conclusiones.

Hemos visto que las formas culturales afroamericanas fueron tomadas por los géneros cinematográficos de Hollywood y reconvertidas. Un compendio de danzas aleatorias que nacen del puro placer por el movimiento y la expresión, son tomadas, ordenadas y puestas antes los ojos de millones de personas, que redescubren el placer del espectáculo musical. Se lleva a cabo una “academización” de las danzas populares, un proceso inverso al resto de las tendencias artísticas del siglo XX que, lejos de ceñirse a un canon, rompen cada vez más la forma.

Ha resultado un trabajo muy fructífero a nivel de información, ya que, si bien se presuponía que el estudio del cine musical aún presenta muchas lagunas, todo lo que se refiere al ámbito de la población afroamericana en Estados Unidos está más que documentada, con datos concretos muy bien contrastados.

Además, hemos comprobado que la consideración de la población afroamericana como elemento de identidad no va más allá de sus manifestaciones culturales y que, entonces como ahora, se enfrentan a una discriminación racial muy difícil de resolver. Se toma su talento y se desprecia todo lo demás, como si fueran dos cosas que pueden ir por separado. Por tanto, espero que este repaso por la historia contemporánea haya contribuido a reivindicar la raza negra como partícipe activa de uno de los movimientos culturales más importantes de la historia universal.

4. Bibliografía.

- Fuentes bibliográficas.

- Bessy, M. (1963). *Historia en 1000 imágenes del cine*. Barcelona: Caralt.
- Bourcier, P. (1981). *Historia de la danza en occidente*. Barcelona: Blume.
- Franceschina, J. (2012). *Hermes Pan: the man who danced with Fred Astaire*. New York: Oxford University Press.
- Ford, C.; Jeanne, R. (1974). *Historia ilustrada del cine 2*. Madrid: Alianza.
- Gubern, R. (1973). *Historia del cine 1*. España: Danae.
- Gregory, H. (1999). *Un siglo de pop*. Barcelona: Blume.
- Jenkins, P. (2002). *Breve historia de los Estados Unidos*. Madrid: Alianza.
- Kenneth Galbraith, J. (2013). *El crash de 1929*. Barcelona: Planeta.
- Knowles, M. (2002). *Tap Roots. The early History of Tap Dancing*. United States of America: McFarland & Company, Inc.
- Lifar, S. (1973). *La danza*. Barcelona: Labor.
- Maurois, A. (1957). *Historia de los Estados Unidos*. Barcelona: Surco.
- Roz, F. (1944). *Historia de los Estados Unidos*. Madrid: Plus Ultra.
- Sachs, C. (1944). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal.
- Wieviorka, M. (2002). *El Racismo. Una introducción*. Bolivia: Plural.

- Enciclopedias.

- *Enciclopedia de la Historia del Cine* (Vol. 2). (1984). Madrid: Sarpe.
- *El Cine* (Vol. 1). (2004). Barcelona: Spes.
- *Historia universal del cine* (Vol. 2). (1990). Madrid: Planeta.
- Salvat, J. (1990). *Historia de la música pop, los primeros pasos hasta 1955*. (Vol. 1). Barcelona: Salvat.

- Fuentes consultadas.

- Asimov, I. (1984). *Los Estados Unidos de la Guerra Civil a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Alianza.

- Desmond, J. C. (1997). *Meaning in motion. New cultural studies of dance*. United States: Duke University Press.
- Benet, V.J. (1996). *Ámame esta Noche y la estabilización narrativa en el musical*. Madrid: Revista Secuencias, págs. 47 – 67.
- Munsó, J. (2006). *Diccionario de películas. El cine musical*. Madrid: T&B editores.
- Pasi, M. (1980). *El Ballet. Enciclopedia del Arte Coreográfico*. Madrid: Aguilar.
- Seibert, B. (2015). *What the eyes hears. A History of Tap Dancing*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

- Flint, P.B. (1990, 23 de septiembre). *Hermes Pan, Dancer, 79, Is Dead; Choreographer of Astaire Classics*. New York Times. Recuperado de:
<http://www.nytimes.com/1990/09/23/obituaries/hermes-pan-dancer-79-is-dead-choreographer-of-astaire-classics.html>

- Ruiz del Olmo, F.J. (2009) *El vodevil y el melodrama en el cine primitivo*. Madrid: Revista de Creatividad y Sociedad nº 14, Universidad de Málaga. 18 págs.
http://www.creatividadysociedad.com/articulos/14/6-el_vodevil_del_melodra_delolmo.pdf

- Yung, S. (2013). *Breve historia del Tap, el Jazz y el Hip-Hop*. Brooklyn: Dancemotion USA, Agencia de Asuntos Educativos y Culturales del Departamento de Estado, Estados Unidos.
http://www.dancemotionusa.org/media/31235/dmusa_tapjazzhiphop_spanish.pdf

- Videografía.
- *Sombrero de Copa* (Top Hat, Mark Sandrich 1935).
- *Gold Diggers of 1935* (Vampiresas de 1935, Busby Berkeley 1935).

5. Anexo.

- Índice de imágenes.

- Fig. 1. <https://twitter.com/deekonomia>
- Fig. 2. http://www.allposters.es/-sp/Migrant-Mother-1936-Posters_i8673928_.htm
- Fig. 3. <http://aprendamosocialesfacilmente.blogspot.com/2015/01/esclavitud.html>
- Fig. 4. <https://momentosdelpasado.blogspot.com/2014/11/la-segregacion-racial-en-estados-unidos.html>
- Fig. 5. <http://www.step-by-step-dance.com/swingdance.html>
- Fig. 6. <https://ar.pinterest.com/pin/231231762101677555/>
- Fig. 7. <https://mediamus.blogspot.com/2010/01/une-histoire-du-jazz-1ere-epoque-le.html>
- Fig. 8. <https://www.pinterest.es/pin/464222674061687149/>
- Fig. 9. <https://svenska.yle.fi/artikel/2015/08/27/klassiskt-i-jazzen>
- Fig. 10. <https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/foto-benny-goodman.html>
- Fig. 11. <https://www.auditori.cat/es/homenaje-a-glenn-miller>
- Fig. 12. <https://www.pinterest.es/pin/523473156674087169/>
- Fig. 13. <http://gastv.mx/night-journey-1947-de-martha-graham/>
- Fig. 14. <https://www.alamy.com/stock-photo-sailors-hornpipe-65392437.html>
- Fig.15. [https://en.wikipedia.org/wiki/Stick_dance_\(African-American\)#/media/File:Slave_dance_to_banjo,_1780s.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Stick_dance_(African-American)#/media/File:Slave_dance_to_banjo,_1780s.jpg)
- Fig. 16. <https://co.pinterest.com/pin/364580532311883388/>
- Fig. 17. <https://nmaahc.si.edu/blog-post/blackface-birth-american-stereotype>
- Fig. 18. <https://www.pinterest.es/pin/370772981797186419/>
- Fig. 19. <https://www.elcineenlasombra.com/hubo-un-dia-en-que-se-invento-el-cine/>
- Fig. 20. <https://listas.20minutos.es/lista/las-mejores-actrices-del-cine-mudo-345345/>
- Fig. 21. <http://www.electronica-basica.com/vitafono.html>
- Fig. 22. <https://www.pinterest.com>
- Fig. 23. <https://travsd.wordpress.com/2014/01/19/the-hollywood-revue-of-1929/>
- Fig.24. [https://es.wikipedia.org/wiki/The_Jazz_Singer_\(pel%C3%ADcula_de_1927\)#/media/File:The_Jazz_Singer_1927_Poster.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Jazz_Singer_(pel%C3%ADcula_de_1927)#/media/File:The_Jazz_Singer_1927_Poster.jpg)
- Fig. 25.
- Fig. 26. <https://memphisroom.wordpress.com/2014/02/22/new-digital-collection-hallelujah/>
- Fig. 27. https://en.wikipedia.org/wiki/Hermes_Pan#/media/File:Hermes_Pan.jpg
- Fig. 28. <https://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/fred-astaire/>

- Fig. 29. <https://www.pinterest.es/pin/545217098611127189/>
- Fig. 30. https://en.wikipedia.org/wiki/Top_Hat#/media/File:TopHatORGI.jpg
- Fig. 31. <https://www.flickr.com/photos/positivelypuzzled/3230627198/lightbox/>
- Fig. 32. <http://www.tcm.com>
- Fig.33.<https://www.art.com/products/p45518631587-sa-i10436599/top-hat-fred-astaire-1935.htm>
- Fig. 34. <https://aurorasginjoint.com/2018/01/28/busby-berkeleys-babes-in-arms-1939/>
- Fig. 35. <https://www.filmaffinity.com/es/film291690.html>
- Fig.36. https://en.wikipedia.org/wiki/Gold_Diggers_of_1935#/media/File:Gold_Diggers_of_1935_Lullaby.jpg
- Fig. 37. <https://www.newyorker.com/magazine/2016/12/12/busby-berkeleys-unsurpassed-dances>
- Fig. 38. <https://www.nfsa.gov.au/collection/curated/gold-diggers-1935>