

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Cine Musical

Proceso y creación de un guión de largometraje musical latinoamericano

Felipe Rocha
Cuerpo B del PG
20 de Julio del 2012
Comunicación Audiovisual
Proyecto Profesional
Nuevos Profesionales

Introducción

En 1981 el realizador cubano Julio García Espinoza renunció a su puesto como viceministro de cultura para tomar el puesto de director principal del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). En una entrevista realizada por Julianne Burton acerca de la identidad del cine Latinoamericano y de su trabajo como ministro encargado de música, espectáculos de variedad y circos; el director manifiesta su preocupación por la falta de interés de la industria latina en las producciones musicales, declarando:

Siempre le he planteado a los directores del ICAIC que así como los directores de Hollywood deben hacer su *western* obligatorio, aquí deberíamos obligarnos todos a hacer un musical. A ver si encontramos una respuesta al género musical, por difícil que sea esta búsqueda. Ser cineasta en un país como éste, con tan enorme riqueza musical y sin ninguna tradición de hacer películas musicales, es bastante frustrante. (Burton, 1991, p. 314).

El presente proyecto de graduación tiene como objetivo explorar el género musical, (el cual se entiende como un film que utiliza canciones y bailes como recurso narrativo dentro su historia), para aportar por medio de la creación de un guión musical, a la búsqueda de identidad de este género en Latinoamérica, tal como propone Julio García Espinoza.

Se analiza en este proyecto de graduación el cine musical y la evolución temática y estética de este género, desde su creación en el cine clásico de Hollywood hasta la actualidad. El presente proyecto, titulado: *Cine musical: Proceso y creación de un guion de largometraje musical latinoamericano*, se encuentra dentro de la categoría Proyecto Profesional, ya que la investigación se desarrollará desde la revisión y reconocimiento teórico del cine musical, hasta llegar a la creación de un guión de largometraje para una película musical latinoamericana. La línea temática en la que se desenvuelve el presente proyecto de grado es el área de nuevos profesionales, ya que el objetivo del proyecto es adaptar los

conocimientos adquiridos durante la carrera y poder crear un material innovador, que aporte, a la disciplina.

Para lograr llegar a la instancia de escritura del guión personal, se analizarán films y guiones de películas musicales, para establecer los recursos que tienen mayor funcionalidad dentro del género. De igual manera se pretende con esta investigación reflexionar acerca del cine musical como género evolutivo, que ha sido protagonista de transformaciones narrativas y estéticas a lo largo del tiempo.

El objetivo principal de este proyecto es la escritura de un guion de largometraje musical teniendo en cuenta el contexto de creación y producción en el cual se ha manejado este género hasta la actualidad. La investigación del contexto de la producción del musical es fundamental para conocer qué recursos merecen ser rescatados y re inventados, con el objeto de innovar la narrativa de este género en particular. El análisis de los recursos narrativos previamente utilizados por otros guionistas y realizadores, es fundamental para poder elaborar un proyecto de grado que posea un contenido innovador y aporte al conocimiento general de la disciplina.

Adicionalmente se hará un recorrido histórico del cine musical, se presentarán las diversas técnicas de escritura en el guión y se explorarán diferentes dispositivos narrativos audiovisuales.

El cine musical comenzó a definirse con el inicio de la era sonora en Hollywood. Según Rick Altman (1999), la concepción de género musical nació con la película *El Cantor de Jazz* (1927), la cual exponía una hibridación de técnicas sonoras donde se mezclaban el sonido de música directa proyectada en la sala y el sonido incorporado al negativo fílmico. Según el autor, las primeras películas con tratamiento sonoro no pueden ser consideradas enteramente musicales, ya que era muy temprano en la historia del cine para que se manejara el concepto de género cinematográfico; algo que con el tiempo iba a adquirir el

cine musical. Altman (1999) sostiene que fue en 1933 cuando se comienzan a fundir los conceptos de comedia romántica y comedia musical, el término musical abandona su función adjetiva y adopta una identidad como sustantivo genérico; con lo cual el primer musical con una estructura narrativa y con códigos propios del género sería *La Calle 42* (1933). Es desde esta época que se mantiene una estructura global del género, con códigos establecidos, y se puede analizar al cine musical como un sistema de narración independiente al resto de producciones audiovisuales.

Estos códigos propios del musical han sido analizados por varios autores. Jane Feuer (1982) hace un recorrido por la historia del cine musical, explorando las técnicas que utilizaron guionistas, directores y actores para generar características propias del género. La autora sostiene que este género contiene su propio lenguaje ideológico, los musicales ofrecen un placer al espectador al contener música y canción, pero no solo lo muestran, el musical trata sobre estos temas y sus núcleos narrativos giran alrededor de estas disciplinas sonoras y físicas (en el caso del baile). Al generar un distintivo entre los demás géneros, el musical adquiere un lenguaje propio, digno de rescatar para producciones que quieran transmitir emociones y sentimientos de una forma puramente audiovisual y con una alta concentración en el desarrollo expresivo del sonido.

En esa investigación se explorarán los diferentes códigos narrativos exclusivos de este género para encontrar cómo funciona su lenguaje distintivo y poder implementarlo en la escritura del guión propio.

La mayoría de las características expuestas en el cine musical clásico son proyecciones del acercamiento de este género al mundo del espectáculo de Broadway. Gracias a la introducción del sonido, muchos de los artistas del teatro ingresaron a Hollywood a buscar nuevas ofertas laborales y con ellos, la idea de llevar musicales ya existentes a la pantalla grande resultó natural. Se atribuyen ciertos códigos audiovisuales utilizados en el cine

musical a esta inmersión del teatro en el género. Expone características como los escenarios, las coreografías y los bailes como referentes de estos parecidos entre el cine musical y el teatro. También analiza cómo la estructura narrativa del guión de un musical es muy parecida a la de un guión de teatro en la forma en que maneja la introducción de canciones, la organización de las mismas y la recurrencia del baile como motor expresivo de la historia. De esta forma se genera una relación estrecha entre los dos sistemas de producción, el cine musical y el teatro, a partir de la cual la autora propone una investigación del musical estilo Broadway para el entendimiento de la raíz de varios de los códigos narrativos utilizados en el cine musical, que ha sido protagonista de varios éxitos de taquilla durante el siglo XX y XXI y ha generado varios films de culto que son reconocidos por audiencias en todo el mundo. En el cine moderno, después del auge del cine musical en la era clásica de Hollywood, varios films musicales se ha posicionado como referentes de nuevos códigos que exploran y re inventan la narrativa clásica del género para exponer nuevas formas de expresión de este cine en particular.

John Kenrick (2004) sostiene que después de la era del cine clásico en Hollywood, el cine musical se fue transformado dependiendo del contexto histórico en el cual se encontraba. El autor expone un paralelo entre la evolución de la música, el baile y el desarrollo de nuevas tendencia en el cine musical, de tal manera que explica cómo gracias al contexto de la música disco en la década del 70, producciones audiovisuales como *Tommy* (1975) y *Can't Stop The Music* (1980), fueron creadas como referentes de estilos musicales concretos. Kenrick (2004) mantiene que hay nuevas y diversas formas de cine musical en la actualidad, que se alimentan del género clásico pero con sus propios métodos innovadores. El autor expone ejemplos de musicales con alguna alteración del los films clásicos de Hollywood. También categoriza las producciones musicales después de la primera mitad del siglo XX, las cuales pueden ser asociadas en diferentes grupos: musicales que provenían de obras de

Broadway como *Cabaret* (1979) de Bob Fosse, creaciones animadas por parte de Walt Disney que exploraba el género musical combinado con la animación, *La Bella y La Bestia* (1989); y musicales que se basaban en canciones ya existentes para crear un producto audiovisual, *Moulin Rouge!* (2001). Cada uno de estos ejemplos se asocia con un estilo nuevo de musical que surgió al final de la era de oro del musical en la década del 50. Cada uno de estos ejemplos posee elementos característicos que ayudaron a reinventar y dar mayor diversidad a un género que estaba en declive. De una parte, *Cabaret* (1979), poseía una temática más oscura que el musical tradicional, mientras que *La Bella y La Bestia* (1989) vinculó dos géneros cinematográficos, dándole mayor capacidad al musical dentro del sistema de producción de la época, en tanto que *Moulin Rouge!* (2001) acercó a la audiencia a un estilo de cine musical que utiliza canciones de conocimiento popular, vinculando la industria de la música y la cinematográfica.

Uno de los objetivos específicos de este proyecto de graduación es abordar un proceso de reinvención en la interpretación y utilización de los códigos propios del género musical para crear un producto propio que sea innovador para la disciplina.

Es importante recalcar que la temática elegida para el presente proyecto de grado aporta a la disciplina ya que el objetivo de la realización del guión propio es brindar un producto nuevo e innovador. El género musical ha tenido múltiples cambios durante su evolución; la investigación de estos cambios permite esclarecer dudas sobre la percepción del público hacia este género y el por qué no hay más producciones musicales actualmente. También se quiere establecer un análisis de textos fílmicos musicales para concluir cuáles de ellos contienen elementos dentro de su discurso cinematográfico propios del musical, lo cual se considera un aporte a la disciplina.

Este proyecto de grado consta de cinco capítulos. El primero de ellos hace un recorrido histórico por el cine musical, que empieza con la creación del sistema de géneros y la edad

de oro del musical donde este género cinematográfico llegó a su punto más alto de desarrollo. También se exponen las diferentes tipologías y características de este género. Se explica el traspaso del cine clásico al moderno y el significado de los nuevos recursos utilizados por los realizadores para reinventar el género. Por último se contextualizará al género dentro de la industria cinematográfica latinoamericana.

En el segundo capítulo se hace un análisis de algunos textos filmicos musicales, exponiendo la teoría de Casetti y Chio (1990) de cómo analizar un film. Después se hace uso de una filmografía seleccionada para generar un análisis sobre la utilización de los códigos narrativos en cada era del cine musical, el clásico y el moderno.

En el tercer capítulo se hace una recopilación sumaria de las técnicas de escritura y creación de un guión musical que tienen mayor funcionalidad para la creación del guion de largometraje propio. Estas técnicas están incluidas con el fin de que puedan ser aplicadas dentro de la teoría investigada en el proyecto de graduación, para luego ser utilizadas dentro de la creación personal.

En el cuarto capítulo hace hincapié en la teoría de la preparación para la escritura del guion audiovisual, desde las bases de la escritura, el abordaje del tema y la construcción de personajes hasta los recursos narrativos que son propios del guion clásico. Después se exponen las técnicas de narración relevantes para la construcción de un texto audiovisual musical, haciendo énfasis en aquellas que enriquezcan la escritura propia.

El último capítulo contiene la ejecución del guión personal, el desarrollo de sus tres actos y su estructura básica. También se establecen cuales de los códigos explorados en el capítulo tres tiene mayor funcionalidad en el proyecto propio.

1. Cine musical

Desde los comienzos del cine se ha mezclado la utilización de música con la imagen proyectada en la pantalla. El cine nunca estuvo completamente ausente de sonido, ya que desde que fue creado las imágenes proyectadas estaban acompañadas por algún instrumento musical. Fue con la invención del sonido en el cine en la década del 30 que se comenzó a emplear a la música y el sonido como formas de expresión dentro de la narrativa de los films. En la era de los sistemas de estudio de Hollywood se fomentó esta práctica, y por consiguiente se creó la concepción de género y uno de sus derivados: el cine musical.

El término género cinematográfico nació en Hollywood gracias a la creación de un sistema de producción que se fundamentaba, entre otros aspectos, en la utilización de códigos narrativos que caracterizaba cada película y la agrupaba dentro de un género en particular. Según Altman (1999) se puede definir el concepto de género en varias maneras: como una fórmula que ayuda a regir las normas de producción; como la definición de las estructuras de los textos fílmicos; o como una etiqueta que ayuda a categorizar las películas para los distribuidores y facilita una posición de interpretación de la temática del film, por parte del público.

Por esta definición de género se le ha otorgado a filmes como *Asalto y Robo a un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903), *Disraeli* (1929) y *El Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) como films pioneros de género western, biopic y musical respectivamente.

1.1 Características del cine musical

El término cine musical refiere a las películas que manejan su sistema de narración con un apoyo en canciones y bailes. Dichas películas mantienen ciertos códigos genéricos que se manifiestan en la mayoría de sus casos, se clasifican de la siguiente manera: a) códigos que utilizan canciones para avanzar la historia o darle un significado narrativo, b) el baile como

instrumento de acompañamiento a las canciones o como elemento de entretención, y c) similitudes con las producciones de Broadway en cuanto a sus elecciones musicales y tratamientos de las historias. Usualmente las temáticas de los musicales se consideraban como frívolas y simples por su alto contenido de humor y la falta de exploración de historias con importancia social.

Adicionalmente, la autora Feuer (1982) recalca la importancia protagónica del sonido, subrayando una nueva clase de expresión narrativa y la forma en que se cuentan las historias dentro del cine musical. Feuer define al cine musical de la siguiente manera:

Este género, aparentemente el más anti – intelectual de todos, contiene su propio proyecto ideológico. Los musicales ofrecen al público uno de los placeres más intensos (precisamente por ser el tipo de film menos intelectualizado) y además aportan una justificación a ese placer. Los musicales no solo nos muestran el canto y el baile sino que tratan del canto y el baile, así como de la naturaleza e importancia de esta experiencia. (Feuer , 1982, p. 12).

De esta manera la autora sustenta como los fundamentos de las historias de los films musicales se enriquecen y se envuelven en estas disciplinas del canto y el baile y si no se utilizaran estos recursos, las historias tendría un significado completamente diferente.

Aun así, el musical no es solo considerado como un film en el que se canta y se baila exclusivamente. Es cierto que el canto y baile son componentes ineludibles de cualquier musical, pero su característica esencial resulta ser que su todo: su forma, su movimiento y su sentimiento están dictados por la música y el desarrollo sonoro del film.

Aun así, no cualquier película con canción o baile es considerada un musical; hay varios ejemplos de films donde esta demostración de canto no es más que una extensión de la música de fondo y no se genera un verdadero cambio en la forma de narración de la

película, ni siquiera momentáneamente. La canción y el baile en un musical funcionan como una forma de desprendimiento de la realidad ficcional dentro del film. Cuando hay un espacio musical, el contexto de los personajes parece cambiar y ser sustituido por un lugar en donde esta forma de expresión está justificada.

En el sentido hasta aquí descrito, entonces, La característica más clara del musical parte del contrato visual que acepta el espectador de manera implícita, ya que desde un comienzo este tiene que aceptar los códigos y el lenguaje irreal que maneja el género.

En cuanto a su sistema de producción, las películas musicales mantienen ciertas reglas y características que no todos los films comparten. Su aparente simplicidad es en realidad una compleja red de colaboraciones que en algunas ocasiones necesita más trabajo interdisciplinar que los otros géneros cinematográficos, pues los films musicales se realizan con el trabajo de colaboradores como músicos, entrenadores vocales, entrenadores físicos y coreógrafos, entre otros.

Pero la diferencia de estas colaboraciones con respecto a los otros ámbitos en donde se desarrollan no radican en la cantidad de trabajo sino en su calidad. El trabajo de un coreógrafo varía de acuerdo al espacio en donde se realiza la puesta en escena musical; esto se debe a que en un set de grabación, se cuenta con cámaras, luces y equipo técnico, mientras que la coreografía preparada para un teatro no incluye estos elementos, lo cual hace que la dinámica de construcción musical también varíen.

Dentro de todo el equipo de realización, los actores son quienes poseen la mayor variedad de tareas. Son éstos los que tienen que tener habilidades tanto en el canto como en el baile y la actuación. Los decorados y la indumentaria son generalmente expuestos con mayor distinción dentro del musical que en otros géneros. Esto proviene de las similitudes de este estilo de cine con el teatro musical. Por su parte, la labor del director tiene demandas más complejas en una película musical ya que necesita una alta sensibilidad sonora y visual para

así poder incluir, mezclar y hacer converger todas las labores del equipo técnico que hacen posible la película, garantizando que este no se vea ni forzada ni inverosímil.

El cine musical posee características que se refieren a otro estilo de narración, el cual mantiene varias similitudes con el género cinematográfico: el teatro musical. Según Feuer (1982), el cine musical de Hollywood se limitó a recrear una ficción ya existente y ampliamente aceptada la cual era la actuación directa del teatro musical. La mayor distinción de ambas disciplinas, la cual es la utilización de música como herramienta central de la historia, es la mayor distinción de una similitud entre el cine musical y el teatro musical. De ahí se parte las diferentes ramas en donde se pueden encontrar semejanzas entre estas dos: amplias coreografías que interactúan con los personajes y brindan dinamismo a las canciones actuadas, temáticas livianas que rebosan positivismo y estructuras dramáticas que se separan generalmente en tres actos donde los páginas más dramáticos y con mayor poder narrativo son situados en el tercer acto. A parte de esto, el páginas de producciones de Broadway llevados a la gran pantalla conllevó a una re invención de estos actos para posicionarlos dentro de un ámbito cinematográfico sin que perdiera su esencia ni las características principales de la obra teatral original.

1.2 Tipología del cine musical

Dentro del concepto mismo de cine musical podemos encontrar múltiples variables que ayudan a categorizar los diferentes tipos de films musicales.

Taylor(1971) expone que dentro del género musical hay una gran diferencia que divide a todas las producciones en dos y aunque no son incompatibles, segmentan al grupo entre el musical cantado y el musical bailado. La mayoría de los autores, según Taylor (1971), prefirieren el musical bailado ya que argumentan que el relato posee más habilidades y demuestra más la esencia de lo que se podía considerar un musical verdadero. Aun así, un

film completamente desarrollado a base de canciones no es considerado menos musical que uno con un tratamiento explícito en el baile. El mejor ejemplo de esta distinción entre las dos clases de musical, es el caso de las producciones de Astaire-Rogers y las de Mac Donald-Eddy en la década de los años treinta del siglo pasado. La primera pareja se concentraba en la realización de películas donde la escenografía y la coreografía tenían un protagonismo especial, los bailarines eran rápidos, livianos e innovadores con movimientos modernos, mientras la segunda pareja retomaba el estilo de la opereta con canciones más glamorosas, románticas y melancólicas.

En la década del 1930 la definición de musical abarcaba la mayoría de las producciones con algún tratamiento sonoro, así fuera una película muda con un piano en vivo. Solo hasta que se estableció un sistema de producción con una categorización de géneros más estricto que se pudo comenzar a definir a ciertos films como musicales auténticos.

Estos musicales auténticos definieron la tipología del género musical durante el cine clásico donde se manifestó la mayor cantidad de producción de este tipo de cine. Las películas realizadas en esta época eran composiciones originales para la pantalla, tanto las canciones como las coreografías eran creadas por un grupo técnico que en la mayoría de los casos provenía del teatro y el ámbito musical. En cuanto a su temática, estos films manejaban argumentos que tenían que ver con el sistema de entretenimiento norteamericano, tanto Broadway como Hollywood estaba muy presentes en las historias y en el desarrollo de los personajes. Por otro lado, estaba las producciones que retomaban obras de éxito de Broadway y las convertían en films musicales de gran éxito, como es el caso de numerosas obras de teatro escritas por el famoso compositor Cole Porter que fueron llevadas al cine, tales como: *The Gay Divorce (1934)*, *Rosalie (1937)* y *Kiss Me Kate (1953)*.

Después de la finalización del sistema de estudios de Hollywood en la década del 50, el género musical entró en una etapa de declive, tanto en su sistema de producción como en la demanda de películas.

Kenrick (2004) hace un recorrido por el cine musical durante la segunda mitad del siglo XX, en el que afirma que la producción de films musicales es esporádica y con un público limitado ya que el interés del espectador no estaba centrado en este género. Es así que el cine musical comienza a mutarse y tanto los realizadores como los guionistas comienzan a re inventar el género introduciendo nuevas formas de narración en el musical.

Kenrick (2004) clasifica a los productos musicales después de la primera mitad del siglo XX como musicales que provenían de obras de Broadway, como *Cabaret (1979)* de Bob Fosse, también hubo creaciones animadas por parte de Walt Disney que exploraba el género musical combinado con la animación, *La Bella y La Bestia (1989)*; y musicales que se basaban en canciones ya existentes para crear un producto audiovisual, *Moulin Rouge! (2001)*, *Mamma Mia! (2008)*.

1.3 Contexto Histórico

Como la mayoría de los géneros cinematográficos, el cine musical ha experimentado una transformación histórica y cultural a través del tiempo. Desde sus comienzos, el cine musical demostró ser un género autónomo que mantenía códigos específicos y únicos. Con el paso de los años, el cine musical se fue transformando paralelamente con las necesidades de los espectadores.

1.3.1 El musical en el cine clásico

Feuer (1982) afirma que el nacimiento del género musical llegó a Hollywood con la aparición del sonido en el cine, con la película *El Cantor de Jazz (The Jazz Singer, 1927)*; aunque en

esta época, cualquier película hablada o musicalizada era considerada musical ya que el cine provenía de su época muda. Es solo hasta un periodo de ligero declive del género, entre 1931 y 1932, que se comienzan a publicitar a estas películas con el término de musicales.

Hollywood realizó más de 100 musicales en 1930, pero solo 14 en 1931, esto debido a una saturación por parte de la audiencia de este género en particular. En consecuencia, muchos estudios se vieron forzados a cortar las canciones de varias producciones que ya habían realizado, es tal el caso de películas como *Life of the Party (1930)*, *Fifty Million Frenchmen (1931)* y *Manhattan Parade (1932)*. Aunque estos films poseían números musicales cantadas por estrellas como Marlene Dietrich y compuestos por el famoso dúo de la época Rodgers and Hart, los espectadores ya no estaban interesados en esta clase de cine.

El gusto por el género revivió de nuevo durante el año 1933 cuando el director estadounidense Busby Berkeley comenzó a experimentar con coreografías innovadoras. En el caso de películas como *42nd Street* y *Gold Diggers (1933)*, Berkeley utilizó su estilo único para las secuencias de baile, las cuales comenzaban generalmente dentro de un escenario pero gradualmente iban creciendo y trascendiendo el espacio del teatro, para lo cual se filmaban escenas con cámaras altas y en angulación supina. Las coreografías, usualmente, eran mujeres vestidas de coristas bailando en forma geométrica remitiendo a la imagen de un caleidoscopio.

Durante la época dorada de Hollywood, el propósito de la mayoría de los estudios era encontrar estrellas y realizar películas específicamente para éstas. En el caso de la productora RKO, su pareja de estrellas musicales fue la formada por Fred Astaire y Ginger Rogers.

La fórmula Astaire-Rogers acaparó varios de los éxitos de taquilla de la época y brindaba la mejor ejemplificación de lo que era un musical liviano y divertido, a tal punto que se convirtieron en un símbolo del cine musical de esa época. Su película más conocida es *Top*

Hat (1935); según Kenrick (2004) dicha película contiene elementos que la hacen un perfecto ejemplo del musical clásico: posee una trama de identidades revertidas con la ayuda de cómicos como Edward Everett Horton, Eric Blore y Helen Broderick, es una trama liviana y divertida que ejemplifica lo que los espectadores de la época esperaban de un musical. Otro elemento significativo de la película es la composición musical por parte de Irving Berlin, quien escribió canciones como *Isn't a Lovely Day To Be Caught In The Rain*, *No Stings* y *Cheek to Cheek*. Estas canciones, con la ayuda de diálogos inteligentes y livianos, generan el ambiente sofisticado y elegante que caracteriza a las producciones musicales de la época. Cada estudio principal de Hollywood en la década de los 30 estaba produciendo su propio estilo de films musicales con estrellas de cine bajo contrato exclusivo a la productora. Es durante esta década que Hollywood produce la mayor cantidad de films musicales. La productora Warner Brothers tenía contrato con Busby Berkeley, la RKO tenía al dúo Astaire-Rogers; mientras las otras productoras tenían diferentes proyectos. La productora Paramount realizaba musicales con sus estrellas Mae West y Bing Crosby, la Metro-Goldwyn-Mayer utilizó a comediantes como Eddie Cantor que mezclaba el humor con el canto y la productora Twentieth Century Fox, utilizó a tres estrellas femeninas para atraer a su público: Shirley Temple, Alice Faye y Sonja Henie.

Por otro lado, el dibujante Walt Disney, produjo el primer largometraje animado, que contenía un alto contenido musical. *Snow White and The Seven Dwarfs* (1937) se estrenó con un gran éxito de taquilla y con el reconocimiento de canciones como, *Heigh Ho* y *Someday My Prince Will Come*, las cuales, aparte de ser de gran agrado para el público, tenían una función narrativa específica. Disney produjo gran cantidad de musicales animados hasta su muerte en 1966 entre los cuales se destaca *Fantasia* (1940) y *Pinocchio* (1940).

Kenrick (2004) explica cómo durante la década del 40, el compositor Arthur Freed lideró la producción de musicales en MGM, y aunque había otros productores en ese mismo estudio, era Freed el que posicionaba el estándar de las producciones musicales. Después de ser productor asociado del musical *The Wizard of Oz* (1939), Freed supervisó cuarenta musicales en los siguientes 20 años. En la mayoría de estos musicales se encontraba como estrella principal a una actriz icónica del género musical: Judy Garland. Siendo la actriz con mayor reconocimiento en la década del 40, Garland apareció en dieciséis musicales de MGM y en otras catorce producciones durante esa década, la mayoría producidos por Freed. Ninguna otra actriz o actor ha tenido esa trayectoria en el cine musical, entre las producciones más conocidas de Garland se encuentran: *Meet Me In Saint Louis* (1944), *The Ziegfeld Folies* (1946) y *Easter Parade* (1948) donde compartió pantalla con el veterano del musical, Fred Astaire.

Kenrick (2004), expone como a finales de la década del 40 el género musical de Hollywood estaba entrando en su recta final. En la sociedad norteamericana la televisión había cambiado los hábitos de entretenimiento del público en general y cada vez había menos espectadores en las salas de cine. Aun así, en la década del 50 todavía había una importante producción de musicales y fueron importantes años para la evolución del género. Se destacan siete films de diferentes productoras que marcaron la trayectoria que iba a tomar el cine musical durante la segunda mitad del siglo XX. La productora MGM realizó cuatro musicales destacados: *An American in Paris* (1951) film que introducía a Gene Kelly, la nueva estrella musical de MGM y que llegaría a la cima del estrellato con el film *Singin' In The Rain* (1952), también de la misma productora. Las otras dos películas destacadas son *The Band Wagon* (1953) y *Seven Brides For Seven Brothers* (1957). Es importante recalcar que de las cuatro producciones musicales de MGM solo *Seven Brides For Seven Brothers* posee una banda sonora compuesta exclusivamente para el film; las otras tres películas

poseían canciones previamente compuestas, lo que convertiría en una tendencia que habrían de adoptar los musicales realizados en la era moderna del cine que estaba aun por venir. Por otro lado, se realizaron films reconocidos durante esta época a mano de otros estudios, en Paramount se produjo *Funny Face* (1957) con la reconocida actriz Audrey Hepburn y Warner Brothers realizo *A Star Is Born* (1954).

Se posiciona el final de la era dorada del musical de Hollywood, con la llegada del musical *Gigi* (1959) producido por el entonces veterano productor, Arthur Freed. Este será la última producción musical de MGM y de Freed después de varios fracasos de taquilla y de la pérdida de interés en el género por parte tanto del público como de las productoras.

1.3.2 El musical moderno: en busca de nuevos recursos.

Durante la década del 60 se generó un nuevo acercamiento hacia el género musical que sentaría las bases para las producciones de este género de los últimos treinta años del siglo XX. En el año 1964, el ahora emblemático director Walt Disney contrató a la joven actriz británica de teatro Julie Andrews para una producción musical titulada *Mary Poppins*. Este film fue el comienzo del resurgimiento del género, convirtiéndose en un gran éxito de taquilla además de ganar cinco premios de la academia. Para Andrews significó el comienzo de una gran carrera y pronto se convirtió en un icono del cine musical.

A mediados de la década del 60 la productora 20th Century Fox estaba al borde de la bancarrota, después de haber gastado más de 40 millones de dólares en la súper producción Cleopatra. La productora poseía la mayoría de los derechos de las obras musicales de Rodgers and Hammerstein y en 1965 decidieron filmar *The Sound Of Music*, con la estrella del momento Julie Andrews.

El film resultó ser la producción con más recaudo de taquilla en la historia del cine hasta ese momento, triunfó en la noche de los premios de la academia y salvó a la Fox de la ruina. *The*

Sound Of Music es el principio de una nueva era de musicales en Hollywood, este film abrió las puertas a numerosas producciones y dio nuevas esperanzas para el resurgimiento del género. Fruto de este resurgimiento del género se notan algunos cambios sobresalientes en la estructura narrativa de las producciones de la época. Según Kenrick (2004), durante esta década el canto y la danza se separan en la mayoría de las cintas musicales, dándose una mayor prioridad a las canciones que a las secuencias de baile.

La década del 60 se convierte entonces en un referente en la historia del cine musical con producciones como *West Side Story* (1961), *Funny Face* (1968) y *Oliver!* (1968) que se mantienen hasta el día de hoy como pilares del cine musical moderno.

Durante la década del 70 las adaptaciones a la pantalla grande de obras de Broadway continúan siendo la elección preferida por los estudios. En 1972 el director teatral Bob Fosse dirige *Cabaret* con la estrella de Broadway Liza Minnelli, quien ganará un premio Oscar por su interpretación en el film. Esta película es uno de los pocos musicales que fue éxito de taquilla y que obtuvo favorables críticas durante esta década.

Aunque no se generaron numerosos éxitos musicales durante la década del 70, si hay varios ejemplos de films que por su estilo narrativo se convirtieron en pioneros del cine musical. Feuer (1982) denomina a estos films como operas rock o películas rock, las cuales tienen como base al género musical rock para el desarrollo de su historia. La autora también destaca que fue en esta época cuando se comienza a vincular a la industria musical con la cinematográfica, ya que hay un interés por grupos o bandas musicales en realizar producciones con su música o con un desarrollo temático centrado en su música. En 1975 el grupo de rock The Who realiza *Tommy*, una ópera rock basada en su música. En 1979 se produce *The Rose*, la historia de una diva pop con un alto parecido a Janis Joplin.

Para el final de la década, el film *Grease* (1978) resultó ser un éxito de taquilla gracias a la gran aceptación de su banda sonora y las interpretaciones de John Travolta y de Olivia Newton-John, convirtiéndose en el último éxito musical en la década del 70 y del 80.

Durante los últimos diez años del siglo XX es un cineasta el que domina la cartelera musical en Hollywood: Walt Disney. Según Kenrick (2004), con películas como *The Little Mermaid* (1989), *The Beauty and The Beast* (1991) y *Aladdin* (1992); Disney reivindicó la posición del musical como producto lucrativo y de importancia creativa.

Kenrick (2004) recalca un pequeño resurgimiento del género musical durante la primera década del siglo XXI. El autor manifiesta que aunque no se ha generado el mismo interés por parte de la audiencia hacia el cine musical, los realizadores han cambiado la forma de hacer musicales para complacer la demanda de la audiencia. Es por eso que durante este nuevo siglo nuevas formas de narración musical se han hecho presentes. Un caso de estos es la utilización de canciones ya existentes para la creación de un film musical; casos como *Moulin Rouge* (2001), en donde su director Baz Luhrmann creó una historia, y ayudó a contarla, por medio de canciones de artistas como Madonna, Queen y The Police. Esta clase de musicales son conocidos como Jukebok Musicals. Kenrick (2004) explica esta clase de musicales como películas que utilizan canciones de conocimiento general como parte de su banda sonora, las cuales son manipuladas para narrar una historia en relación al grupo al cual pertenecen, o a un relato que tenga un vínculo con lo que quiere expresar la canción en particular. Los dos ejemplos con mayor reconocimiento de esta clase de musical en la última década son, *Mamma Mia!* (2008) el cual está basado en canciones de grupo sueco ABBA, y *Across the Universe* (2007) el cual utiliza canciones del grupo británico The Beatles.

Indudablemente el cine musical ha tenido varios cambios a lo largo de la historia del cine, siempre adaptándose a las demandas de la audiencia e inventando nuevas formas para

innovar sus métodos de narración, pero siempre teniendo en cuenta que el foco central de toda producción musical tienen que ser la música, el baile y el canto,.

1.4 El musical Latinoamericano

Del mismo modo que el cine musical de Hollywood, el género musical interrumpe en Latinoamérica con la llegada del sonido a principios de la década del 30.

Segovia (2009) expone que gracias a que Latinoamérica poseía una cultura musical con mucha trayectoria a principio de siglo, era natural que las realizaciones musicales de la época aprovechaban los géneros musicales más conocidos para la creación de films. En el desarrollo de la industria cinematográfica de esta época, dos países sobresalen en todo el continente: Argentina y México.

Segovia (2009) vincula a las producciones musicales de la época con la identidad cultural de cada país, explicando:

La funcionalidad dramática de la música acentúa la naturaleza del melodrama. Se inmortaliza la función del corifeo griego que anuncia futuros acontecimientos. La música popular de los respectivos países fue un sello de identidad, que desde la radio ponía la banda sonora a los dramas cotidianos. (Segovia, 2009, p. 24).

De esta forma, las producciones musicales latinas de la época se centraron en explotar la riqueza de ritmos musicales y plasmarlos en la pantalla grande con relatos de gauchos, charros y bailarines de samba.

En Argentina se hace uso del gusto popular por el tango y en 1931 se estrena *¡Tango!* de Luis Moglia Barth, el primer largometraje sonoro argentino, con la participación de populares cantantes como Tita Merello, Azucena Maizani, Libertad Lamarque y Alberto Gómez. Este film cuenta, a partir de canciones de tango populares, una historia de amor entre un tanguero

y dos mujeres, ambas peleando por su amor. Al otro extremo del continente se estrena en México, *Santa* (1931), de Antonio Moreno, que introduce un bolero de Agustín Lara del mismo nombre, el cual está compuesto especialmente para la película. Siguiendo esta línea de musical, se estrena en Cuba *Romance en el Palmar* (1938), de Ramón Peón, que incluía doce canciones de músicos como Ernesto Lecuona, uno de los pioneros en sentarse al piano en las salas de cine para musicalizar películas mudas.

Varios cantantes de la época se convirtieron en actores de películas musicales gracias a su habilidad con el canto. Es el caso de Tito Guizar, quien ya tenía varios discos y un programa en radio cuando decidió irrumpir en el cine. Guizar interpretará al “charro cantor” en el film *Allá en el Rancho Grande* (1936) y aunque el personaje del charro ya había aparecido en el cine silente mexicano, ahora esta figura puede transmitir sus sentimientos a partir de canciones populares. Aun así, el estereotipo del charro fuerte y bravucón que se ve en el cine musical mexicano de los años cuarenta no es protagonizado por Guizar. Es hasta la interpretación de Jorge Negrete en *Ay Jalisco, no te rajes* (1941), que el prototipo de charro de cabellos oscuros, bigotes, altanero y autoritario, hace presencia en la pantalla grande.

Si el prototipo del hombre en el cine musical era el del macho, el de la mujer era el de la rumbera. Aparte de la voz cantante, también la mujer toma posición como la bailarina y divertida, personaje único del melodrama latinoamericano. Segovia (2009) caracteriza a esta mujer como el prototipo de la mujer libertina, de bajo estrato, de vida sufrida, pero de buen corazón. Aun así tiene la oportunidad de casarse con un buen hombre, como es el caso Ninón Sevilla en el film de 1949 *Aventurera* de Alberto Gout. El autor define a estos personajes como: “Las llamadas reinas del trópico destacaron por su tipo absolutamente latino, sus coreografías pletóricas de sensualidad, su versatilidad rítmica, pero sobre por su desafío a la moral imperante” (Segovia, 2009, p. 13).

Algunas de las más reconocidas personalidades femeninas dentro de este género son María Antonieta Pons, en *Siboney* (1938), de Juan Orol; Ninón Sevilla en *Víctimas del pecado* (1950), de Emilio Fernández, en donde aparece convertida en una experta bailarina de baila mambos, y en *Yambao* (1957), de Albredo B. Crevenna, en donde es protagonista del primer desnudo del cine cubano. Finalmente se encuentra Rosa Carmina, la musa de Juan Orol, reconocida por sus movimientos de cadera en el film *Sandra, la mujer de fuego* (1954). Se resalta la nacionalidad de todas estas mujeres, que curiosamente son todas cubanas y las cuales se retiraron todas al mismo tiempo a finales de la década del cincuenta. Esta época sobresale por la decadencia del bolero y del poder de charros, justamente durante un intervalo de tiempo en que dos símbolos de la música popular mexicana, Pedro Infante y Jorge Negrete, fallecen.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood retoma su poder sobre las carteleras de Latinoamérica y las producciones musicales locales sufren las consecuencias, siendo expulsadas casi por completo por la competencia.

Durante la segunda mitad del siglo XX son contados los ejemplos de films musicales en Latinoamérica. En Argentina el director Pino Solanas estrena en 1985 *El Exilio de Gardel*, una coproducción argentina-francesa que relata por medio del tango el exilio de un grupo de argentinos en París a raíz de la dictadura en Argentina.

En 1980 es estrenada en Cuba *Son... o no son*, del director Julio García Espinoza, quien quería romper totalmente con la estructura del género musical propuesto por Hollywood, en un film que se cuestiona: “El por qué un país con tan rica cultura musical no ha resuelto el problema de las películas musicales, ni tampoco el de los espectáculos musicales en general” (Burton, 1991, p. 314).

Según el autor Oscar Contreras (2010), actualmente el cine latinoamericano no posee un sistema de géneros propios. El autor manifiesta en su artículo *El Cine de Géneros en*

América Latina, la necesidad de la industria local de encontrar una identidad propia pero sin copiar el modelo narrativo del cine norteamericano. El autor expone:

Tratar de competir con el cine norteamericano aplicando-imitando sus procedimientos, recursos y motivos narrativos y expresivos es casi una sentencia de muerte para cualquier cineasta latinoamericano con pretensiones. Ahora bien, si los ropajes, técnicas, discursos, códigos, motivos (llamémosles, géneros) anclan en una realidad específica; conservando un hálito local; sintetizando y escrutando los entornos naturales, sociales, individuales y políticos; a partir de habilidades artesanales y un dominio personalísimo del oficio, entonces, bienvenidos los géneros. (Contreras, 2010).

Es por esta falta de identidad en cuanto a los géneros cinematográficos latinoamericanos que el presente proyecto de grado tiene como intención explorar el género musical a lo largo del tiempo y poder crear un guión donde se pueda ver los códigos propios de este género; teniendo en cuenta que es una producción Latinoamericana y que tiene que poseer una identidad que refleje la cultural local.

2. Análisis de films musicales.

Para lograr un acercamiento más profundo al género cinematográfico en el cual el autor del presente proyecto de grado se está basando para el desarrollo del guión propio, se cree pertinente realizar análisis de algunos films musicales y un estudio menos formal de algunas películas, clásicas y modernas, que ayuden a determinar las características especiales que forman un texto cinematográfico de esta clase.

Se han elegido varios ejemplos de realizaciones musicales que, por su contenido narrativo y características especiales, se creen los mejores referentes para el aprendizaje de la escritura del guión musical propio. Dentro de los films elegidos de la era clásica tenemos ejemplos de Latinoamérica y de Estados Unidos. El primer estudio de caso será la producción argentina

Tango! (1933) de Luis José Moglia Barth. Este film, aunque no es considerado exactamente un musical, fue la primera producción argentina sonora y posee una gran línea narrativa basada en canciones y música popular de la época. Estas canciones se mezclan con la ficción de la película y contextualizan al espectador sobre la historia que se está contando. Paralelamente a esta producción, se estaba realizando en Estados Unidos un estilo de cine musical donde se establecieron muchos códigos narrativos basados en baile y en donde el término de musical de espectáculo comenzó a surgir. Uno de los mejores ejemplos de esto es la película de 1934 *Top Hat* donde sus protagonistas, Fred Astair y Ginger Rogers cuentan una historia de amor utilizando canciones y grandes secuencias de baile, hasta ese momento nunca antes visto en la historia del cine.

Los films seleccionados de la época moderna fueron elegidos para un análisis sobre su estructura debido a las características exclusivas que mantienen y su relación con el proyecto de graduación. Ya que la finalidad del guión propio es la escritura de un guion musical con canciones ya existentes, se investigó sobre aquellos films musicales que trabajaran con esta temática. Se empezará el análisis de esta época con el film *Everyone says I Love You* (1996), el cual utiliza actores que no están exclusivamente relacionados con películas de este género, así que el canto y el baile vistos en esta producción es mucho más natural y no maneja los códigos estructurados del cine musical clásico. La última película para analizar es *Moulin Rouge!* (2001), un film relevante para el proyecto de graduación ya que utiliza canciones conocidas por el público en general y mantiene una estructura narrativa y un manejo en estudio de las canciones que es importante de recalcar.

Cabe aclarar que en el análisis que se va a hacer de cada película se rescataran los elementos de historia, producción y estructura que sean relevantes para la escritura del guion propio. La finalidad del análisis de estos films es describir el modelo y la metodología

de realización de películas que se han producido hasta ahora y que mantienen un parecido al proyecto propio.

2.1 El análisis cinematográfico

Al entrar a la era moderna del cine, se encontraron varios ejemplos de films que aportan conceptos importantes de recalcar en un análisis organizado de la estructura de estas películas. Como primer paso se sentarán las bases del análisis cinematográfico y después se dará paso a la exploración de los textos fílmicos elegidos.

Casetti y Di Chio (1990), definen el análisis de un film como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado que tienen como fin identificar sus mejores componentes, su construcción y su funcionamiento. Los autores plantean un procedimiento para el análisis del film que se basa en la descomposición del texto fílmico, la identificación del funcionamiento de sus recursos y de nuevo la agrupación de todo el film para poder plantear una hipótesis del objeto en general. El análisis es un recorrido circular que parte desde el objeto como un todo, luego a su fragmentación, a la recomposición de objeto, para terminar, vuelve de nuevo al objeto, ahora con su mecánica ya expuesta.

El primer paso de este procedimiento es la segmentación. En este paso se hace la subdivisión del objeto en sus distintas partes. Según Casetti y Di Chio (1990) el objetivo de este paso es: "Individuar en una especie de continuo los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines". (Casetti y Di Chio, p. 30).

El segundo paso, según los autores, es la estratificación; la cual consiste en la indagación de las partes previamente segmentadas para un examen de los componentes internos del film, con el fin de captar los diversos elementos que lo forman.

El siguiente paso consiste en la enumeración y la ordenación sobre una base de datos del análisis realizado hasta el momento. Para terminar, el último paso es la recomposición del

objeto donde se le da un significado a partir de los elementos analizados. Casetti y Di Chio resumen su recorrido de análisis de la siguiente forma:

En resumen, se segmenta y se estratifica, se enumeran y se reordenan los elementos, se reúnen en un complejo unitario y se les da una clave de lectura, confiando en haber comprendido mejor la estructura y dinámica del objeto investigado. (Casetti y Di Chio, p. 35.).

2.2 Análisis de musical clásico: *Tango!* (1933), *Top Hat* (1934) y *Singing In the Rain* (1952)

A principios de la década del treinta en Argentina se estaba produciendo uno de los primeros films musicales de la historia de ese país. Argentina Sono Film introdujo en 1933 el musical, *Tango!* de Luis Moglia Barth, la cual se convertiría en la primera película con sonido en estrenarse en Argentina. La historia se centra en un triángulo amoroso entre un cantante de tangos, una chica y el “guapo” del barrio. Para la elección de estos papeles, se utilizó un sistema parecido al de Hollywood, ya que se buscaban actores que encajaran en el papel que iban a interpretar. No solo se tuvo en cuenta que tuvieran un recorrido en el teatro musical o en la música en general, sino que fueran nombres conocidos dentro de esos ambientes, para que cuando se hiciera la publicidad del film, la audiencia ligara el éxito de los actores dentro de esos campos con el deseo de verlos en la pantalla grande.

Laura Ana Merello (1904 – 2002) mejor conocida como Tita Merello se llevó el papel principal. Esta actriz proveniente del teatro, tenía un recorrido en el mundo de la música ya que se dedicaba al canto y junto con otras cantantes de la década del 20, le dio una voz femenina al tango. Junto con ella, en un papel secundario, se presenta otra importante cantante de la época, Libertad Lamarque (1908 – 2000). Esta actriz tenía un papel secundario en el film y no aparece sino hasta el segundo acto de la historia. De todos

modos, su estatus de estrella por fuera del film generó que su presencia fuera mucho más importante que la del resto de los personajes, tanto que ella es la primera en aparecer en los créditos.

Ya que el film *Tango!* giraba alrededor del mundo de este género musical y de sus intérpretes, era más que necesario buscar actores que supieran del género y que el público reconociera como íconos de este estilo musical. Estas estrellas ya hacían parte de un sistema que funcionaba afuera del ámbito cinematográfico, Lamarque y Merello eran estrellas del círculo de teatro y del tango en el país. La utilización de estas actrices en las primeras películas sonoras y con temática tanguera no era coincidencia, se eligieron específicamente para que abordaran este personaje popular ya que la audiencia las identificaba con ese tipo de música en particular.

El autor España (1994) expone cómo *Tango!* adquiere un sentido de nacionalidad que, al compás del ritmo del tango, muestra la cultura de la ciudad de Buenos Aires de esa época. El autor afirma que: “Tango es una realización inteligente, es capaz de reelaborar aspectos míticos de la vida porteña sobre los que insisten las letras de tanto y la literatura popular, el folletín y la “novelita enamorada”. España (1994) recalca la conexión del tema popular de la época con el hilo narrativo del film y del desarrollo de sus personajes y de cómo las canciones no solo hablan sobre la historia sino también sobre el contexto donde se están desarrollado; la sociedad y su cultura.

En *Tango!* hay un sentido narrativo en las canciones que ambientan la historia y ayudan a ambientar el clima del film; por ejemplo la canción del principio, *Canción de Buenos Aires*, interpretada por Libertad Lamarque, nos contextualiza sobre el lugar y el estilo de película que va a contar, en la canción se habla sobre el tango y barrios porteños, los cuales estarán presentes dentro de la película. En general, las canciones ayudan al espectador a entender un poco más sobre la trama y a darle significado a las acciones de los personajes. Ya que el

sonido era bastante primitivo en el cine hasta el momento es difícil encontrar diferentes planos sonoros que demostraran un claro tratamiento en la relación del sonido con el espacio. Es por la utilización de canciones populares y cómo estas ambientan al espectador dentro del relato, que se cree de gran ayuda tener este texto fílmico como referencia para la elaboración del guión propio.

Al otro extremo del continente, en Estados Unidos, se estaba realizando la producción musical *Top Hat* (1934), la cual fue producida bajo el sistema de género del cine clásico de Hollywood, basándose en una fórmula utilizada en varias de las producciones de su tiempo.

El film se concentra en la utilización de dos de las estrellas más grandes que tuvo el cine musical norteamericano: Fred Astaire y Ginger Rogers. Esta pareja mantuvo una relación profesional que duro varios años y creó una de las leyendas musicales más conocidas de Hollywood. *Top Hat* fue la película más exitosa de la pareja Astaire/Rogers, y pasó a la historia gracias a la popularización de canciones como "Top Hat, White Tie and Tails" y "Cheek to Cheek".

Fred Astaire hace el papel de Jerry Travers, un bailarín que en un viaje a Londres conoce a Dale Tremont, interpretada por Rogers. Desde que se conocen, Travers hará hasta lo imposible por conquistar a la dama, pero una confusión entre parejas hace que Dale piense que Jerry es un hombre casado y lo rechace hasta que en el final, romántico e ideal, la pareja aclare todas las dudas y terminen juntos. Astaire mantiene el personaje que ya lleva perfeccionando en varias películas: el casanova astuto que se mete problemas, sin ninguna consecuencia, para conseguir el amor de la bella dama. Rogers, por otra parte, hace la parte de la mujer independiente y segura que se resiste a los encantos de Astaire, pero que eventualmente se da cuenta que su amor es genuino y cae en sus brazos.

La película tiene lugar en la era de jazz de los años treinta, contemporánea a la realización de la película. Travers es un bailarín de Tap que demuestra sus habilidades en varias

secuencias de la película que están pensadas para entretener a la audiencia con las destrezas del actor y que a su vez aportan a la historia. Por ejemplo, al comienzo de la película, es el zapateo de Travers lo que hace que Dale Tremont, que duerme en el apartamento de abajo, suba a quejarse del ruido. El mismo recurso narrativo es utilizado al final de la película, cuando Travers arruina la noche de boda de Tremont al bailar encima de la alcoba nupcial. De esta manera, se van agregando elementos musicales a la historia, para que no sea solo secuencias musicales aleatorias, sino que aporten a la estructura narrativa de la historia.

Las canciones presentes en la película son pocas, son las secuencias de baile entre Astaire y Rogers donde se hace más énfasis musical. Siguiendo el esquema que los acompañara durante la mayoría de sus producciones, la pareja baila al compás de una pieza de jazz en movimientos completamente sincronizados lo cual se convertirá en uno de los recursos más utilizados en el género del musical. Es este film en particular hay cinco secuencias de baile, tres de la pareja y dos de Astaire solamente; todas las secuencias, sin contar la última, tienen características similares. Por decisión de Astaire mismo, en ninguna de las escenas de baile se permitían movimientos de cámara, mínimamente corrección de planos, siempre se mantenían planos generales y estáticos que simulaban un escenario de teatro.

En una de las secuencias de baile más memorables de Astaire, durante la canción "Top Hat, White Tie and Tails" se puede observar el mismo tratamiento teátrico, ya que el personaje presenta un baile con un grupo de bailarines, todos con smoking y sombrero de copa. La secuencia con los mismos planos estáticos, muestra las habilidades de actor y la coreografía cuidadosamente organizada.

Es hasta el final de la película, en la última secuencia de baile, que se puede admirar otros elementos que no son propios del teatro. La más elaborada escena de baile, posee una gran cantidad de extras, todos coreografiados perfectamente. El set de la RKO, fue agrandado

para poder construir la pista de baile con el puente y las fuentes alrededor. En esta secuencia se ven paneos mucho más elaborados que muestran a las parejas de extras bailando, la cámara es alta y con angulación contrapicada para que la coreografía, que contiene telas que generan formas (solo observables desde arriba), se pueda ver perfectamente. Por pedido de la producción se pidió que la cámara se moviera más y que los planos fueran mucho más abiertos para que se viera la grandeza de la escenografía, solo en los planos donde bailan Astaire y Rogers se mantiene el mismo esquema de las otras escenas.

Desde el montaje continuo, hasta el corte por acción, la realización del film sigue las reglas del cine clásico. Los diálogos son manejados por plano/contra plano, planos cortos de la cara de la actriz principal y el backproyector en las escenas de autos; todos recursos del cine clásico hollywoodense.

El mayor logro técnico de la película es el manejo del sonido. La escritura de canciones y temas para el film se considera entre este logro, ya que hoy en día las canciones son clásicos del cine y perduraron durante los años. Las voces están en perfecta sincronía con el movimiento de los labios de los personajes y la producción de las piezas le da un ambiente romántico y soñador a toda la película.

Durante las décadas del 40 y 50, una unidad de producción de la Metro Goldwyn Meyer liderada por Arthur Freed, realizó varios de los musicales más recordados de la época. Dicha unidad se llamaba The Freed Unit, y su filosofía era dejar atrás el estilo de narración clásico e inventar algo nuevo, esta unidad comenzó a filmar en technicolor y algunos de sus más memorables ejemplos son: *Easter Parade* (1948), *On The Town* (1949), *An American in Paris* (1951), y *The Band Wagon* (1953).

En el año 1952, The Freed Unit, creó uno de los musicales más recordados de todos los tiempos: *Singing in the Rain*. El film, dirigido por Gene Kelly y Stanley Donen no fue un gran

éxito cuando fue estrenada, pero con el tiempo fue adquiriendo valor cultural y ahora posee el título del mejor musical de toda la historia en varios conteos norteamericanos.

El film cuenta la historia de un actor, Don Lockwood, interpretado por el mismo Gene Kelly, que debe adaptarse a la transición del cine mudo al cine sonoro. En el camino se enamora de una bailarina Kathy Selden (Debbie Reynolds), la cual no está muy convencida de los encantos de Lockwood. La innovación de la Freed Unit no aparece en cuanto a la historia de amor, pues sigue un parámetro bastante utilizado y que se basa en el protagonista persiguiendo a la chica durante todo el film, ella se resiste, se agregan varios conflictos, la chica pierde la esperanza hasta que al final el protagonista hace algo que rectifica su amor. Es exactamente el mismo tratamiento de la historia de amor de *Top Hat*, y los personajes de ambas películas tienen el mismo temperamento, un casanova empedernido y una chica linda difícil e inteligente.

La única diferencia es que en *Singing In The Rain* no se utiliza el mismo Star System que en la película de 1935. Para la época Gene Kelly era conocido por algunos de sus trabajos anteriores como bailarín y coreógrafo, pero Debbie Reynolds era completamente nueva en la industria teniendo solo experiencia en Broadway. Es interesante apuntar que en el film hay referencias de Hollywood de los años 30 y se introduce en la historia una actriz bastante desagradable llamada Lina Lamont, interpretada por Jean Hagen, Lamont es la compañera de pantalla de Lockwood y estos dos muestran, dentro de la película, el significado del Star System ya que las producciones Lockwood/Lamont tienen bastante éxito y son conocidos por actuar juntos.

La segunda línea de historia que sigue el film atrae mucho más, el film transcurre durante la época de transición entre el cine mudo y el cine sonoro, es ahí donde toda la industria hollywoodense tiene que adaptarse a una nueva era del cine. El conflicto mayor viene de mano de Lina Lamont, que aunque es hermosa en pantalla tiene una voz bastante aguda y

molesta, que en la nueva era del cine sonoro es algo que no se puede esconder. Es muy interesante ver la transición de esta compañía de producción al cine sonoro, desde esconder los gigantes micrófonos en la ropa de los actores, hasta la labor de los entrenadores de voz, vemos varias escenas divertidas que muestran una realidad que bien pudo haber ocurrido en los primeros musicales a finales de los años 20.

Al contrario de *Top Hat*, las canciones de este film aportan con sus letras a la narración dándole importancia semántica a estas y no solo están con un propósito de entretención. Todas las canciones son tomadas de otros musicales de los años 30 incluida la famosa "*Singing in the rain*", aunque hay varios momentos importantes donde la canción tiene protagonismo, como en la escena en la que Lockwood enamora a Selden durante la interpretación de "*You Were Meant For Me*", la carga narrativa se aporta en muchas escenas al baile y a la importancia de esta forma de expresión como vehículo narrativo que transmite parte la trama al espectador.

Gene Kelly y su compañero de pantalla Donald O' Connor, que interpreta al amigo de Lockwood, Cosmo Brown, se involucran en varias escenas de tap dance y de dance estilo Broadway durante el film, estas escenas están hechas para entretención del público que espera ver las habilidades de dos bailarines profesionales en perfecta sincronía. Al contrario de O'Connor, Debbie Reynolds no era bailarina profesional y sus bailes son más esporádicos que los de sus compañeros. La ventaja de Reynolds es su voz, que claramente tiene mucho más nivel que la de sus coprotagonistas bailarines y lo deja ver en la historia cuando su personaje hace el doblaje de voz de Lina Lamont.

Los códigos de la mayoría de los musicales se mantiene durante toda la película, personajes simples y agradables, conflictos fáciles de resolver, canciones y bailes aportando a la historia del film y un final feliz que deja un sentimiento agradable al salir del cine. El film se destaca por la exploración que hace del sistema de producción de los años 30, lo abarca de una

manera que hace entretenido ver como la industria se adaptó al cambio del sonido y genera de esta forma un buen referente de esta época para que futuras generaciones vean con agrado como fue este cambio, este aporte a la historia del cine de manera pedagógica es probablemente lo más valioso del relato del film.

Gracias a la magnitud de los estudio de la MGM, se pudieron crear grandes sets para la producción del film que permitían la realización de números de bailes elaborados con extras y un equipo técnico números. A diferencia de Astaire, Kelly decidió con su codirector, hacer de las secuencias de baile algo más atractivo no solo con los pies sino con la cámara también.

Un buen ejemplo de esto es la conocida escena de Kelly bailando en la lluvia con una sombrilla salpicado el agua en las calles, en esta escena en particular se pueden observar varios movimientos de cámara, travellings que acompañan al actor, corrección de plano cuando sube y baja del poste de la luz, y paneos que muestran la ciudad bajo la lluvia. Los cortes son varios y no se mantiene un plano estático, hay cortes en los movimientos del personaje para mostrar planos más cortos de sus pasos de baile. Esta escena es un buen ejemplo de los recursos que se utilizan durante todo el film, aportando el uso de grúas y cámaras altas con grandes travellings de los sets donde se muestra la grandeza del musical que antes solo se podía ver en Broadway. Aunque se mantienen varios de los elementos de musicales pasados, pareciera que hubiera un bailarín más en las escenas de baile, la cámara, es inevitable ver como esta se mueve al ritmo de los actores los sigue, los encuadra y hace énfasis en ciertos movimientos. Esta cámara dinámica nos mete por completo en la rutina de los bailes y podemos obsérvalos, no como audiencia de teatro, sino como espectadores de cine.

2.3 Análisis de musical Moderno: *Everyone Says I Love You* (1996), *Moulin Rouge!* (2001)

A la mitad de la década del noventa, el realizador norteamericano Woody Allen decide integrar a su extensa filmografía un musical realizado en Nueva York y en París, la producción se titula *Everyone Says I Love You*.

Allen tiene una larga historia de utilización en sus películas de temas y música popular norteamericana y que en muchas ocasiones eligió composiciones de musicales de la época clásica de Hollywood. El director utiliza temas, en películas no musicales, que contribuyen al avance de la historia, como un complemento; es el caso de la escena en el puente de la calle 59 en el film *Manhattan* (1979) donde como parte del subtexto se escucha *Someone Who Watch Over Me*, también es el caso de la elección de la canción *I'll Be Seeing You* en la película de 1989 *Crimes and Misdemeanors*. Desde sus producciones no musicales se puede apreciar que, en general, la obra de Allen desprende un sentimiento y una concepción musical.

Al comienzo del rodaje no se le comunicó a ninguno de los actores que sería una película musical. El director quería que los temas fueran interpretados con más emoción y realismo, dejando a un lado la calidad de la voz.

La historia tiene una estructura coral, (varias historias dentro del mismo relato que tiene línea narrativa individual, pero al final se encuentran), en torno a un año de la vida de una adinerada familia neoyorkina: La actitud progresista de los padres (interpretados por Goldie Hawn y Alen Alda) los conflictos amorosos de los hijos, la hija del matrimonio anterior y la relación con su padre (Woody Allen) y la relación de éste con un amor platónico que conoce en París (Julia Roberts). Colombani (2010) expone en el volumen de Cahiers Du Cinema sobre el director:

Con este musical, Allen brinda un homenaje al cine musical clásico norteamericano sin pretender reavivarlo ni redescubrirlo. Simplemente lo revisita y lo vivifica. Eso sí, mantiene el buen pulso para que ese homenaje no caiga en la parodia, en la imitación, ni en el ridículo. Es decir, parte del género musical clásico para construir una película musical con su sello inconfundible.

(Colombani, 2010, p 80)

Las canciones elegidas en el film ayudan a avanzar la trama y exponen los sentimientos del personaje que las interpreta. Como en el caso del número interpretado por Edward Norton, en el cual canta en una tienda de joyas sobre cómo a su novia no le importan las cosas materiales, al compás de la canción *My Baby Just Cares For Me*, escrita por Walter Donaldson para la película *Whoopie!* (1930), y que refleja explícitamente lo que el personaje quiere transmitir.

La película comienza con un travelling lateral, recurso recurrente de Allen, con la diferencia que en esta ocasión los personajes están cantando, de esta forma el director deja en claro desde un comienzo que se trata de un musical, y a medida que avanza la escena se descubre el tono del film: positivo y romántico. El tema *Just You, Just Me*, es cantado consecutivamente por transeúntes de las calles de Nueva York incluido mujeres empujando coches con bebés, una enfermera y una anciana, un mendigo pidiendo dinero y hasta los maniqués en una vitrina de una tienda de alta costura.

Colombani (2010) realiza un análisis del principio de esta película, explicando cómo con los recursos utilizados por el director se anuncia que el film mantendrá los cánones clásicos del género, pero aprovechando la energía y surrealismo del mismo; abriendo el campo del concepto, incluyendo humor absurdo y algo de realismo mágico. A partir de ese momento, y a lo largo de la cinta, se va a ir sacando de contexto a las canciones de

los ambientes característicos de la comedia musical, al darles sitio en lugares más cotidianos: un hospital, un taxi, una vereda y una funeraria.

En otras canciones, hay grupos de cantantes y bailarines profesionales quienes realizan coreografías más elaboradas y con mayor calidad que la de los protagonistas. Esto ocurre en el número *Makin' Whoopee*, situado en un hospital, con los bailarines interpretando enfermos cojeando que realizan acrobacias. También se puede ver este ejemplo de bailarines profesionales en el número *Enjoy Yourself*, el cual es interpretado por fantasmas que surgen de una funeraria durante un sepelio.

Para estos números se construyen maniqués y fantasmas digitales, brindándole un clima innovador al relato. En una escena emblemática, el personaje de Goldie Hawn baila con el personaje de Allen mientras vuela por los aires al lado del río Sena; de esta forma combinando recursos y elementos del musical clásico con un surrealismo moderno que explota la “magia” que posee el musical.

Este musical es un ejemplo efectivo de una historia donde sobresalen las relaciones amorosas y las distintas visiones del amor que se pueden tener a distintas edades, combinando música que aporta a la historia y revela detalles al espectador. Este film sirve como claro ejemplo de un musical que mantiene un hilo narrativo que recalca la naturalidad de los personajes, que no son cantantes ni bailarines profesionales, lo cual aporta un grado de realismo y sencillez que se quiere aportar al proyecto de graduación propio.

En año 2001 el director australiano Baz Luhrmann aportaría a la historia del cine musical con su producción *Moulin Rouge!* Este film cuenta una historia de amor en París en 1900, entre la cortesana Satine y un escritor inglés, Christian, enmarcada dentro del cabaret más famoso de la capital francesa, el Moulin Rouge. El amor entre estos dos

personajes, se tornará peligroso, cuando un duque amenaza con cerrar el establecimiento si no recibe atención por parte de Satine.

La forma en la cual esta película está contada es bastante innovadora y mantiene muchas características del autor; sorprende al espectador por lo innovador de su imagen, el ritmo de su montaje y la modernidad que transmite al género musical.

Hay varios puntos a destacar de esta cinta, entre ellos la gran escala de vestuario, decorados y en general cuestiones de producción. Aun así, el análisis se centrará en los recursos narrativos que el director y guionista aportaron para generar una nueva forma de musical, utilizando códigos del musical clásico e incorporándolos a un lenguaje completamente moderno.

El género musical ha estado en constante movimiento; Prieto (2008) explica este fenómeno en un artículo publicado por la revista Garoza, donde sustenta:

Los parámetros a través de los cuales comprendemos el musical hoy día son fruto de un discurso en continua evolución. El musical de hoy se nutre de los elementos que lo han integrado en su historia, pero admite otros nuevos y reestructura los ya dados. (Prieto, 2008, p. 104)

La autora simboliza estos cambios en el género, recalcando una de las características del film *Moulin Rouge!*, a saber, la utilización de canciones pop y rock reelaboradas para el servicio del guión. Aunque no es un recurso innovador dentro del género, la composición de nuevo material a partir de canciones ya existentes por parte del músico Craig Armstrong y con la ayuda Marius De Vries en la dirección musical brindó una nueva estética a la banda sonora que se ajustaba a las necesidades narrativas de la historia, las cuales estaban planteadas en el guión. De esta forma, *Moulin Rouge!* utiliza composiciones originales para adaptar las canciones de otros artistas. Esta música prestada de artistas contemporáneos, aparece con arreglos y mantiene semejanzas con

los arreglos que se hacían en las composiciones sonoras de películas de los años 20, aun así, Luhrmann es capaz de innovar con este recursos de reutilización de canciones. Prieto (2008), explica cómo Luhrmann le da una vuelta a este recurso ya que añade el significado de estas canciones fuera de pantalla a el hilo narrativo de la historia, como también se nutre del éxito de composiciones de Elton John, Madonna y U2 (entre otros), para asimilar al espectador con el sentimiento que estas canciones, ampliamente conocidas, remite en ellos.

En una escena del film, en la cual hace su primera aparición como cortesana estrella del Moulin Rouge, Satine interpreta la canción "Sparkling Diamonds" que es una mezcla de las canciones "Diamonds Are a Girl's Best Friend" popularizada por Carol Channing en la producción de Broadway *Gentlemen Prefer Blondes* (1949) y "Material Girl" de la cantante norteamericana Madonna. Este número es un ejemplo del recurso narrativo de utilización del significado de la canción, dentro del film, Satine es una mujer materialista que no cree en el amor, solo lo que puede comprar; y estas dos canciones (que son el primer número que interpreta) resalta su personalidad y proporciona información vital al espectador.

Prieto (2008) resalta una secuencia de la película, como el mejor ejemplo de la modernidad en el género musical. En el segundo acto del film, Satine tiene que pasar una noche al lado del Duque, dueño del Moulin Rouge, para que este no cancele la producción de la obra en la cual ella y el resto de los miembros del cabaret hacen parte. Christian se enoja con esta decisión, y mientras un bailarín argentino interpreta una versión tanguera de "Roxanne" de The Police, se muestra un momento de alta tensión dramática que va al compás de la nueva mezcla de la conocida canción.

Lo interesante de esta escena, es cómo al principio parece ser un relato individual, el del argentino, pero poco a poco, la escena se va tornando en un relato coral donde se

muestran varias historias, donde se mezclan bailarines y una gran orquesta para darle vida a uno de los páginas más elaborados del film.

Prieto (2008) genera una segmentación de esta escena, para poder ver los diferentes componentes que la constituyen. La autora plantea como al principio se presenta una tensión controlada, la cual da paso al grito desesperanzado del argentino y da pie al comienzo de la música. Este crecimiento cinematográfico es reforzado por el ritmo del montaje que va aumentando hasta alcanzar una velocidad de planos frenéticos, con numerosos cortes en la mitad. Antes del clímax de la escena se genera una especie de calma antes del desenlace, la cual funciona como catalizador y resuelve la trama con más fuerza. Los recursos musicales son de gran importancia en el desarrollo de esta escena ya que la música y la imagen van expresando el mismo contenido expresivo, con un sincronismo total del ritmo musical y del visual. Este ritmo musical alterado implica una modificación de la estructura inicial de la canción, para que se adapte al montaje deseado por el director.

Esta escena, y su complejidad, ejemplifica la visión actual del género musical y cómo se adquieren recursos de la cultura contemporánea para la invención de nuevos códigos.

Prieto (2008) resalta esta afirmación, explicando:

El esfuerzo de producción y de creación en películas musicales contemporáneas alude a una voluntad de revitalización y un deseo de conexión con el público plasmado en el uso de los clásicos del pop, motus energético del nuevo musical.

En nuestros días el musical se nutre de los tópicos y pintoresquismos de su época clásica, pero que se reinventa consciente de sus propios estereotipos.

(Prieto, 2008, p. 111)

Al establecer un análisis de los textos fílmicos que aporten a la creación del guión propio, se puede comenzar a elegir cuales de los códigos que estas películas utilizan como herramientas de narración serán utilizadas dentro del proyecto personal. Para eso se hará una recopilación de los recursos que se consideran fundamentales para el desarrollo del guión del proyecto de grado.

3. Recopilación de técnicas de narración fílmica musical

Al concluir el análisis de los textos fílmicos elegidos en el capítulo anterior, se dispone a distinguir cuáles son las técnicas y códigos recurrentes de estos textos y cuáles de ellos serán utilizados dentro de la creación del proyecto de guión propio.

En su texto *Como Analizar Un Film*, Casetti y Di Chio (1990) denominan esta parte del análisis cinematográfico como la recomposición. Este proceso se basa en la reconstrucción de un cuadro global del objeto analizado, con el cual se pueden establecer las relaciones que unen el sentido del objeto y sustentan su funcionamiento.

A partir del análisis previo y de la recopilación de elementos únicos del musical clásico y contemporáneo, se establecerán cuáles de los recursos reconocidos tiene mayor funcionalidad dentro de la narrativa de la historia propia. De esta forma se buscará implementar estos recursos y códigos dentro del desarrollo del guión original.

El guión propio posee una historia original, por esta razón, se indagará en la implementación de los códigos de relato y no los de historia.

Bettendorff (2009) realiza la distinción entre historia y relato, explicando cómo la historia son los hechos explícitos que ocurren dentro del argumento y el relato lo define como la forma en la cual el narrador decide expresar estos hechos. La autora lo explica con más detalle:

El relato es un conjunto de elementos cuyo significado es una historia. El relato es el producto de la narración y aun cuando esta se haya concretado mucho tiempo antes de que llegue el receptor, el acto de narrar subyace al enunciado narrativo recibido. (Bettendorff, 2009.).

En conclusión el relato es el discurso conformado por signos, que por modificación de alguien, es transmitido a otros.

Al indagar en los códigos de relato de los films musicales previamente analizados, se podrá establecer cuáles de estos códigos tienen mayor funcionalidad dentro del propio texto fílmico

musical y así poder implementarlos dentro de la realización del guión propio. Dichos códigos se han organizado en tres categorías: el espacio, los personajes y las canciones.

3.1 El espacio en el cine musical

Al haber analizado el texto fílmico *Tango!* (1933), se encontraron varios aspectos de su narración que se rescataran por su funcionalidad dentro del trabajo de escritura propio.

España (1994) expone cómo uno de los mayores logros de este film es la reelaboración de los aspectos míticos de la vida porteña en la ciudad de Buenos Aires con la utilización de letras de tangos populares. El autor hace referencia a los espacios dentro del film: el barrio, el arrabal y el centro de Buenos Aires. Del primer espacio sale el personaje de Tita Merello y se instala en un sitio intermedio entre el centro y el arrabal, el patio de baile. En esta narración el barrio pasa a ocupar el lugar de importancia que poseía el campo en las anteriores narrativas del cine argentino. Este ejemplo se ve cuando Tita, al final, vuelve al barrio, su lugar de redención.

Este mismo tratamiento de los espacios y su forma narrativa será utilizada en el proyecto propio. Se utilizarán diferentes espacios que reflejen el temperamento y contexto de los personajes, como también, sirvan como catalizadores narrativos dentro de la historia.

Según Feuer (1982) en el musical del cine clásico había una caracterización del espacio narrativo único de este género. Varios de los musicales de la época utilizaba un espacio que la autora denomina como proscenio. Este espacio hace referencia al mundo del teatro y como varios de los films musicales de esta era marcaban un área dentro de este campo, donde las actuaciones sucedían en un ámbito del espectáculo, así sea un teatro, un escenario, un club o incluso en los bastidores. Este espacio genera una distinción entre el mundo narrativo donde los personajes interpretan las canciones y el baile y el otro mundo donde suceden el resto de las acciones. Aun así, hay una contradicción ya que esta división

entre los dos mundos genera una barrera que impide la comunicación directa entre la interpretación de las canciones, su significado y los demás contextos en los cuales los personajes se están desarrollando. De esta forma se genera otro espacio del cine musical donde el mundo en general de los personajes se convierte en su escenario.

En el caso de *Tango!* el espacio se denomina como proscenio, ya que todas los números musicales (a excepción de la canción *Sollozos* interpretada por Tita Merello) están realizados bajo un marco de espectáculo con audiencia, así sea en un bar de tango, un baile, un escenario en un barco, todos estos números musicales se desenvuelven en lugares que remiten al espectáculo.

Sin embargo, en el film de 1934 *Top Hat*, se comienza a generar una mezcla entre los dos espacios, el de actuación dentro y fuera del escenario. En el caso del primer numero musical, *No Strings*, que tiene lugar en un cuarto de hotel, es claramente narrativo ya que presenta el conflicto entre Astaire y Rogers, y no remite a un espacio de proscenio. El segundo número de la pareja *Isn't This a Lovely Day (To Be Caught in the Rain)*, reúne al dúo en un quisco que remite a un escenario, pero no lo es explícitamente. El numero de Astaire *Top Hat, White Tie, and Tails*, forma parte de una presentación al frente de un público el cual es incluido dentro de la narración cuando el bailarín interactúa con ellos. En uno de los últimos números, *Cheek to Cheek*, la pista de baile de un club en Venecia se convierte en un escenario cuando la pareja comienza a bailar. La autora Feuer (1982), explica el fenómeno de los espacios de este film, afirmando que:

Top Hat combina mundos y escenarios: para ellos hace desaparecer los escenarios y transforma los mundos en éstos. Podría decirse que los escenarios de *Top Hat* se crean para poderlos destruir. Así los escenarios aparecen y desaparecen, demostrando una y otra vez que el escenario es un mundo con el que no es necesario establecer distancia alguna y que este mundo está lleno del espíritu de la

comedia musical. Los artistas forman parte de nuestro mundo y compartimos la pantalla con ellos. (Feuer, 1892, p. 44)

Desde ese entonces, la mezcla del espacio proscenio y el narrativo, ha sido una constante en el cine musical. En la película de 1954 *Singing' in the Rain* es clara la influencia de esta técnica de mezclar ambos espacios, ya que se generan números musicales dentro de un ámbito del espectáculo, un estudio de cine, y fuera de este, La calle en la emblemática escena de lluvia del mismo nombre de la película. En el cine moderno también se hace uso de esta técnica, en el caso del film de Woody Allen *Everyone Says I Love You* (1996), se hace una exaltación de la utilización del espacio narrativo, donde cualquier lugar es utilizado como escenario, sin necesidad de estar ligado al espectáculo o tener una connotación ligada al espacio proscenio. En el film del 2001 *Moulin Rouge!* se vuelve a la técnica de mezclar explícitamente ambos espacios cuando los números musicales se alternan entre el escenario del cabaret parisino y otros escenarios narrativos, aun así, este film posee una inclinación hacia remitir toda carga narrativa, incluida las canciones y su significado, hacia el espacio que abarca toda la historia: el Moulin Rouge.

3.2 La caracterización del personaje en el musical

Otro código recurrente de los films musicales analizados, representa el abordaje que posee este género en cuestión de sus personajes.

Dentro del film *Tango!* se puede observar el personaje del arrabal, Alberto de Buenos Aires, un personaje que representa al cantor como un ser positivo dentro de la narración melodramática, algo que España (1994) denomina como un personaje viajero por excelencia, dueño de las mejores noticias y, a veces, el salvador de la honra de los otros; un buen tipo, confiable, justo y amigo para siempre. Esta caracterización del arrabal de *Tango!*

se asemeja al tratamiento que se le da a varios de los personajes del cine musical analizado, en *Top Hat* el personaje de Fred Astaire mantiene una línea narrativa parecida a la del héroe gaucho, en donde sus objetivos son claros y no posee ninguna malicia. Un temperamento que España denomina como la de un “buen tipo”, confiable, justo y amigo para siempre. Esta tipología se mantendrá con, el personaje de Gene Kelly en *Singing' in the Rain* y el de Cristian en *Moulin Rouge!*, donde se puede ver una clara composición del cantante/héroe que componen la historia de estos films.

El autor también hace referencia a otro personaje, interesante y moderno en términos de relato de humor, el cual es encarnado por Luis Sandrini en el film *Tango!* y que remite al “bobo”, un personaje necesario y que se hace presente con el propósito de aliviar el drama con una cuota de humor. El carácter de este hombre se va modificando con el avance de la historia y en ciertos puntos tendrá más protagonismo que la pareja dramática. En el caso de *Singing' in the Rain*, este personaje está ampliamente caracterizado por Donald O'Connor y su personaje Cosmo Brown, el cual hace de amigo del personaje de Gene Kelly. En la canción *Make them Laugh*, O'Connor demuestra una actitud alegre y jovial mientras intenta alegrar a su amigo mediante un baile que homenajea a distintos gags de la comedia como golpearse contra las puertas, saltar sobre si mismo haciendo creer que pelea, hacer expresiones ridículas, entre otros. Esta secuencia concuerda totalmente con la caracterización del personaje secundario.

En el film *Moulin Rouge!* se muestra estos personajes de una forma menos explícita, pero con las mismas intenciones narrativas. El personaje de Jhon Leguizamo interpreta una versión satírica de Henri Toulouse Lautrec, el cual hace de amigo del protagonista, Christian, y proporciona alivio en momentos de estrés como es el caso de la canción *Spectacular Spectacular* o en una escena cerca del final donde, por medio de una escena graciosa, alerta al protagonista de la intención del villano de matarlo.

3.3 El uso de la canción popular.

El cine musical se basa en la utilización de canciones y bailes para narrar parte de su argumento. Una de las técnicas de este género para acercarse al público es reivindicar la canción popular dentro de su relato, y como herramienta se utiliza la propia letra de la canción para incluir los argumentos de las canciones dentro de la historia del film.

Según explica España (1994) en *Tango!* se impone un tema literario, explorado anteriormente en la novela popular gaucha, ahora reinventado con letra de tangos.

En la secuencia de apertura se presenta *La canción de Buenos Aires*, que aparte de ser un tango ampliamente conocido, contextualiza al espectador sobre varios aspectos del film; se expone que el relato va a tener como escenario a la ciudad de Buenos Aires, tendrá al tango como hilo conductor del film y presenta el género del film.

A lo largo del film se presentan varios números de tango, los cuales hablan sobre el amor, sus consecuencias y remiten al contexto del tango, el cual es un sonido de cierta clase social y de una parte de la sociedad porteña de esa época. Aun así, el film no contiene una unión explícita entre las letras de las canciones y el argumento del film. Como ejemplo, hay varios números dentro de la película que remiten a la denominada "vuelta al pago" o "regreso al hogar". España (1994) explica el significado de la secuencia en la que Alberto, el interés amoroso del personaje de Tita Merello, regresa de su viaje a Paris, exponiendo, "La vuelta al hogar esta casi siempre señalada por un encuentro con la paz espiritual buscada. Suele contener la forma de la regresiva caricia de la madre o de la santa bendición del padre". Aunque las letras de los tangos durante esas secuencias no hablan directamente de la relación entre Alberto y Tita, sí ambientan el relato y encajan en el significado general de la historia.

Es el caso contrario de la película *Singing' in the Rain* en donde se ajustaron las letras de las canciones para que se acoplaran al relato del film, esta vez de una forma explícita. Es el caso de canciones como *You Were Meant For Me*, que expone dentro de sus letras la declaración de amor que le hace Gene Kelly a la protagonista.

Feuer (1982) cita al mismo Kelly explicando la utilización de canciones en esta película:

Expones el tema, expresas la idea y entonces lo materializas en forma de baile. "Cantando bajo la lluvia", dices, "estoy cantando bajo la lluvia, cantando bajo la lluvia. Que sensación tan maravillosa. Vuelvo a ser feliz" primero lo expones y después lo demuestras. Refuerzas tu conclusión mediante el canto y el baile. (cómo se cita a Gene Kelly, *The Magic Factory*, pg. 54)

De esta misma forma se construye la narración en la película del 2001 *Moulin Rouge!* A partir de la historia planteada por el guionista se buscaron canciones que transmitieran y contaran acciones que coincidieran con el argumento de la película. Es el caso de canciones como *The Show Must Go On*, originalmente de la banda británica Queen, y en la película interpretada por Jim Broadbent y Nicole Kidman. A parte de la alteración del acompañamiento musical, la letra de la canción sigue intacta y se acopla al momento en la film en donde explícitamente los personajes deciden seguir con el espectáculo, un sentimiento que se demuestra a partir de esta canción en particular. El mismo efecto tiene la primera secuencia del personaje de Nicole Kidman, en donde por medio de una mezcla de canciones como, *Diamonds Are a Girl's Best Friend* y *Material Girl*, se cuenta la obsesión por el personaje por los diamantes y una vida de lujo. En esta secuencia, a parte de la letra de la canción, también se refuerza el sentido de esta, por medio de imágenes del personaje arrancándole diamantes de la manos a hombres que quieren un poco de su atención.

Al concluir la recopilación de los recursos que se creen fundamentales para la creación del proyecto personal y con el análisis de los textos fílmicos musicales elegidos, se puede pasar a la primera etapa de la creación del guión propio: la elaboración de la idea y de la sinopsis.

4. El guión cinematográfico

La realización del guión es el primer paso dentro del proceso de creación de una película. El guionista parte desde una idea a un proceso que involucra varias gestiones técnicas y creativas, las cuales resultarán en la escritura final del guión. Dichas gestiones serán expuestas dentro de este proyecto de grado, presentando también el desarrollo de escritura del guión propio.

El guión cinematográfico se puede definir como una guía visual y sonora de una serie de eventos que relatan una historia. Esta guía mantiene ciertos parámetros que la diferencian de otra clase de escritura, como puede ser la literatura o el libro de teatro.

Syd Field (1998) explica la particularidad del guión con respecto a las otras clases de escritura, exponiendo como en la literatura le da una importancia a ciertos códigos poéticos y estilísticos que remiten a una clase de lenguaje literario que no puede ser mostrado en pantalla. En cuanto al libro de teatro, el autor recalca la particularidad del escenario dentro de una obra de teatro y como esta encierra las acciones a un lugar en particular, también la presencia del público como espectador en vivo de las acciones que están ocurriendo.

El autor termina por definir al guión de la siguiente forma, “La naturaleza del guión yace en la imagen, se podría decir entonces, que el guión es una historia contada con imágenes, en

diálogos y descripción, y puesta dentro de un contexto de una estructura dramática” (Field, 2005, p. 20)

Las diferentes teorías de escritura de guión expuestas dentro de este capítulo funcionan perfectamente para el guión musical ya que el sistema de creación es el mismo para cualquier clase de guión cinematográfico. Las particularidades del guión musical yacen en la forma en la cual la música y las canciones forman parte de la historia, las cuales serán exploradas más adelante.

4.1 La creación de la idea

Antes de comenzar a escribir el guión hay varios pasos previos, recomendados por teóricos del tema, que ayudan a estructurar claramente lo que se quiere contar dentro del guión y establecer cómo se quiere contar la historia.

Toda historia comienza con una idea de un tema específico que el guionista quiere tratar. Field (1998) explica el término de idea como un punto de partida desde el cual el escritor puede comenzar a desarrollar su guión. Esta idea puede surgir de cualquier lugar: un periódico, una anécdota, un libro o una vivencia propia, entre otros. Siguiendo esta teoría se puede establecer que la idea principal que le dio vida al presente proyecto es crear un musical en español que relate una historia tomando como referente canciones ya existentes y que además resalte elementos de la cultura latinoamericana.

Como vehículo narrativo de la historia, el autor de este proyecto eligió utilizar las canciones del popular grupo musical colombiano Aterciopelados para la creación de este musical. Creado en 1994 por Andrea Echeverri y Héctor Buitrago, Aterciopelados se convierte en una popular banda local que combina, en sus primeros trabajos discográficos, los sonidos del punk mezclados con salsa y ritmos andinos. Logra un gran éxito comercial en 1995 con su

segundo trabajo de estudio *El Dorado*, ganan el reconocimiento internacional y se consolidan como una de las mejores bandas de rock colombiana gracias al éxitos de canciones como *Bolero Falaz*, *Florecita Rockera* y *Candela*. Con su tercer disco *La Pipa de la Paz*, el grupo comenzó a producir canciones que proyectaban sus ideales políticos y sociales; es el caso de canciones como *Quemarropa*, donde claman un alto al fuego de la guerra civil colombiana y *La Pipa de la Paz*, donde plantean un mundo más simple y armónico, desde el punto de vista de los aborígenes colombianos. Con sus próximos proyectos *Caribe Atómico* y *Gozo Poderoso*, el grupo presenta propuestas alternativas, con una actitud más positiva, hacia los conflictos sociales del momento. Finalmente, con sus dos proyectos discográficos más recientes, *Oye* (2006) y *Río* (2008), Aterciopelados confirma su posición ideológica sobre cuestiones como la explotación de los recursos naturales, la falta de involucramiento del estado en la conservación del río Bogotá, la falta de tolerancia en la sociedad, los derechos fundamentales de la mujer y la defensa de los derechos humanos. Sus letras hablan sobre la espiritualidad, la decencia, la humanidad y el poder de la mujer como creadora de vida, pero sobre todo tratan temas medioambientales y ecológicos. Es importante recalcar que el estilo musical de Aterciopelados tiende a buscar sonidos y ritmos propios de la región colombiana como en su disco *Río* que incluye músicos invitados como Goyo de ChocQuibTown, los músicos andinos Kapari Walka y la leyenda de la gaita Paito, todos músicos tradicionales colombianos.

Dentro de la historia del guión propio se pretende plasmar los ideales que el grupo musical trasmite en sus canciones, es por eso que se le dará una importancia a ciertos temas como el cuidado del medio ambiente, los derechos de la mujer y el amor.

Con la idea del guión ya establecida se puede pasar al siguiente paso, la elaboración del tema y la sinopsis. Según Sánchez–Escalonilla (2001) el tema se define en pocas frases y tiene que establecer el tipo de historia que se va a contar, como también el protagonista y su

conflicto. Field (2005) ejemplifica el tema de una película popularmente conocida de la siguiente forma:

El tema puede ser tan simple como el de un visitante del espacio exterior que no llega a tiempo a su nave espacial y es encontrado por unos niños que se hacen sus amigos y lo ayudan a escapar (*E.T., El Extraterrestre*) (Field, 2005, p. 14)

El autor recalca la importancia de tener el tema claro ya que este ayuda a determinar la línea de acción, dramática o cómica, que desarrolla el personaje y sirve de guía de la historia hacia el punto deseado por el escritor.

Con esta definición establecida se puede pautar el tema del guión propio de la siguiente forma: A partir de la música de Aterciopelados contar la historia de Leticia, una mujer indígena que busca las raíces perdidas de sus padres y paralelamente convive con su abusivo novio Manuel hasta que se enamora de otro hombre, generando un peligroso triángulo amoroso que cambiará la vida de los tres.

De esta forma se establece satisfactoriamente la idea y el tema del guión a realizar; presentando al protagonista, su conflicto dramático e incluyendo los tópicos que, por elección, se van a rescatar de las canciones de Aterciopelados.

4.2 Estructura y sinopsis

Al tener el tema y la idea del guión definidos, se puede seguir al siguiente paso de escritura: establecer la estructura que se va a utilizar. La estructura se define como el esqueleto que sienta las bases del guión. Field (2005) explica el concepto de estructura de la siguiente forma:

Es una herramienta que le permite moldear y dar forma al guión con un máximo de valor dramático. La estructura establece la relación entre la acción, los personajes, la trama, los incidentes, episodios y acontecimientos que constituyen el guión.(Field, 2005, p. 19)

Una herramienta que ayuda a establecer con mayor facilidad la estructura es el paradigma. El paradigma es una guía del aspecto que tiene que tener el guión. Está dividido en tres actos: El primer acto es la presentación de los personajes y del conflicto a resolver. Se denomina el planteamiento, ya que sienta las bases de la historia y presenta el primer punto de giro; este es el punto donde el protagonista tiene que tomar una posición frente al conflicto y tomar una nueva ruta. En el segundo acto el personaje trata de resolver su conflicto y pasar por obstáculos y conflictos para satisfacer su necesidad dramática. Este acto se denomina la confrontación. El segundo acto termina con el segundo punto de giro, que es el momento donde el protagonista está mas lejos de lograr su objetivo. El tercer acto es el de la resolución, donde se decide cual va a ser la solución a la historia, se resuelve el conflicto, positiva o negativamente.

Con la ayuda del paradigma se puede establecer el recorrido dramático que se quiere hacer con la historia y tener en claro los diferentes puntos de giro que posee el guión. Field (2005) sugiere tener en claro, antes de poder dar forma dramática a la historia cuatro cosas: el final, el principio, el primer punto de giro y el segundo punto de giro. El autor denomina a estos elementos como la base estructural del guión.

Al poseer una línea argumentativa efectiva, se elige a la estructura de tres actos propuesta por Field para la escritura del guión. Dicha estructura significa una introducción de quince páginas donde se presenten a los personajes, el conflicto dramático principal y el primer punto de giro. En el segundo acto se presentarán los obstáculos que el protagonista tendrá que atravesar y el segundo punto de giro, en el tercer punto de giro se resolverá el conflicto y se generará la resolución de la historia.

Sánchez–Escalonilla (2001) define el siguiente paso de la escritura del guión como la sinopsis. Este paso se basa en la elaboración de un escrito que sintetiza los elementos básicos de la historia. El objetivo de la sinopsis es establecer el conflicto con mayor claridad y definir la estructura dramática del guión. El autor explica cómo, con la ayuda de la creación de la sinopsis se puede visualizar con mayor claridad la trayectoria del guión y se puede comenzar a concebir la historia en su totalidad. La sinopsis significa contar la historia y generar un sentido de dirección de esta, se crea con el propósito de crear una línea narrativa clara desde el principio hasta el fin de la historia. Su extensión varía dependiendo del guionista y de la historia, Field (1998) propone que la sinopsis puede tener un desarrollo de entre cuatro a veinte página.

En el caso del proyecto propio, al tener la particularidad de poseer canciones ya existentes, se abordó la creación de la sinopsis de otra forma. Primero, se hizo una investigación que familiarizó al escritor con las canciones del grupo Aterciopelados, estableciendo cuál de ellas eran las más reconocidas y cuáles tenían un alto contenido descriptivo y narrativo dentro de sus letras. Después, se realizó una lista preliminar de las canciones elegidas. En cuanto a la historia se investigó sobre las diferentes temáticas que el grupo colombiano aborda y cómo se pueden plasmar dentro del guión a escribir.

Syd Field (2005), recalca la importancia de una investigación exponiendo: “La investigación genera ideas, percibe gente y situaciones. Permite al escritor obtener un grado de confianza en el cual siempre está encima del tema, operando por decisión, no por necesidad o ignorancia” (Field, 2005, p. 82)

Gracias a la indagación de las temáticas abarcadas por Aterciopelados, se pudo concluir que hay temas recurrentes dentro de sus canciones; algunos de estos temas son: el engaño, el desamor, el medioambiente, la paz y la mujer.

Después de esta investigación sobre las temáticas y el contexto de las canciones elegidas se pudo construir satisfactoriamente una sinopsis que incluye las cuestiones técnicas para poder continuar el proceso de escritura y que reflejara los ideales que los músicos quería transmitir en sus canciones. La sinopsis desarrolla la historia con mayor profundidad y posiciona, de forma provisional, el orden de las canciones.

4.3 Creación de personajes

Esencialmente los personajes se pueden clasificar en dos clases: los personajes principales y los secundarios. Según Chion (1997) los personajes principales son los que tiene una arco dramático más profundo, son quienes llevan adelante la historia y toman las decisiones, son los que sufren la transformación más significativa en la historia; en síntesis, son los personajes que mas cambia.

En la elaboración de la sinopsis del guión propio se definió la cantidad de personajes y su clasificación dentro de la historia. El personaje principal es Leticia ya que en la historia es la que toma las decisiones y la que tiene el cambio interior de mayor dimensión. Durante el transcurso de la historia, Leticia sufre varios cambios en su vida: tiene que presenciar el engaño y abuso de su novio Manuel, sufre la pérdida de una persona querida y descubre el origen de su familia, un tema de suma importancia para ella. Adicionalmente, es ella quien toma las decisiones de aguantar la dominación de su novio, la de enamorarse de otro hombre y la de buscar sus raíces familiares perdidas. La elección de una mujer como personaje principal se basa en la investigación previa de las temáticas recurrentes en las canciones elegidas, cuyo resultado arrojó una tendencia a dar protagonismo a la figura femenina. El autor Michel Chion (1997) explica que es un error recurrente de los guionistas el crear personajes femeninos exclusivamente como objetos sexuales y que no contribuyan a crecimiento de la historia; el autor expone: “Un guionista perezoso tenderá a utilizar a la

mujer como objeto de recompensa para el vencedor, premio del guerrero, o suplemento decorativo de una historia en la que no sería esencial". Al contrario de este ejemplo que plantea el autor y siguiendo la temática expuesta en las canciones elegidas, el personaje principal del guión será una mujer y esta contendrá el peso de la acción dramática en la historia.

Según la sinopsis, realizada previamente, el objetivo del personaje principal puede no estar especificado explícitamente. Esta clase de personaje, con un objetivo ambiguo, corresponde a lo que Espinosa y Montini (2007) definen como un modelo de personaje moderno. Los autores caracterizan a este clase de protagonista como una persona problemática, no tiene un objetivo ni motivaciones claramente definidos, posee una actividad pasiva y reflexiva, hay cierta ambigüedad en su carácter y se conoce más de este por la interacción con otros personajes que por su propia definición.

Los otros dos personajes principales, que no tienen un arco dramático tan elaborado como el de Leticia, son su novio Manuel y el nuevo interés amoroso de ella, Benjamín. El personaje de Manuel es el responsable de los conflictos de Leticia, es su antagonista, posee una carga narrativa importante ya que hace avanzar la historia y su existencia es vital para el desarrollo del conflicto. En cuanto a Benjamín, es el encargado de presentar la salida o alternativa de solución a los conflictos de Leticia, y en la segunda parte de la historia este hombre se convierte en la razón de disputa entre varias figuras de la historia.

En cuanto a los demás personajes, pueden denominarse personajes secundarios. Según Espinosa y Montini (2007) los personajes secundarios cumplen la función de ayudar a los protagonistas a concretar sus metas y ayudar a satisfacer sus necesidades dramáticas. Estos personajes funcionan como apoyo tanto a los protagonistas como al autor, suministran datos, caracterizan personajes e impulsan la acción de la historia hacia adelante.

Espinosa y Montini (2007) argumentan que los personajes secundarios se pueden clasificar en el personaje confidente, el catalizador y el de masa. Dentro de la sinopsis se hacen referencia al amigo de Benjamín: Federico. Este hombre cumple la función de un personaje catalizador ya que al final del segundo acto realiza una acción que resulta en la explosión del segundo punto de giro. Un personaje confidente es la amiga de Leticia, Ana Francisca. Esta mujer no tiene desarrollo en la historia, sirve como ayudante y colaboradora de la protagonista, escucha sus problemas y la asiste para resolverlos.

La creación de buenos personajes es esencial para el funcionamiento del guión ya que estos serán los que lleven a cabo todas las acciones de la historia. Field (1998) explica que el autor de guión tiene que conocer a fondo sus personajes, saber cuáles son sus sueños, esperanzas y temores, lo que les gusta y lo que no les gusta, sus antecedentes y peculiaridades. Cita a Aristóteles cuando define el concepto del personaje. El filósofo griego sostiene que “la vida consiste en acción, su fin es un modo de acción, no de cualidad. Field afirma que la vida de un hombre se mide en términos de la suma total de sus acciones y que nuestras vidas se miden por lo que realizamos o no realizamos durante el tiempo que dura. Con esta reflexión, el autor llega a la conclusión de que la acción es el personaje, una persona es lo que hace, no lo que dice.

Para empezar la creación del personaje es necesario establecer el contexto para ese personaje. Con el contexto se pueden colorear y matizar mas adelante en el desarrollo de los personajes, las diferentes características y peculiaridades. Existen cuatro elementos esenciales para la creación de un buen personaje: la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud.

La necesidad dramática se define como lo que el personaje quiere adquirir, ganar u obtener durante el transcurso de la historia. El punto de vista es la perspectiva desde la que este personaje ve el mundo. Field lo explica de la siguiente forma:

El punto de vista es la expresión de la manera de ver el mundo de una persona. Todo buen personaje es la dramatización de un punto de vista sólido y bien definido. Un personaje así es activo, actúa a partir de su punto de vista y no se limita a reaccionar. (Field, 1998, p. 53)

El cambio se refiere al arco dramático del personaje y si éste sufre alguna modificación, moral o de actitud, durante el transcurso del guión. Finalmente, la actitud se refiere al modo de interacción del personaje con su mundo, puede ser positiva, negativa, de superioridad o de inferioridad.

Es importante conocer estas dimensiones de los personajes porque con ellas se logra generar varios matices del carácter de los protagonistas y con esto brindarles una actitud más verídica y natural.

Se recalcan tres herramientas necesarias para la creación de los personajes. La primera es la biografía del personaje, la cual sigue la historia de su vida desde su nacimiento hasta el momento en el cual empieza la historia. El autor propone profundizar en la infancia, la niñez y el contexto de donde proviene el personaje. Sus estudios formales, o si no hay tales, porque la inexistencia de estos. También plantea la definición de las relaciones que ha ido estableciendo a lo largo de los años antes del principio de la historia; dichas relaciones influirán en las acciones del personaje a lo largo del guión y pueden proporcionar incidentes o diálogos que revelen el carácter del personaje. Es importante también esclarecer los aspectos profesional, personal y privado del personaje; definir como ha sido su situación social y de trabajo a lo largo del tiempo, cómo son sus relaciones con sus parejas, establecer su interacción con la gente que lo rodea; y por último lo que hace este personaje cuando está solo, cuáles son sus hobbies o sus intereses y aficiones. Todo esto ayuda a

complementar el carácter del personaje y de alguna manera lo revela para un mejor entendimiento de este por parte del guionista.

La segunda herramienta que implementa Syd Field (1998) para la creación del personaje es la investigación, la cual las clasifica en dos: en vivo y documental. En la investigación en vivo se entrevista a personas para conseguir ideas, pensamientos, sentimientos y experiencias como material de base para la creación del personaje que tenga alguna similitud a la persona entrevistada. La investigación documental consiste en obtener información de otras entidades como una biblioteca, un museo u otra institución similar. Una vez decidido el tema se puede indagar en alguno de estos lugares sobre una persona en particular, un periodo histórico específico o un acontecimiento.

Para el desarrollo de los personajes del guión presentado en este proyecto se utilizaron estas herramientas como ayuda. En el caso de la protagonista, Leticia, se escribió una biografía del personaje que incluyera los hechos de su vida hasta el momento en el cual empieza su vida. Se estableció que fue una niña con problemas en su hogar ya que cuando era muy pequeña fue desplazada desde el lugar donde vivía por causa de la guerra. Su madre viajó con ella hasta la capital del país donde, sin ningún apoyo, tiene que pedir dinero en las calles. La madre de Leticia muere en la calle y la pequeña es rescatada para vivir como huérfana sin saber el origen de sus raíces ni quien es su padre. La niña crece con el conocimiento de que es parte de una tribu indígena, información evidenciada por el instituto que la rescató de la calle. En su adolescencia conoce a Manuel en una fiesta y pronto establecen una relación romántica. El hombre le proporcionara hogar, un lugar en su familia y cariño por más de diez años. Es en este momento, diez años después del comienzo de su relación, que la historia en el guión comienza.

La herramienta de la investigación se utilizó para comprender cómo es la problemática de los indígenas desplazados por la violencia en Colombia y cómo es la política para estos individuos una vez que llegan a las grandes ciudades.

Con la finalización de la elaboración de las herramientas para crear personajes se termina satisfactoriamente los primeros pasos en la escritura de un guión. El siguiente paso es la ejecución del guión: la escritura de los tres actos. El autor de este proyecto cree pertinente la recopilación de los códigos de los textos fílmicos musicales analizados, previamente a la ejecución de la escritura del guión, ya que esta recopilación aportará un conocimiento sobre los códigos y recursos narrativos propios de este género, que han demostrado ser funcionales en los films previamente analizados.

5. Códigos y recursos seleccionados para el guión personal.

Para lograr llegar a la fase de la escritura del guión se procederá a hacer una recopilación previa de los códigos y recursos propios del género musical, los cuales ya han sido introducidos previamente, y a mostrar cómo serán utilizados dentro de la historia original. Después de organizar estos códigos y distinguir su participación dentro del guión, se llevará a cabo la realización de la escritura los tres actos que son el planteamiento, el desarrollo y la resolución de la historia. Después del análisis de los textos fílmicos elegidos previamente se puede hacer una clasificación de cuales códigos propios del género musical tienen mayor funcionalidad dentro de la historia propia y cuales aportan al crecimiento narrativo del guión. Teniendo en cuenta los códigos que son de mayor funcionalidad, se pretende generar una estructura narrativa que responda a los parámetros establecidos por el género elegido. Para exponer con mayor claridad los códigos elegidos y su implementación dentro de la historia propia, se sugiere al lector de este proyecto de grado la lectura de la sinopsis (incluida en el cuerpo C) para que se familiarice con la historia original y pueda observar con mayor claridad la utilización de los recursos elegidos dentro del proyecto propio.

5.1 Elección del espacio musical

Dentro del análisis de los textos fílmicos realizado en el capítulo 3 se encontraron varios códigos narrativos que se clasificaron en tres categorías: el espacio, los personajes y el uso narrativo de las canciones.

Se analizó el espacio utilizado en las películas elegidas como referente para la creación del proyecto propio y se encontró que los espacios poseían un protagonismo propio dentro del relato de la filmografía elegida. Por ejemplo en *Tango!* (1933) la ciudad de Buenos Aires proporciona el contexto para el desarrollo de la historia. En esta película la ciudad significa

más que el lugar donde suceden los eventos, los bares de tango, el barrio de la Boca, el puerto y la calle, se convierten en referentes no solo de la capital Argentina sino del estilo musical con el cual se está contando la historia: el tango. De esta forma la ciudad porteña, más específicamente su centro, se convierte en el marco donde se desenvuelve la historia, y se muestra como un ejemplo de la vida tanguera en Buenos Aires. Otra utilización del espacio que utiliza esta película se basa en el retorno de la protagonista (Tita Merello), al barrio, su lugar de redención, en el tercer y último acto de la película. Este recurso fomenta la percepción de la ciudad como el hogar de la protagonista, y su retorno a él narra implícitamente la reconciliación con sus raíces y su lugar de origen.

En el guión original se utilizó este recurso, modificado para la adaptación a la historia propia. Al hacer la investigación previa sobre la discografía del grupo Aterciopelados, de donde se extraen las canciones para la realización del musical, se descubrió que varias de las canciones hablan sobre el lugar de origen del grupo: la ciudad de Bogotá. En múltiples de sus canciones, se habla sobre la capital de Colombia como lugar de inspiración para el grupo. Es el caso de canciones como *Río*, *Altísimo* y *Al Parque*, donde se muestra una devoción y agradecimiento por parte de los compositores hacia la ciudad de Bogotá. Por otro lado, en varias de las producciones musicales de Aterciopelados se utilizan ritmos andinos propios de la región de Cundinamarca (departamento donde está ubicada Bogotá), que muestran la cultura e identidad de esta región en particular. Más específicamente, en la producción del 2006, *Oye*, Aterciopelados aborda la problemática de la contaminación del río Bogotá por parte de la polución generada por empresas y fabricas que desechan sus basuras en las aguas del río. El grupo Bogotano muestra su interés en la resolución de esta problemática argumentando que el agua es fuente de vida y que el estado de los cuerpos de agua refleja el estilo de vida de la sociedad. Es por esto que en el guión propio se utilizará como contexto la ciudad de Bogotá para aprovechar los ritmos y las temáticas expuestas en

las canciones de Aterciopelados en el desarrollo narrativo del guión. También se utilizará al río Bogotá dentro de la historia con la presentación de un grupo ambientalista que lucha por la conservación de este cuerpo de agua, el río se convertirá en el emblema de este grupo y la razón de lucha de uno de los personajes, como también será el lugar que contextualice varias secuencias dentro de la historia, siempre con la intención de mostrar que es una problemática real y de actualidad y que el interés del público trascienda a la ficción. Finalmente tenemos un último espacio que se presenta como forma metafórica al principio pero que al final se materializa: el lugar de origen de Leticia, la protagonista. Al principio de la historia la protagonista manifiesta un interés creciente por el descubrimiento de su lugar de origen, de sus raíces y el paradero de su padre. Durante el transcurso de la historia este lugar de origen es el motor de uno de los hilos narrativos de la protagonista y motiva muchas de sus acciones con su novio y los otros personajes. Al final cuando todo está perdido, el lugar se materializa y se convierte en una realidad. Cuando Leticia acude a él se genera el reencuentro con el padre y una reconciliación con sus raíces, dándole un alto sentido narrativo a este lugar.

En resumen, la historia se centra en tres lugares: La ciudad, el río y el lugar de origen de Leticia. Los tres tienen su propio significado dentro del relato y poseen su propia carga emocional, la ciudad siendo el lugar en el cual se desenvuelve la mayoría de la historia, el río como emblema de los problemas sociales evidenciados por el grupo y el lugar de origen de Leticia como lugar de redención.

Dentro de la caracterización de los espacios en las películas musicales presentado por Feuer (1982) se clasifican a estos lugares como los que se desenvuelven en proscenio y los que no. El lugar proscenio emite a esos espacios teatrales como auditorios, teatros, tarimas y escenarios que poseen una clara distinción entre el público y los intérpretes. En varios films musicales como *Cabaret* (1972) y *Chicago* (2002) se utiliza el espacio proscénico como

elemento narrativo que contienen elementos propios de otras disciplinas como el teatro musical. Dentro de esta clase de espacios no se genera una ruptura en la narración para dar a comienzo a la canción, se genera una anticipación previa por parte del espacio para dar lugar a la música. Por ejemplo en el caso de *Cabaret*, la mayoría de las canciones se interpretan en un club nocturno con un escenario. El espectador al ver el escenario y el contexto de la película, intuye que será en ese escenario donde se interpretaran las canciones. El otro espacio que se manifiesta en los films musicales tiene que ver con los lugares que no son propios del mundo del espectáculo. Como en el caso de *Everybody Says I Love You* (1996) donde las canciones toman lugar en escenarios como un hospital, una funeraria y la calle, entre otros. En la mayoría de las películas musicales modernas hay un híbrido entre la utilización de los espacios proscenio y los “reales”, anulando el concepto de que los escenarios del film musical son exclusivos al mundo del espectáculo.

Dentro de la realización del guión musical propio se especifica que por razones que tiene que ver con la historia, (ya que ninguno de los personajes está involucrado en el mundo del espectáculo) ninguno de los escenarios serán de proscenio. La razón de esta decisión creativa se basa en el análisis de previos textos fílmicos musicales latinoamericanos donde se veía que siempre se utilizaba como excusa la profesión de los protagonistas para justificar las canciones. Es el caso de el personaje de Tita Merello en *Tango!* y el de Libertad Lamarque en *Besos Brujos* (1937) donde ambas mujeres interpretan a cantantes de tango que expresan sus sentimientos y enfrentan sus problemas por medio de canciones. En la historia propia se quiere mostrar un nuevo tratamiento de este recurso, utilizando personajes que no estén vinculados con el mundo del espectáculo y que personifiquen a individuos comunes y corrientes. De esta forma se quiere sacar de contexto al concepto estereotipado de musical que refleja una concepción de que la película musical siempre tiene que ver con cantantes y bailarines profesionales.

Es de esta forma que será tratado el espacio dentro de la realización del guión propio, utilizando como marco narrativo a la ciudad de Bogotá y sus espacios públicos como reflejo de una historia que solo podría suceder en este lugar.

5.2 Definición de los personajes

En cuanto a los códigos de personajes a ser utilizados, se implementarán algunos de los vistos en el análisis de los textos fílmicos, con la excepción de que serán re evaluados y se les intentará dar un nuevo significado.

Dentro de los análisis de los previos textos fílmicos vemos que hay un papel recurrente en la filmografía elegida: el personaje del cantor principal. Este personaje se denomina como el buen tipo, confiable y de buen humor que lleva a cabo la mayoría de las acciones en el relato.

Este personaje, el cual tiene mayor carga dramática y posee la mayor cantidad de escenas musicales, en el caso del guión propio no será un hombre sino una mujer. El personaje principal, Leticia, es la encargada de llevar adelante el relato y posee los números musicales más importantes. Así, entonces, el papel del cantor principal es adaptado a una mujer para que sea su punto de vista el cual sea percibido por el público.

Dentro del análisis de los films se encontró que una de las temáticas más recurrentes estaba ligada a las relaciones amorosas o de pareja.

Aunque no es intención del autor del presente proyecto realizar un guión de largometraje que se centre en un triángulo amoroso, este hilo narrativo tiene un gran protagonismo dentro del relato del guión y es una de las tres temáticas que se tocarán dentro de la historia. Para generar este triangulo amoroso, se construyeron dos personajes masculinos que pelean por el amor de Leticia. El primero de ellos es Manuel, el cual es considerado el otro protagonista de la película por su nivel de importancia en el relato. Este personaje es interesante de recalcar ya que sus características remiten a los personajes masculinos de los musicales

mexicanos de la época del cine de oro de ese país. En esa época, los personajes masculinos era presentados como hombres rudos y egoístas, como es el caso de Jorge Negrete en *Ay Jalisco No te Rajes* (1941), donde el personaje de este popular actor mexicano es machista, egocéntrico y controlador. El personaje de Manuel posee las características de la tipología del personaje machista del cine musical mexicano pero en este caso lo que se consideraba como una virtud en la historia original es una desventaja. Por otro lado está el personaje de Benjamín, él es el hombre virtuoso, educado y honesto; tiene el propósito de ser el otro extremo de Manuel y generar un balance entre las dos fuerzas masculinas: la negativa y la positiva.

La última tipología de personaje que se analizó en el capítulo tres fue el de los personajes secundarios que tenían propósitos y misiones que ayudaban a aumentar la carga emocional de los personajes principales. En esta categoría están los amigos de cada uno de los protagonistas: Ana la amiga de Leticia, Hugo el amigo de Manuel y Federico el amigo de Benjamín. Estos tres personajes tiene pequeños arcos dramáticos que se plantean y se resuelvan rápidamente durante el transcurso de la historia, un ejemplo es el caso de Hugo cuya historia personal está vinculada con la causa del río Bogotá; esta problemática es planteada al principio brevemente durante la asamblea, después es desarrollada en el segundo acto por medio de una canción y se finaliza en el segundo punto de giro. De esta forma la historia de Hugo genera un pequeño arco dramático que aporta al relato del guión en general pero que no es considerado como una historia con las características para convertirse en la historia central del guión. En el caso del transcurso del enamoramiento de Ana y Federico, este hilo narrativo ejerce un propósito diferente a la historia de Hugo. Con un tratamiento divertido, la historia del Ana y Federico genera alivio cómico, en ciertos momentos claves, a la carga dramática del relato de los personajes principales; de esta

forma se generan pequeños intervalos durante el transcurso de la historia en los cuales el espectador puede descansar por algunos minutos de la carga dramática del triángulo amoroso y los conflictos del personaje principal.

5.3 Elección y utilización del texto musical.

La idea original del guión original es tomar canciones ya existentes del grupo Aterciopelados para crear una historia en base a la letra y música que han escrito sus compositores a lo largo de su carrera. Varias de las canciones elegidas para la narración de esta historia fueron elegidas por el contenido narrativo que tienen, ya que en las letras de varias canciones se pueden percibir claramente conflictos, personajes, climas y ambientes que los creadores de estas piezas musicales querían transmitir. Al ser un grupo de gran trayectoria tanto en Colombia como en el resto del mundo, varias de sus producciones musicales son ampliamente conocidas en el ámbito musical. Hay varias canciones dentro del repertorio de Aterciopelados que exaltan por su alto reconocimiento dentro del ámbito musical y que reflejan la vigencia que tiene las canciones del grupo bogotano hoy en día. Esta vigencia se puede observar no solo en las producciones pasadas, que se convirtieron en clásicos, sino también en las nuevas canciones que se posicionan en el conocimiento general del público. Es el caso de canciones como: *Florecita Rockera*, *El Álbum*, *Sortilegio* y *Bolero Falaz*, cuya popularidad trasciende al tiempo y aunque son producciones pasadas todavía son recordadas por el público y remiten a ciertos momentos en la historia musical colombiana. Por ejemplo en el video clip de *Bolero Falaz* se expone ampliamente una parte del centro de Bogotá que hoy en día no existe, pero al quedar grabado en esa pieza audiovisual remite a esa época en particular.

Esta exaltación de la canción popular se tuvo en cuenta a la hora de elegir la lista de canciones que serían parte del guión original. Además de elegir canciones que contuvieran un alto grado narrativo también se eligieron aquellas canciones emblemáticas que reflejaran la personalidad de Aterciopelados, su compromiso social con la problemática de la contaminación de cuerpos de agua en Colombia y su punto de vista sobre el diferentes temáticas como el maltrato a la mujer, la traición y el verdadero amor.

Para la elección de las canciones que serían parte de la historia del guión original se tuvo en cuenta la carga narrativa de cada una de ellas y que contaran una pequeña historia cada una. A partir del análisis de los textos fílmicos musicales se puede afirmar que la utilización de canciones en los films musicales funcionan como catalizadores que mueven la historia hacia delante y que contienen un hilo narrativo propio; hay un antes y después en la historia después de que el número musical es interpretado.

Para obtener un mejor resultado en la inclusión de las canciones dentro del guión se tuvo en cuenta el contenido de cada una de las canciones interpretadas originalmente por Aterciopelados, para esto se hizo un desglose de cada una de las canciones para saber el contenido de cada una de ellas (dicho desglose se puede ver en el cuerpo C del presente proyecto de grado).

Dentro del análisis de los films musicales se tuvo en cuenta el número de canciones que se utilizan dentro de cada película. En *Moulin Rouge!* (2001) se utilizan veintiún canciones (21), en *Mamma Mia!* (2008) veinticuatro (24) y en *Everybody Says I Love You* (1996) quince (15). En estas películas las canciones mantienen una coherencia con la temática y aportan al desarrollo de la historia.

En la estructura establecida para la creación del guión original se eligieron veinte (20) canciones de Aterciopelados que por su contenido narrativo aportaban al relato y encajaban

con la historia que se quiere contar. A continuación se mostrarán las canciones elegidas, la justificación de su elección y el significado que tiene estas dentro del relato del guión.

1. Platónico: Dentro de esta elección de canciones se empieza con la canción *Platónico* la cual contextualiza la historia al hacer alusión al amor ideal y correspondido. En esta secuencia se mostrará el lugar donde se contará la historia (Bogotá) y a sus dos personajes principales (Leticia y Manuel). La canción hace parte de la introducción de la película pero no es cantada por ningún personaje, sirve para comenzar el relato fílmico; de la misma forma que la canción *Nature Boy* introduce la historia en *Moulin Rouge!* presentando el mayor arco dramático en la historia (la muerte de la protagonista) sin tener un número musical explícitamente interpretado por ninguno de los personajes.

2. Sueños del 95: Después de la introducción de los personajes de Leticia, Manuel y su hermana Ana, se presenta la primera página musical del guión por parte de la protagonista cuando canta *Sueños del 95* y evidencia su felicidad al creer que su novio está a punto de proponerle matrimonio. Esta canción es divertida y alegre y tiene la función de presentar el conflicto de Leticia al mostrar que lo que quiere esta mujer es poder establecer una familia al lado de su novio Manuel.

3 y 4. Ataque de Risa/ Florecita Rockera: Al tener uno de los conflictos de Leticia ya establecido se dispone a presentar el segundo, (la búsqueda de su padre), por medio de la canción *Ataque de Risa*. Paralelamente a este número musical se muestra el temperamento de la personalidad de Manuel mediante la canción *Florecita Rockera* en donde se muestra al protagonista engañando a su novia. Esta mezcla de dos canciones es común en el musical del 2001 *Moulin Rouge!* en donde en varias secuencias se muestra mezclas de dos o más canciones, en el caso de la canción *Elephant Love Medley* se eligieron doce canciones para crear una sola composición.

5. El Álbum: La letra de esta canción hace un paralelo entre la fotografía y una declaración de amor utilizando lenguaje propio de esta profesión para manifestar el deseo de una persona hacia otra. Este número musical es interpretado por Benjamín, el nuevo interés amoroso de Leticia y cumple la función de mostrar el interés de este hombre por la protagonista.

6. Sortilegio: Después de sufrir una desilusión por parte de su novio, Leticia decide proponerle matrimonio a Manuel. Por medio de la canción *Sortilegio* se muestra como la protagonista está decidida a “embruja” a su novio por medio de esta nueva propuesta. Esta canción muestra la decisión de Leticia de quedarse con su novio y trabajar en su relación. Esta decisión por parte de la protagonista presenta el primer punto de giro y el final del primer acto ya que con este nuevo conflicto queda concluida la presentación de los protagonistas, el contexto en el cual se desenvuelven y sus conflictos.

7. Cosita seria: Por medio de una canción divertida se comienza el segundo acto donde se muestra el interés del amigo de Benjamín, Federico, por Ana, la hermana de Manuel. En esta canción, cantada desde el punto de vista de Ana, se cuenta la historia de una mujer que no se deja irrespetar por ningún hombre y cómo utiliza la fuerza para lograrlo.

8. La pipa de la paz: En esta secuencia se muestra a Benjamín y a Leticia en su primer encuentro. En esta canción, cantada desde el punto de Leticia, se muestra la problemática que sufren las comunidades indígenas y cómo el mundo era mucho mejor antes de la conquista. La letra de la canción cuenta los beneficios de una vida pasada, simple y sencilla.

9. Luz Azul: Después de sufrir una pelea con su novia, Manuel se refugia en un bar con su amigo Hugo. Al ver que su amigo está deprimido, Hugo le canta *Luz Azul* para subirle los ánimos. Esta canción muestra la relación de estos dos amigos que en un futuro se verá afectada por problemas exteriores.

10. Río: Con una letra explícita sobre los beneficios del agua en la sociedad se muestra la problemática del río Bogotá y se plantea el problema del grupo ambientalista en el cual están involucrados los protagonistas de la película.

11. Que te besen: En una escena tierna y cálida el padre de Manuel le da la bendición a Leticia para su casamiento. La protagonista está feliz con su decisión de proponer matrimonio y el apoyo de su suegro refuerza su felicidad.

12. Uno lo mío y lo tuyo: Leticia decide proponerle matrimonio a Manuel por medio de esta canción que refleja una actitud positiva a la vida y cómo no hay que pensar mucho las cosas, sino hacerlas. Manuel acepta la propuesta pero con una mala actitud lo cual interrumpe la atmósfera positiva de la canción y desilusiona a Leticia.

13. El estuche: Esta canción expone cómo las mujeres no deberían sentirse afectadas por su estado físico y como lo que vale la pena dentro de una persona es lo que en verdad cuenta. Federico se la canta a Ana después de enterarse que ella tiene problemas con su físico.

14. Complemento: por medio de una secuencia larga se cuenta la historia de Benjamín y Leticia y como la pareja en que se “complementan” el uno al otro.

15. Bolero Falaz: Probablemente la canción más emblemática de Aterciopelados, esta letra cuenta los efectos de la traición en una pareja. Al no querer sufrir más los abusos de su novio Leticia decide terminar con Manuel mientras entona *Bolero Falaz*.

16. Canción protesta: Es canción revolucionaria habla sobre la necesidad de levantarse sobre las fuerzas que oprimen y dañan a la sociedad.

17. Fulgor: por medio de la letra de esta canción se muestra la devoción del amor entre Benjamín y Leticia.

18. Maligno: En una canción donde se habla sobre el daño que puede hacer el amor de una persona a otra, se muestra el abuso por parte de Manuel a Leticia y como los celos de

este hombre se vuelcan en una secuencia de eventos que terminan en la muerte de Benjamín.

19. Rompecabezas: Leticia, sumida en dolor por la pérdida de Benjamín decide empezar una nueva vida lejos de las personas que la afectan.

20. 28: Esta canción cuenta el milagro de la vida. Leticia queda embarazada y una nueva luz de esperanza llega a su vida, de esta forma se va en busca de su padre con una nueva mirada sobre su propia vida.

Con la elección de las canciones que hacen parte de la estructura del guión a elaborar se puede dar paso a la ejecución del último paso en la elaboración de este proyecto profesional: la elaboración de los tres actos que conforman el esqueleto de la historia final

6. La ejecución del guión

Después de un largo recorrido que incluyó la contextualización del género musical tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica, el análisis de textos fílmicos musicales, la recopilación de los códigos y recursos de los films analizados, el proceso de escritura de la idea y la sinopsis; se puede avanzar al último paso en recorrido propuesto por el presente proyecto de grado: la ejecución del guión.

La ejecución del guión se basa en la elaboración de los tres actos que constituyen la estructura del escrito. Los tres actos son el planteamiento, el desarrollo y la conclusión de la historia. En estos tres actos se desarrollara todo el arco dramático de los personajes y contendrá la totalidad de las escenas y acciones del guión.

6.1 Escritura el primer acto

Después de la realización de la idea en tres frases y la elaboración del tratamiento en la cual se muestran la estructura dramática, la cual consiste en contar el principio, el primer y el segundo punto de giro y el final, se puede dar paso a elaborar cada acto por separado; también con la ayuda de las herramientas para la escritura elegidas como la biografía de los personajes y la investigación que amerite la historia.

El primer acto es una unidad dramática que plantea y desarrolla la introducción de la historia al público, es la responsable de contar quiénes son los personajes principales y cuáles son los secundarios. También plantea los conflictos, define el género de la película y contiene el primer punto de giro. Syd Field explica el propósito del primer acto:

El Acto I es una unidad o bloque de acción dramática. Comienza en la página uno y termina en el punto de giro al final del Acto I. Su historia tiene que plantearse de inmediato, en las primeras diez páginas. Es el contexto dramático que mantiene todo en su lugar, que encuadra el contenido o acción.(Field, 2005, p. 64)

En resumen el primer acto es momento inicial del relato y es el encargado de plantear las bases para el desarrollo del recorrido dramático que será expuesto durante el transcurso de la historia.

De acuerdo con esta teoría se puede establecer el primer acto del guión original. La historia comienza con la contextualización del relato por parte de una serie de escenas que muestran el amanecer, el comienzo de un nuevo día en la ciudad de Bogotá, al compás de la primera canción de la película *Platónico*. Esta secuencia es lo que Sánchez- Escalonilla (2002) denomina como la escena o secuencia de apertura. El autor lo explica afirmando que: “Un buen comienzo resulta vital para suscitar el interés por la historia que va a contarse. Por este motivo, nada mejor que abrir el guión con una acción especial de intensidad dramática.” Teniendo esto en cuenta se puede afirmar que la secuencia de apertura del guión propio cumple con este propósito ya que con la canción de apertura se incita el interés del espectador.

Para un mejor desarrollo de esta secuencia de apertura el autor también sugiere la realización de una “historia preliminar”. Esta historia preliminar contiene los eventos que suceden tiempo antes de que comience la historia en el guión y ayuda a entrar en el guión generando una fuerte tensión dramática que proviene de los sucesos previos.

En el tratamiento del guión propio, la secuencia de apertura contiene la canción que muestra a la ciudad despertándose y termina con los dos protagonistas, Leticia y Manuel, mirando la ciudad desde un balcón. La historia preliminar de esta secuencia contiene los sucesos de la noche anterior, cuando la pareja tuvo una discusión y, como resultado, en la primera escena de la película se están reconciliando.

Después de elegir la secuencia de apertura sigue el desarrollo de las diez primeras cuartillas del guión. Según Syd Field (2005) estas páginas son las más importantes ya que son las escenas que capturan la atención del espectador y tiene que ser concisas, claras y

ajustadas. El autor manifiesta que estas primeras páginas tienen que funcionar como una unidad de acción dramática separada al resto del guión para que se puedan sostener autónomamente. Para que esto suceda el autor sugiere escribirlas con habilidad, economía e imaginación como también presentar tres elementos principales: ¿Quién es el protagonista?, ¿Cuál es la premisa dramática? Y ¿Cuál es la situación dramática?

El primer elemento se refiere de quién trata la historia, quién es el protagonista. Después se define de qué se trata la historia y por último las circunstancias que enmarcan la situación.

Dentro del propio guión se puede establecer, durante la elaboración de las diez primeras cuartillas que los protagonistas de la película son Leticia y Manuel, los dos jóvenes amantes.

Las siguientes escenas, muestran los dos conflictos de Leticia (querer casarse con Manuel y encontrar a su padre) y se presenta la premisa dramática. La situación dramática se centra en los eventos que no dejan que la protagonista logre llegar a sus objetivos, (el rechazo por parte de su novio al matrimonio y la desilusión al no encontrar a su padre). De esta forma se presenta de forma satisfactoria los tres elementos necesarios para establecer el principio del arco dramático de la historia. Se introdujo a los protagonistas, el conflicto principal y secundario y el género de la película.

El primer acto se mantiene como una unidad dramática de treinta páginas de largo que va desde el comienzo de la historia hasta el primer punto de giro. Desde las primeras diez cuartillas hasta el final del primer acto hay veinte páginas que se denominan como las segundas diez páginas y las terceras diez páginas. El propósito de las segundas diez páginas es mantener la atención del espectador; para esto hay que tener mucho cuidado al escribirlas. Field (2005) sugiere que para lograr esto el protagonista debería estar en todas las escenas de las segundas diez páginas y su actitud debería ser activa, lo que significa, que a cada obstáculo o problema el protagonista debería reaccionar de forma activa y no dejar que las cosas sucedan sin que él o ella reaccione. En estas segundas líneas se van

viendo los síntomas de lo que pronto será el punto de mayor tensión del primer acto: el primer punto de giro. Estos síntomas se materializan en escenas que muestran indicios del conflicto que pronto brotará al final del acto.

En el desarrollo de las segundas diez páginas del guión propio vemos estos indicios como también algunas escenas para mantener la atención del espectador. Después de ver el primer número musical por parte de Leticia donde se manifiesta su deseo por casarse con Manuel, se muestran escenas en las que se define a estos dos personajes; por un lado esta Leticia en su trabajo como profesora de pre escolar y por otro está Manuel quien la engaña con otra mujer. Después de esta escena se introduce a los otros protagonistas de la historia: Ana (hermana de Manuel y amiga de Leticia) Hugo (líder de la agrupación ambiental y amigo de Manuel), Benjamín (fotógrafo de la agrupación) y Federico (amigo de Benjamín). Todos estos personajes son presentados en una reunión de la agrupación ambiental en la cual están involucrados. En esta reunión se muestra la atracción que siente Benjamín por Leticia y se manifiesta por medio de una canción. Al final de estas diez páginas Hugo cuenta que hay un infiltrado en el grupo que está generando problemas para la agrupación, por medio de otra escena el espectador se entera que el infiltrado es Manuel.

Con la finalización de las segundas diez hojas del primer acto se da paso a la escritura de las terceras diez hojas que contienen el primer punto de giro, definen el conflicto y cierran el primer acto.

El primer punto de giro es el momento de mayor tensión dramática en el primer acto, es un incidente o acontecimiento que cambia la historia o le da un nuevo giro. Linda Seger (1991) expone las funciones que debe cumplir el primer punto de giro:

Hace girar la historia en una nueva dirección. Vuelve a suscitar la cuestión central y nos hace dudar acerca de su respuesta. Suele exigir una toma de decisión o compromiso por parte del personaje principal. Eleva el riesgo y lo que está en juego.

Introduce la historia en el siguiente acto. Nos sitúa en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción. (Seger, 1991, p. 52).

El primer punto de giro en la estructura del guión original se presenta después de la asamblea. En un almuerzo con el padre de Manuel, Leticia decide traer a la conversación la idea de casarse. Su novio reacciona mal y se desata una pelea, en la que Manuel manifiesta su intención de nunca casarse y, después de una conversación agresiva, revela que Leticia es infértil. Después de la pelea, Leticia queda destrozada y decide empeñar algunas joyas de su posesión para comprar unas argollas de matrimonio. La protagonista toma la decisión de esforzarse y seguir con la idea de casarse. En este momento, cuando Leticia toma la decisión de proponerle a matrimonio a Manuel, se encuentra el primer punto de giro.

Con esta sucesión de eventos desde la primera hoja hasta la página treinta, satisfactoriamente se ha establecido el primer acto del guión. Se ha presentado a los protagonistas primarios y secundarios, el conflicto y el arco dramático de la protagonista. Se han dado pautas e indicios de las líneas de historia secundarias y se ha presentado al final del acto el primer punto de giro que cambia la percepción de la historia. Con este paso completamente desarrollado se puede seguir a la elaboración del segundo acto.

6.2 Escritura del segundo acto

Después de la elaboración del primer acto que se denomina como el planteamiento de la historia, se sigue con la escritura del segundo acto o la confrontación.

El segundo acto es una unidad de acción dramática que va desde el primer punto de giro, al final del acto número uno, hasta el segundo punto de giro, el cual está al final del presente acto. Esta unidad de acción es la más extensa del guión (aproximadamente setenta hojas para una película de cien minutos) y es la que contiene la confrontación por parte del

protagonista a las fuerzas antagónicas del relato y se muestra cómo el personaje principal afronta los obstáculos para obtener sus objetivos deseados.

Field (2005) divide la extensión del segundo acto en dos. El autor fragmenta la unidad dramática en la primera mitad y la segunda mitad del segundo acto, conectadas por un punto medio. El autor denomina punto medio a un suceso o un acontecimiento que profundiza la historia, la hace cambiar y la direcciona hacia otro lugar.

Espinosa y Montini (2007) explican la función del punto medio afirmando que:

El denominado punto medio no modifica el curso de la historia pero la profundiza. Algo sucede que hace la historia exija del personaje o de los personajes principales, una definición respecto del mismo. Pone a los personajes en estado de crisis y los obliga a asumir la crisis y a actuar en consecuencia. (Espinosa y Montini, 2007, p. 214).

Aparte de profundizar la historia, el punto medio conduce las acciones del protagonista hacia la dirección del segundo punto de giro y de esta forma se convierte en el pilar que conecta las dos partes del segundo acto.

Las primeras treinta páginas de la primera parte del segundo acto contendrán la confrontación por parte del protagonista a las fuerzas antagónicas. Mientras que en el primer acto el protagonista se presentaba y exhibía su conflicto, en este acto las acciones tienen que mostrar al protagonista llevando a cabo su plan para conseguir su objetivo y satisfacer su deseo, mientras el antagonista debe actuar en contra de los intereses del personaje principal.

La dinámica de las primeras treinta hojas del segundo acto debería ser de acción y reacción. Según Espinosa y Montini (2007) en estas hojas lo importante es que la acción principal vaya siempre hacia adelante, generar una relación de causa y efecto con respecto a la acción

principal. A esta dinámica, los autores la denominan “impulso” y sugiere la implementación de escenas que estén conectadas entre sí y que una lleve hacia la otra, y esta hacia la próxima, y así sucesivamente. Todo con el objetivo de crear una progresión dramática en la historia que se está narrando.

Una herramienta que se utiliza en la escritura de guión para mantener este impulso es la utilización de puntos de acción. Estos puntos se denominan como acciones que hacen progresar a la historia, son sucesos dramáticos que provocan una reacción, por ejemplo un evento que sucede en una escena y que obligadamente requiere una reacción en la próxima escena.

Mientras el protagonista lleva a cabo sus acciones para cumplir con sus objetivos, la fuerza antagonica se manifiesta e intenta impedir que el protagonista los consiga, proporcionado obstáculos y problemas. Estos obstáculos se pueden clasificar en tres tipos: la barrera, la complicación y el revés. La primera se basa en un bloqueo por parte del antagonista que fuerza al protagonista a tomar otra ruta hacia su objetivo. La complicación es una dificultad que no se plantea de forma inmediata sino que se manifestara de forma negativa más adelante en el guión. El último obstáculo, el revés, se denomina como un evento que produce un shock emocional al público que gira la historia y la cambia de rumbo.

La segunda mitad del segundo acto, las denominadas segundas treinta hojas del segundo acto se componen después de la realización del punto medio. En estas hojas se muestra al protagonista actuando de acuerdo a lo ocurrido en el punto medio y se traza el camino hacia el segundo punto de giro que es el encargado de ubicarnos en el tercer y último camino.

De acuerdo a la previa teoría sobre la estructura sobre el segundo acto, se puede implementar estos conceptos en el desarrollo del segundo acto en la escritura del guión propio. El primer acto termina con la decisión de la protagonista, Leticia, de comprar un par de argollas para proponerle matrimonio a su novio Manuel. El segundo acto comienza con un

encuentro de todos los personajes en donde Leticia y Benjamín son elegidos para realizar unas fotos para el grupo ambientalista. Se presenta una historia paralela donde se muestra las intenciones de Federico hacia Ana, lo cual sería considerado como la primera sub trama de la historia en general. En su primer encuentro, Leticia le cuenta a Benjamín por medio de una canción sobre su pasado y las incógnitas que tiene sobre su infancia y su padre. Benjamín quiere ayudarla y le presenta a un amigo que trabaja en una fundación que puede tener información sobre el paradero de su padre. Al mismo tiempo se muestra la amistad entre Manuel y Hugo y cómo las acciones del antagonista (Manuel) dañarán esta relación en el clímax de la historia. La amistad entre Benjamín y Leticia sigue creciendo y en una escena la protagonista conoce a la abuela de Benjamín, la cual muestra una fase tierna y noble del hombre. Leticia habla con Manuel y los dos solucionan sus problemas temporalmente, la mujer le cuenta sobre la ayuda de Benjamín pero a Manuel no le gusta mucho la situación. Paralelamente se muestra la problemática del grupo ambiental reflejado en el río Bogotá y a Hugo presentando esta segunda sub-trama. El punto medio de la historia llega cuando Manuel amenaza a Benjamín si este sigue ayudando a su novia, en esta escena el amenazado le toma una foto a Manuel evidenciando su traición hacia el grupo ambiental sin que este se dé cuenta. Leticia se da cuenta de la amenaza y se molesta con su novio.

Hasta este punto tenemos las primeras treinta páginas del segundo acto y la presentación del punto medio. En estas hojas vemos a la fuerza antagónica (Manuel) manifestándose negativamente hacia los objetivos de la protagonista (Leticia). Vemos como la protagonista actúa en forma activa para realizar y obtener sus objetivos. Las escenas en las cuales Leticia y Benjamín se encuentran funcionan como impulso de la historia ya que mueven la historia hacia delante y adelanta los sucesos que ocurrirán en el resto del relato. La amenaza por parte del antagonista a Benjamín funciona como punto medio ya que cambia la historia al generar un choque entre estas dos fuerzas y proporciona dos eventos que cambiarán el

curso de la historia. El primero es la fotografía que toma Benjamín en ese momento ya que este objeto será el catalizador de un impulso en el tercer acto y el segundo es el enojo por parte de Leticia y su decisión de defender a Benjamín en este caso, oponiéndose a su novio por primera vez en el relato. En este punto medio vemos entonces un cambio por parte de la protagonista en su carácter y la historia comienza a tener un tratamiento mucho más denso y complejo que cuando comenzó.

Las segundas treinta hojas del segundo acto son las acciones que ocurren después del punto medio y las repercusiones que tiene este evento en la historia. Después de oponerse a su novio, Leticia comienza a seguir saliendo con Benjamín pero está confundida por sus sentimientos hacia este nuevo hombre. La protagonista le cuenta a su suegro, quien le da la bendición, entonces Leticia se dispone, esa misma noche, a proponerle a su novio. Manuel reacciona positivamente al principio, aceptando la propuesta, pero al corto tiempo argumenta que el evento sería en unos cuantos años, cuando él esté preparado. Leticia reacciona negativamente a este nuevo panorama y pierde fe en su relación. Por otro lado, la amistad con Benjamín va creciendo cada vez más y Leticia dispone cada vez más de su parte para establecer una relación con este hombre. Se muestra el desarrollo de la primera sub-trama en donde Ana le confiesa a Federico que se siente insegura de la relación, pero el hombre la conquista eventualmente. Leticia y Benjamín siguen teniendo encuentros y la protagonista se siente muy confundida con su vida amorosa.

Después de tener una pequeña charla con la abuela de Benjamín, quien se ha vuelto una figura materna en la vida de la mujer, Leticia decide seguir su corazón y continuar con su plan original de proponerle matrimonio a Manuel, perdonándole todo. Vuelve a su casa y los dos comparten un momento íntimo, poco después Leticia se entera de los múltiples engaños de Manuel, así como también de sus negocios sucios que están perjudicando a la agrupación ambiental y decide terminal con el de una vez por todas.

Estos sucesos hacen parte de la segunda mitad del segundo acto donde se ven las acciones que toma el protagonista de acuerdo a los eventos del punto medio. La protagonista actúa para contrarrestar los efectos del antagonista, logra mitigar algunos pero cuando toma la decisión de seguir con su novio y descubre que la está engañando toma la decisión más importante de todas que es enfrentarlo y terminar con él. Este momento en el guión se convierte en el segundo punto de giro ya que sienta las bases de los eventos que ocurrirán en el tercer acto, la resolución de la historia. La decisión de Leticia de terminar con Manuel y perseguir un nuevo sueño con Benjamín es el catalizador que detonará los sucesos que conllevarán al clímax de la historia y la resolución de esta.

Con el reconocimiento de estos elementos se concluye satisfactoriamente la realización del segundo acto del proyecto personal. Con la escritura de estas setenta páginas se establece una estructura narrativa que narra el recorrido del protagonista hacia su objetivo, con las fuerzas antagónicas que se le oponen, y los puntos de giro (medio y segundo) que proporcionan carga dramática que inducen al final del recorrido del protagonista que terminara en el tercer y último acto.

6.3 La escritura del tercer acto

Al tener los elementos del segundo acto establecidos, y con la ayuda del segundo punto de giro, la historia comienza su recorrido hacia la resolución dramática. Esta resolución tiene lugar en el tercer acto. El tercer acto es una unidad de acción dramática que comienza en el segundo punto de giro y termina en el final del guión. Todos los sucesos y el contexto se desenvuelve en la resolución del conflicto de la historia.

El propósito de este acto es la resolución de la línea dramática trazada desde el comienzo del guión. La historia debe tener un cierre satisfactoriamente dramatizado y que resuelva el

conflicto, sin importar si el final es abierto o cerrado, feliz o trágico. Para generar este cierre, Espinosa y Montini (2007) sugieren que tiene que haber un contexto dramático donde haya oposición de fuerzas que lleguen a un final pendiente.

En esta pugna de fuerzas, se descubrirá si los protagonistas lograron sus objetivos o están impedidos de realizarlos. Según los autores el conflicto debe ser resuelto, positiva o negativamente y el autor debe evitar la manipulación arbitraria para la resolución de este.

Espinosa y Montini (2007) citan al filósofo griego Aristóteles que expone:

Un buen desenlace es el que nace de la propia historia. De sus elementos y su proceso. Y no debe provenir de la intervención mágica de un elemento exterior que colabora con nuestro protagonista. (Espinosa y Montini, 2007, p. 229)

Hay que evitar, entonces, la arbitrariedad en la construcción del cierre de la historia como también la utilización de elementos exteriores que generen una solución facilista. Para construir un cierre satisfactorio hay que pensar en los sucesos, eventos y recursos narrativos previamente utilizados durante la escritura del guión para generar un cierre exitoso.

El impulso que genera el segundo punto de giro, en el cierre del segundo acto, llevará a la escena de mayor tensión dramática en la historia: el clímax. En este lugar es donde se nombra quién es el ganador, el protagonista o el antagonista. Es por eso que hay que desarrollar un segundo punto de giro para que el impulso de este genere una serie de acciones en cadena que desemboquen un aceleramiento hacia el clímax.

Se denomina al clímax como el momento de más alta intensidad dramática y que puede expresarse de distintas formas de acuerdo al género, código y lógica interna del mismo relato. Esta definición no implica que esta escena sea necesariamente de naturaleza

violenta, pero si tiene que poseer una carga dramática con suficiente dramatismo, emoción e intensidad para resolver el conflicto entre las fuerzas de la historia.

El resultado del clímax es el final de la historia. En las escenas posteriores al clímax se genera una secuencia que se denomina como “el ajuste” o el “epilogo”. En esta secuencia se muestra si el personaje ha satisfecho su necesidad dramática, es el punto final de la historia.

La resolución del conflicto genera la necesidad de esclarecer el nuevo escenario del personaje después de la ruptura, o no, de las fuerzas antagónicas. En términos narrativos, la historia se cierra dramáticamente; concluyendo el relato.

La conclusión de la historia implica también resolver todas las preguntas que han sido expuestas a lo largo del relato. Hay que brindar cierre a las historias secundarias para darle mayor consistencia a la narración en general y no dejar ningún conflicto dramático sin resolver. Al tener estas cuestiones esclarecidas se puede establecer el tipo de final que tenga mayor funcionalidad con el relato. Los cuatro tipos de final, según Espinosa y Montini (2007), son: circulares, cerrados, abiertos o semiabiertos. Los finales circulares son aquellos que se caracterizan por ser elípticos, luego de todo el recorrido el protagonista termina en la misma situación que cuando comenzó la historia. Los finales cerrados son los que resuelven el conflicto totalmente ubicando al personaje en otra situación y en otro lugar. Los finales abiertos dejan duda sobre la resolución del relato, sin una conclusión clara y concisa, generalmente estos finales dejan una sensación de confusión y de insatisfacción en el espectador. Y finalmente, los finales semi-abiertos resuelven una trama pero dejan otra sin conclusión.

Es importante tener en cuenta que hay que elegir el final que mejor se acople a la naturaleza del relato y que no genere conflicto con el ambiente y el clima que se ha construido hasta ese momento en el guión.

Teniendo toda esta información en cuenta, se puede establecer la estructura del tercer acto del guión original. En la historia, el segundo punto de giro tiene lugar cuando la protagonista (Leticia) se enfrenta al antagonista (Manuel), termina su relación con él y se decide por Benjamín. Esta acción por parte de Leticia genera una serie de eventos que conllevan al clímax. Por una parte Manuel se siente traicionado y está enojado tanto con su ex novia como con el nuevo hombre con el que está saliendo. Leticia y Benjamín comparten un momento intenso donde él le declara su amor y ella decide aceptar. Al llegar el día de la marcha del grupo ambientalista, se desata el clímax. Leticia decide ir a recoger sus cosas de la casa que comparte con Manuel y Benjamín se va para la marcha a registrarla fotográficamente. En la marcha se encuentra Hugo, el cual ha sido engañado por Manuel, ya que el antagonista lo ha convencido de que es el fotógrafo el traidor del grupo. Durante la marcha se desata una pelea con la policía, iniciada por agitadores externos. Aprovechando la confusión uno de los secuaces de Manuel apuñala a Benjamín y este muere en los brazos de Hugo. Por otro lado, Leticia va a su casa donde se encuentra con Manuel, los dos pelean arduamente, el hombre pierde el control y le pega una vez en la cara; al darse cuenta de su error se va del lugar. Leticia queda sola en la casa.

Esta secuencia es el clímax de la historia ya que es el punto de mayor tensión dramática donde se resuelve el conflicto y la protagonista adquiere una nueva línea narrativa. La resolución del conflicto a este punto es negativa y brinda nueva información al relato.

Después de la muerte de Benjamín, Leticia evidencia la culpabilidad del crimen de Manuel a Hugo, el cual, herido por la traición, se culpa del crimen. El padre de Leticia, al enterarse de las acciones de su hijo, se enoja profundamente y le dice que no lo quiere volver a ver. Manuel queda solo y lidiando con la culpa que le trajeron sus actos. Las historias

secundarias también tiene resolución, ya que Ana y Federico quedan a cargo de la agrupación ambiental después del arresto de Hugo e inician una relación amorosa

En la resolución de la historia vemos una nueva secuencia que le brinda una nueva línea temática a la protagonista antes de cerrar el relato. Leticia ha quedado embarazada y el amigo de Benjamín que le prometió ayudarla a encontrar a su padre ha descubierto el paradero de éste. De esta forma, la protagonista, embarazada, se despide de sus amigos, Ana, Federico, el padre de Manuel y la abuela de Benjamín, la cual, destrozada por la muerte de su nieto es confortada por las noticias del embarazo de Leticia y la promesa de que el bebe será criado con la percepción de que su padre es Benjamín. De esta forma, Leticia se despide de su antigua vida y se reencuentra con su padre al final de la historia. La conclusión del conflicto con el antagonista se puede categorizar como un final cerrado ya posicionan a los dos personajes en un nuevo lugar completamente, Manuel queda solo y Leticia, esperanzada por la nueva vida en su vientre, viaja a donde su padre a rehacer su vida.

De esta forma se llega al final del proceso de creación y de escritura del guión musical propuesto por el presente proyecto de grado. Al realizar la ejecución del guión y la estructura de los tres actos que los componen, se da por terminado el proceso de creación del guión de un largometraje musical latinoamericano.

Conclusiones

Al finalizar el presente proyecto de grado, después de aproximadamente un año de elaboración, las siguientes son las conclusiones construidas sobre el proceso de creación del guión musical.

Primero se resalta la complejidad del proceso de desarrollo de un guión de largometraje, ya que a partir de la elaboración de este proyecto de grado se pudo visualizar y determinar con claridad los elementos que son necesarios e indispensables para diseñar la estructura de un guión, así como el análisis de la dinámica de construcción del mismo que permite organizar sus diferentes componentes de tal manera que se conviertan en elementos funcionales, una vez sean recompilados. Este proceso pudo ser realizado gracias a los análisis de los textos filmicos elegidos y por esto se pudo generar un paralelo entre esos films y la película que se realizo durante el marco de este proyecto de grado.

Desde la finalización del sistema de géneros del cine clásico de Hollywood, el musical se ha adaptado para encajar en los nuevos sistemas de producción cinematográficos. Este cambio genero nuevos códigos de narración dentro de la creación y el abordaje de los proyectos musicales. De esta forma se logro crear un guion de largometraje musical que explore estos nuevos códigos y que formule nuevas formas de abordaje de un proyecto como este. La investigación del contexto del genero desde sus comienzos fue fundamental para conocer que recursos se podían rescatar y cuales re inventar para innovar la narrativa de este genero en particular. Para poder esclarecer dudas sobre las técnicas de escritura que ya se han utilizado, se analizaron guiones musicales de una filmografía previamente elegida y se estudiaron que conceptos se pueden utilizar en el guion propio. Se cree que es de importancia la exploración de esta temática presentada, ya que no se ha escrito mucho material sobre el como llevar a cabo un musical, tanto en Latinoamérica como en el resto del

mundo. Ya que no hay una bibliografía sólida y específica en la escritura de guion de este género; la investigación de los recursos previamente utilizados por otros guionistas y el análisis de estos guiones fue fundamental para la escritura del proyecto de grado y para que este tuviera un contenido innovador que aporte al conocimiento general de la disciplina; manteniendo un enfoque en el poder esclarecer las dudas sobre esta temática y poder investigar las problemáticas que se interponen al querer llevar a cabo un proyecto musical. Al generar un paralelo entre los guiones elegidos se pudo destacar cuáles fueron los recursos más utilizados y cuáles más funcionales, esta información ayudó tanto al proyecto propio como a cualquier otra persona que esté interesada en conocer más sobre el tema elegido.

Después de un recorrido histórico del género musical tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica, se puede afirmar la falta de producciones musicales de producción local en la actualidad. El cine de oro de las décadas del cuarenta y del cincuenta proporcionaron ejemplos de cine musical en varios países de Latinoamérica, pero hay pocos ejemplos de musicales modernos que muestran la riqueza de historias y de cultura musical que poseen la mayoría de los países que componen el continente. Se cree pertinente una evaluación del sistema de géneros en Latinoamérica ya que hay pocos realizadores locales que mantengan una estética en cuanto a la concepción y creación de films latinos que reflejen la sociedad en que vivimos. A parte de esto, actualmente, hay una tendencia por parte de los directores de nuestro continente en inspirarse ampliamente en las realizaciones de Estados Unidos que reflejan otra cultura, otras historias y otro modo de vivir; con lo cual, no estamos aportando a la creación de la identidad de nuestro cine, sino que estamos globalizando nuestras historias para convertirlas en un producto más deseable por parte de otros países. Hubiera sido bastante interesante haber podido utilizar una mayor cantidad de textos filmicos musicales latinoamericanos dentro del recorrido de este proyecto de grado, pero por la problemática de

el poco énfasis que se hace de este género en Latinoamérica, es bastante difícil conseguir un material musical local que contenga elementos dignos de analizar y que aporte al desarrollo de la identidad del cine latinoamericano.

El objetivo de este proyecto de grado era la creación de un guión de largometraje musical que reflejara la identidad cultural de la sociedad latinoamericana. Para esto se eligió mostrar un fragmento de esta sociedad, reflejada en Colombia y más específicamente en las canciones de Aterciopelados. Con la ayuda de estas piezas musicales se pudo diseñar una historia que muestra no solo el temperamento y los ideales de los compositores, sino también problemáticas sociales que son vigentes y que suceden día a día en nuestra sociedad.

Después de observar y analizar varios textos fílmicos, se encontraron similitudes en cuanto a temática y tratamiento narrativo en las diferentes películas analizadas. En estos films la narración presenta contenidos que para el público pueden ser considerados triviales o frívolos, ya que el tratamiento y el estilo que ha manejado este género desde sus comienzos fue de esta misma naturaleza. Aun así, el autor de este proyecto no quiso seguir estas características y se diseñó una historia que no contuviera esos elementos dentro de la historia para no seguir los parámetros establecidos por realizadores pasados y proponer una nueva mirada hacia el cine musical.

Con estas nuevas características, que son la temática dramática dentro del musical, se espera poder aportar a la disciplina, mostrando que hay nuevas formas de narrar los géneros que ya están establecidos. Hay referentes de este tratamiento del musical como herramienta dramática, como es el caso del film de Fernando Solanas *Tangos: el exilio de Gardel* (1986) y *Les Chansons D' Amour* (2007) de Christopher Honoré. De todas formas se espera que,

en lo que se refiere al contexto colombiano, el producto realizado por este trabajo sea innovador y proporcione nuevas miradas sobre el musical.

Uno de los componentes que aportaron a realización de este trabajo de grado, más específicamente el guión original, fue el conocimiento de la funcionalidad de la música y el sonido en la realización del guión. Es de gran importancia la utilización de recursos sonoros dentro de la producción audiovisual, pero con la realización de este trabajo de grado se observo que en algunas ocasiones la música y el sonido no son solo componentes complementarios de la imagen, sino que la música la encargada de poseer la carga dramática y la fuerza narrativa del film. En el caso del proyecto propio se estableció que son las canciones de Aterciopelados quienes imprimen la carga dramática a la historia.

En conclusión, el autor se siente muy satisfecho con el producto final resultante de la elaboración de este proyecto de grado ya que considera que el guión tiene potencial profesional y demuestra sus capacidades para la escritura de largometraje. Al terminar este trabajo de grado todavía quedaba una pequeña cuestión pendiente, ya que durante todo el proceso de escritura no se estableció un nombre al film. Después de pensar en el mejor título para el producto final, se decidió por una palabra que reflejara el espíritu de la película y emitiera al grupo musical que hizo posible este trabajo. De esta forma se estableció que se titularía: *Falaz*.

Referencias Bibliográficas

Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Ediciones de V. García Yebra. Gredos.

Burton, J (1986). *Cinema and Social Change in Latin America*. University of Texas Press.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1990). *Como Analizar Un Film* (2ª. ed). España: Ediciones Paidós Iberica, S.A.

Chion, M. (1995). *Como Se Escribe Un Guion*. España: Ediciones Cátedra, S.A.

Chion, M (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

España, Claudio. (1993) *Cine Argentino en democracia*. Fondo Nacional de las artes. Buenos Aires.

Field, S. (1995). *Que es el guión cinematográfico*. Madrid: Plot Ediciones S.A.

Field, S. (1995). *El libro del guión*. Madrid: Plot Ediciones S.A.

Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Madrid: Plot Ediciones S.A.

Feuer, J. (1982). *El Musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux E.d

Gomery D. (1995): "La llegada del sonido a Hollywood", en Manuel Palacio y Pedro Santos (Coordinación): *Historia general del cine, La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra, Volumen 6, p. 14.

Kenrick, J (2004). *Musical Theatre: A History*. New York, NY: Continuum E.d

Parent – Altier, D. (1997). *Sobre El Guion*. Buenos Aires: Ediciones la marca.

Sánchez – Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de Guion Cinematográfico*. España: Editorial Ariel, S.A.

Sege, L (1987). *Como Convertir Un Buen Guión en un Guión Excelente*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.

Bibliografía

- Allen C. R y Gomery D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, Barcelona, p. 157
- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Ediciones de V. Garcia Yebra. Gredos.
- Aumont, J y Otros (1996). *Estética del cine*. Buenos Aires: Editorial Paidós S.A.
- Brady, J. (1981). *El Oficio del Guionista*. Barcelona: Gedisa.
- Brenes, C. (1987). *Fundamentos del Guión Audiovisual*. Pamplona: Eunsa.
- Buero, Luis. (1989). *Historia de la televisión argentina: contada por sus protagonistas*. Buenos Aires
- Burton, J (1986). *Cinema and Social Change in Latin America*. University of Texas Press.
- Chion, M. (1995). *Como Se Escribe Un Guion*. España: Ediciones Cátedra, S.A.
- Chion, M (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Claude – Carriere, J. y Bonitzer P (1998) *Practica del Guion Cinematográfico* (ed. rev.). España: Ediciones Paidós Iberica, S.A.
- Carrière, J (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. España: IORTV.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1990). *Como Analizar Un Film* (2ª. ed). España: Ediciones Paidós Iberica, S.A.
- Duras, M. (1994). *Escribir*. Barcelona: Tusquets.
- Egri, L. (1977). *The Art Of Dramatic Writting*. New York: Simon and Schuster.

España, Claudio. (1993) Cine Argentino en democracia. Fondo Nacional de las artes. Buenos Aires.

Field, S. (1995). *Que es el guión cinematográfico*. Madrid: Plot Ediciones S.A.

Field, S. (1995). *El libro del guión*. Madrid: Plot Ediciones S.A.

Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Madrid: Plot Ediciones S.A.

Feuer, J. (1982). *El Musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux E.d

García Jiménez, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.

García Márquez, G. (1995). *Como se cuenta un cuento*. Bogotá: Voluntad S.A.

Goldman, W. (1992). *Aventuras de un Guionista en Hollywood*. Madrid: Plot.

Gutiérrez Espada, L. (1978). *Narrativa Fílmica*. Madrid: Pirámide.

Kenrick, J (2004) *Musical Theatre: A History*. New York, NY: Continuum E.d

Lamet, P., Rodenas, J. & Gallego, D. (1968). *Lecciones De Cine II: Historia, estética y sociología*. España: Edición Mensajero del Corazón de Jesús

Lumet, S. (1999). *Así se hacen las películas*. Madrid: Rialp.

Margrini, Cesar. (2003) Cine Argentino contemporáneo. Revista Cultura. Buenos Aires.

Martin, D. (1995). *How NOT to write a screenplay. 101 Common Mistakes Most Screenwriters Make*. Los Angeles: Long Eagle Publishing.

Martin, M. (2008). *El Lenguaje del Cine* (2ª. ed). España: Editorial Gedisa, S.A.

McKee, R. (2002) *El Guión*. Barcelona: Alba

Parent – Altier, D. (1997). *Sobre El Guión*. Buenos Aires: Ediciones la marca.

Rivoeur, P (1987). *Tiempo y Narración*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Rodríguez Bravo, A (1997). *La Dimensión Sonora Del Lenguaje Audiovisual*. Madrid: Paidós, S.A.

Sánchez – Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de Guión Cinematográfico*. España: Editorial Ariel, S.A.

Sánchez – Escalonilla, A. (2000). *La Palabra Impronunciable*. España: Editorial Ariel, S.A.

Seger, L. (1987). *Como Convertir Un Buen Guión en un Guión Excelente*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.

Seger, L. (1990). *Como crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidos.

Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación*. Madrid: Ediciones Rialp S.A.

Vayone, F (1996). *Guiones modelo y Modelos de Guión*. Barcelona: Paidos.

Vilches, L. (1998). *Taller de Escritura para Cine*. Barcelona: Gedisa.

Índice

	Pág.
Introducción.....	1
1: Cine Musical.....	7
1.1 Características del cine musical.....	8
1.2 Tipología del cine musical.....	17
1.3 Contexto Histórico.....	21
1.3.1 El musical en el cine clásico.....	21
1.3.1 El musical moderno: en busca de nuevos recursos.....	21
1.3 El musical Latinoamericano.....	21
2. Analisis de Films Musicales.....	27
2.1 El análisis cinematográfico.....	27
2.2 Analisis del musical clasico: <i>Tango! (1993)</i> , <i>Top Hat (1934)</i> , <i>y Singing' In The Rain (1952)</i>	34
2.3 Análisis del musical moderno: <i>Everybody Says I love You (1996)</i> <i>y Moulin Rouge! (2001)</i>	37
3. Recopilación de Técnicas de narración fílmica musical.....	27
3.1 El espacio en el cine musical.....	27
3.2 La caracterización del personaje en el musical.....	27
3.3 El uso de la canción popular.....	27
4. El guión cinematográfico.....	27
4.1 La creación de la idea.....	27
4.2 Estructura y sinopsis.....	27

4.3 Creación de personajes.....	27
5. Códigos y recursos seleccionados para el guión personal.	27
5.1 Elección del espacio musical.....	27
3.2 Definición de los personajes.....	27
3.3 Elección y utilización del texto musical.....	27
6. La ejecución del guión	27
6.1 Escritura del primer acto	27
6.2 Escritura del segundo acto	27
6.3 Escritura del tercer acto.....	27
CONCLUSIONES.....	80
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

