

Trabajo de Campo II

Profesores: Oscar **Traversa**, Silvina **Tatavitto** y Nicolás **Bermúdez**

Informe de investigación:

Nuevos aires para el musical

Construcción narrativa del musical en *Glee* y en *Smash*

Ana Marina Locatelli
2012
amarinalocatelli@gmail.com

Índice

1. Introducción	3
1.1 ¿Por qué <i>Glee</i> y por qué <i>Smash</i> ?	3
1.2 ¿De qué hablamos cuando hablamos de series musicales? Apuntes para una clasificación	4
1.3 No sólo cosas de chicos: <i>Glee</i>	5
1.4 Creando un musical: <i>Smash</i>	6
2. Construcción del musical	6
2.1 Afinando la puntería: diferencias en la enunciación	6
2.2 La diégesis en el musical televisivo	7
2.3 Canciones: lo nuevo y lo viejo	8
2.4 Homenajes y transposiciones	9
3. Conclusiones	10
4. Posibles desarrollos teóricos	10
5. Plan de medios	11
5.1 Nota para <i>Village Voice</i>	11
5.2 Nota para <i>Los Inrockuptibles</i>	11
5.3 Nota para <i>Vogue</i>	12
5.4 Artículo para las jornadas de estudiantes y graduados en Crítica de Artes	12
6. Bibliografía	13
7. Fuentes documentales	14

1. Introducción

Desde hace ya varios años, algo está pasando en la televisión. No es novedad que teóricos de los lenguajes artísticos dediquen su tiempo al estudio del medio televisivo. Otrora, hija bastarda del cine, la televisión, al mismo tiempo que ha ido incrementando su masividad, ha sido objeto de estudios semióticos, sociológicos, psicológicos y de otras yerbas. Su desenfrenada producción, en particular la proveniente de los Estados Unidos, asegura diversidad e innovación. No hace falta mirar con mucho detenimiento la variedad y cantidad de los productos televisivos provenientes de este país para notar que, en estos días, hay algo allí que se está gestando. Las series televisivas americanas de la actualidad conforman una batería de múltiples búsquedas narrativas que, de tanto en tanto, permiten el florecimiento de fenómenos artísticos masivos y populares mucho más ricos en significaciones, en producción de sentido, y considerablemente más interesantes que la media del cine *mainstream* contemporáneo.

Cierto es que las búsquedas y experimentaciones narrativas de la ficción en la televisión americana tienen larga data; y es verdad también que desde siempre existe allí un batallón de creativos al acecho de nuevas y mejores formas de entretener. Todo esto, unido a la proliferación de cadenas de televisión por cable que necesitan de forma constante ofertar nuevos y mejores productos a un público cada vez más internacional, ha resultado en un crecimiento exponencial de la ficción televisiva. En los noventa, series como *Seinfeld*, *Friends*, *Mad About You*, *Los Soprano* y *Northern Exposure*, solo por nombrar algunas, fueron un gran suceso y marcaron cierta tendencia debido a la originalidad de sus propuestas narrativas. Hoy en día, los ejemplos son muchos y muy variados, y su repercusión es aún mayor gracias a la sostenida mundialización de la cultura de la que hablan algunos pensadores contemporáneos. En la lucha mediática por conquistar y conservar mega audiencias, los creadores y guionistas de la televisión están afinando sus armas narrativas; están desarrollando y experimentando nuevas variaciones del relato clásico; están convergiendo e hibridando géneros y estilos.

En definitiva, hoy (quizás como nunca antes) las series televisivas, en sus mejores exponentes, le están brindando al relato nuevos aires; lo desafían; lo revitalizan.

1.1 ¿Por qué *Glee* y por qué *Smash*?

Enfrentados a la vasta producción actual de series televisivas, a su gran variedad en tanto formatos y géneros, se hizo imprescindible circunscribir el objeto de estudio. Este planteo inmediatamente nos hizo pensar en las series musicales, puesto que conforman un fenómeno reciente de la cultura de masas.

El género musical se manifestaba hasta hace pocos años, casi exclusivamente, en el cine y en el teatro. En cambio, *Glee*, la serie musical televisiva por excelencia, se ha convertido en poco tiempo en un suceso multimediático, que incluye discos, giras y película.

Si bien habitual en el formato de *reality*, el musical sólo había tenido una aparición esporádica en la ficción televisiva, usualmente como un número aislado, casi ornamental, que se insertaba dentro de algún capítulo. Otras veces, había tenido una

mayor presencia pero siempre vinculado a programas pensados para el público infantil. Pero nunca se había constituido, como hasta este momento, en la principal característica de un programa dirigido a una audiencia masiva, y nunca se había empleado la música en la televisión como una forma de accionar de los personajes más allá del simple hecho performativo (como era el caso de *Fama* [1982], para dar un ejemplo). Por ende, las series musicales televisivas, aunque muy exitosas en términos de audiencia, no han sido ampliamente estudiadas y habilitan un campo fértil para la investigación. Describir y analizar el funcionamiento semiótico de este tipo de discurso producido por la cultura e inscripto dentro del conjunto de las prácticas de la vida cotidiana, entonces, no puede resultar de ningún modo una vana tarea.

Debido a su auge, *Glee*, programa creado por Ryan Murphy y emitido por la cadena Fox desde 2009, fue la primera serie en integrar el corpus de este trabajo. Luego se hizo indispensable elegir otro ejemplo que permitiese establecer por comparación características, similitudes y diferencias en relación a la apropiación televisiva del musical. *Smash*, serie creada por Theresa Rebeck y producida por Steven Spielberg, y cuyo estreno tuvo lugar en la cadena NBC en febrero de 2012, vino a llenar este espacio.

Por lo tanto, el corpus de esta investigación presentaría cierta estabilidad genérica que permite la comparación, ya que los dos objetos que lo integran comparten un mismo lenguaje, el audiovisual, y un mismo género, el musical (aunque difieran en sus hibridaciones con otros géneros). Además, el medio en el que estos dos objetos han circulado por primera vez es el televisivo, y ambas son ficciones episódicas, que incluyen en su desarrollo narrativo cuadros musicales, no como números decorativos, sino, en muchos casos, como nudos fundamentales de su trama.

Esta investigación tentativa sobre el musical en la ficción televisiva se plantea como un primer acercamiento, con todas las limitaciones que ello implica, a un fenómeno cultural actual de enorme popularidad. Un posterior estudio exhaustivo de estas series permitiría, entre otros tantos temas, mostrar cómo la televisión se apropia del musical; de qué manera logra constituirse como un género en este medio y qué procedimientos narrativos emplea. Al mismo tiempo se podría dilucidar si hubo una evolución de este género desde el cine clásico hollywoodense, o de qué forma se produce sentido en estos nuevos textos televisivos. Las posibilidades que ofrecen estas nuevas prácticas sociales son muchas. Aquí sólo intentamos dar un pequeño y modesto primer paso.

1.2 ¿De qué hablamos cuando hablamos de series musicales? Apuntes para una clasificación.

Cuando hablamos de series musicales en la televisión debemos remitirnos a categorías de diferentes ámbitos ante la falta, al menos en nuestro idioma, de metadiscursos teóricos sobre este tipo específico de fenómeno cultural. Es en la misma novedad de las series musicales donde reside la dificultad de su definición teórica. Primero es preciso pensar qué es una serie y, luego, qué es un musical. Tal vez uniendo ambas proposiciones se puede estar en el camino correcto hacia una definición, aunque esta sea, por el momento, sólo provisoria.

Para acercarnos a la noción de “serie”, es útil recurrir a la idea de “formato” proveniente de los estudios académicos sobre la televisión:

“Por formato se entiende... una “tipología de producción”, caracterizada por específicas modalidades o declinaciones de un cierto número de componentes estructurales. En el área de la ficción televisiva..., la identificación y la distinción de los diferentes formatos remiten a componentes estructurales como el número de partes (desde una sola como en el caso de la *TV movie* hasta los millares de los seriales); la duración (25 o 50 minutos u otro tipo de unidades horarias más o menos estándar), la periodicidad (cotidiana, semanal...) y la morfología de los segmentos (episodios independientes, capítulos que continúan o una mezcla de ambos); la fórmula narrativa (conclusión final, apertura ilimitada, vía intermedia entre el serial abierto y el cerrado...)” (Buonnano, 2005:20)

En este sentido, tanto *Glee* como *Smash* comparten con producciones de otros géneros la categoría de “serie”, puesto que consisten en estructuras episódicas (22 capítulos por temporada en el caso de *Glee*, y 15 en el caso de *Smash*) con una periodicidad semanal y una duración aproximada de 44 minutos por emisión. Ambas, además, proponen para cada episodio y para cada temporada líneas narrativas que se cierran y otras tantas que quedan abiertas, procedimiento habitual en este tipo de formato televisivo.

Con respecto al adjetivo de la categoría “serie musical”, el tema se torna más ríspido. La etiqueta “musical” proveniente del cine no posee una definición unívoca. Rick Altman señala que, para la industria, el musical es un film cuya música emana de la diégesis (es decir, del mundo ficcional creado por la película), en oposición a aquellos otros en los cuales la música parece surgir de ningún lado. Sin embargo, añade, esta definición industrial del género es extremadamente limitada (Altman, 1987: 12).

Por otra parte, Leonardo D’Espósito sostiene que “una de las reglas de oro del musical... es que los momentos clave de la historia... se resuelven en los cuadros. Para expresar lo que siente y lo que quiere, e incluso para relacionarse de modo tal que el film toma una nueva dirección, la gente canta o baila. En los musicales que no se toman el género en serio, esto no pasa” (D’Espósito, 2007: 6). Mientras tanto, Eduardo Russo apunta que “de acuerdo con la percepción del espectador común (...), hay comedia musical cuando se interrumpe el desarrollo de una historia de ficción para que sus personajes comiencen a cantar y/o bailar en un ‘cuadro’ que dura lo que un tema musical” (Russo, 1998: 172).

Entonces, es posible establecer, teniendo en cuenta estas aproximaciones a la noción de “musical”, que las series televisivas estudiadas cumplen con ciertas convenciones y horizontes de expectativas del género. *Smash* incluye alrededor de cuatro cuadros musicales por episodio; *Glee*, el doble; es decir que el cuarenta o el cincuenta por ciento de la narración de cada capítulo se realiza a través de números musicales. En ambas series, estos números llevados a cabo por los distintos personajes son, en muchas oportunidades, momentos nodales del relato, momentos que definen el curso de la trama, que caracterizan a los protagonistas, o que resuelven o intensifican conflictos narrativos.

1.3 No sólo cosas de chicos: *Glee*

La trama de *Glee* comienza cuando, en la pequeña ciudad de Lima, Ohio, el profesor de español Will Schuester (Matthew Morrison) decide hacerse cargo del grupo coral de la secundaria McKinley. Allí convergen, entre otros, Finn Hudson (Cory Monteith), el jugador estrella del equipo de football; Rachel Berry (Lea Michele), una

loser que sueña con ser una diva de Broadway; Kurt Hummel (Chris Colfer), un joven gay que debe lidiar con el maltrato y la discriminación dentro de la escuela; Mercedes Jones (Amber Riley), una adolescente con sobrepeso; Artie Abrams (Kevin McHale), un chico en silla de ruedas que anhela poder bailar como los demás; Quinn Fabray (Dianna Agron), Santana Lopez (Naya Rivera) y Brittany Pierce (Heather Morris), bellas y populares porristas; y Tina Cohen-Chang (Jenna Ushkowitz), una tímida muchacha gótica. Estos personajes –representantes todos en última instancia de la dicotomía populares/perdedores que tanto preocupa a la sociedad americana– construyen estereotipos altamente codificados dentro de lo que se podría denominar *textos de iniciación* en los programas televisivos juveniles. Relatos en los cuales sus integrantes, en el camino hacia la adultez, deben aceptarse los unos a los otros, tratando de respetar sus diferencias, y deben enseñar a sus mayores (maestros, padres), al mismo tiempo que aprenden de ellos.

Los números musicales que se desarrollan en cada episodio tienen como excusa la práctica semanal que realiza el coro para las competencias regionales y nacionales en las que participará. Sin embargo, son un medio eficaz para la interacción entre los adolescentes, para la conformación de nuevas amistades o nuevos enfrentamientos, para el surgimiento de amores o rencores, para la aceptación de las individualidades.

1.4 Creando un musical: *Smash*

Smash (que en el inglés coloquial significa “éxito rotundo”) trata sobre la creación de un musical de Broadway basado en la vida de Marilyn Monroe y titulado *Bombshell* (algo así como “bombón”). Eileen Rand, interpretada por Anjelica Huston, es una productora de espectáculos teatrales, quien reúne al dúo conformado por Julia Houston (Debra Messing), una letrista, y Tom Levitt (Christian Borle), un músico, y a Derek Wills (Jack Davenport), un egocéntrico director, para desarrollar este nuevo musical. En la primera –y hasta ahora única– temporada de la serie, una inexperta Karen Cartwright (Katharine McPhee) compite con Ivy Lynn (Megan Hilty) por el papel principal.

Mientras las subtramas se centran en los avatares sentimentales de los protagonistas, la serie va mostrando el proceso de armado de este musical, dando cuenta de las audiciones, las disputas por el rol de Marilyn, las dificultades monetarias, los egos artísticos en conflicto, los *work shops* para conseguir financiamiento y el armado de los números musicales. Es en definitiva un musical de *backstage* en el que se muestra el camino a la fama de un grupo de artistas.

2. Construcción del musical

2.1 Afinando la puntería: diferencias en la enunciación

Un rasgo diferencial de fácil aprehensión entre ambas series es la escena enunciativa que cada una de ellas construye, porque, si bien las dos están abocadas al género musical, cada una de ellas recorta un enunciatario particular y crea un efecto de realidad bien distinto.

En el caso de *Glee*, cada episodio comienza con la frase: “*Here’s What You Missed on Glee*” (“Aquí está lo que te perdiste de *Glee*”), dicha por un narrador que apela directo a la audiencia y que, con humor, relata los momentos más importantes de episodios pasados haciendo comentarios muchas veces sarcásticos sobre los personajes. Este es el caso de una enunciación que se revela a sí misma, se muestra, no se oculta. En cambio, al inicio de *Smash* el narrador sólo dice: “*Previously on Smash*” (“Anteriormente en *Smash*”), y a continuación se muestran pequeños momentos o escenas de los episodios previos que hacen al mejor entendimiento del presente capítulo, sin intervención alguna de un narrador, sin ningún comentario sobre las imágenes (como hace la narración de *Glee*), sino con una buscada invisibilidad de la enunciación.

A partir de esta primera diferencia y de otras características (como el empleo del humor, el uso de estereotipos muy cristalizados, la mirada a cámara y la inclusión de personalidades mediáticas, en el caso de *Glee*; y la filmación en locaciones reales, o la mención de nombres y hechos verídicos vinculados con el teatro, en el caso de *Smash*), se hace evidente que los dos programas recortan un público diferente: la audiencia de *Smash* es menos masiva y más, si se quiere, adulta, mientras que la serie juvenil apunta a un enunciatario más amplio, y se vincula sobre todo con la platea adolescente a través del uso de un lenguaje próximo a ella, del vestuario, de la recurrencia de temas musicales de gran éxito en la actualidad, o de motivos temáticos concernientes al despertar del primer amor.

Otra cuestión que las diferencia es el grado de realismo que emana cada una. *Smash* acentúa su efecto de realismo al usar locaciones reales, al mezclarse con el drama, al fortalecer el verosímil social. Por el contrario, el grado de realismo en *Glee* es menor porque favorece el verosímil del género por sobre el social, porque al relacionarse con la comedia y con la ironía crea una distancia que rompe constantemente la transparencia del relato. Otra vez, estamos en presencia de una enunciación manifiesta.

2.2 La diégesis en el musical televisivo

La historia del musical clásico cinematográfico se divide, grosso modo, en dos grandes subgrupos: aquellas películas que justifican sus números musicales porque la historia se desarrolla en el teatro/cine/music-hall, (es decir, nos referimos a los denominados musicales de *backstage*), y aquellas que no lo hacen. Este segundo subgrupo ha sido considerado en muchas oportunidades por los historiadores del cine y por fanáticos del género como la maduración, el punto cúlmine del musical. Son esas películas en las que los personajes, sin alguna razón aparente, comienzan a bailar y cantar, dejando de lado el corsé que restringía al musical a desarrollarse entre bambalinas y llevándolo a cualquier tipo de escenario. A este grupo pertenecen sin dudas las creaciones de Gene Kelly y Stanley Donen, quienes han sido llamados “los fundadores del musical moderno”, pues supieron ensanchar las barreras tanto de forma como de contenido que circunscribían los musicales clásicos.

En el caso de las series televisivas objeto de esta investigación, se podría decir que las dos se ubican en ese universo de musicales de *backstage*: en ambos casos, aunque de forma distinta, los cuadros musicales están justificados desde la diégesis. En el mundo ficcional de los personajes es completamente lógico que se pongan a cantar y a bailar,

unos porque ensayan en un grupo coral del secundario, y los otros porque forman parte de una compañía teatral que está armando una nueva obra.

En *Smash* –por ejemplo, en el quinto episodio de la primera temporada– la narración juega, insertando en lo que sería el ensayo de uno de los números musicales de la obra la realización efectiva de ese cuadro musical sobre el escenario, con vestuario, decorados, extras y coreografía incluidos, para luego, hacia el final, volver al ensayo. Otras veces, los números que no están directamente vinculados con el proceso de armado del musical son justificados a través de la salida de amigos a un bar o a un karaoke, lugares en los que el verosímil no se riñe con el canto y el baile, o mediante alguna ensoñación de la protagonista (como es el caso de fantasía india, con reminiscencias al cine de Bollywood que se muestra en el episodio doce).

Se podría decir, teniendo en cuenta los procedimientos narrativos anteriores, que esta serie es en cierto sentido más conservadora o más apegada al musical clásico que *Glee*, por cuanto esta última, si bien respeta casi a rajatabla las mismas convenciones que *Smash*, posee números musicales que están justificados por la diégesis, y apela tan seguido al absurdo que la verosimilitud que intenta conseguir finalizando cada cuadro musical en el salón de ensayo del coro se ve en constante peligro. Desde esta perspectiva, *Glee* se acerca mucho al musical moderno, a aquel en el que los personajes, gente común y corriente, estallaban en cantos y bailes sin que mediara ningún escenario o bambalinas. Por ejemplo, en el décimo episodio de la tercera temporada, la consejera educativa, en pareja con el director del coro, se pregunta mientras almuerza con dos colegas por qué Will Schuester no le propone casamiento y, acto seguido, comienza a cantar “Wedding Bell Blues”, una canción que habla sobre los deseos de una novia, y lo hace hasta que se da cuenta, parada en frente de su novio, de que acaba de proponerle casamiento. Otro ejemplo es la canción “School’s Out” que canta el personaje de Puck luego de pelearse con una docente en el capítulo dieciocho de la misma temporada. En esta canción, que se justifica desde la diégesis porque el muchacho termina de cantarla en el salón de ensayo frente a sus demás compañeros del coro, y los estudiantes comienzan a cantar de la nada, haciendo bailes y destrozos por los pasillos del colegio, se muestra a Puck andando en moto por McKinley, disfrazado como Alice Cooper, quemando guitarras eléctricas y bailando en el campo de football con las porristas. En otras oportunidades, los mismos personajes hacen referencia a que cada vez que sienten ganas de cantar parece haber músicos cerca dispuestos a acompañarlos con sus instrumentos. Es así como se juega con el verosímil del género y se lo tensiona tanto que resulta imposible sostener la justificación intradieгética, lo cual no hace sino redundar en una mayor originalidad – o por lo menos en un mayor atrevimiento– a la hora de armar los números musicales y narrar con ellos.

2.3 Canciones: lo nuevo y lo viejo

El grueso de la canciones que aparecen en *Smash* son originales, hechas específicamente por el equipo creativo de la serie para el musical dentro del musical. Son canciones referidas a la vida de Marilyn Monroe, con una impronta muy teatral, de acuerdo a la temática del programa. Sin embargo, suele aparecer algún hit actual en cada episodio, aunque nada agregue a la trama y huela sospechosamente a relleno.

Por otra parte, en su investigación sobre *Glee*, Barrie Gelles (Gelles, 2011: 104-105) señala que se realizaron 132 canciones en la primera temporada y 138 en la segunda, la mayoría de las cuales eran temas que están sonando actualmente en la radio y la televisión internacional y que se ubican en los primeros puestos de *charts* como el de *Billboard*. Pero, al mismo tiempo, la serie hace un uso recurrente de hits de décadas anteriores, de temas olvidados y hasta menospreciados (en este sentido el episodio titulado “Bad Reputation” de la primera temporada es ejemplar porque gira en torno a canciones que sufren hoy de una mala reputación), y de canciones provenientes del musical teatral y del musical cinematográfico. En cada episodio, el director del coro le asigna a sus alumnos la tarea de pensar en canciones relacionadas con alguna temática puntual (ya sea canciones que contengan la palabra *Hello* en su título, canciones hechas por mujeres, baladas románticas, etc.) y es de esta manera como van convergiendo en cada capítulo distintos géneros y estilos musicales.

Además, otro recurso musical interesante utilizado aquí es el *mash-up*, procedimiento por el cual se mezclan dos canciones conocidas que terminan conformando una nueva. Cuando el profesor Schuester se da cuenta que su alumna Rachel sufre un enamoramiento con él decide cantarle una canción que le haga notar lo imposible de ese amor. Para ello realiza un *mash-up* entre dos canciones muy populares, alterando sutilmente algunos de sus versos. Las canciones son “Don’t Stand So Close to Me” (No te pares tan cerca mío) de 1980, del grupo británico *The Police* y “Young Girl” (Jovencita) de *Gary Puckett & The Union Gap*, del año 68.

Por otra parte, más allá de la explotación de canciones relacionadas con la cultura de masas (por ejemplo, los éxitos de grandes bandas de rock de todos los tiempos como *The Beatles*, *The Rolling Stones* o *Queen*) y con la audiencia adolescente/juvenil (como los nuevos hits de Lady Gaga o Katy Perry), *Glee* le ha dado un nuevo impulso al musical teatral (de alguna manera, lo ha popularizado entre la audiencia más joven que lo desconocía), utilizando canciones provenientes de musicales canónicos como *Los miserables*, *Evita*, *Wicked*, *West Side Story* o *Funny Girl*.

2.4 Homenajes y transposiciones

Nuevamente, es *Glee* quien justifica el empleo de este subtítulo ya que los homenajes y las transposiciones son procedimientos narrativos recurrentes en el programa. En relación a los homenajes, la serie revisita con frecuencia la discografía de algún artista o repasa algún disco bisagra. En el episodio titulado “The Power of Madonna”, íntegramente dedicado a la blonda cantante, varios de los protagonistas entonan “Like a Virgin” mientras dan sus primeros pasos en el amor físico. Otro ejemplo es el capítulo “Britney/Brittany”, en el cual varias canciones y coreografías de Britney Spears son llevadas a cabo por los integrantes del coro bajo los efectos de la anestesia que reciben en el consultorio del dentista. La misma Britney Spears participa fugazmente en este episodio.

Con respecto a las transposiciones, un ejemplo curioso es el que se da en episodio dieciocho de la tercera temporada. Allí, la canción “The Rain in Spain” que cantan juntos Eliza Doolittle (Audrey Hepburn) y Higgins (Rex Harrison), en el musical *My Fair Lady*, como corolario de las clases de dicción, es cantada con una impronta muy rockera por el grupo de varones para ayudar a uno de ellos a estudiar geografía y así

poder graduarse. Este es un uso *aggiornado* y novedoso en el medio televisivo de canciones canónicas de musicales clásicos.

3. Conclusiones

Si bien la historia de la televisión cuenta con algunos ejemplos de series animadas musicales dedicadas a los más pequeños (*Alvin and the Chipmunks*), o de series musicales protagonizadas por ídolos juveniles como los Jonas Brothers (*Jonas L.A.*), o con cuadros musicales insertos en un capítulo (*Grey's Anatomy*, *Doctor House*) o en muchos capítulos (*Eli Stone*, *Ally McBeal*) de series no musicales, *Smash* y, en particular, *Glee* parecieran ofrecer nuevos aires al género musical que, salvo esporádicos coletazos cinematográficos, parecía hundirse en el desamor de los tiempos modernos.

Diferenciadas por el público que cada una recorta, por la enunciación que cada una propone, por el uso de la música que cada una hace, *Smash* y *Glee*, aunque deudoras de los grandes musicales, tanto de Hollywood como de Broadway, conforman, de distintas maneras, una nueva propuesta narrativa que revitaliza el género y que, por la masividad de su audiencia, ya son de gran influencia en el mundo mediático.

Con armas que les son propias y otras tantas copiadas de lenguajes como el cine y el teatro, las series televisivas musicales van construyendo su propia identidad, en la medida que van creando y desarrollando nuevas y mejores formas de incluir el canto y el baile dentro de su narración, no como mero momento digresivo, sino como elemento nodal de la trama. En este sentido, tanto *Glee* como *Smash* son perfectos ejemplos de esta cierta tendencia del musical televisivo.

4. Posibles desarrollos teóricos

En un trabajo posterior sería interesante describir exhaustivamente los modos puntuales en los que la televisión se apropia del musical (a diferencia de lo que hace el cine y el teatro), trabajando a través de ejemplos de los tres lenguajes. Para ello, sería importante, ante la diversidad de enfoques teóricos, encontrar una definición plausible y funcional del musical en el cine, en el teatro y, más tarde y a raíz de lo anterior, en la televisión.

Por otra parte resultaría significativo analizar en profundidad las hibridaciones de géneros y estilos que se ponen en juego en estos nuevos formatos televisivos, así como también dar cuenta de las distintas escenas enunciativas que generan.

Finalmente, si se llegara a concretar la idea de llevar a Broadway el musical que se fue creando en la ficción de la serie televisiva *Smash*, sería recomendable intentar trazar una línea histórica del musical desde sus inicios en el teatro a principios del siglo pasado, su llegada a la pantalla grande a partir de la aparición del sonido en el cine, su evolución y crecimiento en los años 50, su masiva popularidad gracias a las últimas series musicales y, por último, su regreso a los escenarios de Broadway. Esta historización debería estar acompañada por las características principales del género en cada uno de sus estadios, para llegar, por último, a la comprensión de los modos de

producción de sentido que cada uno de estos lenguajes realiza con el musical en un momento determinado.

5. Plan de medios

5.1 Nota para *Village Voice*

Village Voice es una página de Internet que recorta un público cosmopolita, ávido de información con respecto a las novedades relacionadas con todos los ámbitos de la cultura. Está dividida en diferentes secciones: noticias, calendario, música, cine, arte, restaurantes, clasificados, etc., y abarca todo tipo de temas, desde la apertura de un nuevo bar hasta la retrospectiva de algún artista plástico en cierto museo. Hace uso de un lenguaje cuidado y se dirige a un público cultivado, iniciado en cuestiones artísticas.

En un principio, la extensión propuesta de la nota era de 5.000 caracteres. Luego de haber chequeado el espacio promedio de las críticas publicadas en este medio, se establece que el artículo será aproximadamente de 3.500 caracteres con espacio. El artículo llevará un título y un epígrafe. Antes del cuerpo de la nota, se indicará el autor y la fecha de publicación. Además, se acompañará con dos fotos, con sus respectivos epígrafes, y un recuadro en el cual se indicará la ficha técnica de cada serie. Este artículo hará hincapié en la descripción, análisis y evaluación de la construcción narrativa de cada serie elegida. Se establecerán puntos de contacto y de divergencias entre ellas. Se tratará de mostrar la novedad que aportan al medio televisivo. Los contenidos generales tratarán sobre las semejanzas o diferencias con el musical cinematográfico, la descripción de la puesta en escena, el empleo de la comedia y el drama y la justificación de los números musicales.

5.2 Nota para *Los Inrockuptibles*

Esta revista de entrega mensual, que posee una tirada de 20.000 ejemplares, perfila un público joven, interesado en particular por la música, aunque no indiferente a otros ámbitos artísticos. Posee diferentes secciones como panorama, visitas, cine, música, DVD, libros, artes, etc. Hace un amplio uso de entrevistas, recuadros y fotos, además de reforzar la variedad de los temas de sus notas con una marcada utilización de diferentes colores. El rango etario al que parece dirigirse oscila entre los adolescentes y los treintañeros. Emplea un lenguaje directo, nada académico, que incorpora neologismos y anglicismos. Se modifica la extensión de este artículo de 2.500 a 7.000 caracteres ya que la nota será diseñada para un especial sobre series musicales.

La nota, cuya extensión será de 4 páginas, estará conformada por un título principal del artículo, el nombre de la sección (“Especial series musicales”), un epígrafe, los títulos de las series, un subtítulo del artículo (en la primera página); por una fotografía de cada serie (en la segunda página); por una foto más pequeña y una bajada (en la tercera página); y un recuadro, con su correspondiente título, (en la última página). Se privilegiará la construcción musical de ambas series. Y, por el alto impacto que han tenido en la platea joven y debido a su éxito discográfico, se analizará el uso que ellas

hacen de la música y su funcionamiento como un vehículo alternativo de difusión de nuevos artistas, al mismo tiempo que presentan canciones clásicas y musicales canónicos. La nota principal será acompañada por un recuadro que versará sobre los antecedentes musicales de algunos de los protagonistas. Los temas puntuales a tocar en este artículo serán: la tipificación del público que recortan estas series, el empleo de canciones de musicales de Broadway, de hits recientes y de clásicos del rock y del pop, el uso del *mash-up* como procedimiento narrativo, la recurrencia de homenajes a grandes artistas y el diseño de las coreografías.

5.3 Nota para *Vogue*

Vogue es una revista mensual, especializada en moda, dirigida al público femenino. Recorta como lector ideal a la mujer joven cosmopolita de un alto poder adquisitivo. La publicación posee alrededor de 240 páginas, cubiertas, en su gran mayoría, por un gran número de fotografías. Sus artículos son breves, intercalados con grandes copetes y con fotografías con epígrafes. De lenguaje llano pero cuidado, la revista se presenta más como un producto para ser hojeado que para ser leído.

En un primer momento se había propuesto hacer una pastilla o un artículo muy pequeño que se insertara dentro de alguna nota mayor ubicada en la sección “Agenda *Vogue*”. Sin embargo, la nueva propuesta para esta sección es de una extensión de 4 páginas, aunque el cuerpo de la nota seguirá siendo de 2.000 caracteres con espacios aproximadamente. En la primera página se mostrará el nombre de la sección (“Agenda *Vogue* TV”), una bajada, una fotografía de cada serie, el título de la nota y su epígrafe. En la segunda página estará la primera parte de la nota dedicada a *Glee*, en la que habrá una foto con epígrafe y una bajada, además de un recuadro que tendrá su título y que incluirá otras tres fotografías con sus respectivos epígrafes. La tercera página, dedicada a *Smash*, tendrá los mismos componentes que la anterior. Por último, la cuarta página tendrá una subnota acerca de las protagonistas de las series, con su respectivo título y subtítulos, y con fotografías y citas de ellas. La nota principal se concentrará en describir ambas series: sus argumentos, sus protagonistas, sus escenografías y vestuarios, sus canciones y sus coreografías. Habrá una subnota relacionada con las protagonistas femeninas de cada serie.

5.4 Artículo para las jornadas de estudiantes y graduados en Crítica de Artes

Los artículos que se presentan para estas jornadas son de corte académico y se dirigen a un público especializado, relacionado con el ámbito universitario. Estos estudios críticos deben incluir, para su presentación ante el comité organizador, *abstract*, marco teórico-metodológico, referencias y bibliografía. El lenguaje empleado debe ceñirse a las convenciones y prácticas de la educación académica.

Para estas jornadas, la ponencia deberá tener una extensión máxima de 8 carillas, puesto que la exposición no podrá durar más de 15 minutos. Será acompañada por un *Power Point* ilustrativo. El artículo incluirá marco teórico-metodológico, problema de investigación y resultados preliminares. El encabezado tendrá nombre de la autora, título en negrita y el año de la carrera en el que se encuentra. La nota estará dividida en diferentes capítulos con sus respectivos subtítulos. Se incluirá referencias bibliográficas y nota biográfica. Tendrá como tema principal los procedimientos que

conforman la construcción narrativa del musical en *Glee* (2009) y en *Smash* (2012), e intentará dar cuenta de su clasificación genérica y sus elementos estilísticos más importantes.

6. Bibliografía

Altman, R. (1999) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

_____ (1987) *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Amount, J. y Marie, M. (1988) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

Amount, J.; Bergala, A.; Marie, M. y Vernet, M. (1983) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 1996.

Buonanno, M. (2005) “La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana”, en *DeSignis*. N° 7-8, Barcelona: Gedisa. 19-30.

Calabrese, O. (1987) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.

Carlón, M. (2005) “Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina”, en *DeSignis*. N° 7-8, Barcelona: Gedisa. 147-158.

Carlón, M. (2004) *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*, Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Chion, M. (1997) *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

D’Espósito, L. M. (2007) “La felicidad auténtica de lo falso”, en *El Amante/Cine*. N° 185. Buenos Aires. 4-7.

Deleuze, G. (1985) *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1996.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1990) *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.

Gelles, B. (2011) “*Glee* and the ‘Ghosting’ of the Musical Theatre Canon”, en <https://novaajs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/article/viewFile/66/59>. Fecha de consulta: 07/06/2012.

Genette, G. (1982), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Gorlero, P. (2010) “Con el talento de Broadway”, en *Diario La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/1283222-con-el-talento-de-broadway>. Fecha de publicación: 10/07/2010.

Imbert, G. (2005) “De lo grotesco como contaminación de los géneros en los nuevos formatos televisivos”, en *DeSignis*. N° 7-8, Barcelona: Gedisa. 159-170.

Metz, C. (1967) “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia el declive de lo verosímil?”, en *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen 1*. Barcelona: Paidós, 2002.

_____ (1967) “Propuestas metodológicas para el análisis del film”, en *Ensayos sobre la significación en el cine Volumen 2*. Barcelona: Paidós, 2002.

Olarte Martínez, M. (2005) “El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos”, en *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Rancière, J. (2012) “*Ars gratia artis*: la poética de Minnelli”, en *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial. 73-85.

Russo, E. A. (1998) *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

Soto, M. (COORD.) (1996) *Telenovela/telenovelas*. Buenos Aires: Atuel.

Steimberg, O. (1993) “Texto y contexto del género”, en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel, 1998.

Tassara, M. (2001) *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atuel.

Vázquez Prieto, P. (2007) “Un género controvertido”, en *El Amante/Cine*. N° 185. Buenos Aires. 8-9.

7. Fuentes documentales

Comedias musicales, en <http://www.comedias-musicales.com.ar>. Fecha de consulta: 22/06/2012.

International Movie Data Base, en <http://www.imdb.com/genre/musical>. Fecha de consulta: 07/06/2012.

Wikipedia, en http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Musical_television_series. Fecha de consulta: 07/06/2012.