

**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Grado en Comunicación Audiovisual

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

MODALIDAD 1:

“La La Land: La ciudad de las
estrellas y los musicales clásicos.”

Realizado por:

Núria Colom Ferrando

Tutorizado por:

José Antonio Palao Errando

Fecha de presentación: 4 de junio de 2021

Resumen:

Análisis del film *La La Land: Ciudad de las estrellas* con el objetivo de comparar sus características con los films clásicos que se referencian dentro del propio film como pueden ser *Cantando bajo la lluvia*, *Los Paraguas de Chezburgo*, *Top Hat* de 1935, *The Broadway Melody* 1929, *Rebel Without a Cause* 1955, *Casablanca* 1942 etc. La finalidad es averiguar si sus características coinciden y, por lo tanto, averiguar si el film se trata de una evolución de los musicales modernos o un intento de homenajear a los musicales clásicos, en concreto los de la era dorada de la Metro- Goldwyn- Mayer.

Palabras clave:

La La Land: Ciudad de las estrellas | Análisis fílmico | Musicales clásicos | Referencias

Abstract:

Analysis of the film *La La Land: City of stars* with the aim of comparing its characteristics with the classic film that are referenced within the film, such as *Singing in the Rain*, *The Umbrellas of Chertzburg*, *Top Hat* of 1935, *The Broadway Melody* 1929, *Rebel Without a Cause* 1955, *Casablanca* 1942, etc. In order to find out if their characteristics coincide and, therefore, find out if the film is an evolution of modern musical or an attempt to pay homage to classical musicals, specifically those of the Golden age of the Metro – Goldwyn – Mayer.

Keywords

La La Land: City of stars | Film analysis | Classical musicals | References

Tabla de contenido

1.INTRODUCCIÓN	4
1.1.OBJETIVOS	5
1.2 METODOLOGÍA	5
1.3 HIPÓTESIS.....	5
1.INTRODUCTION	6
1.1 OBJECTIVES.....	7
1.2 METHODOLOGY	7
1.3 HYPOTHESIS.....	7
2. MARCO TEÓRICO	8
2.1 RECORRIDO POR LA HISTORIA MUSICAL DEL CINE NORTEAMERICANO	8
2.2 CARACTERÍSTICAS DEL CINE MUSICAL (30-50).....	13
2.3 EL CINE POSTMODERNO.	16
2.4 INTERTEXTUALIDAD.....	18
2. THEORICAL FRAMEWORK	20
2.1 TOUR THROUGH THE MUSICAL HISTORY OF NORTH AMERICAN CINEMA.....	20
2.2 CHARACTERISTICS OF MUSICAL CINEMA 30-50.....	24
2.3 POSTMODERN CINEMA	27
2.4 INTERTEXTUALITY	28
3.ANÁLISIS	30
3.1 REFERENCIAS A LOS MUSICALES CLÁSICOS DENTRO DEL FILM <i>LA LA LAND: CITY OF STARTS</i>	30
4. CONCLUSIONES	47
4. CONCLUSIONS	49
5. FILMOGRAFÍA	51
6. REFERENCIAS	53
ANEXO 1: ANÁLISIS LA LA LAND: CIUDAD DE LAS ESTRELLAS	65

1.INTRODUCCIÓN

La película elegida es *La La Land: La ciudad de las estrellas* del director Damien Chazelle. Es un film que se estrenó en 2016 y que fue galardonada con un gran número de premios, de hecho, se trata del film que más Globos de Oro ha ganado de la historia. Además, recibió grandes elogios por parte de la crítica. Sin embargo, si preguntamos a pie de calle hay el mismo número de personas que la adoran que las detestan.

El film es un buen objeto de análisis debido a que posee un gran número de elementos que nos retrotraen al cine clásico como, por ejemplo, que los efectos visuales son mínimos y que posee una estética muy cuidada.

No debemos olvidar que, Chazelle luchó muchísimo para poder realizar este filme ya que la gran mayoría de las productoras veían que la película no sería viable y querían introducir grandes cambios narrativos. Sin embargo, el director no estaba dispuesto a ceder y trabajó en la industria hasta que consiguió la suficiente financiación para producir el film por sí mismo.

Por todo esto, el film de *La La Land*, posee un gran número de detalles que hacen que sea un gran objeto de estudio, sobre todo si la comparamos con musicales clásicos para ver los puntos en común que tiene con estos.

1.1. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es averiguar que relación mantiene el film *La La Land: la ciudad de las estrellas* con el cine clásico a través de un análisis fílmico. El objetivo de este es definir sus características principales, tanto técnicas como estéticas.

Los objetivos secundarios de este trabajo vendrán referidos a hacer un repaso de los musicales clásicos centrándonos en los que vieron la luz en la época dorada de la Metro-Goldwyn–Mayer, y comparar estos films con los resultados obtenidos del objetivo principal.

1.2 Metodología

Para la consecución de este trabajo se han establecido dos fases muy claras. En primer lugar, se ha desarrollado un marco teórico a través de información recabada a través de numerosas fuentes, tanto físicas como online, además de los recursos audiovisuales propios como podría ser el film elegido en sí mismo.

En segundo lugar, se llevará a cabo un estudio exhaustivo de las características, tanto técnicas como visuales de la película elegida, con el fin encontrar la intertextualidad con films de la época dorada. Para esto se realizará un análisis en profundidad del film principal (*La La Land: ciudad de las estrellas*) y de todos aquellos films que se referencian dentro de la misma.

1.3 Hipótesis

Se plantea la siguiente hipótesis para que sea resuelta en las conclusiones:

“El film posee características que lo vinculan a los musicales clásicos. Esta acción posee la intencionalidad de imitar el cine clásico con el objetivo de recrear las condiciones de su despegue para resurgir la fama del género musical”.

1.INTRODUCTION

The film chosen is La La Land: The City of Stars by director Damien Chazelle. It is a film that premiered in 2016 and was awarded with a large number of awards, in fact, it is the film that has won the most Golden Globes in history. In addition, it received high praise from critics. However, if we ask at street level there are the same number of people who adore her who hate them.

The film is a good object of analysis because it has a large number of elements that take us back to classical cinema, such as, for example, that the visual effects are minimal and that it has a very careful aesthetic.

We must not forget that Chazelle fought a lot to make this film since the vast majority of the producers saw that the film would not be viable and wanted to introduce major narrative changes. However, the director was unwilling to compromise and worked in the industry until he secured enough funding to produce the film himself.

For all this, the La La Land film has a large number of details that make it a great object of study, especially if we compare it with classical musicals to see the commonalities it has with them.

1.1 Objectives

The main objective of this work is to find out what relationship between the film *La La Land: the city of stars* with the maintains classical cinema through a filmic analysis. The objective of this technique is to define its main characteristics, as well as aesthetic ones.

The secondary objectives of this work will refer to a review of classic musicals focusing on those that were released in the golden age of Metro-Goldwyn-Mayer, and to compare these films with the results obtained from the main objective.

1.2 Methodology

To achieve this work, two very clear phases have been established. In the first place, a theoretical framework has been developed through information collected through numerous sources, both physical and online, in addition to its own audiovisual resources, such as the chosen film itself.

Secondly, an exhaustive study of the characteristics, both technical and visual, of the chosen film will be carried out, in order to find the intertextuality with films from the golden age. For this, an in-depth analysis of the main film (*La La Land: city of the stars*) and of all those films that are referenced within it will be carried out.

1.3 Hypothesis

The following hypothesis is proposed to be resolved in the conclusions:

“The film has characteristics that link it to classic musicals. This action has the intention of imitating classic cinema with the aim of recreating the conditions of its takeoff to revive the fame of the musical genre”.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Recorrido por la historia musical del cine norteamericano

El musical es uno de los géneros cinematográficos más asentados dentro de la industria. Como bien define el especialista en música de cine y escritor Coronado Xalabarder (2013):

“El cine musical es un género cinematográfico que se caracteriza por películas que contienen interrupciones en su desarrollo, para dar un breve receso (pausa) por medio de un fragmento musical cantado o acompañados de una coreografía.”

El periodista y crítico de cine catalán Munsó Cabús (1996), defendió que se trata de un género fundamental para entender la historia del cine. A esta afirmación podemos sumarle la de Marshall y Stillwell (2000), que señala al musical como uno de los géneros cinematográficos más populares, tanto para el público como para los estudios de cine, por el espectáculo que ofrece, por la música y por un resultado previsiblemente agradable mezclado con multitud de detalles en su puesta de escena.

Del mismo modo, Benet (1996) señala los aspectos en los que se basa el género musical, a parte de lo que defiende la mayoría de los escritos como son la literatura histórica, la industrial o bibliográfico o el carácter mitificador y nostálgico, señala a las estructuras del espectáculo, en concreto las relacionadas con la aparición de la música y/o danza, y sobre la manera de elaborar un relato sometido a unas motivaciones y lógica causal. Podemos señalar que, la dureza de los acontecimientos devenidos en la época (1920 – 1930) hizo que viera la luz uno de los géneros cinematográficos más evasivos. A su vez, tenemos en cuenta que la música más popular del momento en Estados Unidos (el jazz, la música melódica y las *Big Bands*) también influyó a los filmes. A esto debemos sumarle que la radio estaba viviendo su edad de oro. Todo esto propició que los musicales se introdujeran en el universo

cinematográfico con una acogida maravillosa por parte del público, haciendo que se convirtiera en uno de los géneros hegemónicos en los primeros años de cine.

Sin embargo, el cine musical necesitaba que llegara la gran revolución: la introducción del sonido, para poder manifestarse en dentro de la industria. Si bien es cierto que, desde la aparición de los primeros films, las películas recibían un acompañamiento musical en las salas de cine, los musicales no comenzaron a adquirir importancia hasta que el sonido irrumpió en las películas. Sin embargo, Rick Altman propuso una teoría bastante radical en una de sus obras. Esta teoría se basa en alegar que la irrupción sonora en los primeros cortos musicales o, incluso, en la primera película como la que comienza el cambio, *El cantor de Jazz (The Jazz Singer)*, fue considerada como una nueva manifestación de la tecnología. De este modo, este film fue considerado como un disco de Al Jolson, ampliado con imágenes. Esto ocurría porque, inicialmente, los acompañamientos musicales se introducían como un mero recurso del cine de atracciones. Es decir, su único objetivo era impresionar al público. Sin embargo, poco a poco fueron obteniendo fuerza hasta que adquirieron importancia dentro del desarrollo narrativo.



Ilustración 1: Cartel de The Jazz Singer (1927)

A pesar de esa primera impresión, el cine musical se popularizó rápidamente hasta el punto en que muchos profesionales del sector de Broadway pusieron su arte al servicio del cine. Esto es el caso del filme ya mencionado, *El cantor de Jazz*, ya que se trataba de una versión cinematográfica de una obra de Broadway.

Teniendo en cuenta este juicio de Rick Altman, podemos datar de forma definitiva el nacimiento del cine musical en 1929, concretamente con el estreno de *The Broadway Melody*, dirigida por Harry Beaumont. En esta película se aprecia claramente la unión entre el cine musical y la teatralidad, llegando a ver que el argumento principal del film se centra en que dos hermanas llegan a Nueva York con la intención de abrirse paso en Broadway. Esta película es considerada un

hito en la historia del cine puesto que se trata del primer film totalmente sonoro en ganar el Oscar a mejor película.

En la década de los treinta, la industria de Hollywood ya funcionaba a pleno rendimiento y creaba gran variedad de productos. Por su parte, el cine musical ganó mucha fuerza, consolidándose, junto al cine negro, como género favorito por el público. “Estas películas, en esencia, eran historias sobre cómo hacer valer la independencia, sobre hacerse asalto y llegar a ser un hombre o una mujer; una exploración de lo masculino y de lo femenino, de la sociedad” (Kuhn, 2002).

Por esta razón, encontramos títulos muy destacados dentro de este periodo como es el caso de *Volando a Río* (1933); *Ritmo Loco* (1937); *Doctor rhythm* (1938). A pesar de lo reconocibles que nos pueden parecer estos títulos, la película más destacable dentro de esta década es *El Mago de Oz* (1939), dirigida por Victor Fleming, un film de fantasía basado en la novela de L. Frank Baum, que obtuvo el galardón a la mejor estrella infantil gracias a su protagonista Judy Garland.



Ilustración 2: Fred Astaire y Ginger Rogers

Esta popularidad del género perduró en las décadas posteriores, incluso fue ascendiendo paulatinamente. En la década de los cuarenta, había una pareja que resonaba en la boca de todos los espectadores por su química en la pantalla. Este dúo estaba formado por Fred Astaire y Ginger Rogers, quienes

protagonizaron algunas películas de más éxito como es el caso de *La alegre divorciada* (1934), *Sombrero de copa* (1935) o *Vuelve a mí* (1948). En la década de los cuarenta, también adquirió fama el actor, coreógrafo, director y productor Gene Kelly, quien recordaremos de películas como *Singing in the rain* (1952) o *An american in Paris* (1951). Así mismo, debemos tener en cuenta que el profesional más destacado de esta época venía de la mano de la Metro-Goldwyn-Mayer, se trataba del productor y letrista Arthur Freed. Como bien describió Munsó Cabús en *El cine musical* (1996): “Ninguna de las grandes compañías logró hacerle la menor sombra a la Metro Goldwyn Mayer en la era Freed: ni la Warner con Doris Day, ni la Fox con Betty Grable, ni la Columbia con Rita Hayworth y algún biopic, ni Samuel Goldwyn con Danny Kaye.”

En la década de los cincuenta, junto a la postguerra, la industria cinematográfica alcanzó su máximo esplendor, y el cine musical estaba instaurado como una de sus bases de la mano de la Metro Goldwyn Mayer. Esto se refleja en los estrenos que se produjeron en esta época, ya que vieron la luz musicales del calibre de *Un americano en Paris* (1951) o *Gigi* (1958), ambas dirigidas por Stanley Donen.



Ilustración 3: Cartel de *Singin' in the rain* (1952)

Estas películas fueron galardonadas con varios Oscar, entre los que destacan el de Mejor película y Mejor director. Otro título muy importante que se estrenó durante esta década fue *Cantando bajo la lluvia* (1952), otra película de Gene Kelly junto a Stanley Doenen, considerada como el mejor musical estadounidense por el *American Film Institute*. En esta década, también debemos destacar que se produjo el nacimiento del Rock and Roll junto a la aparición de uno de sus máximos exponentes: Elvis Presley, que se unió al mundo del cine produciendo una revolución socio-musical.

En los años 60, la fama de este género musical comenzó a decaer, ya que el público se estaba cansando de las viejas fórmulas que consistían en adaptar éxitos de Broadway. Sin embargo, algunos de los títulos más conocidos pertenecen a esta década y llegan de la mano de Arthur Freed. Entre ellos destacan *West side story* (1961), film que llegó a ser galardonado con diez estatuillas doradas entre las que destacan Mejor director y Mejor película; *My fair lady* (1964); *Mary Poppins* (1964) y *Sonrisas y Lágrimas* (1965), todas ellas galardonadas con, al menos, dos estatuillas.

En las tres décadas siguientes, únicamente salieron a la luz títulos puntuales debido al declive nombrado con anterioridad. Sin embargo, entre ellas podemos destacar algunos títulos, como es el caso de *Grease* (1978), *Annie* (1982) o *Evita* (1995) film en el que participó Madonna junto a Antonio Banderas. Como podemos ver, el pop juvenil comienza a invadir el mundo del cine. Este fenómeno que se puede



Ilustración 4: Cartel de Frozen (2013)

apreciar de forma más notoria en títulos como *Fama* (1980) y *Flashdance* (1983). En ambos films, destacaban las coreografías de bailarines, ya fuera de forma individual o grupal, provocando que los más jóvenes se interesaran por el mundo de la danza moderna.

Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que, en las décadas de los ochenta y de los noventa, también se desarrollaron las películas de animación. Los estudios Disney aprovecharon esta oportunidad para asentarse en el género musical con películas como *La sirenita* (1989) o *La bella y la bestia* (1991). Este tipo de films tuvo gran acogida dentro del público infantil.

Por último, ya situándonos en el siglo XXI, el género musical se actualizó y aparecieron títulos como *Mouline Rouge* (2001), inspirado en la famosa ópera de *La Traviata*. Este film destaca por estar compuesta por una mezcla de canciones populares de la última parte del siglo XX. De ahí sale la nueva tendencia de introducir temas conocidos, como ya había pasado en los inicios del cine musical, con las canciones de Broadway. Como destaca Fraile (2010):

“el uso de canciones de pop reinterpretadas, adaptadas y orquestadas se ha convertido en una práctica habitual y marca de fábrica del cine contemporáneo”. Otra tendencia que apareció con el cambio de siglo fueron los remakes, ya que se dieron cuenta que el espectador se siente interpelado al reconocer la historia que le están contando. Un ejemplo de esto sería la película *Tano da moriré* (1997), quien comparte una estrecha relación con el musical de *West Side Story*. Mientras tanto, en 2006 Disney readaptó el género para atraer a un público adolescente. De este modo surgió *High School Musical* o *Camp rock*. Sin embargo, posteriormente, volvió a sus inicios musicales con películas de animación dirigidas a un público infantil como es el caso de *Tiana y el Sapo* (2010), *Enredados* (2010) o *Frozen* (2013).

La última incursión en el género ha sido *La La Land: La Ciudad de las estrellas* (2016), película que obtuvo 6 premios Oscar en 2017 y que fulminó el récord del film con más Globos de Oro. De igual modo, películas como *Ha nacido una estrella* o *Bohemian Rhapsody* también han obtenido galardones en las últimas entregas de los premios. Pero el recorrido musical no termina con este film ya que para 2021 se espera una actualización del film de *West side story* de la mano de Steven Spielberg.

2.2 Características del cine musical (30-50).

El film que hemos decidido analizar posee cualidades propias del cine hollywoodiense antiguo. Como consecuencia de esto, hemos decidido buscar las características primordiales de las películas de esta época con el objetivo de averiguar qué elementos se imitan por su valor historiográfico.

Como ya hemos visto, en un inicio, la industria se dedicaba a adaptar obras de teatro. Es por esto por lo que compartía muchas características con este tipo de representaciones. Como nos cuenta Benet (2004):

“Aparte de la funcionalidad narrativa, hay otros elementos que reclaman un uso en la configuración del estilo cinematográfico, como la claridad de los actores, la riqueza de la escenografía o el rigor de los

detalles en la reconstrucción historia (...). Los rasgos fundamentales del sistema de continuidad que se extenderán internacionalmente se centran en aspectos concretos como la contigüidad de los espacios a través de la orientación del movimiento de los actores o la descomposición del espacio escénico”.

A pesar de esto, todas las películas del cine bautizadas como clásicas, tenían en común el hecho significativo que repetían las formulas, no únicamente características formales, también se marcaba cómo deben ser contadas las historias. De esta manera, vemos que cada detalle que componía un film era elegido por la productora de forma muy rigurosa. Algunas de las características que se repetían de forma de continuada, tal y como nos muestra Benet (2004), son:

Tratamiento narrativo:

Este es un estilo cinematográfico marcado por elementos narrativos donde el cualquier detalle que encontramos dentro del filme este subordinado a la historia. Esto requiere que la historia se muestre en orden cronológico en cada plano que aparece en la película, es decir, en las películas de este periodo no encontramos saltos temporales como son el *flashback* o el *flashforward*. Además, debemos ver claramente la relación entre los fragmentos que aparecen y el enfoque en la narrativa que te muestra el personaje. Por lo tanto, se consideraba que, si el espectador no entendía la narrativa de forma clara y completa, el filme no era bueno.

Personajes:

Los personajes eran una parte muy importante dentro de los films clásico, eran el eje conductor de la historia, ya que se presentaban con una personalidad muy sólida y estable. Como hemos mencionado en el punto anterior, eran los encargados de dirigir la narración y se usaban para que los espectadores pudieran empatizar con ellos de forma rápida. Esta se veía desequilibrada con el detonante del film donde siempre encontraban solución al problema del protagonista.

Montaje rápido:

Este tipo de montaje estaba basado en contar la historia a través de planos cortos con el objetivo de aumentar la emoción del espectador. Esta corriente venía de la mano del cine desde sus inicios. Además, las productoras necesitaban de esta rapidez ya que, al tratarse de una “cadena de producción”, debían acortar procesos para que vieran la luz el mayor número de películas posible.

Como nos indica el autor (ídem), destaca sobre todo el montaje constructivista, el cual se basa en realizar un montaje que pase desapercibido, sin que el espectador se percate del trabajo que hay detrás.

Suspense y *deadline*

Los realizadores introducían el recurso del suspense en sus films con el objetivo de crear incertidumbre en el espectador. Este recurso se popularizó rápidamente y lo incorporaron a la mayoría de las historias. Está basado en que uno de los personajes se queda confuso y desconcertado y no se sabe qué está pasando por su cabeza en ese preciso momento.

Por otro lado, fueron establecidos los *deadlines*, es decir, plazos de entrega de los productos para conseguir el sentimiento de agobio de los realizadores. Una vez más, este recurso apela a esa industrialización que se instauró en ese momento.

Código Hays:

Se trata de un código que se instauró entre 1930 y 1960 que establece qué se puede mostrar en las pantallas y qué no. Es decir, recalca una serie de restricciones en las producciones. Este código lo estableció el partido republicano y estaba compuesto por tres principios generales reforzados con una larga lista de prohibiciones.

Sus tres principios generales eran los siguientes:

- No se autorizará ningún film que pueda rebajar el nivel moral de los espectadores. Nunca se conducirá al espectador a tomar partido del crimen, del mal o del pecado.
- Los géneros de vida descritos en la película serán correctos, teniendo en cuenta las exigencias particulares del drama y del espectáculo.
- La ley, sea natural o humana, no será ridiculizada y la simpatía del auditorio no irá hacia aquellos que la violentan.

Happy End

Se trata de una resolución positiva del conflicto cinematográfico. Los cineastas se dieron cuenta que los espectadores aceptaban el film de forma más positiva si el final era feliz. Por esta razón establecieron el *happy ending*, que ayudaba a que la película fuera juzgada de forma más positiva, cosa que repercutía en su éxito.

Star System

Era la forma que tenían los estudios de crear sus propias estrellas cinematográficas, moldeándolas a su antojo. Se basaba en el sistema de contratación de actores en exclusividad y a largo plazo utilizado por los estudios de Hollywood para asegurarse el éxito de sus películas.

Como bien explica Benet (2004), las productoras de esta época estaban divididas en dos grandes grupos. Por un lado, teníamos a las *major film studio*, también conocidas como las *Big Five*. Este grupo estaba formado por cinco conglomerados de medios cuyas producción y distribución de películas engloba el 80-85% de los ingresos de taquilla norteamericana y estaba constituido por los siguientes estudios: *Metro Goldwyn Mayer*, *Twentieth Century Fox*, *Paramount*, *Warner Bros.* y *RKO*. Por otro lado, también existía otro grupo poderoso aunque no menos importante llamado *Minus Three*, formado por: *Columbia*, *Universal* y *United Artists*. Gracias a estos gigantes empresariales nacieron grandes producciones, artistas, directores y muchos otros aspectos que se consagraron.

2.3 El cine postmoderno.

A partir de los años 60, surge lo que algunos han bautizado como *postmodernismo*, también conocido como el cine de alusión. Esto se debe a que muchas de las películas que surgieron hacen alusión, a través de la semiótica, ya sea de forma estética o narrativa, a otros filmes que se estrenaron con anterioridad, sobre todo hacia filmes clásicos que han adquirido gran fama con el tiempo.

Como hemos visto con anterioridad, hasta el año 1960, nos encontramos en un periodo de cine clásico en el que dominaban el *studio systems*. Los films que se produjeron en este periodo tenían unas formulas y rutinas muy marcadas ya que se trataban de un producto industrial más, es decir, los estudios pretendían la creación masiva de productos para el beneficio económico. De este modo, los estudios podían planear, producir y comercializar películas con elementos en los que ya habían invertido con anterioridad para abaratar el coste.

Con esto, los estudios se especializaron en un único género cinematográfico: La *Warner* con las películas de gánsters, *Universal* con las películas de terror o la *MGM* con los musicales.

Sin embargo, poco a poco esto fue cambiando, dando lugar a una vertiente artística, de este modo, según nos cuenta el crítico de cine Ricardo González Iglesias:

“El cine postmoderno se inspira en formas y géneros anteriores a través de su estructura, elección de actores y lenguaje técnico, disipando la fina línea que separa la clásica acepción de cultura o alta cultura y la cultura popular. Es un movimiento cinematográfico donde los cineastas das por sentado un acervo cinematográfico y una formación audiovisual del espectador suficiente para recibir dichas referencias. De este modo se crea un pastiche de imágenes y narraciones recicladas del pasado. Un ejemplo de esto serían los films del reconocidísimo cineasta Woody Allen, donde se suelen desdibujar las fronteras entre la realidad y la ficción y suele referenciar de forma muy directa a otros famosos directores como son Bergman o Fellini”.

Además, debemos añadir que, como indica Galo Váscenez–Merino, la perspectiva postmoderna se torna en una imagen pesimista y crítica de la

sociedad, que se vislumbra como la deconstrucción de la razón. En el ámbito cinematográfico, la posmodernidad también hizo mella, tomando como iniciativa los mismos parámetros que la conformaban: crítica de la razón e inclinación por la dispersión, lo múltiple y lo fragmentario. Es un nuevo enfoque que se inclina por la sensibilidad hacia la diferencia, la pluralidad y la exaltación de la subjetividad y el individualismo.

En cambio, también se debe mencionar que hay autores que incluso van más allá como es el caso de Jean-François Lyotard en su ensayo publicado en 1979 donde afirma que no existen originales, ya que todas las obras son simulacros que no hacen referencia a ninguna realidad.

2.4 Intertextualidad.

Como bien nos indican Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici (2015), la intertextualidad se entiende como la relación de influencia entre dos o más textos a través de la presencia efectiva de un texto en otro, mediante diferentes modalidades como la cita, e plagio (copia no declarada, pero literal) o la simple alusión o referencia.

La intertextualidad o transtextualidad se pueden encontrar muy claramente en procesos tan habituales como la adaptación de obras teatrales o literarias y el *remake*. La gran mayoría de los films se han servido de una pieza literaria como punto de partida, como nos explican De Felipe y Gómez (2008). En los últimos años hemos asistido a la definitiva “normalización” de las adaptaciones de toda la suerte de cómica, videojuegos y series de televisión, productos que hasta hace bien poco eran considerados como subalternos o residuales, y que se creían reservados en exclusiva para consumidores muy específicos. Esto quiere decir, que en los últimos años se ha asentado una corriente que se dedica a plasmar o referenciar obras, en forma de homenaje, dentro de nuevas composiciones.

Sin embargo, la intertextualidad no esta bien vista por todos los autores. Un ejemplo de esto se trata del escritor Toni Segarra (2001):

“La intertextualidad se trata de una técnica parásita, aprovecha para su beneficio el talento de otros y reutiliza hallazgos, vampiriza ideas. (...) En nuestro afán por conectar con el espectador resulta más seguro, y también más cómodo, aprovecharnos de aquello que ha alcanzado el alma de nuestro público. O lo que es lo mismo, defiende que hay autores que se aprovechan del éxito de otras obras para que, a través de un esfuerzo mínimo puedan conseguir un mayor reconocimiento al apelar a los sentimientos del público recordando el sentimiento que se produjo con anterioridad”.

Por lo tanto, debemos tener especial cuidado, ya que hay una línea muy delgada que separa la intertextualidad del plagio.

2. THEORETICAL FRAMEWORK.

2.1 Tour through the musical history of north american cinema.

The musical is one of the most established film genres in the industry. As the film music specialist and writer Coronado Xalabarder (2013) well defines:

"Musical cinema is a cinematographic genre that is characterized by films that contain interruptions in their development, to give a brief recess (pause) by means of a sung musical fragment or accompanied by a choreography."

The Catalan journalist and film critic Munsó Cabús (1996), defended that it is a fundamental genre to understand the history of cinema. To this statement we can add that of Marshall and Stillwell (2000), who point out the musical as one of the most popular film genres, both for the public and for film studios, for the spectacle it offers, for the music and for a Predictably pleasant result mixed with a multitude of details in its staging.

In the same way, Benet (1996) points out the aspects on which the musical genre is based, apart from what most writings defend such as historical, industrial or bibliographic literature or the mythological and nostalgic character, points to the structures of the show, specifically those related to the appearance of music and / or dance, and on how to elaborate a story subject to motivations and causal logic. We can point out that, the harshness of the events that occurred at the time (1920 - 1930) made one of the most elusive cinematographic genres come to light. In turn, we take into account that the most popular music of the moment in the United States (jazz, melodic music and the Big Bands) also influenced films. To this we must add that radio was living its golden age. All this led to musicals entering the cinematographic universe with a wonderful reception from the public, making it one of the hegemonic genres in the early years of cinema.

However, musical cinema needed the great revolution to arrive: the introduction of sound, to be able to manifest itself within the industry. While it is true that, from

the appearance of the first films, the films received a musical accompaniment in the cinemas, the musicals did not begin to acquire importance until the sound broke into the films. However, Rick Altman proposed a rather radical theory in one of his works. This theory is based on alleging that the sound irruption in the first musical shorts or, even, in the first film like the one that begins the change, *The Jazz Singer*, was considered as a new manifestation of technology. In this way, this film was considered as an Al Jolson album, enlarged with images. This happened because, initially, the musical accompaniments were introduced as a mere resource of the amusement cinema. That is, their only goal was to impress the public. However, little by little they were gaining strength until they acquired importance within the narrative development.

Despite that first impression, the musical cinema quickly became popular to the point where many professionals in the Broadway sector put their art at the service of the cinema. This is the case of the aforementioned film, *The Jazz singer*, since it was a film version of a Broadway play.

Taking into account this judgment of Rick Altman, we can definitively date the birth of musical cinema in 1929, specifically with the premiere of *The Broadway Melody*, directed by Harry Beaumont. In this film the union between musical cinema and theatricality is clearly appreciated, getting to see that the main argument of the film centers on the fact that two sisters arrive in New York with the intention of making their way on Broadway. This film is considered a milestone in the history of cinema since it is the first totally sound film to win the Oscar for best picture.

By the 1930s, the Hollywood industry was already in full swing, creating a wide variety of products. For its part, musical cinema gained a lot of strength, consolidating itself, along with black cinema, as a favorite genre by the public. "These movies, in essence, were stories about asserting independence, about getting robbed and becoming a man or a woman; an exploration of the masculine and feminine, of society" (Kuhn, 2002).

For this reason, we find very prominent titles within this period, such as *Flying to Rio* (1933); *Crazy Rhythm* (1937); *Doctor rhythm* (1938). Despite how recognizable these titles may seem to us, the most remarkable film within this decade is *The Wizard of Oz* (1939), directed by Victor Fleming, a fantasy film based on the novel by L. Frank Baum, which obtained the award for the best child star thanks to its protagonist Judy Garland.

This popularity of the genre lasted in subsequent decades, even gradually ascending. In the 1940s, there was a couple that resonated in the mouths of all viewers for their chemistry on screen. This duo was made up of Fred Astaire and Ginger Rogers, who starred in some of the most successful films such as *The Merry Divorcee* (1934), *Top Hat* (1935) or *Come Back to Me* (1948). In the 1940s, the actor, choreographer, director and producer Gene Kelly also became famous, who we will remember from films such as *Singing in the rain* (1952) or *An American in Paris* (1951). Likewise, we must bear in mind that the most outstanding professional of this time came from the hand of Metro-Goldwyn-Mayer, he was the producer and lyricist Arthur Freed. As Munsó Cabús well described in *El cine musical* (1996): "None of the big companies managed to overshadow Metro Goldwyn Mayer in the Freed era: not Warner with Doris Day, not Fox with Betty Grable, not Columbia with Rita Hayworth and some biopic, nor Samuel Goldwyn with Danny Kaye. "

In the fifties, along with the postwar period, the film industry reached its peak, and musical cinema was established as one of its bases by the hand of Metro Goldwyn Mayer. This is reflected in the premieres that took place at this time, since they saw the light of musicals of the caliber of *An American in Paris* (1951) or *Gigi* (1958), both directed by Stanley Doenen. These films were awarded several Oscars, including Best Picture and Best Director. Another very important title that was released during this decade was *Singing in the Rain* (1952), another Gene Kelly film with Stanley Doenen, considered the best American musical by the American Film Institute. In this decade, we must also highlight that the birth of Rock and Roll took place together with the appearance of one of its greatest exponents: Elvis Presley, who joined the world of cinema producing a socio-musical revolution.

In the 60s, the fame of this musical genre began to wane, as the public was getting tired of the old formulas that consisted of adapting Broadway hits. However, some of the best-known titles belong to this decade and come from the hand of Arthur Freed. Among them are *West side story* (1961), a film that was awarded ten golden statuettes, among which are Best Director and Best Film; *My fair lady* (1964); *Mary Poppins* (1964) and *Smiles and Tears* (1965), all of them awarded with at least two statuettes.

In the following three decades, only one-off titles came to light due to the aforementioned decline. However, among them we can highlight some titles, such as *Grease* (1978), *Annie* (1982) or *Evita* (1995) film in which Madonna participated with Antonio Banderas. As we can see, youth pop begins to invade the world of cinema. This phenomenon can be seen most notably in titles such as *Fama* (1980) or *Flashdance* (1983). In both films, the dancers' choreographies stood out, either individually or in groups, causing the youngest to become interested in the world of modern dance.

At the same time, we must bear in mind that, in the 1980s and 1990s, animated films were also developed. Disney studios took advantage of this opportunity to establish themselves in the musical genre with films such as *The Little Mermaid* (1989) or *Beauty and the Beast* (1991). This type of film was very well received by children.

Finally, and moving into the 21st century, the musical genre was updated and titles such as *Mouline Rouge* (2001) appeared, inspired by the famous La Traviata opera. This film stands out for being composed of a mixture of popular songs from the last part of the 20th century. From there comes the new trend of introducing familiar themes, as had already happened in the early days of musical cinema, with Broadway songs. As Fraile (2010) points out: “the use of reinterpreted, adapted and orchestrated pop songs has become a common practice and trademark of contemporary cinema”.

Another trend that appeared with the turn of the century was remakes, since they realized that the viewer feels challenged when they recognize the story they are being told. An example of this would be the movie *Tano da morte* (1997), who shares a close relationship with the West Side Story musical.

Meanwhile, in 2006 Disney re-adapted the genre to appeal to a teenage audience. Thus arose High School Musical or Camp rock. However, later on, he returned to his musical beginnings with animated films aimed at children, such as *The princess and the frog* (2010), *Tangled* (2010) or *Frozen* (2013).

The latest foray into the genre has been *La La Land: City os stars* (2016), a film that won 6 Oscars in 2017 and that shattered the record for the film with the most Golden Globes. Similarly, films such as *Has Born A star* or *Bohemian Rhapsody* have also won accolades in the latest awards show. But the musical journey does not end with this film since an update of the West side story film by Steven Spielberg is expected in 2021.

2.2 Characteristics of musical cinema 30-50.

The film that we have decided to analyze has qualities typical of old Hollywood cinema. As a consequence of this, we have decided to look for the main characteristics of the films of this time in order to find out which elements are imitated for their historiographic value.

As we have already seen, in the beginning, the industry was dedicated to adapting plays. This is why it shared many characteristics with this type of representation. As Benet (2004) tells us:

“Apart from the narrative functionality, there are other elements that claim an that in the configuration of the cinematographic style, such as the clarity of the actors, the richness of the scenery or the rigor of the details in the reconstruction of history (...). The fundamental features of the continuity system that will be extended internationally focus on specific aspects such as the contiguity of the spaces through

the orientation of the movement of the actors or the decomposition of the scenic space ”.

Despite this, all the cinema films baptized as classics had in common the significant fact that they repeated the formulas, not only formal characteristics, but also how the stories should be told. In this way, we see that every detail that made up a film was chosen by the production company in a very rigorous way. Some of the characteristics that were repeated continuously, as Benet (2004) shows us, are:

Narrative treatment:

This is a cinematographic style marked by narrative elements where any detail that we find within the film is subordinate to the story. This requires that the story be shown in chronological order in each shot that appears in the film, that is, in the films of this period we do not find time jumps such as flashback or flashforward. In addition, we must clearly see the relationship between the fragments that appear and the focus on the narrative that the character shows you. Therefore, it was considered that if the viewer did not understand the narrative clearly and completely, the film was not good.

Characters:

The characters were a very important part of the classic films, they were the main axis of the story, since they were presented with a very solid and stable personality. As we mentioned in the previous point, they were in charge of directing the narration and they were used so that viewers could empathize with them quickly. This seemed unbalanced with the trigger of the film where they always found a solution to the protagonist's problem.

Quick assembly:

This type of montage was based on telling the story through short shots in order to increase the emotion of the viewer. This current came from the hand of the cinema since its inception. In addition, the producers needed this speed since,

being a "production chain", they had to shorten processes so that as many films as possible could see the light.

As the author indicates (idem), the constructivist montage stands out above all, which is based on making a montage that goes unnoticed, without the viewer noticing the work behind it.

Suspense and deadline

The filmmakers introduced the resource of suspense in their films with the aim of creating uncertainty in the viewer. This resource quickly became popular and was incorporated into most stories. It is based on one of the characters being confused and puzzled and it is not known what is going through his head at that precise moment.

On the other hand, deadlines were established, that is, delivery times for the products to achieve the feeling of being overwhelmed by the filmmakers. Once again, this resource appeals to that industrialization that was established at that time.

Hays Code:

It is a code that was established between 1930 and 1960 that establishes what can and cannot be shown on the screens. In other words, it emphasizes a series of restrictions on productions. This code was established by the Republican Party and consisted of three general principles reinforced by a long list of prohibitions.

Its three general principles were as follows:

- No film that could lower the moral level of the audience will not be authorized. The viewer will never be led to take sides with crime, evil or sin.
- The life styles described in the film will be correct, taking into account the particular demands of the drama and the show.
- The law, be it natural or human, will not be ridiculed and the sympathy of the audience will not go to those who violate it.

Star System:

It was the studios' way of creating their own movie stars, shaping them as they pleased. It was based on the long-term, exclusive actor hiring system used by Hollywood studios to ensure the success of their films.

As Benet (2004) explains, the producers of this time were divided into two large groups. On the one hand, we had the major film studios, also known as the Big Five. This group consisted of five media conglomerates whose film production and distribution accounts for 80-85% of North American box office revenues and consisted of the following studios: Metro Goldwyn Mayer, Twentieth Century Fox, Paramount, Warner Bros. and RKO . On the other hand, there was also another powerful but no less important group called Minus Three, made up of: Columbia, Universal and United Artists. Thanks to these corporate giants, great productions, artists, directors and many other aspects were born that were consecrated.

2.3 Postmodern cinema

Starting in the 60s, what some have dubbed postmodernism, also known as allusion cinema, emerged. This is because many of the films that emerged make allusion, through semiotics, either aesthetically or narratively, to other films that were released previously, especially to classic films that have acquired great fame over time. .

As we have seen previously, until 1960, we are in a period of classical cinema in which studio systems dominated. The films that were produced in this period had very marked formulas and routines since they were just another industrial product, that is, the studios intended the massive creation of products for economic benefit. In this way, studios could plan, produce and market films with elements in which they had previously invested in order to lower the cost.

With this, the studios specialized in a single film genre: Warner with gangster movies, Universal with horror movies or MGM with musicals.

However, little by little this was changing, giving rise to an artistic aspect, in this way, according to the film critic Ricardo González Iglesias:

“Postmodern cinema is inspired by previous forms and genres through its structure, choice of actors and technical language, dispelling the fine line that separates the classic meaning of culture or high culture and popular culture. It is a cinematographic movement where filmmakers take for granted a cinematographic heritage and an audiovisual training of the spectator sufficient to receive said references. In this way, a pastiche of recycled images and narratives from the past is created. An example of this would be the films of the well-known filmmaker Woody Allen, where the boundaries between reality and fiction tend to blur and often refer very directly to other famous directors such as Bergman or Fellini”.

Furthermore, we must add that, as Galo Vázquez-Merino indicates, the postmodern perspective turns into a pessimistic and critical image of society, which is seen as the deconstruction of reason. In the cinematographic realm, postmodernity also made a dent, taking as an initiative the same parameters that made it up: criticism of reason and inclination towards dispersion, the multiple and the fragmentary. It is a new approach that leans towards sensitivity towards difference, plurality and the exaltation of subjectivity and individualism.

On the other hand, it should also be mentioned that there are authors who even go further, such as Jean-François Lyotard in his essay published in 1979 where he states that there are no originals, since all the works are simulacra that do not refer to any reality.

2.4 Intertextuality

As Francisco Javier Gómez-Tarín and Javier Marzal Felici (2015) indicate, intertextuality is understood as the relationship of influence between two or more texts through the effective presence of one text in another, through different modalities such as citation, plagiarism (copy not declared, but literal) or the simple allusion or reference.

Intertextuality or transtextuality can be found very clearly in processes as common as the adaptation of theatrical or literary works and the remake. The vast majority of the films have used a literary piece as a starting point, as De Felipe and Gómez (2008) explain to us. In recent years we have witnessed the definitive "normalization" of the adaptations of all kinds of comic, video games and television series, products that until recently were considered as subordinate or residual, and that were believed to be reserved exclusively for consumers very specific. This means that in recent years a trend has been established that is dedicated to reflecting or referencing works, in the form of tribute, within new compositions.

However, intertextuality is not well seen by all authors. An example of this is the writer Toni Segarra (2001):

“Intertextuality is a parasitic technique, it takes advantage of the talent of others for its benefit and reuses findings, it vampirizes ideas. (...) In our eagerness to connect with the viewer it is safer, and also more comfortable, to take advantage of what has reached the soul of our audience. Or what is the same, he defends that there are authors who take advantage of the success of other works so that, through a minimum effort, they can achieve greater recognition by appealing to the feelings of the public, remembering the feeling that occurred previously”.

Therefore, we must be especially careful, as there is a very fine line that separates intertextuality from plagiarism.

3. ANÁLISIS

3.1 Referencias a los musicales clásicos dentro del film *La La Land: City of starts*.

Debido al amor que Damien Chazelle procesa hacia el cine musical, encontramos un gran número de referencias a otros films dentro de *La La Land*. A continuación, haremos un recorrido a través de estas referencias centrándonos en el cine musical ubicado en el periodo de máximo esplendor del cine, es decir, entre los años 30 y 50. Estas referencias las podemos encontrar a través de pequeños guiños a través de objetos, planos, escenas, paletas de colores o incluso con escenas calcadas a los films originales.

Como bien dijo Chazelle en una entrevista para *Europa Press* en 2017, la mayor influencia del cine musical dentro de este film se trata de *Los paraguas de Cherburgo* dirigida por Jaques Demy, quien afirma que “siempre me impresionó la manera en que es capaz de arrastrarte emocionalmente sin que te des cuenta”.

Teniendo en cuenta esta afirmación, en primer lugar, repasemos todos los momentos en que el film de Jaques Demy aparecen dentro de *La La Land* en forma de referencia.

De manera puntual me gustaría remarcar que, como bien podemos ver en *Los paraguas de Cherburgo*, nos cuenta la siguiente historia: Geneviève es una joven que vive con su madre y la ayuda en su tienda de paraguas que tienen en Cherburgo. Está enamorada de Guy, un joven mecánico, con el que piensa casarse a pesar de la oposición de su madre, que considera a Geneviève demasiado joven y a Guy demasiado pobre. Para pagar una deuda, la madre se ve obligada a vender un collar a un rico joyero que se enamora de Geneviève desde el primer momento. Mientras tanto, Guy tendrá que ausentarse dos años para ir a Argelia a hacer el servicio militar.

Si nos fijamos en la filmografía del joven Chazelle, podemos darnos cuenta de lo importante que es este filme para el director ya que el nombre del protagonista de su primer film (*Guy and Madeline on a Park Bench*), es el mismo que el protagonista de *Los paraguas de Cherburgo*.

Por otro lado, volviendo a las referencias dentro del propio film de *La La Land*, lo primero que nos llama la atención es que ambas paletas de colores coinciden a la perfección. En ambos casos podemos ver un uso muy llamativo de los colores que se centra en aquellos primarios: el rojo, el amarillo el verde y el azul.



Ilustración 5: Comparación de las paletas de colores entre La La Land y Les parapluies de Cherbourg (1964)

Del mismo modo, si nos fijamos en la cartelería de ambas películas (Ilustración 6), los colores que más llaman la atención son el amarillo y el azul. Aunque los tonos sean diferentes, se puede apreciar una clara intencionalidad al ver que la cartelería de *La La Land* nos retrotrae a la imagen-referencia a este reconocidísimo film francés. No nos olvidemos que, en ambas imágenes el peso de la representación se ubica en el centro de la imagen y está compuesto por la pareja de enamorados que protagonizan las películas. Además, los dos carteles comparten que las protagonistas femeninas llevan algo amarillo.



Ilustración 6: Comparación cartelería entre La La Land y Les Parapluies de Cherbourg

Cabe destacar que dentro de *La La Land*, también podemos encontrar algunos pequeños guiños distribuidos en forma de atrezo. Así, por ejemplo, cuando ambos protagonistas salen de la cafetería donde trabaja Mia y dan un paseo por los estudios de Hollywood vemos una tienda llamada *Parapluies*, como podemos ver a continuación (*Ilustración 7*). Esta tienda es similar a la que regentaba la familia de la protagonista del film francés.

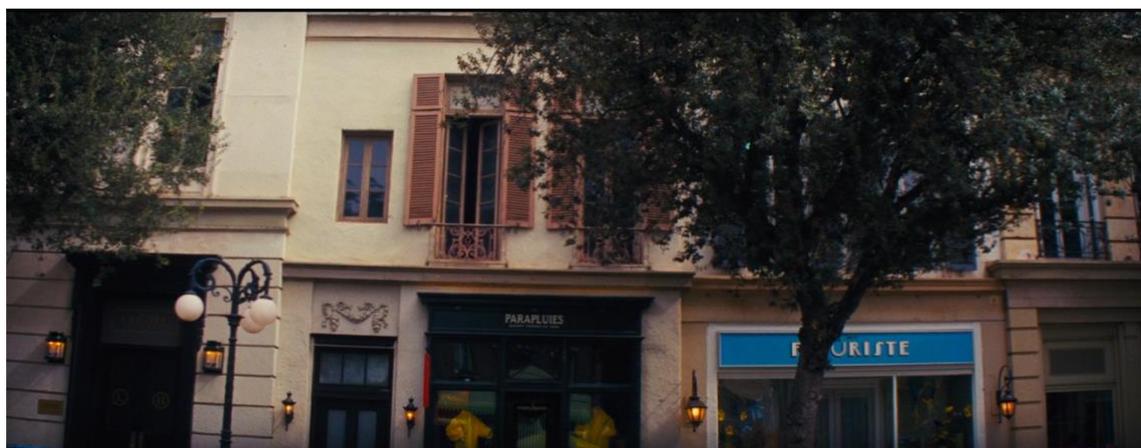


Ilustración 7: Vestana de Casablanca y tienda de paraguas dentro del film de La La Land

Además de todo esto, la parte narrativa del film también posee referencias muy claras hacia este musical. Una de las más destacables es que la abuela francesa de Mia tiene el mismo nombre que la protagonista de *Les parapluies de Cherbourg*: Geneviève. A esto le tenemos que añadir que ambas protagonistas

trabajan en un establecimiento de cara al público ya que, mientras Mia trabaja en una cafetería, Geneviève trabaja en una tienda de paraguas.

Por otro lado, en cuanto a los protagonistas masculinos, ambos están interesados en abrir un negocio. Mientras que Sebastian quiere abrir un café de jazz, Guy está interesado en abrir una gasolinera. Finalmente, los dos protagonistas consiguen realizar sus sueños y en su negocio reciben la visita de su antigua amada. En ambas ocasiones, la protagonista femenina ha tenido una hija. En última instancia, no debemos olvidar el pequeño guiño que hace Chazelle en el número musical *Epilogue*, donde podemos ver una pareja sentada en un banco que, por su vestuario nos recuerda a los protagonistas de este film.



Ilustración 8: Referencia de Los paraguas de Chersburgo dentro de La La Land y su correspondencia dentro del film clásico

Del mismo modo que ocurre con *Los paraguas de Chersburgo*, encontramos un gran número de referencias del film *Cantando bajo la lluvia* dentro del musical de Chazelle. Como podemos apreciar en FilmAffinity, el film norteamericano nos cuenta la historia Don Lockwood, quien pensaba que lo tenía todo gracias a su fama como actor de cine mudo, hasta que conoce a la aspirante a actriz Kathy Selden y se da cuenta de que ella es lo que realmente faltaba en su vida. Con el nacimiento del cine sonoro, Don quiere filmar musicales con Kathy, pero entre ambos se impone la reina del cine mundo Lina Lamont. Se trata de un film muy importante dentro del género musical. El periodista Fernando Morales afirma:

“Sin duda, éste es el título más importante del cine musical de todos los tiempos. (...) Un film redondo y maravilloso que, por muchas veces que se vea, siempre deja un gratísimo sabor de boca. Todo un clásico con mayúsculas”.

Al tratarse una película imprescindible dentro del género musical, Chazell la trata de forma especial al introducirla dentro de su film. La primera referencia que encontramos de este film clásico dentro de *La La Land* se trata de la recreación del icónico momento en que Gene Kelle se sube a una farola para bailar. Dentro de *La La Land* este momento lo podemos encontrar mientras ambos protagonistas interpretan el número de *Lovely night*, concretamente al inicio de la canción. Sebastian se apoya en una farola y realiza el mismo movimiento de una forma más sutil.



Ilustración 9: Momento más destacado dentro de Cantando bajo la lluvia y su referencia dentro del film de La La Land

Sin embargo, esta no es la única referencia a la mítica película que encontramos dentro del film. Por ejemplo, dentro de la canción de *Someone in the crowd* encontramos una transición, que anuncia un cambio de localización, a través de carteles de neón sobreimpresos, que es exactamente igual que una de las transiciones que encontramos dentro del musical clásico. Por otro lado, cuando la pareja pasea por los estudios de Hollywood, Mia hace una visita guiada a Sebastian, de la misma manera que ocurre con Gene Kelly, quien le muestra el set de rodaje a Debbie Reynolds. Como hemos visto, *Cantando bajo la lluvia* es uno de los films más referenciados dentro de la película *La La Land*. Pero hay muchos más detalles a lo largo del film que nos pueden retrotraer a esta obra de

arte de los años 50. Algunos de esos detalles lo podemos ver en las imágenes de a continuación:



Ilustración 10: Cantando bajo la lluvia referenciada dentro del film La La Land.



Ilustración 11: Casntando bajo la lluvia referenciada dentro del filme La La Land.



Ilustración 12: Cantando bajo la lluvia referenciada dentro del film La La Land.



Ilustración 13: Cantando bajo la lluvia referenciada dentro del film La La Land.



Ilustración 14: Cantando bajo la lluvia referenciada dentro del film La La Land.



Ilustración 15: Cantando bajo la lluvia referenciada dentro del film La La Land.

Hemos hecho un repaso de las dos películas con un mayor número de referencias dentro del film, sin embargo, no son las únicas obras representadas. Aunque sea de una forma más breve, si analizamos el film de forma detallada encontramos un gran número de guiños a películas clásicas como las que vamos a mencionar a continuación. Esas referencias quedan contempladas y asociándolas con las piezas musicales que encontramos dentro de el film.

Para empezar, la primera canción que nos encontramos al inicio de la narración se trata de *Another day of sun*, en ella podemos ver a un grupo de bailarines moviéndose con los acordes de una enérgica canción en un atasco a la entrada de Los Ángeles. Cuando vemos esta secuencia nos puede venir a la mente una película muy importante entre los amantes del cine musical, se trata de *Les demoiselles de Rochefort*, dirigida por Jaques Demy.



Ilustración 16: Fragmento representativo de Les demoiselles de Rochefort y su referencia dentro del film La La Land

La segunda canción que podemos encontrar dentro del film se trata de *Someone in the crowd*, una canción en la que las amigas de Mia intentan animarla para que acuda a una fiesta con el argumento que en ella puede encontrar a alguien que le cambie la vida. En este número musical vemos referenciados varios números musicales de otros films entre los que destacan *Grease*, *Sweet Charity* y *West Side Story*.



Ilustración 17: Momento destacado dentro del film Grease y su referencia dentro del film La La Land



Ilustración 18: Momento destacado dentro del film Sweet Charity y su representación dentro de La La Land



Ilustración 19: Momento destacado dentro del film West Side Story y se representación dentro del film La La Land

El tercer tema musical que nos encontramos dentro del film es la canción que representa la relación amorosa entre los protagonistas, es decir *Mia and Sebastian's theme*. La canción es una referencia en si misma ya que esta compuesta con tonos en cable mayor que consiguen transmitir melancolía, del mismo modo que ocurría con la ola de musicales que surgieron a raíz de la explosión del cine musical norteamericano.

La siguiente canción que encontramos en la narración se trata de *Lovely night*, uno de los temas musicales más importantes dentro del film, tanto es así que la cartelera de la película esta representada con una escena de esta pieza musical. El primer detalle que debemos destacar es que el numero musical se trata de una referencia al film de *Top Hat*, protagonizado por la icónica pareja de formada por Ginger Rogers y Fred Astaire. En ambos casos, cuando empiezan las piezas

musicales los protagonistas no sienten nada el uno por el otro, prácticamente ni se conocen. Sin embargo, a través del número van cogiendo confianza y cuando el número termina el espectador tiene claro que ambos personajes se gustan. Este mecanismo era un habitual en las películas de Ginger y Fred. Chazelle lo toma como referencia y los protagonistas se enamoran bailando con un número que mezcla *Shall we dance*, *The band wagon* y *Top hat*.

A esto debemos sumarle que la canción que están interpretando Mia y Sebastian tiene un tinte muy similar a la que interpretaron Ginger Rogers y Fred Astaire en su momento. En el caso de *La La Land* la pieza interpretada es *Lovely night*, en contraposición, la pareja formada por Ginger Rogers y Fred Astaire interpreta la canción *Isn't this a lovely day (to be caught in the rain)*. Ambas canciones tienen premisas similares si escuchamos sus letras e incluso están compuestas por versos similares como los siguientes:

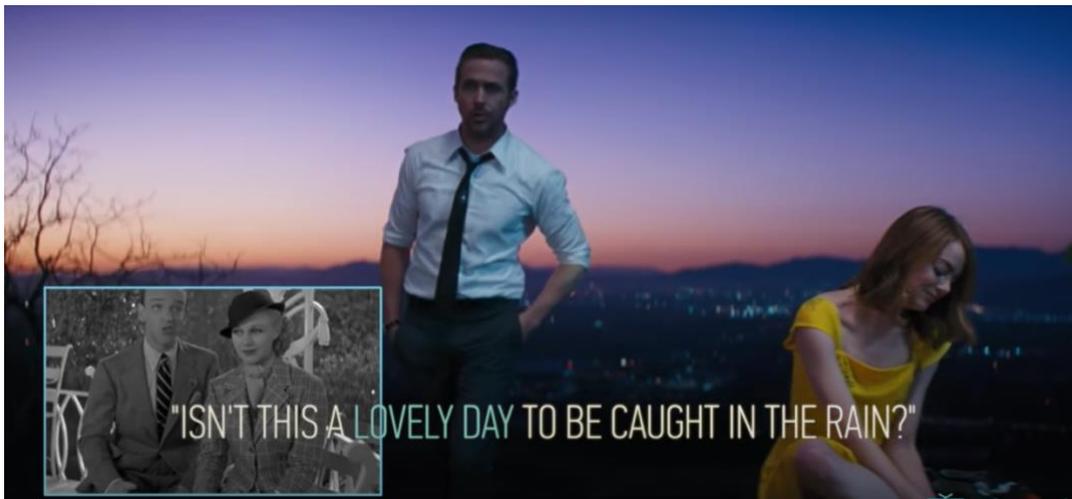


Ilustración 20: Comparación entre la letra de Lovely day (La La Land) y Isn't this a lovely day (to be caught in the rain) (Top Hat)

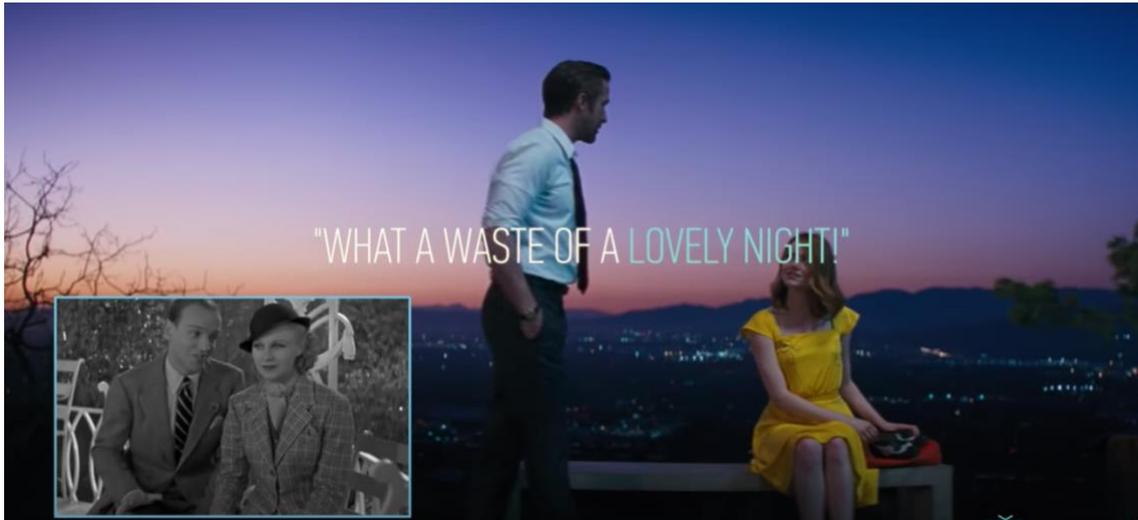


Ilustración 21: Comparación entre la letra de *Lovely day* (*La La Land*) y *Isn't this a lovely day* (*to be caught in the rain*) (*Top Hat*)

A esto cabe añadirle que el baile de la pareja dentro del film del director franco americano, también nos referencia a tres conocidísimos musicales estadounidenses de la época dorada. Estos films son los siguientes: *The band wagon*, *Shall we dance* y, por supuesto, *Top hat*.



Ilustración 22: Número musical dentro de *The band wagon* y su referencia dentro del film *La La Land*



Ilustración 23: Número musical dentro de Top Hat y su referencia dentro del film La La Land

También encontramos pequeños detalles en canciones como es el caso de la versión de *City of stars* de Ryan Gosling o *Autidion (the fools who dream)*. Un ejemplo de esto es que Emma Stone, cuando canta, marca sus respiraciones para imitar la a Audrey Herburn en *Brekfast at Tiffany's*. Por otro lado, los momentos divertidos del film tienen una banda sonora propia, del mismo modo que ocurre en películas como *The brodway melody* o *Singing in the rain*. Por ultimo, no nos debemos olvidar, que uno de los detalles que contiene la canción de *City of stars (Seb)*, es una referencia a *West side story*.



Ilustración 24: Momento destacado dentro de West Side Story y su referencia dentro del film La La Land.

El siguiente numero musical en el que encontramos referencias se trata de *Planetarium*, donde podemos ver detalles del musical contemporáneo *Mouline Rouge*, como es el caso del baile de los protagonistas a través de las estrellas.



Ilustración 25: Momento destacado dentro del film Mouline Rouge y su representación dentro del film La La Land.

No debemos dejar de lado que el grosor de las referencias vienen reunidas en la escena musical final, *Epilogue*, con una duración de unos diecisiete minutos. Esto quiere decir que en esta secuencia prácticamente cada detalle que aparece en la pantalla es una referencia a los musicales clásicos. Del mismo modo, esta escena en si misma, es decir, culminar el film a través de una experiencia emocional en forma de musical, es una de las características principales del lo musicales *mainstream* de los años 50. Un ejemplo de esto es el final del film *Un americano en París*, que concluye con una escena musical de unos diez minutos.

Por esta razón, cuando se acaba de visualizar el film, se tiende a experimentar una sensación similar al de este film, sin embargo, esta escena es la constitución de un gran número de películas como son *Singing in the rain*, *Star born*, *The dream valley*, *On the town*, etc. Los detalles más destacables de esta escena son los siguientes:

En un primer momento debemos destacar el set, en muchos momentos, los fondos y decorados están literalmente pintados, detalle que nos retrotrae a un escenario de teatro, sin embargo, este recurso era habitual en musicales clásicos.



Ilustración 26: Imagen de escenarios pintados

También debemos destacar el vestido blanco que luce Emma Stone mientras baila en un mar de estrellas que nos recuerda a una mítica escena de *The Broadway Melody*. Además, el vestuario es un homenaje al vestido blanco que lucía Ginger Rogers al interpretar la canción de *Never Gonna Dance* dentro del film *Swing Time*.

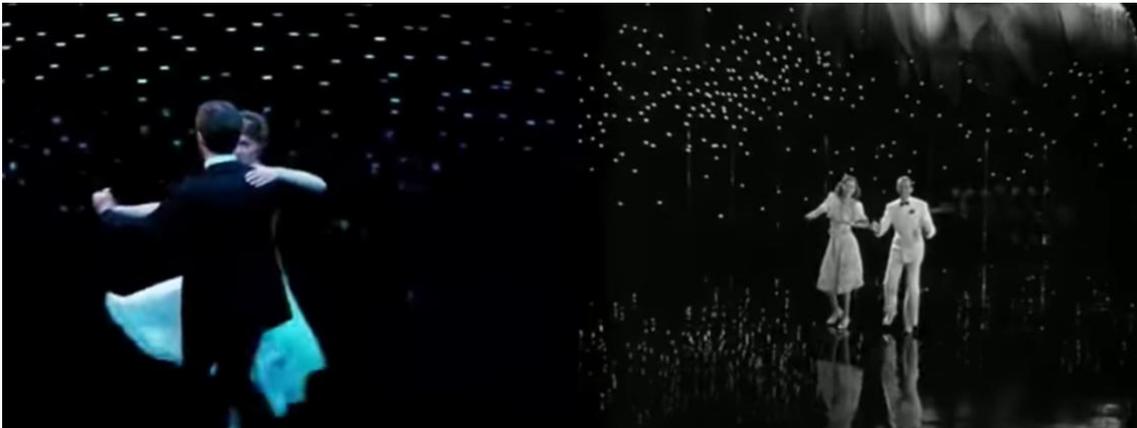


Ilustración 27: Escena representativa de Funny Face y su representación dentro de La La Land.

Del mismo modo, también encontramos un fragmento que nos referencia al film *Funny Face*, no solo visualmente, sino que Chazelle sube un peldaño más y lo hace en el mismo contexto que en el film referenciado. En ambas escenas las protagonistas se encuentran enfrente del arco del triunfo sujetando unos globos

representando que están a punto de superar ese último obstáculo que le aleja de su objetivo principal: llegar al estrellato.



Ilustración 28: Escena representativa de Funny Face y su representación dentro del film La La Land.

Por último, Chazelle aprovecha que un momento de esta escena se desarrolla en París para hacer un gran homenaje a los musicales franceses que tanto han influenciado en su cine, ya que se trata de un director franco-americano. De este modo, en unos pocos segundos encontramos referenciadas dos musicales franceses y dos norteamericanos, que tienen lugar en Francia: *Les parapluies de cherbourg*, *Le ballon rouge*, *An american in París* y *On the town*



Ilustración 29: Escena representativa de Le ballon rouge y su representación en el film La La Land.



Ilustración 30: Escena representativa del film An american in Paris y su representación dentro de La La Land.



Ilustración 31: Escena representativa del film On the town y su representación dentro del film La La Land.

Esta última imagen es un homenaje que decide hacer Chazelle a la canción de *New York, New York* para agradecer a la contribución de Don O'Kelly al cine musical.

Sin embargo, si analizamos el film de forma minuciosa nos damos cuenta que las referencias no se limitan a las escenas musicales, directores o pequeños detalles dentro del film.

Una de estas herramientas se trata de la referencia narrativa, es decir, el guion del film contiene pequeños elementos propios de los musicales clásicos. Estos componentes pueden ser pequeños detalles, como hemos visto anteriormente en el caso de *Les parapluies de Cherbourg*, donde la abuela de Mia tiene el mismo nombre que la protagonista de este film francés. Sin embargo, no se rige

únicamente por detalles, sino que hay decisiones más importantes que también han sido influenciadas por los musicales clásicos como es la premisa de la historia principal. Todos sabemos que una de las fórmulas preferidas de los musicales clásicos de Hollywood es la de dos jóvenes en busca de la fama.

Además, también encontramos otras decisiones narrativas propias de los filmes clásicos. Un ejemplo de esto que Sebastian anima a Mia a crear su propio espectáculo del mismo modo en que Kathy anima a Don a escribir su propio musical en *Singing in the rain*. Lo mismo ocurre con el estilo general del film, que nos relata una historia nostálgica de dos jóvenes desaventurados como es el caso de *Les parapluies de Cherbourg*.

Para finalizar, también debo añadir que hay pequeñas referencias técnicas a los films clásicos. Un ejemplo de esto es la banda sonora de la película, la cual está realizada a través de un sistema sin sintetizadores, como se realizaba antaño. A esto debemos sumarle que fue grabada en una cámara de sonido, del mismo modo que ocurría con los musicales de la MGM. Otro ejemplo viene de la mano del rodaje, el cual se realizó en localizaciones y tiempo real, con la menor edición digital posible y a través de tomas largas. Chazelle decidió realizarlo de esta manera con el objetivo de recrear el tipo de rodaje de los musicales ya que las limitaciones técnicas obligaban a que las grabaciones se rigieran bajo estos parámetros.

4. CONCLUSIONES

Después de finalizar el análisis del film de *La La Land*, realizado por el director franco-americano Demien Chazelle, para después compararlo con los films clásicos de la época dorada de los musicales norteamericanos, es decir, aquellas películas producidas por la MGM durante los años 30, 40 y 50 del siglo XX, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

En primer lugar, debemos tener en cuenta que el film estudiado tiene una capacidad especial al hacer una mezcla de lo antiguo como nuevo. Por lo tanto, en cuanto a este punto se refiere, no podemos decir que se trate de un film que podíamos introducir en la gran bolsa que conforma los musicales clásicos hollywoodienses. Lo que ocurre con este film es que tiene la habilidad de contar una historia haciendo referencia a un gran número de musicales de la época dorada de Hollywood para crear una gran experiencia emocional. Con esto creamos una sensación de estar viendo un musical de la Época Dorada en 2016.

En segundo lugar, debemos tener en cuenta la época en la que está rodada la película. Aunque queramos, una película no puede ser igual si está rodada en 1958 que en 2016 por los avances tecnológicos que ha habido durante todos estos años. Esto lo podemos ver en el film, aunque Chazelle haya intentado recrear las limitaciones técnicas de la época con la intencionalidad de imitar el estilo narrativo a través de algunos mecanismos como son la edición mínima, los planos largos y rodar en localizaciones reales y en tiempo real, el resultado final no es lo mismo.

En tercer lugar, en *La La Land* tenemos un trabajo completamente distinto, que no encontrábamos ni de lejos en los musicales de cine clásico, que consiste en coger todas esas influencias que nos recuerdan a la época dorada y transformarlo en algo fresco y nuevo, es decir, la intertextualidad está presente en este film. *La La Land* tienen que recrear un musical anticuado introduciéndole realidades contemporáneas. Esto lo podemos ver, por ejemplo, a través de la separación de ambos protagonistas, es decir, el final de la trama amorosa. En los antiguos musicales, esta separación se realizaba por hechos fragantes como

podrías ser una gran guerra, sin embargo, en *La La Land* tenemos un problema más actual, más contemporáneo, como es el tener que romper una relación por seguir tus sueños.

Adentrándonos en las características que poseían las películas del cine clásico, vemos una clara intencionalidad por parte del director a la hora de recrear esa funcionalidad de los elementos narrativos, de la que hemos hablado con anterioridad. Es por esto por lo que encontramos factores que tienen un papel importante para crear el universo ficticio, como serían el estilo, la claridad de los actores o la riqueza de las escenas. Del mismo modo que ocurre en el cine clásico.

Por todo esto, podemos concluir que *La La Land*, a pesar de todas las semejanzas con el cine, no podría pertenecer a los musicales que conforman la Época Dorada ya que este film es una consecución de referencias a esos films y la adaptación de los mismos a la sociedad actual. Por lo tanto, podemos afirmar firmemente que *La La Land* se trata de una modernización en forma de homenaje de los musicales clásicos de Hollywood.

4. Conclusions

After finishing the analysis of the film *La La Land*, carried out by the French-American director Demien Chazelle, to later compare it with the classic films of the golden age of American musicals, that is, those films produced by MGM during the years 30, 40 and 50 of the 20th century, we have reached the following conclusions:

In the first place, we must bear in mind that the film studied has a special ability to mix old and new. Therefore, as far as this point is concerned, we cannot say that it is a film that we could put in the great bag that makes up the classic Hollywood musicals. The thing about this film is that it has the ability to tell a story by referencing a large number of musicals from Hollywood's golden age to create a great emotional experience. With this we create a feeling of being watching a musical from the Golden Age in 2016.

Second, we must take into account the era in which the film is shot. Even if we want to, a movie cannot be the same if it is shot in 1958 as in 2016 due to the technological advances that have occurred during all these years. We can see this in the film, although Chazelle has tried to recreate the technical limitations of the time with the intention of imitating the narrative style through some mechanisms such as minimal editing, long shots and filming in real locations and in real time, the end result is not the same.

Thirdly, in *La La Land* we have a completely different job, which we did not find anywhere near in classical film musicals, which consists of taking all those influences that remind us of the golden age and transforming it into something fresh and new. In other words, intertextuality is present in this film. *La La Land* have to recreate an old-fashioned musical by introducing contemporary realities to it. We can see this, for example, through the separation of both protagonists, , the end of the love affair. In the old musicals, this separation was made by fragrant facts such as a great war, however, in *La La Land* we have a more current, more contemporary problem, such as having to break a relationship to follow your dreams.

Going into the characteristics of classic cinema films, we see a clear intention on the part of the director when it comes to recreating that functionality of the narrative elements, of which we have spoken previously. This is why we find factors that play an important role in creating the fictional universe, such as the style, the clarity of the actors or the richness of the scenes. In the same way that it happens in classic cinema.

For all this, we can conclude that La La Land, despite all the similarities with the cinema, could not belong to the musicals that make up the Golden Age since this film is an achievement of references to those films and the adaptation of them to today's society. Therefore, we can firmly affirm that La La Land is a homage modernization of classic Hollywood musicals

5. FILMOGRAFÍA

- El cantor de Jazz (The Jazz Singer)* dirigida por Alan Crosland en 1927.
- The Broadway Melody*, dirigida por Harry Beaumont en 1929.
- Volando a Río (Flying down to Rio)* dirigida por Thornton Freeland en 1933.
- La alegre divorciada (The gay divorcee)* dirigida por Mark Sandrich en 1934.
- Sombrero de compa (Top hat)* dirigido por Mark Sandrich en 1935.
- Doctor rhythm* dirigida por Frank Tuttle en 1938.
- Ritmo loco (Shall we dance)* dirigido por Mark Sandrich en 1937.
- El Mago de Oz (The Wizard of Oz)*, dirigida por Victor Fleming en 1939.
- Sombrero de copa (Top Hat)*, dirigida por Mark Sandrich en 1936.
- Casablanca*, dirigida por Michael Curtiz en 1942.
- Vuelve a mi (The Barkleys of Broadway)* dirigida por Charles Walters en 1948.
- Un americano en Paris (An american in Paris)* dirigida por Vicente Minelli en 1951.
- Rebelde sin causa (Rebel without a cause)* dirigida por Nicholas Ray en 1955.
- Gigi* dirigida por Vicente Minelli en 1958.
- Cantando bajo la lluvia (Singin' in the rain)* dirigida por Gene Kelly y Stanley Donen en 1952.
- Brindis al amor (The band wagon)* dirigida por Vincent Minnelli en 1953.
- Le ballon rouge*, dirigido por Alber Lamorisse en 1956.
- Funny Face*, dirigida por Stanley Donen en 1957.
- West side story*, dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins en 1961.
- Fellini ocho y medio (8 ½)* dirigida por Cinerzi Francinex en 1963
- My fair lady*, dirigida por George Cukor en 1964.
- Mary Poppins* dirigida por Robert Stevenson en 1964.
- Los paraguas de Cherburgo (Les parapluies de Cherburgo)*, dirigido por Jacques Demy en 1964.
- Sonrisas y Lagrimas (The sound of music)* dirigida por Robert Wise en 1965.
- Las señoritas de Rochefort (Les demoiselles de Rochefort)* dirigida por Jacques Demy en 1967.
- Grease* dirigida por Randal Kleiser en 1978.
- Fama* dirigida por Alan Parker en 1980.
- Annie* dirigida por John Huston en 1982.

Flashdance dirigida por Adrian Lyne en 1983.

Evita dirigida por Alan Parker en 1995.

La sirenita (The Little Mermaid) dirigida por Ron Clements y John Musker en 1989.

La bella y la bestia (The Beauty and the Beast) dirigida por Gary Trousdale y Krik Wise en (1991).

Mouline Rouge dirigido por Baz Luhermann en 2001.

Chicacgo dirigida en Eob Marshall en 2002.

¿Bailamos? (Shall we dance?) dirigida por Peter Chelsom en 2004

High School Musical dirigida por Kenny Ortega en 2006.

Tiana y el Sapo (The Princess and the frog) dirigida por John Musker y Ron Clements en 2010.

Guy and Madeline in the park bench, dirigida por Damien Chazelle en 2010.

Enredados (Tangled) dirigida por Bryon Howard y Nathan Greno en 2010.

Frozen dirigida por Jennifer Lee y Chris Buck en 2013.

Whiplash dirigida por Damien Chazelle en 2014.

La La Land : La Ciudad de las estrellas (La La Land: city of stars) dirigida por Damien Chazelle en 2016

Ha nacido una estrella (A star is Born) dirigida por Bradley Cooper en 2018.

Bohemian Rhapsody, dirigida por Bryan Singner y Dexter Flecher en 2018.

6. Referencias

Alvarez Castaño, E. (2021). Vista de Romanticismo y antirromanticismo en La La Land | Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía. Visitado el 26 de mayo de 2021, en: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6655/6043>

Altman, R. (1987). *The American Film Musical* (2nd ed.). Indian University Press, Bloomington and Indianapolis.

Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos* (3rd ed.). Paidós.

Benet, V. J. (2016). *Ámame esta noche y la estabilización narrativa en el musical*.

Brodwell, D. (1990). *El estilo clásico de Hollywood, 1917, 1960*. New York: McGraw-Hill Publ. Comp.

Brodwell, D., Straiger, J., & Thompson, K. (2007). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*.

Chion, M. (1990). *L'audio-vision*. Titivilus.

Chion, M. (1997). *La música en el cine* (1st ed.). Librairie Athème Fayard, París: Paidós Ibérica S. A.

Chion, M. (2004). *La Voz en el cine*. Madrid: Editions de l'Etoile/ Chaiers de cinèma 1982.

De Felipe, F. y Gómez I. (2008). *Adaptation*. Barcelona: Blanquera.

Fraile, P. (2010). *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación de Badajoz.

Kuhn, A. (2002). *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*. London, New York: I.B. Publishers.

Munsó Cabús, J. (1996). *El cine musical* (volumen I. Hollywood 1927. 1944). Barcelona: Royal Books S.L.

Marshall, B. y Stilwell, R. (2000). *Musicals: Hollywood and Beyond*. Wilmington: Intellect Books

Martínez Torres, R. (2013). Jim Jarmusch desde la postmodernidad. Visitado el 26 de mayo de 2021, en: <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/298176/Interior%20def%20JIM%20JARMUSCH%20DESDE%20LA%20POSMODERNIDAD%20nov14%20%281%29.p.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Marzal, J., & Gómez-Tarín, F. (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Difusora Larousse - Ediciones Cátedra.

Liotard, J. (1979). *La condición postmoderna*. Weimar: Böhlau.
Vásconez-Merino, G. (2021). LA ESTÉTICA POSMODERNA EN EL CINE: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA. Visitado el 26 May 2021, en: <https://kairos.unach.edu.ec/index.php/kairos/article/view/82>

Segarra T. (2001). *Desde el otro lado del escaparate*.

Xalabarder C. (2013) *El guion musical en el cine*. Publishing Platform; 1er edición

Zavala, L. (2021). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno. Visitado el 26 May 2021, en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

Webs:

Anderson, M. (2017). El director de La La Land, Damien Chazelle, revela qué musical clásico fue su gran fuente de inspiración. Visitado el 9 de mayo de 2021, en: <https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-director-land-damien->

Boyero, C. (2017). 'La La Land', estética brillante, lirismo creíble. Visitado el 26 de mayo de 2021, en: https://elpais.com/cultura/2017/01/12/actualidad/1484243927_204906.html

Explaining the References, Homages, and Inspirations in La La Land. (2021). Visitado el 9 de mayo de 2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=xoqKVEVv8PQ>

García, R. (2021). La ciudad de las estrellas, una mirada nostálgica a los musicales clásicos de Hollywood. Visitado el 26 de mayo de 2021, en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/41915/1/La,%20la%20land.pdf>

La ciudad de las estrellas (La La Land) (2016). (2021). Visitado el 26 de mayo de 2021, en: <https://www.filmaffinity.com/es/film689956.html>

La La Land' gets nostalgic for classic Hollywood musicals. (2021). Visitado el 9 de mayo de 2021, en: <https://www.pbs.org/newshour/show/la-la-land-gets-nostalgic-classic-hollywood-musicals>

La La Land's References To The Umbrellas Of Cherbourg. (2021). Visitado el 9 de mayo de 2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=EE75YFIWIdE>

Martínez, L. (2021). 'La La land': un musical 'schopenhaueriano'. Visitado el 26 May 2021, en: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/08/31/57c6c0df22601d4f308b4643.html>

Morales, F. (2021). Cantando bajo la lluvia. Visitado el 9 May 2021, en: https://elpais.com/diario/1999/09/26/radiotv/938296812_850215.html

Solaz, L. (2021). Cine postmoderno. Visitado el 26 May 2021, en: https://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm

Torres, L. (2017). La la land y sus principales referentes del cine musical | RTVE. Visitado el 9 May 2021, en: <https://www.rtve.es/noticias/20170111/land-10-principales-referentes-del-cine-musical/1470671.shtml>

ANEXO 1: ANÁLISIS *LA LA LAND: CIUDAD DE LAS ESTRELLAS*

La La Land: ciudad de las estrellas es un film que se estrenó en 2016 y que destaca por el gran número de premios que obtuvo, cabe destacar que se trata del filme que más Globos de Oro ha ganado en la historia. Según Filmaffinity, la película nos cuenta la historia de Mia, una joven aspirante a actriz que trabaja como camarera mientras acude a castings, y Sebastian, un pianista de jazz que se gana la vida tocando en sórdidos tugurios, se enamora, pero su gran ambición por llegar a la cima en sus carreras artísticas amenaza con separarlos. Además, fue aceptada por la crítica muy positivamente:

“Tras un brillante prelude llega una historia de amor bien contada, juguetona y calida durante mucho tiempo (...) de un romanticismo creíble, nada empalagoso.”

Carlos Boyero: Diario El País.

“Chazelle da nuevos bríos al género con una encendida y enérgica reivindicación de la pasión, la melancolía y, finalmente, el deseo”

Luis Martines: Diario el Mundo

“Destila una persistente belleza a cada minuto que pasa (..) Si la película es una joya, enorme, en sí misma, el final es tremendo, de lo mejor visto en años (..) sin duda, una de las mejores películas de 2017(…)”

Jose Manuel Cuéllar: Diario ABC.

El director del film es Damien Chazelle, un joven y prometedor cineasta franco-estadounidense, que se esta abriendo paso en Hollywood a pesar los numerosos inconvenientes que tubo al inicio de su carrera para encontrar financiación. Hoy en día, ya cuenta en su currículum con grandes éxitos como es el caso de *Whiplash* o *First Man*.

La película elegida se trata de un musical contemporánea rodada en analógico, concretamente en película de celuloide de S.35mm anamórfico 2.55.1 Cinemascope.

Considero que este filme se trata de un objeto de estudio muy interesante porque rompe con la estética que esperamos encontrar en un musical actual, por lo tanto, pretendo encontrar características que lo vinculen con los musicales clásicos. De este modo, pretendo averiguar si este filme se trata de un intento por resurgir el género cinematográfico o, por el contrario, pretende ser un guiño a todos esos musicales de la época dorada.

A continuación, vamos a analizar los detalles más destacables de *La La Land*.

Con el inicio del film, lo primero que vemos es la presentación de las productoras. En el caso del film analizado, la imagen que vemos en primer lugar se trata de una imagen en blanco y negro de lo que parece el pico de una montaña helada rodeada de unas nubes. En frente de esta imagen, podemos ver el nombre de una de las productoras justo en el centro de la imagen *SUMMIT*. De una forma más discreta, casi en la parte inferior de la imagen vemos otro texto que nos indica que se trata de una compañía de *Liongate*. Lo que más nos llama la atención es que se trata de una imagen de 1:1.

La siguiente imagen que sale también tiene una resolución de 1:1, sin embargo, se reescala a los pocos segundos de aparecer en pantalla para ver el nombre completo de la siguiente productora que ha participado en el film, *Cinemascope*. Una imagen también en blanco y negro que pasa a color conforme la imagen se va agrandando, hasta llegar a unos colores muy saturados. Este título, pasa a mostrarnos el cielo de Los Ángeles, a través de un fundido encadenado. Esta escena se trata de la primera imagen del film.

Another day of sun.

La primera escena que nos encontramos es la llamada *traffic*, que acompaña el número musical de *Another day of sun*. La escena, como acabamos de mencionar, se inicia a través de un plano del cielo de la ciudad de Los Ángeles. En un inicio, la cámara desciende del cielo para mostrarnos el atasco de coches a la entrada de la ciudad, mientras va pasando por los distintos coches a través de una panorámica lateral izquierda-derecha, vemos que la melodía va cambiando. Por lo tanto, la música que escuchamos en el film se trata de una auricularización interna primaria. Cuando el movimiento de la cámara llega al coche en el que se encuentra una chica con el vestido amarillo empieza la acción. Esta chica es la que guía la acción durante toda la canción y no veremos a los verdaderos personajes principales del film hasta que el número musical concluya.



Ilustración 32: Imagen del primer número musical de La La Land, Another day of sun

Durante este número musical, encontramos dos tipos de planos dependiendo de los integrantes del encuadre en cada momento. Siempre hay un bailarín protagonista en el centro de la acción. Si este bailarín se encuentra junto a un grupo la acción se centra en planos generales y planos enteros, sin embargo, si la acción se centra sobre un único bailarín, encontramos planos medios y planos cortos.

La escena parece un único plano secuencia, sin embargo, si nos fijamos bien posee dos cortes ocultos en la acción. Ambos se realizan a través de un giro de cámara de 180°. El primero de ellos, tiene lugar cuando la chica que guía la acción, la del vestido amarillo, llega a un grupo de bailarines. En este corte, la

cámara pasa de *steadycam* a situarse sobre una grúa, si nos damos cuenta, el plano está mucho más elevado que en el plano secuencia anterior. Después del cambio de plano, la cámara continúa persiguiendo la acción hasta situarse en un corro de gente bailando. En este momento, encontramos el segundo giro, es decir, el otro cambio de plano. En este momento, la cámara vuelve a pasar a *steadycam*, y el movimiento de cámara pasa a ser más suave y bajo. A partir de este momento, se desliza entre los coches persiguiendo a un gran número de bailarines hasta que una de ellas decide subirse a un divisor de la autopista. Es ahí cuando, la cámara se eleva y vemos un plano general de los bailarines realizando el baile final sobre los coches. La escena finaliza con una marca de la enunciación en forma de texto sobreimpreso sobre los bailarines. Esto, entre muchos más detalles que veremos a través de más marcas de enunciación durante el análisis, nos remite a un meganarrador manifiesto.

Si nos fijamos en los colores que componen la escena son colores muy saturados, sobre todo en el vestuario, que este compuesto por ropa divertida con colores vistosos y alegres como pueden ser el rojo, verde o el amarillo.

En cuanto al sonido dentro de la escena, podemos dividir dos sonorizaciones claras dentro de la escena. En primer lugar, como ya hemos mencionado, la escena inicia con una auricularización interna primaria de las distintas melodías que salen de las radios de los vehículos. Sin embargo, con los primeros acordes de *Another day of sun*, pasamos a una auricularización cero, ya que el sonido no remite al narrador implícito, no está retransmitido por ninguna estancia intradieética, es decir, el sonido no procede de ningún punto y al mismo tiempo está en todas partes. Todos los números musicales comparten esta característica.

Por último, otra cosa que debemos remarcar del film se trata de la iluminación. Con bien indica la canción (*Another day of sun*), la iluminación de la escena está compuesta por luz natural. Esto lo podemos ver, de forma detallada a través de los reflejos de luz solar en los coches y los destellos en el cielo.

Cuando termina este número musical, el plano secuencia continua. Primero nos introduce, con un plano medio, dentro del coche del protagonista masculino, para continuar con el travelling lateral hasta introducirnos, a través de un plano similar en el coche de Mia, la protagonista femenina.

Conociendo a Mia.

La segunda escena que encontramos dentro del film se trata de una escena que nos presenta al personaje principal femenino. Empieza con Mia en el coche preparándose uno de sus castings. A continuación, cambiamos de espacio, dentro de la misma escena y a través de tres planos detalles de apenas un segundo, se nos presenta el lugar de trabajo de Mia, la cafetería. Aquí, vemos una escena muy importante que se repetirá en el desenlace del film, pero esta vez con Mia como protagonista. En ella, una mujer de éxito compara un aperitivo en el lugar de trabajo de Mia, para luego irse a trabajar en los estudios que se encuentran justo al lado. A continuación, esta escena vuelve a cambiar de localización para esta vez situarse en uno de los castings que realiza la protagonista a lo largo del film. Se nos muestra a través de un Plano Medio con un *zoom in* gradual hasta llegar a un Primer Plano, conforme la tensión dramática del momento va aumentando. Vemos que en esta parte de la secuencia destaca el color azul: en paredes, en la chaqueta de la protagonista y en sus ojos, que adquieren gran importancia al tratarse de un plano tan cercano. Este color azul, de igual manera que ocurre a lo largo de todo el film, nos remite al mundo artístico y es el color que acompaña a Mía durante toda la película.

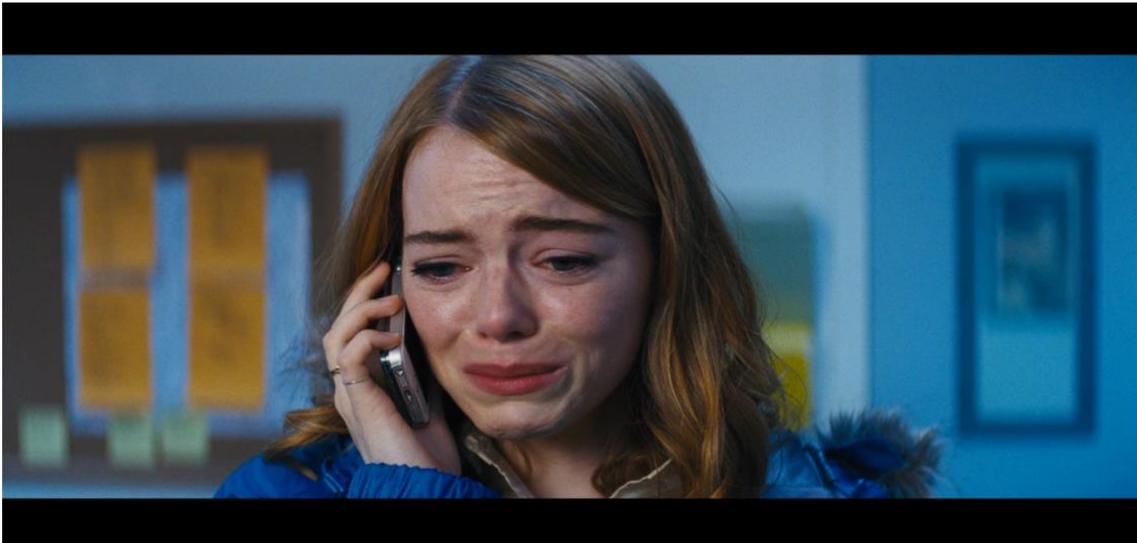


Ilustración 33: Mia en uno de sus castings.

Acto seguido, volvemos a cambiar de escenario para esta vez descubrir la casa de Mia. El cambio de tono es innegable, pasamos del azul al rojo, es decir, del mundo artístico a el mundo real, que la significación que tiene este color. En este momento llegamos al plato fuerte de esta escena, la interpretación del número musical *Someone in the crowd*. Los primeros acordes de la canción suenan acompañados de un plano indirecto: Mia sale de la ducha y vemos su rostro reflejado en el espejo del baño.



Ilustración 34: Plano indirecto de Mia en el número musical Someone in the Crowd

Esta canción llama la atención por el número de planos secuencia que contiene. Este recurso se utiliza con la intencionalidad de copiar los números del cine clásico. El número se divide en tres partes muy marcadas. La primera mitad del número tiene lugar en el domicilio de las cuatro actrices y la cámara se dedica a perseguir a las protagonistas por toda la casa a través de una *steadycam*. En segundo lugar, las compañeras de Mia se marchan y Mia se une a ellas en la

calle. En este momento la cámara se sitúa en una grúa para mostrarnos el baile desde una perspectiva superior a través de un plano cenital. El movimiento de la cámara pasa a ser muy rápido. Estas dinámicas como, por ejemplo, el tipo de plano que acabamos de comentar las encontraremos muy repetidas a lo largo de todo el film. Esto se debe a la intencionalidad del autor de mostrar el cuerpo entero de los bailarines en los números de baile.

A continuación, comienza la tercera parte del número musical la cual tiene lugar en una fiesta en una mansión, concretamente en la zona de la piscina. Antes de localizarnos en el emplazamiento encontramos una transición a través de luces de neón para pasar a imágenes de la fiesta también sobreimpresas a través de lentes anamórficas que oscurecen y redondean las esquinas.

El último plano destacable dentro del número musical lo encontramos cuando Mia sale del baño para terminar recorriendo la terraza y la piscina con una música muy leve. Los personajes se mueven tan lentamente como la canción hasta que la música vuelve a tomar fuerza cuando un hombre salta a la piscina renaciendo la coreografía. En este momento la cámara se sitúa en una grúa para iniciar un plano en rotación que va ganando velocidad hasta que la imagen no es perceptible, solo se ven colores. La cámara finaliza su movimiento bruscamente para quedarse fija en unos fuegos artificiales en el cielo. A continuación, vemos como Mia se marcha de la fiesta y termina en el local donde trabaja Sebastian atraída por su música.

Como ya hemos mencionado, al principio de la escena destaca el color azul, en primer lugar, y el color rojo en segundo. Sin embargo, cuando da comienzo el número musical, tanto en la casa de la protagonista, como en la fiesta de la piscina, encontramos colores muy divertidos y saturados, como podemos apreciar en los vestidos de las chicas al inicio del baile.

Por otro lado, la iluminación de esta escena es completamente artificial, al contrario del número anterior de *Another day of sun*. Por un lado, la casa de las chicas está repleta de puntos de luz. Llegado el momento, las chicas llegan a jugar con una de las lámparas durante el baile. Por otro lado, durante la fiesta la

iluminación continúa siendo muy marcada y destacan los colores induciéndonos una sensación mágica y artificial.

Conociendo a Sebastian.

Volvemos al instante donde se conocen los protagonistas para volver otra vez a la escena inicial para recorrer el mismo camino, pero esta vez de la mano de Sebastian. Del mismo modo que ocurría con Mia, se nos presenta al protagonista masculino a través de tres planos detalle. Nos presenta su sueño (en el caso de Mia el *casting* y en el caso de Sebastian a través de un pub de jazz reformado), para continuar con su casa, en la que una conversación con su hermana nos pone en situación de la vida del protagonista. Finalmente, encontramos la tercera localización, el restaurante donde trabaja Sebastian. En todas las localizaciones podemos encontrar planos generales en un primer momento, con el objetivo de presentarlos la localización, y planos medios conversacionales cuando el protagonista mantiene una conversación con alguno de los personajes secundarios.

La parte más importante de esta escena es cuando Sebastian empieza a tocar *Mia and Sebastian's Theme* en el piano del restaurante. El inicio de la pieza da lugar con unos pequeños planos, primero de las manos para luego pasar a un Plano General, de ahí un *zoom in* que va acercándose progresivamente conforme la pieza va adquiriendo intensidad hasta un Plano Medio. El mismo plano se mantiene, únicamente bajando ligeramente hacia sus manos. Cuando la canción pasa a la parte final, la parte aún incompleta o improvisada de la canción. Cuando termina retrocede en un *zoom out* hasta volver al inicio, un Plano General con el protagonista en el centro. Debemos tener en cuenta que con la iluminación ocurre algo similar a la escala de los planos. En un inicio, vemos que la estancia esta iluminada por un gran número de puntos de luz distribuidos por toda la localización en forma de lámparas y luces de navidad. Sin embargo, con el inicio del *zoom in*, todas estas fuentes de luz se apagan para dar paso a un único foco que ilumina al protagonista creando un ambiente muy íntimo, recurso que se utiliza para darnos a entender que nos encontramos

en un momento muy personal del protagonista. Este mismo recurso se usa en varios momentos a lo largo del film.

Cuando el número termina, dentro de la misma escena, tiene lugar el primer encuentro entre los protagonistas, es un encuentro bastante frío precedido por un juego de miradas a través del montaje, otro recurso bastante recurrente a lo largo del film.

Hacia la primera cita.

A continuación, volvemos con Mia, nos encontramos un montaje de varios castings, a través de un Plano Medio donde únicamente cambia el color de la pared del fondo y el vestuario de la protagonista. En este momento debemos destacar los colores que destacan en esta escena, el rojo, que refleja la realidad y la responsabilidad, y el verde, que refleja el rechazo, ya que en ninguno de estos castings van a contratar a Mia.



Ilustración 35: Mia en uno de sus castings.

Del mismo modo que ocurre en el inicio del film, volvemos a encontrar una marca de la enunciación en forma de texto, que nos indica el cambio de estación. Acto seguido nos trasladamos a una fiesta. Durante esta escena hay pocos detalles que llaman la atención en todo momento encontramos Planos Medios conversacionales, es decir, en muchas ocasiones se tratan de planos contra planos. Un pequeño detalle que me gustaría destacar en una de la conversación entre los protagonistas es que Mia está vestida con un vestido amarillo y a su espalda encontramos unas flores rojas y Sebastian está vestido con una camisa roja y a su espalda tiene flores amarillas. Este detalle nos da una sensación de simetría muy agradable para el espectador.



Ilustración 36: Mia y Sebastian hablando en la fiesta de la piscina

Lovely night.

Seguidamente, el final de la fiesta nos transporta a uno de los números musicales más importantes del film, tanto es así que da lugar a la imagen que conforma la cartelería de la película. Este número se trata de *Lovely night*, y está compuesto por un Plano General de 5 minutos en forma de plano secuencia que va siguiendo los pasos de baile de los protagonistas. En este número destaca la luminosidad, se trata de una secuencia rodada en la hora mágica, por lo que llaman la atención los tonos morados y rosados del cielo, iluminación natural, que se mezcla con una iluminación artificial que proviene de pequeñas farolas. Lo que más notable es el vestido amarillo de Mia ya que cada color tiene, un significado especial dentro del film. En el caso del amarillo, viene a simbolizar que se va a producir un cambio importante dentro de la narrativa, en este caso viene referido al inicio de la relación amorosa entre los protagonistas, teoría que viene reforzada por los tonos rosáceos del cielo, que representan la relación romántica.



Ilustración 37: Mia y Sebastian en el número musical de lovely Night.

Las citas.

La secuencia que encontramos a continuación nos muestra a Mia dirigiéndose hacia el trabajo para más tarde encontrarse con Sebastian en la cafetería. Esto da paso a una cita improvisada de los protagonistas a través de los estudios cinematográficos de Hollywood. Con ello nos encontramos número de referencias al cine clásico, como hemos visto anteriormente. Cabe destacar un Plano Objetual picado a través de la ventana de la película *Casablanca* seguido de un Plano General contrapicado de la misma ventana. Durante todo el paseo destaca la iluminación mezcla la luz natural del paseo con la iluminación artificial de los sets de rodaje y escenarios que viene a representar la magia del cine.



Ilustración 38: Plano a través de la ventana de Casablanca.

Acto seguido, dentro de la misma escena, ambos protagonistas se trasladan a un club de Jazz, donde destaca la iluminación azulada, que, como hemos ido viendo a lo largo del análisis, nos viene a apelar al mundo artístico, pero esta vez con el de Sebastian, la música. Esto viene reforzado con el discurso de Sebastian, que lleva ahí a Mia porque ella odia el Jazz, con la intencionalidad de que disfrute de lo que él ama tanto.

Al final de esta secuencia, ambos protagonistas se separan y junto al protagonista masculino nos dirigimos al embarcadero para ver el número musical de *City of stars*. Lo que más debemos destacar dentro de esta representación se trata del tipo de plano, es un Plano General con un punto de fuga, algo muy extraño de encontrar dentro del film. Sin embargo, lo que primero nos llama la atención son los colores. Del mismo modo que ocurre en el número *Lovely night*, destacan los tonos rosas y morados del cielo que nos vienen a remitir, una vez más, a la historia amorosa de ambos protagonistas, ya que no debemos olvidar que este número musical lo encontramos al final de la una cita romántica improvisada entre ambos.

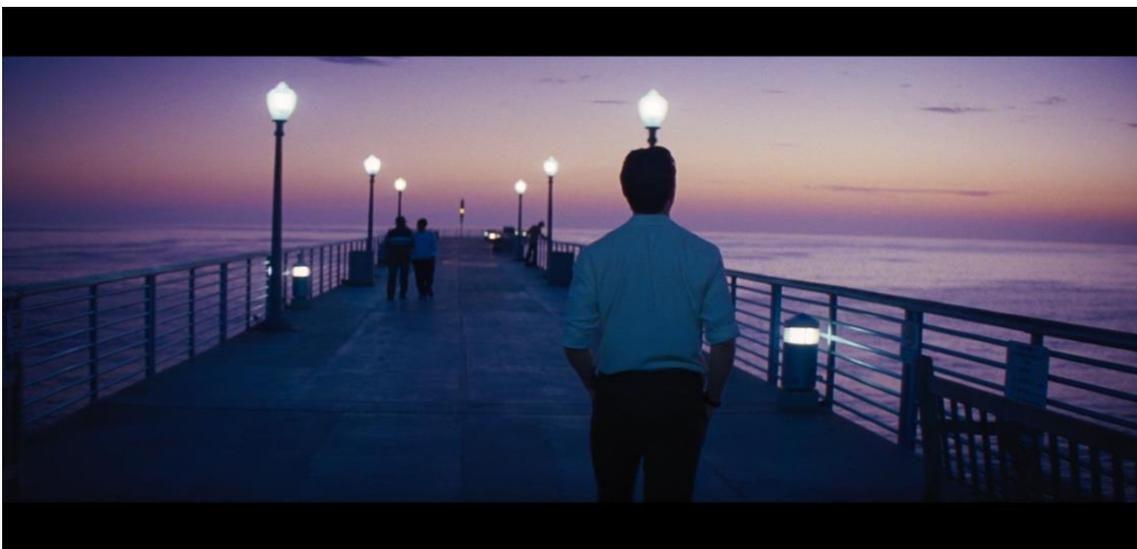


Ilustración 39: Número musical de City of stars.

A continuación, vamos que Mia acude a una audición, otra vez vestida con la chaqueta roja, ya que se tratad de una responsabilidad: intenta encontrar trabajo. Debemos destacar un recurso importante que encontramos en este momento, la

cámara en mano que se utiliza cuando Mia sale del casting. Este recurso trata de mostrarnos que el personaje está disgustado, ya que la gente del casting no ha prestado atención a su actuación.

Vemos a Mia dirigiéndose a su casa para prepararse nuevamente para su cita con Sebastian cuando aparece su novio en un plano subjetivo a través de espejo. En la cita debemos destacar el vestido verde de Mia, que viene a mostrarnos una vez más ese sentimiento de rechazo que tiene la protagonista al estar en ese lugar.

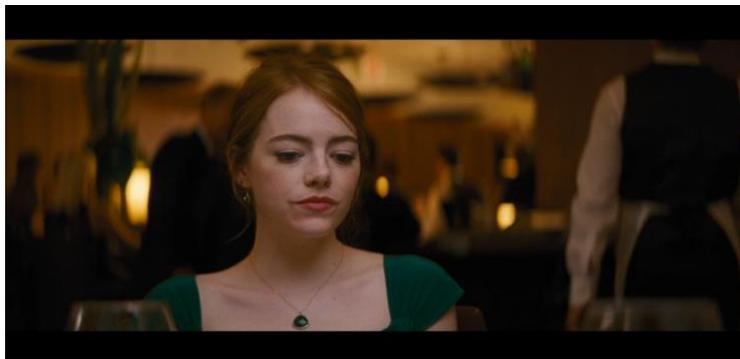


Ilustración 40: Mia en la cena en la que deja a su pareja.

Cita en el cine y *Planetarium*.

Es con los primeros acordes de *Mia and Sebastian's Theme*, a través de los altavoces del restaurante, cuando Mia decide irse de ahí e irse al cine con Sebastian. Una vez en el cine, vemos que Mia se sitúa enfrente de la pantalla con el objetivo de encontrar a Sebastian entre las butacas. En este momento ocurre algo similar a cuando Mia muestra los estudios a Sebastian, se mezcla la realidad con la ficción, pero esta vez a través de la iluminación. Esto se debe a que el proyector se refleja en el rostro de la protagonista. Cuando, posteriormente, se sienta al lado de él encontramos planos muy cercanos, es decir, Primeros Planos que son planos muy difíciles de ver a lo largo del film y que vienen a mostrarnos inquietud y vulnerabilidad. Esto viene acompañado por el foco del proyector a espaldas de los protagonistas que refuerza esta emoción.



Ilustración 41: Cine proyectado en el rostro de Mia.

A continuación, cuando los protagonistas están a punto de besarse el proyector se quema, y deciden irse al planetario.

Planetarium.

Con esto da comienzo el número de *Planetarium*. El lugar, como viene siendo habitual, se nos presenta a través de unos cuádrados Planos Generales. Debemos destacar, que una vez dentro del planetario, encontramos un movimiento de cámara digno de mención: un travelling vertical que termina con un Plano Cenital de la bóveda del techo seguido de un movimiento circular. A continuación, la cámara acompaña a los protagonistas a dar la vuelta alrededor del péndulo y cuando se encuentran, comienza a dar vueltas en sentido contrario al movimiento del péndulo para, más tarde, situarse una vez más en un Plano Cenital. Seguidamente se trasladan a la sala de proyecciones, para accionar el botón y pasar a bailar en el cielo proyectado. Es uno de los momentos más destacables del film ya que es de las pocas ocasiones que se utiliza el croma para introducir efectos digitales dentro de la producción.



Ilustración 42: Mia y Sebastian durante el número musical de Planetarium.

La escena termina con el primer beso entre los protagonistas enmarcado a través de un fundido a negro con cortinilla circular, un elemento muy usado en el cine antiguo. La siguiente escena comienza con el mismo recurso. No debemos olvidar hablar de la iluminación en esta escena, claramente artificial y aparentemente sencilla, sin embargo, saltamos a un mundo completamente artificial, a otra realidad. Se trata de una estética muy llamativa.

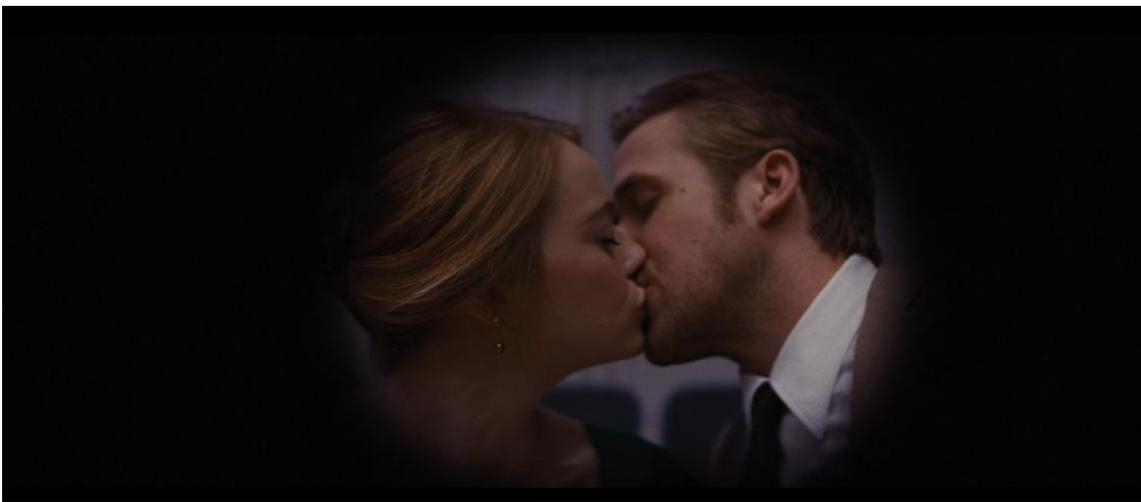


Ilustración 43: Primer beso de los protagonistas enmarcado en un fundido a negro circular.

La historia de amor.

En este momento nos encontramos en un trozo de la película en que encontramos pocos elementos destacables hasta que llega el momento en que

Mia canta *The fools who dream*. Por lo tanto, vamos a realizar un repaso rápido de los elementos más destacables.

En primer lugar, cuando Sebastian lleva a Mia a un club de jazz, encontramos un Plano Continuo que va cambiando cada poco segundo entre Sebastian tocando y Mia bailando de forma muy rápida y continuada. Pocos segundos después ofrecen el trabajo de Jazz fusión a Sebastian, en este momento debemos fijarnos en el jersey amarillo que lleva el personaje que encarna John Legend, que una vez más nos viene a indicar que se avecina un gran cambio.

En segundo lugar, cuando Sebastian empieza a trabajar en el grupo vemos que llega muy tarde a casa y la luz que baña el cuarto es rojiza, reflejo de las responsabilidades del protagonista.

En tercer lugar, un poco más adelante vemos como los protagonistas cantan *City of stars* con una luz completamente verde en la estancia, esto una vez más viene a referirse al complicado momento que esta viviendo la pareja en esta parte de la película. Tanto es así que la escena acaba derivando en una discusión.



Ilustración 44: Mia y Sebastian interpretando City of Stas

En cuarto lugar, debemos destacar el concierto de Jazz fusión, el concreto el cambio de luz. Con las primeras notas de la canción la luz es azulada, sin embargo, cuando rompe la canción y Mia se da cuenta que realmente Sebastian no esta haciendo lo que él quería la luz se vuelve completamente Roja. Además,

durante esta escena vemos una que se centra en los instrumentos a través de planos detalle de forma rápida a través de picados y contrapicados. En quinto lugar, durante la obra de teatro de Mia, vemos como la mayoría de los planos se centran en el público.

Por último, debemos destacar que cuando llaman a Mia para la audición, Sebastian va a buscar a casa de sus padres, donde ella se ha marchado después de la obra de teatro. Ahí vemos como se nos muestra a Sebastian a través de una ventana, con un plano objetual.

Audition: The fools who dream.

La siguiente escena que nos encontramos dentro del film se trata de una escena muy importante. En ella Mia realiza la actuación que la va a llevar al éxito a través del número de musical de *Audition: The fools who dream*. El número da comienzo con un plano entero escorzo desde el cuello de los encargados de la audición. En este momento, las luces se apagan, el mismo recurso que encontramos en el inicio del film cuando vemos a Sebastian tocando el piano en el restaurante. En este momento da comienzo un *zoom in* muy lento que termina en un Primer Plano de la protagonista, esto refuerza la idea de la protagonista está relatando una historia muy personal. Esto se ve alternando con Planos Generales del elenco que conforma el casting. A continuación, da comienzo a un travelling circular en el que solo queda iluminado el rostro de la protagonista. El número termina con un *zoom out* para volver al Plano Entero inicial. Seguidamente se encienden las luces y la escena termina con un fundido con la escena siguiente.

Cabe destacar que dos cosas muy significativas en cuanto al color en esta escena. En primer lugar, el color amarillo de la señora que conforma el casting de la audición nos indica una vez más que se acerca la hora del cambio. Además, si nos fijamos en el vestuario de Mia, vamos que lleva puesto un jersey azul, no debemos olvidar que el azul viene a referirse a el mundo artístico, sin embargo, el azul esta vez es muy claro, cosa que nos indica que Mia está a punto de perder la esperanza.



Ilustración 45: Mia en el número musical de Audition: The fool who dream.

Despedida.

El fundido del que hemos hablado recientemente da paso a una nueva escena, se trata de una escena conversacional entre ambos protagonistas en la que se dicen adiós. Se trata de una conversación a través de planos medios. La escena tiene dos factores importantes. En primer lugar, cuando termina la conversación el film da lugar a un plano general y nos damos cuenta de que la pareja está hablando enfrente del planetario, lugar muy importante ya que es donde se dieron su primer beso. En segundo lugar, si nos fijamos en el vestuario de los protagonistas vemos que es Sebastian el que lleva una camisa de color azul oscuro, ya que es él el que tiene la fuerza artística en este momento.

Epilogo.

Con otro fundido damos pie a la escena final. En primero lugar encontramos un rótulo sobreimpreso en lo que parece ser el cielo de Los Ángeles, pero si nos esperamos unos segundos vamos que se trata de un cartel. Seguidamente, el cartel se mueve para encontrarnos un plano general que nos sitúa en los estudios aparece otro rótulo que nos indica que nos encontramos cinco años más tarde.

A través de un travelling lateral vemos como unos tacones bajan de un coche, el plano se abre y vemos que la chica que lleva estos tacones entra en la cafetería donde trabajaba Mia. Cuando se da la vuelta nos damos cuenta de que esta chica es Mia, y por la actitud de los camareros vemos que ha cumplido su sueño. Además, nos presentan al personaje de forma indirecto con el objetivo de general expectación. Cabe destacar que esta vez encontramos a la protagonista llevando un vestido blanco y negro, que viene a reflejar seriedad y madurez. A continuación, vemos a Sebastian tocando el piano y pronto nos damos cuenta de que regenta su propio club.

Mia entra a una lujosa casa, nos damos cuenta de que se trata de su casa, a través de planos generales se nos presenta la casa, su marido y su familia. Por otro lado, también se nos presenta la casa de Sebastian, no es tan lujosa, pero vemos que también ha seguido su camino.

Lo más importante llega cuando Mia y su marido se desvían del atasco y acaban entrando por casualidad al club de Jazz de Sebastian. Lo reconocemos fácilmente a través del logo que le diseñó Mia años atrás. Cabe destacar que el logotipo es azul, reafirmando el mundo artístico. Nada más entrar Mia repasa a través de una mirada todos los objetos que tantas veces había visto en casa de Sebastian situados en forma expositiva a través del local. A continuación, la mirada de ambos protagonistas se encuentra, hay un plano contra plano de Sebastian con un Plano Medio tocando el piano y de Mia en un Primer Plano en el público. Se trata de un plano contra plano muy rápido con la intención de mostrarnos las reacciones del encuentro entre ambos. Sebastian comienza a tocar los primeros acordes de *Epilogue* y la luz comienza a ser cada vez más tenue hasta que únicamente quedan iluminados ambos protagonistas.

Cuando se encienden las luces de nuevo nos encontramos en el restaurante en el que trabajaba Sebastian al principio del film, nos encontramos con un *zoom out* hasta que vemos que Mia se encuentra observándole en la sala, nos trasladarnos al restaurante a través del piano. La música deja de sonar, sin embargo, esta vez Mia se acerca al pianista y este, vez en vez de ignorarla, la besa. Con ello vuelve la música, la cámara comienza a girar alrededor de los

protagonistas mientras se besan. De repente los clientes empiezan a moverse y los protagonistas, perseguidos por la cámara deciden abandonar el local.

Los protagonistas atraviesan una casa, una vez más perseguidos por la cámara hasta que esta decide centrarse a través de un plano detalle en un cartel de jazz conformado por un teclado de piano. Esto sirve de transición visual para situarnos en un piano dentro de un club de jazz, donde Sebastian rechaza la propuesta de trabajar en el Jazz fusión. Seguidamente vemos la obra de teatro de Mia, pero esta vez el teatro se llena, la obra triunfa. Destaca el Plano Subjetivo a través de la ventana de los protagonistas celebrando el triunfo de la obra.

A continuación, los protagonistas se sitúan en un set, destaca que la imagen es muy blanca y fría, la iluminación es blanca igual que las paredes y el piso. Únicamente destaca el vestido morado de la protagonista. Ambos protagonistas caminan a través del set hasta llegar al escenario a través de unos planos muy generales. A partir de este momento vemos como la estética se va volviendo cada vez más teatral, sobretodo en los decorados. Cuando llegamos al escenario, vemos como la iluminación cambia bruscamente y pasamos a tener una iluminación completamente cálida. El plano continúa siendo muy abierto para que se pueda ver bien la coreografía entre los bailarines y los protagonistas.

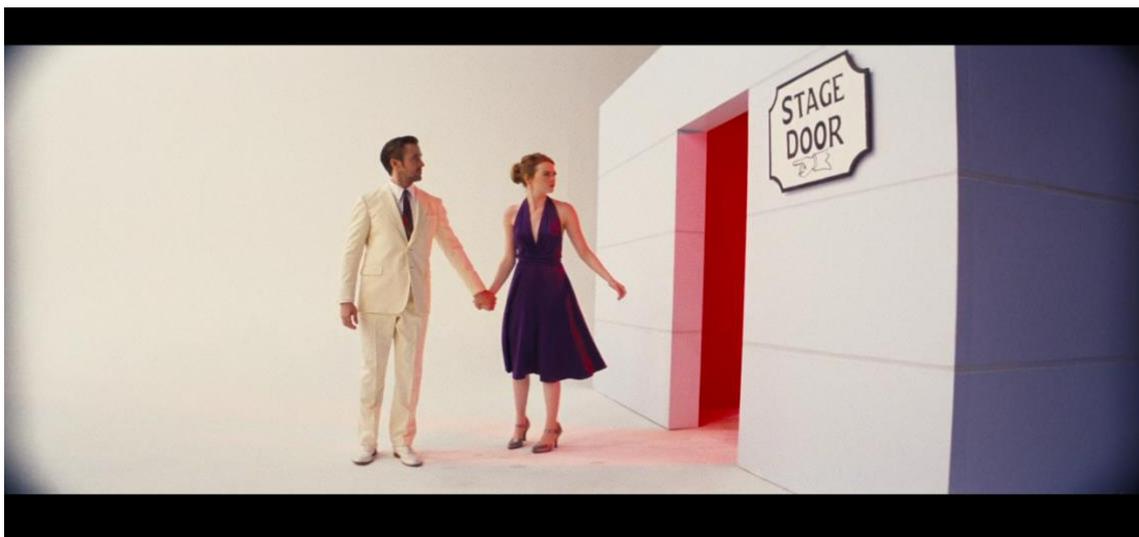


Ilustración 46: Mia y Sebastian durante el número musical Epilogue, destaca la fuerte iluminación blanca.

Cuando terminan de cruzar el escenario una mujer esta esperando a Mia y se la lleva a la simulación de la audición. De este momento destaca la estética de este fragmento ya que nos recuerda a unas sombras chinas, tenemos una fuerte iluminación blanca desde detrás de los personajes que contrasta con la sombra de los protagonistas creando una imagen en blanco y negro.

A través de un fundido vuelve el color y nos sitúa en un globo terráqueo que nos indica la traslación de espacio de la secuencia hasta que llegamos a París, concretamente a un club de jazz. Al que se intercala secuencias de rodajes de Mia. Dentro del club de Jazz encontramos planos muy altos, ya que están rodados a través de una grúa, se centra sobre todo en los instrumentos hasta llegar al punto que se centra en el trompetista, vuelve la iluminación centrada en una única figura, que nos sirve de transición para situarnos en el siguiente espacio.

Nos situamos al borde de un río de París, lo que más destaca son los fondos, que resultan muy teatrales, similares a representaciones con acuarelas. La pareja camina a través de distintas personas paralizadas. Cuando las sobrepasa, comienzan a bailar un vals, la cámara se eleva persiguiendo a los protagonistas y los estos se sitúan en un escenario de luces que se reflejan en el suelo, simulando que están en un cielo estrellado. La iluminación es completamente blanca, como el vestido de Mia, creando un efecto mágico.



Ilustración 47: Mia y Sebastian durante el número musical Epilogo, destaca la iluminación mágica que se refleja en el suelo.

La cámara se funde con el fondo para situarnos enfrente de un proyector, como espectadores detrás de los protagonistas. De repente comienzan a proyectarse imágenes de como hubiera sido su vida. La cámara se va acercando a ellas con un leve *zoom in* hasta que únicamente se nos muestra esas imágenes. Se trata de imágenes caseras rodadas con un objetivo distinto, grano y grandes saltos temporales.

Después de esto volvemos al inicio de la secuencia, lo único que esta vez el esposo de Mia es Sebastian. Vuelven estar en el atasco, se desvían y volvemos al club. Los protagonistas se besan, y la canción termina con un plano detalle del piano. Volvemos a la realidad. Mia y su marido deciden irse del local y cuando Mia se sitúa en la puerta ambos protagonistas se despiden con una mirada y una sonrisa. Una luz azul baña ambos planos.



Ilustración 48: Sebastian al final del film.



Ilustración 49: Mia al final del film.

El filme termina con un plano general de la ciudad de Los Ángeles. Sobre esta imagen encontramos un cartel de “THE END”, que termina con un fundido circular a negro.

Características más repetidas.

Para finalizar, algunas de las técnicas que se repiten a lo largo del filme y que considero conveniente recalcar son las siguientes:

En primer lugar, encontramos un muchos de travelling laterales, sobre todo en los números musicales. Estos travellings se utilizan como recurso para perseguir a los personajes de una forma más sencilla. Además de esto, cabe destacar que,

a lo largo de todo el film, la cámara va muy suelta, tanto es así que en ocasiones cuesta definir el tipo de plano que nos encontramos en cada momento.

En segundo lugar, casi siempre se está mostrando la ciudad de Los Ángeles de fondo y se muestra la acción a través de un Plano General o un Gran Plano General.

Además, siempre solemos encontrar a los personajes colocados en el centro del plano y se utilizan planos muy rápidos de *zoom in* y *zoom out* para mostrar la acción de cada momento.

En cuanto a la iluminación, existe un gran contraste durante todo el film. Por un lado, tenemos una iluminación muy natural que nos recuerda a la de la vida real a través de poca luz de relleno y sombras provocadas por personajes, es decir, la iluminación se modifica mínimamente. Por otro lado, existe una iluminación modificada dentro del “universo mágico” de la película para reafirmar la teatralidad de esta.

Para finalizar el color, como hemos visto a lo largo de todo el análisis es uno de los aspectos que más destaca dentro del film, por un lado, por la escenografía y el vestuario y, por el otro lado, porque tiene significado en si mismo: el rojo viene a referirse a la responsabilidad, el azul al mundo mágico, el verde a la angustia, el amarillo a los cambios, el blanco y negro a la responsabilidad y el morado al romanticismo.