



PRINCIPIOS ESTÉTICOS DEL LIBRETO DE BROADWAY (A  
PROPÓSITO DE *FOLLIES*)

*AESTHETIC PRINCIPLES OF THE BROADWAY MUSICAL LIBRETTO*  
(À PROPOS OF FOLLIES)

**José Cruz**

*Real Escuela Superior de Arte Dramático*  
(mascab@gmail.com)



**Resumen:** Considerada por los críticos como una de las mejores comedias musicales del siglo XX, *Follies* fue, en el momento de su estreno en 1971, un enorme fracaso comercial. Aunque la partitura y las letras de Stephen Sondheim alcanzaron casi instantáneamente la condición de clásicos y la puesta en escena de Harold Prince y Michael Bennet fue considerada una obra maestra, el libreto de James Goldman nunca obtuvo grandes reconocimientos. De hecho, siempre ha sido descrito como un material superficial que desconcertó al público de Broadway. Pero la magia de *Follies* no podría entenderse al margen de un drama que saca todo el partido a los principios que gobiernan el libreto. Tomando como referencia las ideas escritas por Scott McMillin en su gran ensayo *Musical as Drama*, los logros de Goldman son contemplados desde una perspectiva diferente. La distinción entre el «tiempo del libreto» y el «tiempo del número musical» revela la dinámica de la escritura de drama musical, un género teatral que, para acomodar dos niveles diferentes de ficción, tiene que subvertir las reglas de la dramaturgia aristotélica.

**Palabras clave:** Teatro musical - libreto - James Goldman - Stephen Sondheim - *Follies*

**Abstract:** Regarded by critics as one of the greatest musical comedies of the 20th Century, *Follies* was, however, a huge commercial failure when premiered in 1971. Although Stephen Sondheim's score and lyrics achieved almost instant classic status, and the stage direction by Harold Prince and Michael Bennet was celebrated as a theatrical masterpiece, James Goldman's libretto never achieved great recognition. In fact, it has always been dismissed as a superficial material that put Broadway audiences off. But the magic of *Follies* could not be understood aside from a drama that makes the most of the principles that govern the libretto. Taking as a reference the ideas written by Scott McMillin in his great essay *Musical as Drama*, Goldman's achievements are seen in a different light. The distinction between «book time» and «number time» reveals the writing dynamic of musical drama, a theatrical genre that, in order to accommodate two different layers of fiction, must subvert the Aristotelian rules of drama.

**Key words:** Musical Theatre - libretto - James Goldman - Stephen Sondheim - *Follies*

## ■ DOS ÓRDENES DE TIEMPO

El principio estético que preside la dramaturgia de cualquier pieza de teatro musical es la peculiar dialéctica que se establece entre dos órdenes temporales complementarios y, al mismo tiempo, antagónicos. Uno de ellos sería el orden relativo a la acción dramática, a los acontecimientos que constituyen la trama. Se rige por una lógica causal que se ajusta al inevitable esquema de planteamiento, nudo y desenlace. Su unidad mínima sería la escena temporal tal y como la entiende José Luis García Barrientos; es decir, un segmento dramático de desarrollo continuo marcado por los principios de isocronismo e irreversibilidad. El otro orden en liza, sin embargo, está vinculado a la expresión de las emociones que esos acontecimientos provocan en los personajes y, a través de estas, al conjunto de imágenes, obsesiones o conceptos que permiten al espectador acceder a la visión del mundo que la obra plantea. Su lógica, por tanto, es más poética, más lírica y, aunque en su elaboración también podamos identificar una presentación, cierta evolución y, necesariamente, una conclusión final, su contenido llega a nosotros al margen de las exigencias de la causalidad. Su unidad mínima, en cualquier caso, sería la canción; es

decir, un segmento musical de carácter autónomo y temporalidad intrínseca basado en el principio de repetición.

Aunque Scott McMillin se refiere a estos dos órdenes temporales como «book time», o tiempo del libreto, y «number time», o tiempo del número musical, sería absurdo considerarlos exclusivos de este tipo de drama. Todo teatro, incluso aquel de carácter más naturalista, combina en mayor o menor medida ambas dimensiones o, al menos, dimensiones equivalentes porque todo teatro es, antes que casi cualquier otra cosa, acción pero, al mismo tiempo, su discurso depende de cierto desarrollo retórico para cumplir el objetivo de trascender la realidad. De esta manera, a pesar de la aparente hegemonía del orden temporal de la acción frente al orden temporal de la expresividad lírica, este último siempre encontrará su espacio a través de estrategias más o menos evidentes, como el monólogo o el soliloquio, o más o menos sutiles, como las referencias internas que, pautando el diálogo, constituyen, a la postre, el universo poético de la pieza.

De hecho, la trabazón que se establece entre estas dos realidades es mucho más compleja de lo que pudiera parecer a simple vista y no se circunscribe exclusivamente al espacio concreto de la escena o la canción dramática. Como sostiene Anne Ubersfeld, su interacción se despliega realmente en un nivel más ínfimo y universal, el de las microsecuencias temporales, es decir, el de las «fracciones de tiempo teatral en las que ocurre algo que puede ser aislado del resto» (Ubersfeld 1998, 166). Estas microsecuencias, afirma la autora de *Semiótica teatral*, pueden ser de dos tipos: las secuencias-núcleo y las secuencias-catálisis. Las primeras, ligadas a la función conativa del lenguaje, suelen venir figuradas en el texto a través del imperativo e implican, de esta manera, la representación mínima del orden temporal relativo a la acción. Su importancia es innegable porque «la función conativa, en la que cada protagonista intenta que otro haga algo a los demás (para satisfacer su propio deseo), es decisiva en el teatro» (Ubersfeld 1998, 169). Por su parte, a las catalíticas les corresponde el desarrollo retórico de las anteriores y se vinculan a la función emotiva, fática o poética del lenguaje. Constituyen, de esta manera, expresiones altamente convencionales pero indispensables para la comunicación teatral aunque, en ningún caso, resulten imprescindibles para la lógica temporal-causal del relato.

El trabajo en torno a las secuencias-núcleo y a las secuencias-catálisis del discurso dramático responde a criterios relativos al género, la época

o el estilo personal del autor. Podríamos incluso decir que cada pieza lo plantea de forma particular. En cualquier caso, las convenciones que se han ido imponiendo y abandonando a lo largo de los siglos han intentado consensuar ciertas estrategias hasta el punto de que sería posible leer la evolución de nuestra tradición dramática como un repertorio de soluciones a la no siempre sencilla convivencia entre estos dos órdenes temporales.

Los griegos, por ejemplo, encontraron su respuesta en la alternancia entre las escenas corales (o estásimos) y las escenas encarnadas por los personajes (o episodios). Las primeras se representaban en el espacio circular de la *orchestra*, mientras que las segundas tenían lugar en el *proskenion*. Aquellas eran básicamente cantadas y bailadas de la misma manera que las últimas eran fundamentalmente declamadas. A unas les correspondía gestionar el caudal poético de la pieza, valiéndose en ocasiones de un lenguaje oscuro y arcaizante, y a las otras hacer avanzar la acción con la claridad sofisticada de los grandes discursos o de las trepidantes esticomitias. Lo cierto es que, en momentos puntuales de la pieza, ambas dimensiones podían intercambiar sus roles (o, al menos, algunos de sus códigos) relajando, de esta manera, el salto abrupto que suponía el paso de uno a otro registro. En este sentido, el verso también se ofrecía como superficie aceitada que compensaba la fricción, siempre inevitable, entre el orden temporal de la expresividad lírica, aglutinado en las intervenciones del coro, y el orden temporal de la acción dramática, aglutinado en el de las figuras principales.

Como podemos apreciar, el gran desafío es precisamente el de aportar cierta fluidez a la alternancia entre estas dos dimensiones y, de hecho, no sería aventurado pensar que la persistencia del verso a lo largo de buena parte de nuestra historia teatral respondió, entre otras cosas, a esa necesidad de conciliar –cuando no diluir– ambas realidades. La invención del recitativo, origen de nuestra ópera, cumple una función similar al imposter las voces de sus intérpretes para favorecer la transición entre los pasajes dialogados y las arias. En ambos casos, curiosamente, el estilo se eleva como concesión a esa temporalidad poética de la que, en realidad, el teatro no puede prescindir. Y tal elevación tiene efectos considerables en la estructura general del drama.

Por alguna razón, el impacto que provoca el acomodo de la dimensión expresiva ha sido largamente ignorado por la gran mayoría de las

poéticas que, desde Aristóteles hasta nuestros días, han estado mucho más interesadas en lo relativo al orden temporal de la acción. Este ha sido considerado el contenedor de la sustancia lírica de la obra hasta el punto de matizarla, aparentemente, según sus exigencias de verosimilitud. Tal circunstancia no ha sido contestada siquiera por los estudiosos del teatro musical, más interesados en la capacidad que ha demostrado la lírica para adecuarse a los requisitos básicos del drama que en las mayores o menores licencias que sus artífices han tenido que operar en aquel. De esta manera, podemos afirmar que los principios poéticos que gobiernan el libreto de la obra musical están todavía muy lejos de ser sistematizados.

Resulta indispensable, por tanto, reflexionar en torno a esta cuestión y valernos de esas dos dimensiones que Scott McMillin recoge en *The Musical as Drama* para aproximarnos a la comedia *Follies*, un espectáculo fundamental en la historia de Broadway con un libreto, solo en apariencia, fallido.

## ■ UN GLORIOSO FRACASO

¿Es *Follies* la mayor comedia musical de la historia de Broadway? Tal es la pregunta que Ken Bloom y Frank Vlastnik plantean en su trabajo *Broadway musicals* y, a tenor de las continuas referencias al espectáculo por parte de otros especialistas en la materia, merece la pena sumarse a la duda. Ninguna otra obra dentro del género del musical americano ha merecido tantos halagos por parte de la crítica aunque, no lo olvidemos, solo se mantuvo en cartel quinientas veintidós representaciones y la respuesta del público ante la producción fue, por decirlo de alguna manera, ambivalente.

Para los entusiastas del teatro, una sola representación no era suficiente. Y no nos equivocaremos demasiado si afirmamos que un buen porcentaje de los espectadores que acudían al Winter Garden Theatre eran asiduos al espectáculo. Podría afirmarse, al mismo tiempo, que un número equivalente abandonaba la sala completamente desconcertado. Sea como fuere, ningún otro espectáculo de Broadway ha contado con una platea tan dividida. (Bloom 110)

Lo cierto es que *Follies* nunca ha llegado a ser un montaje popular. A diferencia de otros clásicos de la escena norteamericana, no ha conocido hasta la fecha ninguna versión cinematográfica y los diferentes intentos de recuperarla para los escenarios no han conseguido instalarla en el imaginario del gran público. Tampoco se ha revelado como un espectáculo fácilmente exportable. Tuvieron que pasar quince años desde su estreno, en 1971, antes de que pudiera abrirse paso en la cartelera del West End. Sin embargo, su estatus como pieza de culto no se ha desvanecido.

¿Cuáles son las razones que han cercenado el acceso de la obra a la popularidad masiva y, al mismo tiempo, mantenido intacta su leyenda a lo largo de casi cuatro décadas? Quizá las claves sean rastreables en las primeras impresiones que el montaje despertara a comienzos de los setenta en el más que influyente crítico Clive Barnes:

El musical *Follies*, que se estrenara anoche en el Winter Garden, es de esa especie de musicales que debiera haber editado su banda sonora en discos de setenta y ocho revoluciones. Arrastra la nostalgia hasta el terreno en el que el sentimiento la devora con sus fauces enfermizas.

El concepto clave para Barnes es «nostalgia» o, más concretamente, cierto amaneramiento doloroso capaz de convertir un sentimiento tan domesticado en algo no del todo agradable. De hecho, él mismo reconoce que, en determinado momento, cuando tres viejas glorias de la escena –Fifi D’Orsay, Mary McCarty y Ethel Shutta, recuperadas con toda la intención para el montaje– despertaron los aplausos del público con sus interpretaciones, se sintió ligeramente incómodo por la naturaleza de aquel entusiasmo. No es de extrañar que aquella suerte de placer culpable, aquella desazón un tanto grotesca, levantara de sus asientos a muchos espectadores y, al mismo tiempo, animara a otros tantos a repetir la experiencia con extraña fascinación. Harold Prince, el responsable del espectáculo, confesaría pocos años después que *Follies* era la consecuencia de su propio miedo al paso del tiempo (Ilson 177).

Desde luego, tras leer las tibias críticas que el colaborador del *New York Times* hizo al espectáculo, uno tiene la sensación de que, con cierta sutileza, Barnes intentaba exorcizar una enfermedad que no estaba dispuesto a padecer. De la misma manera, la implicación personal de Prince en su creación queda atestiguada por la furibunda respuesta que dio al

periodista, uno de los responsables, en su opinión, del aparente fracaso de la obra: «Creo que le voy a declarar la guerra a este hombre y estoy convencido de que habrá muchos que coincidan conmigo al afirmar que está completamente acabado» (Bloom 110).

Sin embargo, en su artículo del 5 de abril de 1971, Barnes no guardaba flechas envenenadas para la puesta en escena del realizador Prince y el coreógrafo Michael Bennet. Sí mantenía ciertas dudas sobre la partitura de Stephen Sondheim:

La música del señor Sondheim nos viene en dos sabores: el nostálgico y el cinematográfico. La de tipo nostálgico tiene carácter de sucedáneo de viejo número musical –y he de decir que la mayoría de las canciones me recordaban a otras recientemente olvidadas y por buenos motivos–. Este «no grandes éxitos» del pastiche se asocia con el «camp» pero, a la postre, nos deja más bien poco. Posee todos los trucos de anteaer pero nada de corazón y, eventualmente, lo divertido de la propuesta acaba revelando una visión poco compasiva del pasado. La cinematográfica, por otra parte, es una mezcla de esto y aquello. Dudo que ninguna de las dos sea, ni siquiera, parodiada dentro de treinta o cuarenta años.

Pero el punto flaco del espectáculo, en opinión de Barnes, iba más allá de las melodías de Sondheim (en lo relativo a las letras, escritas por el mismo compositor, se deshace en entusiastas halagos.) El problema principal de *Follies*, para él y para todos los críticos que escribirían sobre la pieza a partir de aquel momento, era su libreto.

El libreto de James Goldman está correctamente escrito; de hecho, uno de los problemas es que la escritura es mucho mejor que la escueta y breve historia que nos cuenta y esa escritura despierta expectativas que nunca se ven satisfechas. Cuando, para darle al argumento una elevada dimensión dramática, Mr. Goldman intercala el presente de los cuatro protagonistas con sus correspondientes fantasmas del pasado o cuando los sitúa finalmente, de forma simultánea, en un convencional número de revista con el objetivo de comentar sus demonios personales y sus desavenencias maritales, a la manera de un Pirandello de tres al cuarto, sentimos que ha ido demasiado lejos.

Como acaba de apuntarse, Barnes encontró en Goldman un chivo expiatorio que rentabilizarían otros especialistas. Así, por ejemplo, en su trabajo *Harold Prince and the American Musical Theatre*, Foster Hirsch no tiene demasiadas dudas y Ken Mandelbaum, en su volumen sobre la trayectoria de Michael Bennet, también se hace eco de un prejuicio tan arraigado: «Muchos críticos consideraron el libreto de Goldman como el punto flaco de *Follies*. Argumentaban lo desagradable de unos personajes incapaces de despertar la empatía del espectador y una acción muy difícil de seguir» (Mandelbaum 74).

Por otro lado, también es rastreable en Barnes la etiqueta de «pretenciosa» que la obra ha arrastrado desde su mismo estreno. Desde luego, al crítico teatral no se le escapó que, detrás de toda su pirotecnia poética, había en *Follies* un estimable esfuerzo por tratar al musical americano como una forma artística seria. Sus propios creadores tuvieron siempre en mente a un público sofisticado, capaz de valorar y disfrutar sus personales e inquietantes obsesiones. Como apunta Bloom, «un show que aborda la resonancia, el recuerdo y el arrepentimiento ante “el camino que no se tomó” exige atención, una gran apertura de corazón y mente y una dosis incluso mayor de inteligencia y sensibilidad» (Bloom 111), pero aquella sombra de intelectualismo no hizo ni ha hecho ningún favor al espectáculo. En realidad, consiguió en su momento alejar de la taquilla al gran público que un montaje tan caro necesitaba con desesperación.

## ■ EL TIEMPO DEL LIBRETO EN *FOLLIES*

Toda la acción de *Follies* transcurre a lo largo de una noche –en realidad, unas horas– sobre la que, aparentemente, no tenemos más datos precisos que el año: 1971. Digo aparentemente porque la indicación en la acotación inicial del libreto es, en el fondo, bastante precisa: «Esta noche». El tiempo dramático intenta, de esta manera, confundirse con el tiempo escénico del espectador. Y algo parecido sucede en relación al espacio, el Weismann Theatre, que incluso coincide en su inicial con la del lugar en el que la obra se representó por primera vez, el Winter Garden. De hecho, este teatro neoyorquino, inaugurado en 1911, programó casi desde sus inicios una revista musical que pretendía competir con el afamado *Follies* de Florenz Ziegfeld (Banham 1203). En otras palabras, tanto el espacio



como el tiempo planteados por James Goldman proponen una distancia mínima entre el espectáculo y el espectador. Curiosamente, ese juego de duplicidad se extiende a otro nivel que, de la misma manera, solo se justificó plenamente en la primera producción de la obra: el reparto. La nómina de viejas estrellas contratadas para tal fin componía casi un «quién es quién» de la revista musical americana de los años treinta a los cincuenta.

Esta aproximación, que aparentemente realza el realismo y la calidad casi documental de *Follies*, cumple, en mi opinión, una función muy sugerente y poco apercibida por los críticos de la obra: traslada la perspectiva temporal de la pieza directamente a la mirada del espectador. Como aclara Barrientos:

Este fenómeno, que hemos venido llamando interiorización, se produce cuando se significa que los sucesos de un determinado tramo de la fábula representada no deben situarse en el plano de la realidad (ficticia) sino en el de la subjetividad (ficticia también) –recuerdo, sueño, imaginación– de un personaje o de un «sujeto»; y, en lo temporal, no «transcurren» en el tiempo objetivo (ficticio) sino en un tiempo interior (también ficticio). (Barrientos 116)

Si, como acaba de exponerse, este fenómeno requiere, en el drama convencional, la focalización en un elemento del universo dramático, *Follies* traspasa la frontera entre la escena y la sala para instalar esa focalización en el espectador y provocar, como afirma Forster Hirsch, «una fractura proustiana del tiempo» (Hirsch 96). De hecho, la primera imagen de la obra corrobora este punto cuando «después de un redoble de tambores y cuatro sonoros acordes, el telón del Winter Garden se levantó para ofrecer la más famosa de las imágenes de *Follies*: una estilizada corista en el centro del escenario, una visión tan transparente que uno creería que casi podría ver a través de ella, completamente inmóvil» (Mordden 35). Se trata, sin duda, de uno de los famosos fantasmas de la obra, un elemento tan icónico en la historia de Broadway como el maestro de ceremonias de *Cabaret*.

El arranque de la obra rompe, por tanto, con la exigencia de verosimilitud al proponer, de partida, una atmósfera poderosamente onírica. Por esta razón, el aparente isocronismo que mantiene la escena respecto al tiempo escénico de la sala se traslada a otra dimensión en la que el

consenso ha de jugarse no tanto entre el terreno de la ficción y el auditorio sino de butaca a butaca. El conflicto también queda instalado, de esta manera, en el espectador y, por este motivo, puede adelgazarse en la trama hasta convertirse, aparentemente, en una excusa. Por otro lado, sin embargo, ese trasvase de la perspectiva temporal dificulta la identificación del público con los personajes pues arrebató al discurso dramático una de sus estrategias más efectivas.

No deben extrañarnos, una vez más, las críticas que recayeron sobre el espectáculo en torno a la imposibilidad de empatizar con las gracias y desgracias de sus criaturas. Críticas que, como sabemos, se centran una y otra vez en el trabajo del dramaturgo.

A pesar de su arco dramático y la acidez de buena parte del diálogo, el espíritu cínico que arrastraba a Prince y a Sondheim no es soportado finalmente por el libreto de Goldman. En demasiadas ocasiones los personajes –que cantan de forma más naturalista que de la que hablan, como apunta Sondheim–, se definen a sí mismos en términos del todo simplistas: «No sé quién soy», anuncia Ben; «Algún día tendré una maldita limusina», sostiene su joven alter ego. Como estudio de caracteres, *Follies* es en la mayoría de las ocasiones más superficial que reveladora y, como la mayoría de los musicales, no puede soportar un análisis literario. (Hirsch 95)

No podemos estar en mayor desacuerdo con Hirsch porque las, solo en apariencia, debilidades del texto permiten que la obra despliegue con mayor libertad toda su magia. Arrastrarla a los terrenos del naturalismo hubiera supuesto restarle espacio al talento de Sondheim y, no nos cansaremos de repetirlo, las sutilezas psicológicas no transcurren en la pieza en sí sino en el inconsciente atribulado del espectador. Una trama más poderosa hubiera exigido un desarrollo de la lógica causal-temporal del todo contraproducente porque, entre otras razones, hubiera anclado la historia de sus personajes en el universo de los antecedentes y de las expectativas sobre su futuro. En definitiva, el libreto de Goldman no apuesta tanto por el «tiempo presente del teatro» sino por el «presente continuo», en realidad por el «no tiempo» de Dalhaus, característico del orden vinculado a la expresividad lírica y, por extensión, a la canción. Es esta usurpación de la lógica de la dimensión del número musical la que, de hecho,

permite que *Follies* sostenga los diferentes niveles temporales que plantea su dramaturgia.

Me permito remitirme a la sinopsis trazada por Bloom en *Broadway Musicals*:

Una reunión de antiguos miembros de la compañía Weissman Follies pone en contacto a diferentes generaciones de artistas que actuaron en el escenario del Weissman Theatre. Dos parejas en particular, Ben y Phyllis (inteligentes y sofisticados intelectuales) y Buddy y Sally (de clase media) acaban confrontados con sus sentimientos y su pasado. Mientras las viejas glorias del Follies y sus fantasmas representan sus antiguos números, Ben, Phyllis, Buddy y Sally reviven su juventud, llena de esperanza hacia el futuro. Pero no pueden evitar enfrentar la dura realidad de su presente y el fracaso de sus respectivas relaciones. El cierre de la obra nos presenta a estos personajes sumergidos en un ataque de nervios que se escenifica a la manera de un espectáculo de revista clásico. (Bloom 110)

Como podemos apreciar, los niveles temporales de la pieza son múltiples. Por un lado, el del presente dramático de 1971, momento en que el reencuentro entre los viejos artistas tiene lugar; por otro, el del pasado de cada uno de estos intérpretes (ilustrado básicamente a través de los números diegéticos propuestos por Sondheim); en relación a este, pero con más desarrollo a lo largo de la obra, el de los jóvenes Ben, Phyllis, Buddy y Sally, que recupera el inicio de sus respectivos idilios y el error trágico que supuso la no consumación del romance ilícito entre Ben y Sally; y, finalmente, el del gran final de la secuencia *Loveland*, el espectáculo dentro del espectáculo donde interactúan cada uno de nuestros personajes con su versión juvenil. La dialéctica entre todas estas temporalidades solo es posible mediante una estructura, muy atomizada, de escenas que impide al espectador cualquier expectativa de descansar sobre una trama rigurosa y que, de hecho, no responde necesariamente a un orden causal. Solo los encuentros y desencuentros entre los personajes principales van perfilando cierta fábula pero, en realidad, constituyen más una ilusión de progresión que un verdadero avance. La lógica es, en definitiva, la de un espectáculo de variedades puntuado por golpes de humor y no tanto la de un drama musical canónico. Y, desde mi punto de vista, aquí reside la genialidad de Goldman, en la composición de esas pequeñas células

dramáticas, esas situaciones minúsculas que, en muchas ocasiones, no se extienden más allá de una réplica y una contrarréplica.

Asomémonos a uno de los ejemplos:

SOLANGE: *Mitya, mon cher, it's me –Solange LaFitte. You know what I've been doing since my style went out of style? I sell more perfume than Chanel. (Takes the bottle from her evening bag). Caveman by Solange. For men who have an air about them. Vulgar, but my darling, it will change your life. (Posing) I ask you, is it possible to look like this at sixty nine?*

WEISSMANN: *It must be magic.*

SOLANGE: *(Taking out another bottle): Magic by Solange.*

Se trata, como vemos, de un puro gag cuya razón de ser es el golpe final de efecto. Su estructura, por otro lado, remite al modelo canónico de los pequeños chistes que, en el lenguaje del vodevil clásico, se intercalaban en el contexto de un número musical: un esquema básico de pregunta y respuesta, en definitiva:

LILY: *Here, what are you singing about?*

GEORGE: *What am I singing about?*

LILY: *Yes, what are you singing about?*

GEORGE: *What's the matter with my singing?*

LILY: *What isn't the matter with it!*

GEORGE: *Don't you think I could ever do anything with my voice?*

LILY: *Well, it might be useful in case of fire!*

El fragmento de arriba pertenece a la pieza de Noel Cöward *Red Peppers* publicada en el año 1935 y, de hecho, queda inserto en el número musical «Has anybody seen our ship?». Como reza la acotación inicial, la acción de esta pequeña obrita tiene lugar en el Palace of Varieties, un teatro de poca monta de la Inglaterra provinciana. Su similitud con la breve secuencia de Goldman es evidente y la habilidad del dramaturgo para asimilar tal referencia no puede pasarse por alto. De hecho, es aquí donde reside el carácter de «no tiempo» por el que parece apostar el autor. La broma es autosuficiente por sí misma de la misma manera que lo es el número musical y, en la medida en que no aporta nada a la lógica causal-temporal del relato, guarda una estrecha relación con la microsecuencia-catálisis

recogida por Ubersfeld. Como contrapartida, es cierto, asistimos a cierta deshumanización de los personajes porque, como sostiene Bergson, la risa no puede imponerse sin una alta dosis de mecanicidad. En *Follies*, esta naturaleza mecánica se extiende, además, a los diálogos de nuestros protagonistas, incluso cuando el contenido de la conversación deriva hacia asuntos serios:

PHYLLIS: *Sally, wait. Don't go. (Conversational) Let's dish. Tell me everything. You ever miss New York? Where did you get your dress? What's the weather out in Phoenix? How do you like my husband?*

SALLY: *Ben? I've always liked him, you know that.*

Una revelación de tal calibre hubiera necesitado un desarrollo más pormenorizado en un drama convencional y, de hecho, habría obligado a una escena de enfrentamiento entre las dos mujeres de dimensiones casi climáticas. Goldman, por el contrario, la resuelve con gran brevedad y eso permite que el espectáculo continúe su curso. Curiosamente, la confesión de Sally tiene lugar durante la segunda mitad del primer acto y no impide que ella y Phyllis participen a continuación en el número de conjunto «Who's that woman?» casi como si nada hubiera sucedido entre ellas.

Lo cierto es que este intercambio cruzado y veloz de réplicas, la dialéctica del gag en definitiva, nos remite al modelo de la esticomitia clásica en la que, como apunta Souriau, «los efectos de paralelismo y simetría son normales» y que, de hecho, «puede adquirir, a causa de su forma, una función cómica» (Souriau 539). Aunque utilizada tradicionalmente para los momentos de tensión y dramatismo, Souriau reconoce que, por encima de todo, la esticomitia cumple una función retórica. A través de esta convención, tan vinculada por otro lado a la tradición del teatro musical de variedades, Goldman eleva el nivel del discurso en el tiempo de libreto favoreciendo la inserción indiscriminada de números musicales ajenos al conflicto central. De hecho, podríamos decir que la dramaturgia de *Follies* se sostiene sobre este bombardeo continuo de pequeñas esticomitias, preparando el desembarco final de la secuencia completamente musicalizada que es *Loveland*, ya un puro vodevil.

■ EL TIEMPO DEL NÚMERO MUSICAL EN *FOLLIES*

Stephen Sondheim compuso un total de veintidós canciones para *Follies*. Ocho de ellas pertenecen a la categoría nostálgica y el resto a la categoría cinematográfica, si nos atenemos a la particular división establecida por Barnes en su crítica. Más acertado sería referirnos a las primeras como «diegéticas» y, a las segundas, como «puramente dramáticas», en la medida en que aquellas no rompen con el realismo de la situación —quedan justificadas por la premisa de la obra de que las viejas glorias del *Follies* interpretan para el resto de invitados a la reunión los temas que les hicieron famosos— y las últimas, por el contrario, emergen de la situación por pura convención del género. Las diegéticas remiten al universo coral de la obra y no están sometidas, de hecho, a ninguna fábula progresiva en cuanto que las dramáticas desarrollan o completan el débil arco dramático dibujado por las desavenencias entre Ben, Phyllis, Sally y Buddy. Dentro de estas, las siete que componen el segmento de *Loveland* («*Loveland*», «*You're gonna love tomorrow*», «*Love will see us through*», «*The God-Whay-Don't-You-Love-Me-Blues*», «*Losing my mind*», «*The story of Lucy and Jessie*» y «*Live, laugh, love*») pueden incluso componer una nueva categoría a medio camino de las anteriores. Poseen una gran autonomía y remiten al universo musical del vodevil como las interpretadas por el resto de la compañía pero, al mismo tiempo, constituyen un comentario al estado emocional del personaje que las interpreta.

En la composición de estas dos categorías de canciones, Sondheim emplea dos lenguajes musicales diferentes. El «pastiche», que Barnes critica como torpe remedo de melodías clásicas del teatro musical, es la técnica empleada para las de carácter diegético mientras que las segundas reciben un tratamiento más afín con el lenguaje que Broadway manejara a comienzos de la década de los setenta. Las más memorables pertenecen al primer grupo (especialmente «*I'm still here*» y «*Who's that woman?*») pero el verdadero hit de la obra es «*Losing my mind*». Vinculado a ese limbo que, sin escapar de la acción dramática tampoco se relaciona de forma explícita con él, el tema es considerado todo un homenaje a las melodías de Gershwin de la misma manera que «*The story of Lucy and Jessie*» es un claro guiño al estilo de Weill, especialmente a su conocida «*Saga of Jenny*». El resto de melodías dramáticas, como hemos apuntado no es especialmente destacable y, quizá podríamos pensar, que Sondheim

lo pretendió así. En el mejor de los casos, pueden considerarse deliciosas canciones de relleno. Lo que explica, por tanto, su inserción en el espectáculo es la función que cumplen en relación a la trama.

Recuperando nuestra tesis de los dos niveles temporales y la necesidad de aceitar, en lo posible, el salto del uno al otro, las melodías dramáticas están posicionadas de manera harto convencional. «Don't look at me» revela el nerviosismo de Sally en su reencuentro con Ben y, la irrupción del personaje masculino en la melodía, confirma ese carácter conciliatorio que, como apuntamos, es propio del tiempo del número musical. Al final de la misma, Ben y Sally parecen haber roto definitivamente el hielo. «The road you didn't take», al igual que «In Buddy's eyes» o «Could I leave you?» equivaldrían a los monólogos de una obra no musical y «The right girl» es, por su parte, el único exponente de soliloquio musicalizado. La importancia de estas canciones radica en el hecho de que permiten explorar la psicología de unos personajes a la que el libreto, a través de sus escuetas réplicas, decide renunciar. Mención aparte merece «Waiting for the girls upstairs», que compone toda una secuencia en la que los personajes del presente cantan mientras, en una sucesión de rápidas escenas, sus alter egos del pasado nos ponen al día de sus antecedentes. En este número, la simultaneidad de tiempos es desarrollada por primera vez y, curiosamente, el pasado que se evoca es arrastrado hacia el tiempo del libreto mientras que el presente se eleva en el tiempo de la canción. De una manera muy sutil, Sondheim invierte cierto orden natural que concede, a lo rememorado, una mayor ductilidad musical.

En cualquier caso, la habilidad dramaturgica de Sondheim se vislumbra, como ya hemos apuntado, en sus números diegéticos, contruidos a partir de la estética del pastiche, que recupera sin pudor estilos del pasado. A ellos les corresponde cumplir una función que, en lo referente al libreto, encontrábamos en la equivalencia del tiempo dramático y del tiempo escénico, de la ficcionalización del espacio real de la presentación, el Winter Garden Theatre, para transportar al espectador al Wissemann Theater, de las viejas glorias que completaban el cartel de Follies encarnando a viejas glorias que acudían a una reunión de artistas veteranos. Por otro lado, de alguna manera, la cualidad nostálgica del pastiche aporta a la canción cierta dimensión mítica al vincularla con el pasado (por alusión) y con el presente (no deja de ser una composición de nuevo cuño que el espectador escucha por primera vez). El talento de Sondheim como letrista, por otra

parte, imprime a los temas la proyección a futuro que nos falta, como en ese himno a la supervivencia –y, al mismo tiempo, radiografía sentimental del siglo XX norteamericano– que es «I'm still here»:

*Good times and bum times, I've seen 'em all and, my dear,  
I'm still her  
Flush velvet sometimes,  
Sometimes just pretzels and beer,  
But I'm here.  
I've run the gamut.  
A to Z.  
Three cheers and dammit,  
C'est la vie.  
I got through all of last year  
And I'm here.  
Lord knows, at least I was there,  
And I'm here!  
Look who's here!  
I'm still here!*

Sondheim plantea un juego equivalente entre el pasado, el presente y el futuro en «Who's that woman?», «Broadway Baby» o «One more kiss» donde, por otro lado, da rienda suelta a su destreza con las palabras. De hecho, el estilo sintético y telegráfico de Goldman, propio, en realidad, del orden temporal del número musical, como hemos visto, abre espacio para que el compositor pueda ejercitar su arte. Si las canciones del creador de «Company» o «Sweeney Todd» pueden enseñorearse del espectáculo (y, de paso, funcionar magníficamente) es gracias a un libreto que concede a la música un amplio espacio de libertad.

## ■ CONCLUSIONES

Después de esta reflexión en torno a los dos tiempos de la pieza musical y la manera en que Goldman, por un lado, y Sondheim, por otro, se enfrentan a la labor de crear una pieza como *Follies*, creo que es posible deducir algunas estrategias de interés en torno a la dinámica interna del libreto.



Por un lado, el necesario esquematismo de situaciones y diálogos se plantea como un requisito sine qua non para evitar el excesivo psicologismo que, inevitablemente, exigirá al texto un desarrollo que, en el terreno de la obra musical, es del todo contraproducente. Anclar la fábula al pasado de los antecedentes y al futuro de lo que podrá ser solo potencia un presente dramático interesante para el teatro convencional pero difícilmente compatible con el presente continuo o «no tiempo» del orden temporal de la expresividad lírica ante el cual el libreto tiene que hacer enormes concesiones.

En este sentido, el empleo de la esticomitia como técnica de construcción del diálogo aporta a cualquier escena, pero especialmente a la escena de conflicto, una cualidad que compensa la causalidad del juego réplica-contrarréplica. Reforzar la retórica del lenguaje aproxima la palabra hablada, una vez más, a la canción y le confiere buena parte de su potencial ritual. El humor del gag, presente en la tradición del espectáculo americano casi desde sus orígenes, se justifica por esta misma razón, pues su estructura discursiva es tremendamente próxima a la esticomitia al tiempo que el golpe de efecto final da coherencia y autonomía a la secuencia, alejándola de la lógica causal.

Finalmente, en lo relativo al tiempo del número musical, solo puede verse favorecido por la esencialidad y aparente superficialidad del libreto. El libreto no solo ha disminuido la distancia con el código de la canción sino que permite a esta realizar ciertas funciones de las que, como acabamos de comprobar, el texto queda descargado. Al número musical entrega así, libre de competitividad, la tarea de desarrollar la psicología de los personajes y, por extensión, la dosificación de los antecedentes y la gestión del porvenir que le aportan una calidad mítica más propia del relato.

La integración entre ambos niveles en el teatro musical se trabaja, por tanto, más desde la aproximación retórica que desde la sumisión a la unidad de acción.

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- BANHAM, M. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- BARRIENTOS, J. L. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2003.

- BIANCONI, L. *Opera In Theory and Practice, Image and Myth*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- BLOOM, K. *Broadway Musicals*. New York: Black Dog and Leventhal, 2004.
- CÖWARD, N. *Tonight at 8.30*. New York: The Sun Dial Press, 1935.
- ENGEL, L. *Words with Music*. New York: Applause, 2006.
- EVERETT, W. A. *The Cambridge Companion to Musical*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- GOLDMAN, J. *Follies*. New York: Theater Communications Group, 2001.
- HIRSCH, F. *Harold Prince and the American Musical Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- ILSON, C. *Harold Prince: a Director's Journey*. New York: Limelight Editions, 2000.
- KENRICK, J. *Musical Theatre*. New York: Continuum International Publishing Ltd., 2008.
- MANDELBAUM, K. *A Chorus Line and the Musicals of Michael Bennet*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- MCMILLIN, S. *The Musical as Drama*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- MORDDEN, E. *One More Kiss. The Broadway Musical in the 1970s*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.
- SOURIAU, E. *Diccionario de Estética*. Madrid: Akal, 1998.
- UBERSFELD, A. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1998.
- WILLET, J. (Trad.). *Brecht on Theatre*. London: Methuen London Ltd., 1982.
- WINKLER, E. H. *The Function of Song in Contemporary English Drama*. Delaware: University of Delaware Press, 1990.



## NOTAS

1. Clive Barnes publicó su crítica en el *New York Times* el 5 de abril de 1971. En [theater.nytimes.com](http://theater.nytimes.com)