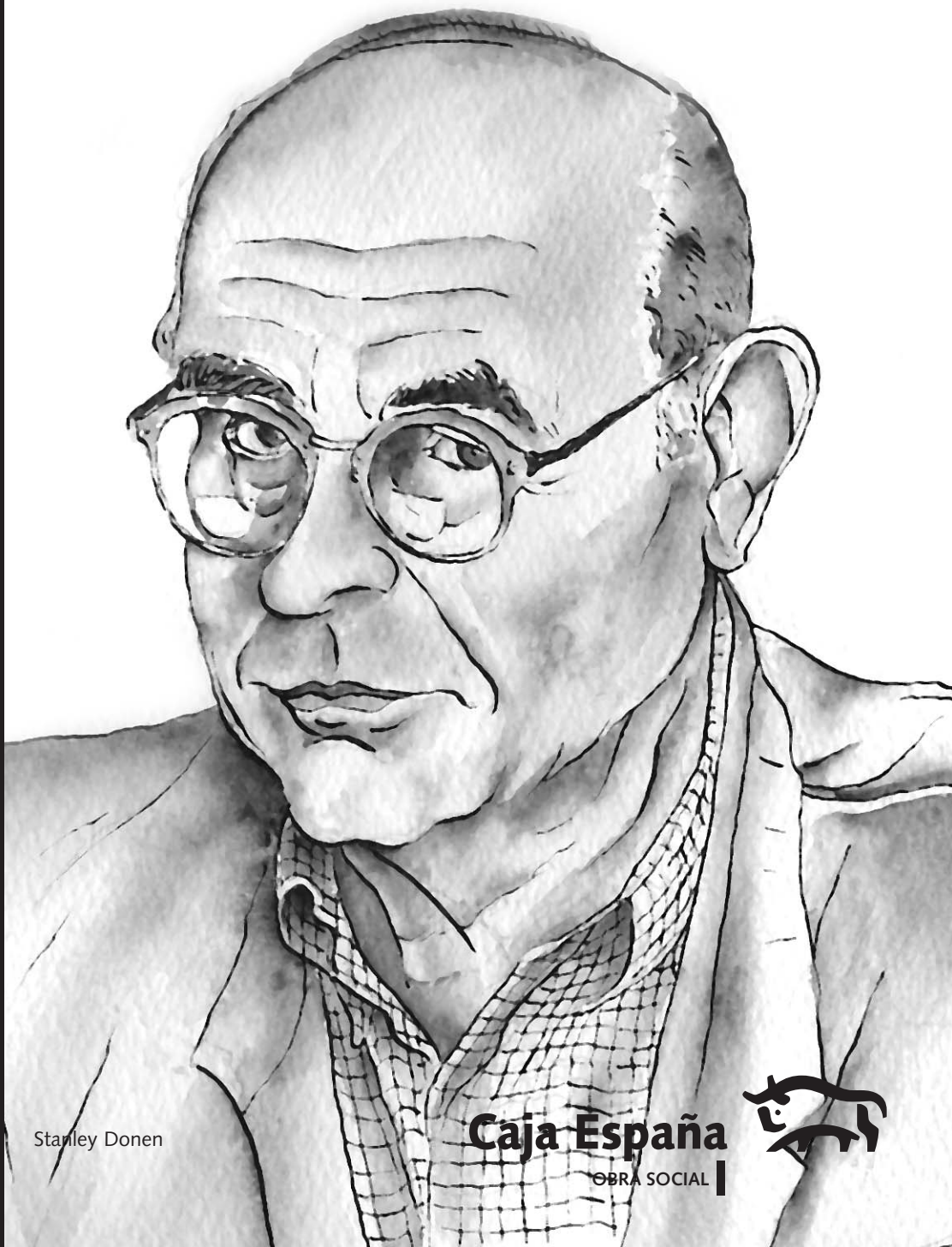


147

CLÁSICOS DEL CINE MUSICAL

filmoteca
de Caja España

escritos



Stanley Donen

Caja España

OBRA SOCIAL



TEATRO, REPRESENTACIÓN Y VERDAD

El cine musical nace como género, en el contexto del Hollywood de la época dorada, estrechamente relacionado, como es lógico, con la aparición del sonoro. De este modo, la innovación que supuso ser la comercialización a finales de los años 20 de la imagen cinematográfica sincronizada con el sonido pregrabado, dió lugar, casi como una consecuencia inevitable, a la aparición de un modelo de representación en el que se aunan el cinematógrafo y el fonógrafo, el cine y la música.

Ahora bien, este nuevo género surge en un ámbito, el de Hollywood, en el que se han construido ya, a esas alturas, modos y modelos narrativos muy bien estructurados. Es decir que a finales de los años 20 el llamado “lenguaje cinematográfico” está ya plenamente desarrollado y casi todos los códigos que hoy configuran eso que llamamos cine narrativo / representativo están completamente consolidados. En este sentido la novedad que viene a aportar el musical puede parecer más bien un retroceso respecto a ese, supuestamente específico, lenguaje de las imágenes.

En efecto, el musical introduce en la estructura del filme de Hollywood una “teatralidad” extraña y a simple vista muy poco “cinematográfica”: En los números musicales los actores (en este caso también cantantes y/o bailarines) se colocan frente a la cámara, mirando al espectador y actuando delante de él, como si estuvieran en el escenario de un teatro. Esta frontalidad de los personajes resulta chocante pues es ajena por completo al cine narrativo clásico, en el que los actores nunca miran a cámara (no miran por tanto de frente, fijamente a los ojos del espectador).

A esta frontalidad de la puesta en escena, aunque casi siempre circunscrita a los

números y actuaciones musicales y de danza, se une la constante puesta en evidencia de la propia tramoya escenográfica, del propio montaje teatral subyacente: es decir que es muy frecuente que en el musical aparezca representado, explícita o implícitamente, un teatro, con sus espectadores que de este modo vienen a ser “espectadores diegéticos” o representantes virtuales, en la pantalla, de la posición que ocupan los propios espectadores reales en la sala de proyección. O si no, la mera existencia de estos números que trufan el devenir del filme presuponen ya, ineludiblemente, un dispositivo teatral que ellos mismos dan por supuesto, mediante el contrato que, para la correcta descodificación del discurso fílmico, establecen con el espectador, de tal forma que tales interrupciones del esquema lógico de una narración sean aceptadas como verosímiles (aunque resulte más que evidente su total falta de “realismo”).

Todo esto llevó hace años a que los análisis de tipo semiótico / deconstructivo concluyeran que “el género musical podría definirse como la puesta en escena de la mirada del espectador” ya que el hecho de que “se espectacularicen los sentimientos mediante la canción y la danza” viene a presuponer la existencia de “alguien que la contemple”. Así, “para mejor evidenciar esto, el filme musical se teatraliza voluntariamente, jugando su puesta en escena con las convenciones de la caja italiana: la cámara se mueve siempre sobre un eje paralelo al de los personajes y estos evolucionan desde el fondo hasta el primer término del plano” (J.M. Company y J. Talens. “Cenizas del sentido. Acerca de *Cantando bajo la lluvia*”. Contracampo nº 23, 1981). De este modo, al desvelar la mirada fílmica en toda su artificialidad, el

musical contribuiría a deconstruir la transparencia del modelo narrativo clásico, cortocircuitando en sus espectadores los procesos de fascinación e identificación que les hacen vivir como realidad lo que es puro montaje, es decir lo que es, en el fondo, nada más que una interesada mentira.

“Cantando bajo la lluvia” (Singing in the Rain, 1952) de Gene Kelly y Stanley Donen resulta ser algo así como un paradigma, bastante ejemplar, en relación con todo esto que hemos señalado, convirtiéndose en una referencia más que pertinente respecto al género musical de la época dorada de Hollywood. El carácter “teatral” o desvelador de la mirada del espectador y del dispositivo teatralizado de la puesta en escena de todo musical se ve acentuado, en esta película, por su condición de discurso explícitamente meta-lingüístico: es cine (musical) sobre el cine (musical). Cine dentro del cine que establece una estructura de “mise en abîme”, de cajas chinas o muñecas rusas, ya que la propia puesta en escena nos muestra la tramoya de toda puesta en escena, desvelando ante nuestros ojos sus decorados, sus trucos.

Es cierto que, en general, el musical americano muy pronto ofreció, primero con el sonoro a cineastas atípicos como Rouben Mamoulian, y después con el color, a cineastas abocados ya a una deconstrucción manierista como fue el caso de Vincente Minnelli, la oportunidad de poner en pie un modo / modelo filmico no clásico, y por ello obviamente alejado del relato; un cine no clásico que se llevó a cabo en el interior mismo del Hollywood de la etapa clásica (años 30-40) o bien ya en los inicios de su crisis manierista en los 50 (este mismo proceso, es decir el de facilitar la existencia de un modelo no clásico en el interior de Hollywood, ocurrió también con otros géneros, como el policíaco o cine negro).

Pero más allá de esta acotación histórica, el evidente escoramiento hacia cierto manierismo no clásico del musical ha propiciado, a su vez, la falsa sensación de estar en la vía del análisis certero a esos estudios de tipo semiótico y deconstructivista que ven en filmes como “Cantando bajo la lluvia” una demostración, ante los ojos del espectador, de la mentira que conlleva toda ficción cinematográfica, convirtiendo así a este divertido y magnífico filme en mero instrumento al servicio de una táctica desenmascaradora y desmitificadora de la obra fílmica hollywoodense.

Sin embargo, hay que intentar superar de una vez por todas este anticuado modo de concebir el análisis, que ve en la obra de arte una excusa para ejercer sus técnicas de derribo y demolición de la cultura occidental, en tanto que basada sistemáticamente en una supuesta mentira fascinadora y alienante. Para llevar a la práctica esa superación de los tópicos deconstructivos, vamos a proponer un modelo diametralmente opuesto que trata de verificar la verdad subjetiva del arte, mediante un análisis de tipo re-constructivo del goce estético, inherente a filmes como “Cantando bajo la lluvia”.

Analizaremos brevemente, a modo de pincelada, una escena inicial de “Cantando bajo la lluvia”, aquella en la que antes de la gala de estreno de uno de sus exitosos filmes mudos, el vanidoso Don Lockwood (Gene Kelly) cuenta ante una periodista, y mirando a cámara (haciendo así un explícito guiño al espectador), como empezó en el mundo del espectáculo y cómo progresó en su carrera artística. En esta escena lo que Don dice (muy pronto la cámara le abandona, de tal modo que le escuchamos sólo como voz en off) y lo que las imágenes nos muestran (mediante sucesivos flashbacks) no coinciden en absoluto: la voz en off describe primero como el joven Don tuvo una educación musical esmerada -las imá-

genes nos muestran a un niño de origen humilde sobreviviendo en la calle y en los cafés; mientras que inmediatamente después esa misma voz en off narra una carrera artística que acontece en los mejores teatros con gran éxito de público -por el contrario las imágenes nos muestran a públicos pueblerinos en tugurios de mala muerte que insultan e increpan a Don y a su colega. Y es que, siendo tremendamente sugerente, la estructura de esta secuencia ha hecho decir a los analistas de tipo semiótico-deconstructivo que nos enfrentamos aquí a una “reflexión metalingüística del filme sobre si mismo” que “evidencia así la única posible realidad del espectáculo hollywoodense: la exploración de una ilusoria profundidad” que se contradice con la realidad de una imagen plana proyectada en una pantalla (Company y Talens, op. cit.).



Foto 1

De este modo, el que los actores, mientras actúan en el escenario de un teatro, se muevan frontalmente a la cámara (Foto 1), junto con el hecho de que el contraplano consiguiente nos muestre a unos espectadores soliviantados y enfurecidos en el patio de butacas (Foto 2), precisamente en el mismo momento en el que la voz en off de Don, actuando de narrador en primera persona, nos dice que “En todas partes el público nos adoraba” -un enunciado desmentido radicalmente por la imagen, en

tanto que instancia enunciativa- desvela a la escena como divertidamente mentirosa.



Foto 2

En efecto, el enunciado, la voz del narrador en off, entra en contradicción lógica con la enunciación, con las imágenes que la pantalla nos ofrece (Foto 2), de tal modo que ese enunciado se muestra como inequívocamente falso, al tiempo que el desvelamiento de la mascarada escenográfica se lleva a cabo representando así a la propia representación o, si se quiere, mostrando al espectador su propio lugar en el dispositivo escenográfico y espectacular que supone ser el teatro y, del mismo modo, el cine, en tanto que lugares configurados para enmascarar la realidad, para mentir.

Ahora bien, la enunciación al mostrarnos abiertamente esa dicotomía, actúa por así decirlo como una instancia fiable y verdadera que no oculta la contradicción. Y es que en realidad podemos ver aquí inscritos dos niveles, a su vez claramente diferenciados:

1º. El del significante (fundamentalmente las imágenes) y el significado (lo que dice Don como voz en off), desvelados como disociados y mostrando que dicha no coincidencia se constituye como la base misma de la escena, en tanto que espectáculo cinematográfico placentero para el espectador que así, desde su posición privilegia-

da y manejando un plus de información, puede reirse del presuntuoso y vanidoso Don, que viene aquí a ejemplificar el narcisismo de cualquier Yo, la forma de actuar por tanto de cualquiera de nosotros en tanto que Ego. En este plano, se desvela como el narcisismo constituye al Yo como mascarada, como engaño (resulta ser el desvelamiento, por tanto, de una parte esencial de la realidad cotidiana de cada cual, que el espectador puede captar perfectamente, en forma de chiste).

2°. Pero, al haber asistido al maravilloso número musical, en el que Don y su amigo han actuado para nosotros (Foto 1) frente a la cámara, y no ya sólo frente a los espectadores diegéticos, incultos e ignorantes - Foto 2-; al haber percibido una multiplicación de puntos de vista (el explícito de los espectadores diegéticos, el implícito de la cámara) y de los narradores (el explícito, ese narrador en primera persona que es la voz en off de Don; el implícito que supone ser siempre la cámara en tanto que instancia enunciativa que elige ángulo, focalización, cambio de plano, etc), lo que el sujeto de la enunciación pone en pie es una Verdad subjetiva: la magnífica actuación artística de Gene Kelly que, como actor, bailarín y cantante demuestra toda su capacidad de conmover al espectador en el plano del goce estético. Digan lo que

digan las imágenes (Foto 2), el espectador se identifica también con Don, en tanto que artista incomprendido (Foto 1).

Tenemos por tanto el registro nº 1, el plano del Yo (la superficie argumental en la que predomina la concatenación lógica foto 1 - foto 2 y su contradicción con la voz en off), pero también tenemos el registro nº 2, el del sujeto, en el que predomina frente a la impostura de la imagen final (Foto 2), la verdad espléndida del número musical (Foto 1), lo cual es posible merced a la capacidad del inconsciente del espectador de situarse, a la vez, en todos esos puntos de vista relacionales, tanto visuales como narrativos que el sujeto de la enunciación le ofrece.

Es decir que si en el teatro clásico, en la Grecia de la Antigüedad Clásica los actores salían con máscaras (que todos los espectadores veían), eso no añadía artificialidad a la tragedia, ni mucho menos contribuía a su supuesta deconstrucción. Todo lo contrario: la mostración de esas máscaras producía efectos opuestos y hacía percibir la verdad de los conflictos subjetivos que sacaban a escena los personajes. Y es que, por mucho que diga la teoría de la deconstrucción, sin verdad (subjetiva) no hay arte.

LUIS MARTIN ARIAS.

BIOFILMOGRAFÍA

de ROUBEN MAMOULIAN



Cineasta americano de origen georgiano (nació en Tiflis, hoy Tblisi, en 1898). Tras una infancia parisina realizó sus estudios de Criminología en Moscú, abandonándolos pronto por el teatro. Dirigió una compañía en Tiflis, con la cual aplicó los principios de Stanislavski; y en 1920, se instaló en Londres para continuar sus estudios. En 1922 realizó una puesta en escena que sería su última concesión al naturalismo. A lo largo de su carrera de director de teatro, que continuó en los Estados Unidos de 1923 a 1966, los trabajos de Mamoulian fueron dominados por la voluntad de estilización musical justificada por una concepción lírica de las situaciones. En el cine, donde su actividad se caracterizó

por su intransigencia, puso en práctica concepciones análogas. Para Mamoulian la secuencia es la unidad estética de sus películas, y esta se organiza a partir de un gesto (por ej., la caricia de Garbo a los objetos de su habitación en “La reina Cristina de Suecia”) o a veces según el ritmo de un movimiento (como en el balanceo de la pierna de Miriam Hopkins en “El hombre y el monstruo”).

Aunque quizá sus mejores aportaciones al cine tienen que ver con el empleo de efectos sonoros: de este modo Mamoulian, como Clair, Vidor y Lubitsch, ayudó de forma considerable al cine a continuar siendo un arte, cuando, por cuestiones comerciales, abandonó las cimas estéticas que la

imagen había alcanzado en el periodo mudo. De hecho, fue su competencia teatral la que motivó sus comienzos en el cine sonoro, con "Aplauso", donde hizo contrastar su capacidad para articular la continuidad de la imagen con el sonido. Por eso, no resulta sorprendente el hecho de que la comedia musical haya proporcionado a Mamoulian la materia más apta para aplicar sus hallazgos. Los encadenamientos mágicos de "Amame esta noche", la extrema libertad de los movimientos de cámara de "Summer Holyday" y la exaltación de un mundo de ficción en el paso a dos de "La bella de Moscú" son ejemplos notables de esas innovaciones. La extrema atención puesta por Mamoulian en la textura fotográfica de la imagen -la utilización del color en "Becky Sharp" lo demuestra- le permite también conferir un verdadero esplendor a los momentos iconográficos fuertes de sus dramas: la pasión de la reina Cristina, la transformación del doctor Jekyll la aparición de Zorro, o lo novelesco español de "Sangre y arena".

Por el contrario, Mamoulian no puede considerarse como un narrador clásico, ya que demasiado apasionado por lo visual y lo escenográfico descuida con frecuencia la función narrativa de sus películas. Como las arias de esas óperas que con frecuencia ha puesto en escena, las secuencias más hábilmente calculadas de sus obras cinematográficas cristalizaron los motivos dramáticos a costa de su dinamismo. Ésta es la razón por la que los temas convincentes son los que fijan un deseo, dando al simulacro su plenitud sensual: las actrices son definidas de esta forma, con extraordinaria delicadeza, en su relación con su vestuario y su decorado; como objetos de deseo, más que como personajes. En resumen, este notable director de teatro, aportó a Hollywood innovaciones técnicas de sonido, en los movimientos de cámara y en el uso del color. Estricto con su trabajo, dirigió sólo 16 películas y abandonó el rodaje de varias más, como Laura (1944) y Cleopatra (1963), por divergencias con los productores. Murió en 1987.

BIOFILMOGRAFÍA

de JACQUES DEMY



Nació en Pontchateau, Francia, en 1931 y murió en 1990. Tras recibir una formación técnica y pasar por la Escuela de Bellas Artes de Nantes, siguió los cursos del ETPC de Vaugirard. Atraído por la animación, trabajó algunos meses con Paul Grimault antes de convertirse en ayudante de Georges Rouquier que produjo su primer cortometraje "Le sabotier du Val de Loire" (1956). En esta película documental, rodada en los lugares donde pasó su infancia, realiza un ensayo auténticamente poético sobre el lento deterioro de un universo cerrado en sí mismo y la aceptación resignada del paso del tiempo. Su siguiente película "El bello indiferente" (Le bel indifférent,

1957), sobre un texto de Cocteau, experimentó de forma audaz con el color, el decorado de estudio y los largos planos-secuencia. Tras dos cortometrajes menores en colaboración con Jean Masson, "Musée Grévin" (1958), y "La Mère et l'enfant" (1959), Demy terminó esta fase de aprendizaje con un último cortometraje, "Ars".

La aparición de la Nouvelle Vague le permitió realizar su primer largometraje, "Lola" (Lola, 1961), que rodó en Nantes. Con gran inventiva, entrecruzó los itinerarios de tres personajes femeninos para recomponer -en los tres días que dura la acción- la vida de una mujer totalmente fiel

a un amor de la infancia. Tras el bonito sketch sobre la lujuria en “Los siete pecados capitales” (Les sept pechés capitaux, 1962), que vuelve a tomar de forma divertida la experiencia de “Ars” (sobre la expresión de lo abstracto en la pantalla), Demy realizó, con “La bahía de los ángeles” (La baie des anges, 1963), un descenso a los infiernos: el azar que dominaba los encuentros de “Lola” se convierte aquí en un juego destructor en el que el hombre se esfuerza por salvar su libre arbitrio. Más allá del maravilloso refinamiento de los colores y del decorado y de la dificultad espléndidamente vencida de cantar todos los diálogos, “Los paraguas de Cherburgo” (Les parapluies de Cherbourg, 1964) choca sobre todo por la angustia de su tema (una felicidad sencilla destruida por la guerra de Argelia) y el rigor con el que Demy trata sin condescendencia ni ironía un melodrama desesperado. El gran éxito internacional que tuvo esta película le permitió realizar un viejo sueño: una comedia musical a la americana, “Las señoritas de Rochefort” (Les demoiselles de Rochefort, 1967), espectacular y colorista, llena de alegres canciones y de números de baile, en la que desarrolla, multiplicándolo, el tema, presente en toda su obra, de la pareja “hecho el uno para el otro” y que, únicamente, el azar puede reunir. “Estudio de modelos” (Model Shop, 1969), realizada en los Estados Unidos, es un nuevo descenso a los infiernos, en la línea de “La bahía de los ángeles”. Cuando volvió a Francia, Demy rodó “Piel de asno” (Peau d’âne, 1970), un cuento de hadas inspirado, al mismo tiempo, por la estética de las ilustraciones de los libros infantiles, el pop-art americano y lo maravilloso aunque sea, a la vez, artificial. Después, en Inglaterra, realizó una melancólica y bella película, “El flautista” (The Pied Piper of Hamelin 1972), en la que la vieja leyenda del encantador de ratas le permitió mostrar un cuadro de la Edad

Media carcomida por la peste y la intolerancia, y desarrollar metafóricamente el papel del artista frente a los compromisos del mundo de los adultos. Presentada como una fábula sin pretensiones, o como un cuento de hadas moderno tratado en forma de comedia “No te puedes fiar ni de la cigüeña” (L’événement le plus important depuis que l’homme a marché sur la Lune, 1973) no llega hasta el fondo del tema (el acontecimiento en cuestión era la gestación de un niño por un hombre). Tras abandonar, en el último momento, una serie de proyectos importantes, realizó en Francia, pero en lengua inglesa, la refinada y espectacular adaptación de una novela histórica por entregas de gran éxito: “Lady Oscar” (Lady Oscar, 1979) antes de adaptar para la televisión, en 1980, la novela autobiográfica de Colette, *La naissance du jour*. Dos años más tarde, volvió a Nantes para realizar, por fin, su más antiguo proyecto, “Una habitación en la ciudad” (Une Chambre en ville, 1982) verdadera tragedia musical cantada en su totalidad, con un fondo de conflictos sociales y de violencia en las calles, que obtuvo el éxito de crítica sin conseguir, sin embargo, la adhesión del gran público. En 1985, “Parking”, que intentaba modernizar el mito de Orfeo, resultó un nuevo fracaso comercial.

Sacando el mejor partido de un equipo de fieles colaboradores (Michel Legrand, Bernard Evein, Jacqueline Moreau, Anne-Marie Cotret) y de actores a los que conoce muy bien y a los que ama (Catherine Deneuve, sobre todo, que interpretó cuatro películas suyas), apartándose de las modas, Jacques Demy construyó un universo cruel y tierno, intensamente lírico, en el que cada película ilumina a las otras al mismo tiempo que se alimenta de ellas. Un universo fundamentalmente cinematográfico, de gran belleza y elegancia., a la vez que dotado de una profunda seriedad.

BIOFILMOGRAFÍA

de VICENTE MINNELLI



Nació en Chicago, en 1902, muriendo en Los Angeles, en 1986. Era hijo de una familia de actores, de origen italiano. Por eso, el joven Vicente vió muy facilitado su ingreso en el campo artístico, debutando con sólo tres años, en el espectáculo familiar denominado "Minnelli Brothers Dramatic and Tent Show". Dedicado en primera instancia a la interpretación, orientó después sus pasos hacia la escenografía, y en 1920 lleva a cabo alguna incursión en el terreno de la fotografía, lo cual no es obstáculo para que pronto se reintegre a la actividad teatral. Su triunfo en Broadway no se hace esperar, y al poco tiempo ostenta ya una privilegiada posición. Su carrera, antes de ir a Hollywood, se desarrolló por tanto en el teatro. Diseñando

decorados y trajes para los espectáculos de Broadway en los años 30, influyó mucho en los avances del teatro musical de aquel periodo, entre ellos el de una mayor sofisticación e inteligencia de la revista musical, con sus alusiones al arte moderno, las modas y las tendencias intelectuales; o los intentos de integrar los números musicales dentro de la trama y de abordar temas más serios. Dado su éxito en el terreno del musical teatral, no tiene nada de sorprendente que cuando Arthur Freed, famoso productor de la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), inició su larga serie de innovadores musicales se fijase en Minnelli como uno de sus colaboradores esenciales.

Los innovadores musicales que realizó con la MGM no sólo lo fueron por su contenido, abordando temas nuevos o poco usuales en este género, sino sobre todo por la mayor integración de los números en la trama argumental y por el máximo rendimiento que supo sacar a las posibilidades técnicas y estéticas del cine: montaje rítmico, movimientos de cámara, uso armónico del color; fueron sus rasgos estilísticos más sobresalientes."Cita en San Luis" (1944) fue la primera película que realizó con Judy Garland, con la que se casó en 1945. De esta relación no sólo nació su hija, la que luego sería también famosa actriz, Liza Minnelli, sino asimismo algunas de las mejores obras, tanto de él como de ella. En 1951 se separaron.

Famoso por sus musicales, ya que sin duda puede ser considerado como uno de los grandes de este género, junto a S. Donen y G. Kelly, pronto destacó también en la realización de películas con un mayor contenido dramático. El que un realizador de musicales se convirtiese luego en director de melodramas no tiene nada de excepcional, sobre todo si tenemos en cuenta que la palabra "melodrama" significaba en principio "drama musical" o "drama con música". En el melodrama de Minnelli, los números del musical se ven sustituidos por momentos de climax, frecuentemente acompañados por una música insistente. En todo caso, en los musicales de Minnelli había asimismo elementos sombríos y pesimistas que, aunque contenidos y encubiertos, anunciaban ya su gusto por las situaciones melodramáticas.

Con "An American in Paris" (1951), obtuvo un Oscar especial de la Academia, en tanto que su filme "Gigi" se hizo, en 1958, con un total de nueve estatuillas, incluida la correspondiente al mejor filme. Generalmente la crítica ha caracterizado al cine de Minnelli como elegante y de buen gusto, pero debajo de esta capa general,

hecha de cuidado, de mimo en la puesta en escena, de sobriedad y contención, late un mundo pasional y alocado, que frecuentemente estalla de repente, en secuencias que, de improviso, adquieren un ritmo muy diferente al del resto de la película: la música, el montaje, los movimientos de cámara, la iluminación, el color; un exceso de emociones desborda el marco general de sus filmes, mediante lo que un crítico ha llamado "dinamita visual". En esos instantes, la puesta en escena se desata, rompiendo el elegante transcurrir de la otras secuencias, que, de este modo, quedan compensadas con esas "explosiones" episódicas.

Es también importante en el cine de Minnelli su preocupación por las relaciones entre la realidad y la ilusión, a través de una reflexión sobre la representación artística (pictórica, teatral o cinematográfica). No se trata de "denunciar" las falsedades creadas por el arte, sino las paradojas que surgen, a poco que se piense en ello, entre el arte/ilusión y la realidad. De esta constante temática en su obra se deriva otra: la constancia total de que tanto el papel del hombre como el de la mujer son también ilusorios, determinados socialmente y, en ningún caso, dados y asegurados de antemano. Puesta en escena extremadamente precisa y cuidada, contención narrativa pero, entreverada con esta aparente elegancia y sobriedad, en el cine de Minnelli estalla un mundo de pasión y locura (tanto escenográfica como temática) que la propia representación se ve incapaz de contener. Entre esa dialéctica, a veces llena de paradojas y altibajos, supo crear un estilo propio y singular, en el que tanto el musical, como el melodrama o la comedia tuvieron perfecto acomodo.

Largometrajes:

1942. CABIN IN THE SKY.

1943. I DOOD IT.

1944. MEET ME IN SAINT LOUIS.
1945. THE CLOCK.
1945. YOLANDA AND THE THIEF.
1946. ZIEGFELD FOLLIES.
1946. UNDERCURRENT.
1948. THE PIRATE (El pirata).
1949. MADAME BOVARY.
1950. FATHER OF THE BRIDE
(El padre de la novia).
1951. AN AMERICAN IN PARIS
(Un americano en París).
1951. FATHER'S LITTLE DIVIDEND
(El padre es abuelo).
1952. THE BAD AND THE BEAUTIFUL
(Cautivos del mal).
1953. THE BAND WAGON
(Melodías de Broadway, 1955).
1953. THE STORY OF THREE LOVES (Tres
amores). Episodio "Mademoiselle".
1954. THE LONG, LONG TRAILER BRIGADOON
(Brigadoon).
1955. THE COBWEB KISMET.
1956. LUST FOR LIFE
(El loco del pelo rojo).
1956. TEA AND SYMPATHY
(Té y simpatía).
1957. DESIGNING WOMAN
(Mi desconfiada esposa).
1958. GIGI (Gigi).
1958. THE RELUCTANT DEBUTANTE
(Mamá nos complica la vida).
1958. SOME CAME RUNNING
(Como un torrente).
1960. HOME FROM THE HILL
(Con él llegó el escándalo).
1960. THE BELLS ARE RINGING.
1962. THE FOUR HORSEMEN OF THE
APOCALYPSE (Los cuatro jinetes
del Apocalipsis).
1962. TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN
(Dos semanas en otra ciudad).
1963. THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER
(El noviazgo del padre de Eddie).
1964. GOODBYE CHARLIE
(Adiós, Charlie).
1965. THE SANDPIPER (Castillos en la
arena/Sonrisa amarga).
1970. ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE
FOREVER
(Vuelve a mi lado).
1977. A MATTER OF TIME (Nina).
-

BIOFILMOGRAFÍA

de STANLEY DONEN



Nació en Columbia, EE.UU., en 1924. Bailarín desde los diez años, debutó en Broadway como tal en 1940, en *Pal Joey*. Este musical supuso el lanzamiento de Gene Kelly y cimentó una sólida amistad entre ambos hombres. Así, cuando Kelly fue a Hollywood en 1942, pidió a su amigo que le siguiera. En 1943 empezó como asistente de coreógrafo, tarea que ya había desempeñado el año anterior en Broadway. Muy pronto realizó la coreografía, sólo o en compañía, de numerosos musicales de la MGM y se convirtió en el ayudante personal de Gene Kelly, a quien ayudó a perfeccionar algunos soberbios números musicales. Fue entonces cuando Donen comenzó a interesarse por la técnica cinematográfica. Cuando el productor

Arthur Freed propuso a Gene Kelly dirigir "Un día en Nueva York" (1949), este último recurrió a Donen para ayudarlo, lo que le permitió convertirse en "co-director". El éxito de la película benefició a los dos compañeros y Donen comenzó después una carrera de director en solitario.

Colaboró en dos ocasiones con Gene Kelly mientras estuvo contratado por la MGM : en un inmenso éxito, el gran clásico del género "Cantando bajo la lluvia" (1952); después, en un fracaso comercial, una obra original cuyo tono amargo era excesivamente avanzado para su tiempo: "Siempre hace buen tiempo" (1955). Paralelamente, dejó constancia de su competencia profesional y de su personalidad

en proyectos que le fueron impuestos como "Tres chicas con suerte" (1953) o que realizó por iniciativa propia como "Siete novias para siete hermanos" (1954). Cuando el proyecto "Una cara con ángel" (1957) no pudo materializarse en la MGM, Donen y algunos de sus colaboradores abandonaron la compañía. La película se hizo en la Paramount y fue el comienzo de la actividad independiente del director.

Después de haberse mantenido fiel al musical, Donen se orientó hacia la comedia pura. Instaló en Londres su cuartel general y con "Indiscreta" (1958), inició una larga serie de comedias elegantes interpretadas por actores prestigiosos como Ingrid Bergman o Cary Grant. Sin embargo, Donen se encontró en un callejón sin salida. Habiendo recurrido a componer algunas películas policíacas, aún hizo un brillante trabajo en "Charada" (1963) e, intentando renovarse, dirigió "Arabesco" en 1966, que dejó al descubierto, de un modo cruel, sus limitaciones. De hecho, la última película realmente personal de Donen fue "Dos en la carretera" (1967) con un guión muy cinematográfico que permitió a Donen una gran libertad de movimientos. Además, a través de su actriz-fetiche, Audrey Hepburn se lanzó a mostrar un auténtico balance de sí mismo y de su generación. Pero tras el fracaso de "La escalera" (1969), fue evi-

dente que este filón estaba acabándose. Desde entonces, buscó una nueva vía en proyectos híbridos como "El pequeño príncipe" (1974), "Los aventureros del Lucky Lady" (1975), "Movie, Movie" (1978) o "Saturno 3" (1979).

Aunque también realizó películas no musicales con bellos descubrimientos visuales, bien interpretadas y llevadas con un excelente ritmo, fue gracias al género musical, concebido exactamente en función del cine y de su lenguaje, de la cámara y de sus posibilidades, como Donen se vio ayudado en sus logros por una vertiginosa virtuosidad técnica. Nadie duda de que muy pocos cineastas han sabido seguir como él las evoluciones de un bailarín exaltándolas, sin cortarlas. Amplios movimientos de cámara muy fluidos, o, por el contrario, un montaje muy cerrado, casi entrecortado, le permitieron seguir la partitura musical y la coreografía, sin perder nunca el control. Después, Donen conoció muchos altibajos. Lo más entristecedor de su estado anímico fue sin duda la incomodidad casi vergonzante que pareció sentir hacia sus comedias musicales. "No puede cantarse bajo la lluvia toda la vida", comentó una vez. Sin embargo, son esta y alguna película musical más las que probablemente aseguren a Donen un lugar preponderante en la historia del cine americano.

BIOFILMOGRAFÍA

de GENE KELLY



Su verdadero nombre era Eugene Joseph Curran. Bailarín, actor, coreógrafo y cineasta, nació en Pittsburgh, EE.UU., en 1912 y murió en 1995. Apasionado por la danza desde su infancia, tuvo varias profesiones antes de debutar en Broadway en 1938. En ese momento su ambición era llegar a ser coreógrafo pero se encontró con el éxito en el papel que da título a *Pal Joey* (1940). Contratado por David O. Selznick, alcanza entonces Hollywood y entra en 1942 en los estudios MGM, donde permanecerá durante quince años. Se integra en el grupo que se constituye alrededor del productor Arthur Freed y que va a revolu-

cionar la película musical a finales de los años cuarenta. En él se encuentran el músico-productor Roger Edens, los realizadores Vincent Minnelli, Busby Berkeley, Stanley Donen y Georges Sidney, los coreógrafos Robert Alton y Charles Walters, los guionistas Irving Brecher, Fred Finklehoffe, Betty Comden y Adolph Green, las actrices y actores Judy Garland, Mickey Rooney, Fred Astaire, Cyd Charisse, Howard Keel y Dan Dailey. A diferencia de lo que sucedía en las comedias musicales de los años treinta y cuarenta, en las que los números de más amplia participación artística cohabitaban sin ningún lazo de unión con una

comedia o un melodrama que se situaban cómodamente en ambientes del espectáculo, Arthur Freed impone un nuevo estilo de musical en el que la danza y las canciones se mezclan más estrechamente con el resto de la acción, en el que el color y la coreografía propia de la cámara juegan un papel expresivo, en el que la coreografía se concibe en términos cinematográficos pero permanece respetuosa hacia las obligaciones de una visión "natural".

En el seno de este equipo, Gene Kelly reafirma un estilo personal, más atlético y vulgar que el de Fred Astaire, desbordante de energía saltarina y de humor. En sus comienzos se le asoció a menudo con la primera actriz musical MGM del momento, Judy Garland, con la que interpreta un maravilloso homenaje a la magia del espectáculo: "El pirata" (1948). El mismo año, Gene Kelly es un d'Artagnan lleno de fantasía en la excelente "Los tres mosqueteros" de George Sidney. Asociado para la realización con su antiguo ayudante de coreografía Stanley Donen y para el guión con Betty Comden y Adolph Green, realiza e interpreta tres películas que marcarán la historia del musical: "Un día en Nueva York" (1949), en la que la coreografía se lleva hasta las mismas calles de Manhattan; "Cantando bajo la lluvia" (1952), divertido

tributo a los comienzos del cine hablado y que permanece como el ejemplo quizá más claro del arte de Hollywood en el momento de su mayor apogeo, y más tarde "Siempre hace buen tiempo" (1955), cuya amargura nostálgica es una especie de adiós a los felices años que acababa de conocer el musical. La otra gran película de Kelly durante este periodo es la famosa "Un americano en París" (1951), menos por la verdadera fascinación del ballet final que por la brillante reconstrucción de un París más hermoso que natural, en el que todo se convierte en coreografía.

Después de la experiencia tan ambiciosa como decepcionante de "Invitación a la danza" (1953), Kelly parece renunciar al musical para consagrarse a la realización de comedias insustanciales. Vuelve a él, sin embargo, para terminar con buen pie su asociación con la MGM, cuando el estudio va a llevar a cabo su última gran producción musical, "Las girls" (1957), y también diez años más tarde en Francia al retomar en "Las señoritas de Rochefort" su personaje de "Un americano en París", envejecido y conmovedor. Por último, en 1969, realiza una versión lujosa y un poco confusa de un gran éxito musical de Broadway, "Hello, Dolly!".

PROGRAMA

CICLO: "CLÁSICOS DEL CINE MUSICAL"

ABRIL 2003

- **LEÓN:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE

LA BELLA DE MOSCU

(Silk Stockings)
de Rouben Mamoulian

EE UU, 1957.

Color, 117 minutos

Guión: LEONARD GERSHE y LEONARD SPIGELGAS, basado en la comedia musical de ABE BURROWS LEUEEN McGRATH y GEORGE S. KAUFMAN , inspirada a su vez en la comedia "Ninotchka" de MELCHIOR LENGYEL

Fotografía: ROBERT J. BRONNER

Música: COLE PORTER y ANDRE PREVIN

Intérpretes: FRED ASTAIRE, CYD CHARISSE, JANIS PAIGE, PETER LORRE

Remake en forma de musical de "Ninotchka" (Ninotchka, 1939), la divertida y a la vez ácida comedia que narra la historia de una agente secreta soviética que viaja a París para cumplir una misión del gobierno bolchevique, después de que tres ineptos agentes hayan fracasado antes en su misión de capturar a un compositor ruso que se ha exiliado en la capital francesa. La bella y seria Ninotchka es enviada a esa ciudad para completar la misión con éxito. En un principio, Ninotchka no cesa de condenar la decadencia del modo de vida occidental, pero poco a poco irá cediendo a sus evidentes encantos con la ayuda de Steve Canfield, un productor de cine ame-

ricano . De este modo la misión de la bella agente peligra cuando comprueba que se ha enamorado de ese atractivo dandy que le muestra la alegría de vivir en la romántica ciudad de la luz. Pletórico musical lleno de distinción, encanto y elegancia, entre cuyas canciones destacaron el "All of You" o la divertida "Siberia".



Romance y comedia a la par que cuenta con el aliciente de una realización prodigiosa por parte de Mamoulian, un director especialmente dotado para lo escenográfico, el color (en este filme especialmente bien logrado) y el ritmo. Además, dos actores y bailarines como el inigualable Fred Astaire y la atractiva y deslumbrante Cyd Charisse (con las más bellas y esculturales piernas de la historia del musical clásico de Hollywood), nos ofrecen un espectáculo deslumbrante, visual y narrativamente bien conjuntado.

León: VIERNES 11

Palencia: MARTES 1

Ponferrada: LUNES 7

Valladolid: MARTES 8

Zamora: JUEVES 3

LAS SEÑORITAS DE ROCHEFORT

(Les demoiselles de Rochefort)

de Jacques Demy

Francia, 1967

Color, 125 minutos.

Guión: JACQUES DEMY

Música: MICHEL LEGRAND

Fotografía: GHISLAIN CLOQUET

Intérpretes: CATHERINE DENEUVE,
FRANÇOIS DORLEAC,
DANIELLE DARRIEUX,
GEORGE CHAKIRIS.



Con un gran elenco conjunto, americano y francés, que incluye la actuación de Gene Kelly, Michel Piccoli, Jacques Perrin o Henri Crémieux, Demy vuelve a repetir su fórmula ya ensayada en "Los paraguas de Cherburgo", mezclando códigos del melodrama con otros procedentes del cine más romántico, aunque en esta ocasión decide explorar los orígenes del género musical clásico en el marco del Hollywood de la edad dorada, llevando a cabo un más que

evidente homenaje a ese tipo de musical americano de los buenos tiempos (para lo cual el papel de Gene Kelly es aquí determinante).

Por lo demás, el filme nos cuenta cómo dos hermanas gemelas, Delphine y Solange, sueñan con ser cantantes y bailarinas famosas, y también con tener un gran amor. Su madre es dueña del café de la plaza de Rochefort, en la que se organiza una fiesta que desembocará en un torbellino de encuentros y acontecimientos. El clorido, con predominio de los tonos cromáticos fuertes (como el rojo) acompaña al ritmo y a las melodías de un fondo musical más en la línea de la "chanson" francesa que de la músicaailable habitual en el género musical clásico. De este modo, y con la excusa del homenaje, asistimos a una curiosa y novedosa reinterpretación del género musical, mediante un uso combinado de la narración romántica, la canción y la escenografía saturada de una iconografía llena de aspectos imaginarios y visualmente desbordantes.

León: LUNES 7

Palencia: MIÉRCOLES 2

Ponferrada: MARTES 8

Valladolid: MIÉRCOLES 9

Zamora: VIERNES 4

UN AMERICANO EN PARÍS

(An american in Paris)
de Vincente Minnelli

EEUU, 1951.

Color, 113 minutos.

Guión: ALAN JAY LERNER

Música: GEORGE GERSHWIN

Fotografía: ALFRED GILKS

Intérpretes: GENE KELLY, LESLIE
CARON, OSCAR LEVANT,
GEORGES GUETARY



Una película que trata de la vida de un americano que llega para recorrer junto a su amiga la romántica ciudad de París, pero el problema es que una vez ahí se enamora de otra chica. El argumento, lógicamente muy esquemático, como es habitual en el género musical clásico, es una buena excusa para que haya muchos y maravillosos números de baile en los que tan bien se defendía Gene Kelly. Este filme del genial Minnelli se llevó varios premios de la Academia: dos grandes como el Oscar a la mejor película y el de mejor guión, y otros menores como el de vestuario, fotografía, etc. En resumen, uno de los grandes musicales de todos los tiempos y una obra emblemática del género que todo buen aficionado debe conocer.

“Mi propósito aquí es retratar las impresiones de un americano que visita París; mientras pasea por la ciudad, escucha varios ruidos callejeros y absorbe el ambiente francés... La primera parte está desarrollada en un estilo típicamente francés, a la manera de Debussy o el grupo de los Seis...” Con estas palabras se expresa George Gershwin, para explicar los motivos musicales en los que se inspiró a la hora de llevar a cabo su composición de “Un Americano en París”, una inmortal partitura que contribuye junto a la maestría de Minnelli a crear un París deletéreo y espiritual en el que el alma de la bohemia y la iconografía de Toulouse Lautrec cobran una nueva y dinámica vida.

León: MARTES 8

Palencia: JUEVES 3

Ponferrada: MIERCOLES 9

Valladolid: JUEVES 10

Zamora: MARTES 1

CANTANDO BAJO LA LLUVIA

(Singing in the Rain)

de Gene Kelly y Stanley Donen

EE.UU., 1952.

Color, 103 minutos.

Guión: BETTY COMDEN y ADOLPH GREEN

Fotografía: HAROLD G. ROSSON

Música: LENNIE HAYTON

Intérpretes: GENE KELLY, DEBBIE REYNOLDS, DONALD O'CONNOR, JEAN HAGEN



Obra maestra incontestable del cine musical, uno de los mejores trabajos filmicos sobre la propia industria del cine y el más conseguido ejemplo de la traslación del cine mudo al sonoro, que maneja con habilidad y humor la gran problemática que supuso para muchas estrellas de la pantalla el salto al cine hablado, ya que tuvieron que ver aparcada su estelar carrera cinematográfica debido a su incapacidad vocal. La pareja de intérpretes Don

Lockwood (Gene Kelly) y Lina Lamont (Jean Hagen) es el dúo romántico preferido por todos los cinéfilos del mundo. Sus películas y sus apariciones en público son seguidas por multitud de fans, deseosos de escuchar unas palabras de los ídolos. Cuando la Warner lance la película sonora "El cantor de Jazz" con gran éxito de audiencia, la compañía Monumental querrá también producir películas habladas, aunque tienen un grave inconveniente, su gran estrella Lina Lamont tiene una voz estridente y horrible.

Una comedia musical realmente memorable (iniciada con un divertidísimo flashback contradictorio entre la imagen y la voz en off de Kelly) que posee antológicos números musicales escritos por Arthur Freed y Nacio Herb Brown y coreografiados por un siempre brioso Gene Kelly, un

espléndido guión de diáfano basamento satírico, una fotografía de predominante cromatismo azul y una breve pero espectacular presencia de Cyd Charisse en "Broadway Rythm Ballet", el número musical más extenso de la película, que no el más brillante (de hecho es el menos conseguido), ya que estos corresponden a la famosa danza de Kelly bajo la lluvia californiana y especialmente, al glorioso baile de Donald O'Connor interpretando la canción "Make'em laugh".

León: MIERCOLES 9

Palencia: VIERNES 4

Ponferrada: JUEVES 10

Valladolid: VIERNES 11

Zamora: MIERCOLES 2

www.cajaespana.es

