



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

LA MADRAZA

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL

ABRIL 2024

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XIII):

STANLEY DONEN (1ª parte) -en el centenario de su nacimiento-



Organiza:

Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine "Eugenio Martín"

EN
sa CAPILLA

contrarán ver-
teras obras de
e en muebles,
dros, manto-
s, porcelanas,
s. Al mismo
mpo que po-
vender cuan-
desee con la
curidad que e-
edará satisfecho

Venezuelas, 14

itares

NO A GRANADA
ro, inserta en el
rio del Ejército»
do al Gobierno
comandante de
é Rodríguez Leal,
1.

Avisos

erá con un apa-
AR BAYOS X.



**El Cine - Club celebró
su primera sesión**

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en tinte color, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el ac-
mero de estam-
han sido tocada
corruptos de S.
cias a todos. G.
Igualmente, r
muy noble y b
sús que tuvo e
en reverenciar
a todos los In-
mente a la Cor-
lesianos, Teresi-
gios de enseña-
que no citamos
han acudido en
nuestros actos.
Rendidas gra-
granadina, a su
parroquiales: s
tísimas autorid
muy especial, s
cuelas Normales
entusiasmo, a l
veterana Asoci-
no, tan cargad
dos

No quisiera c
mos colaborado
tiguos Alumnos
día de este Col
ron el honor d
líquidas a nuest
lo hicieron, ple
Gracias a to
molesto si aquí
La Escuela P
Escuela Pia un
ble recuerdo de
comunicado a n
Roma.

Y, juntamen
agradecimiento,
modo especial e
Que se arrais
res esta devocio
que estudian su
gia y lo que
practiquen. Est
más que un ho
colaborar desde
gelzadora y m
la Santa Iglesia
Gracias a la s
que han volado
que se ha prese
nas para dar a
dre. También su
tiene que estar
turado de reio
A todos: I.M.

La noticia de la primera sesión del Cine-Club de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

EL CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el **martes 1 de febrero de 1949** con el nombre de "Cine-Club de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

ABRIL 2024

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XIII):

STANLEY DONEN (1ª parte)

(en el centenario de su nacimiento)

APRIL 2024

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (XIII):

STANLEY DONEN (part 1)

(on the centenary of his birth)

Martes 16 / Tuesday 16th 21 h.

UN DÍA EN NUEVA YORK (EE.UU., 1949) [98 min.]

(ON THE TOWN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 19 / Friday 19th 21 h.

BODAS REALES (EE.UU., 1951) [93 min.]

(ROYAL WEDDING)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 23 / Friday 23th 21 h.

CANTANDO BAJO LA LLUVIA (EE.UU., 1952) [103 min.]

(SINGIN' IN THE RAIN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 26 / Friday 26th 21 h.

TRES CHICAS CON SUERTE (EE.UU., 1953) [82 min.]

(*GIVE A GIRL A BREAK*)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Martes 30 / Tuesday 30th 21 h.

SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS (EE.UU., 1954) [102 min.]

(*SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS*)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

Todas las **proyecciones**

en la **Sala Máxima del Espacio V Centenario** (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo.

All projections at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).

Free admission up to full room.

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 69

Miércoles 24 / Wednesday 24th 17 h.

EL CINE DE STANLEY DONEN (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo / *Free admission up to full room*

Organiza:

Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

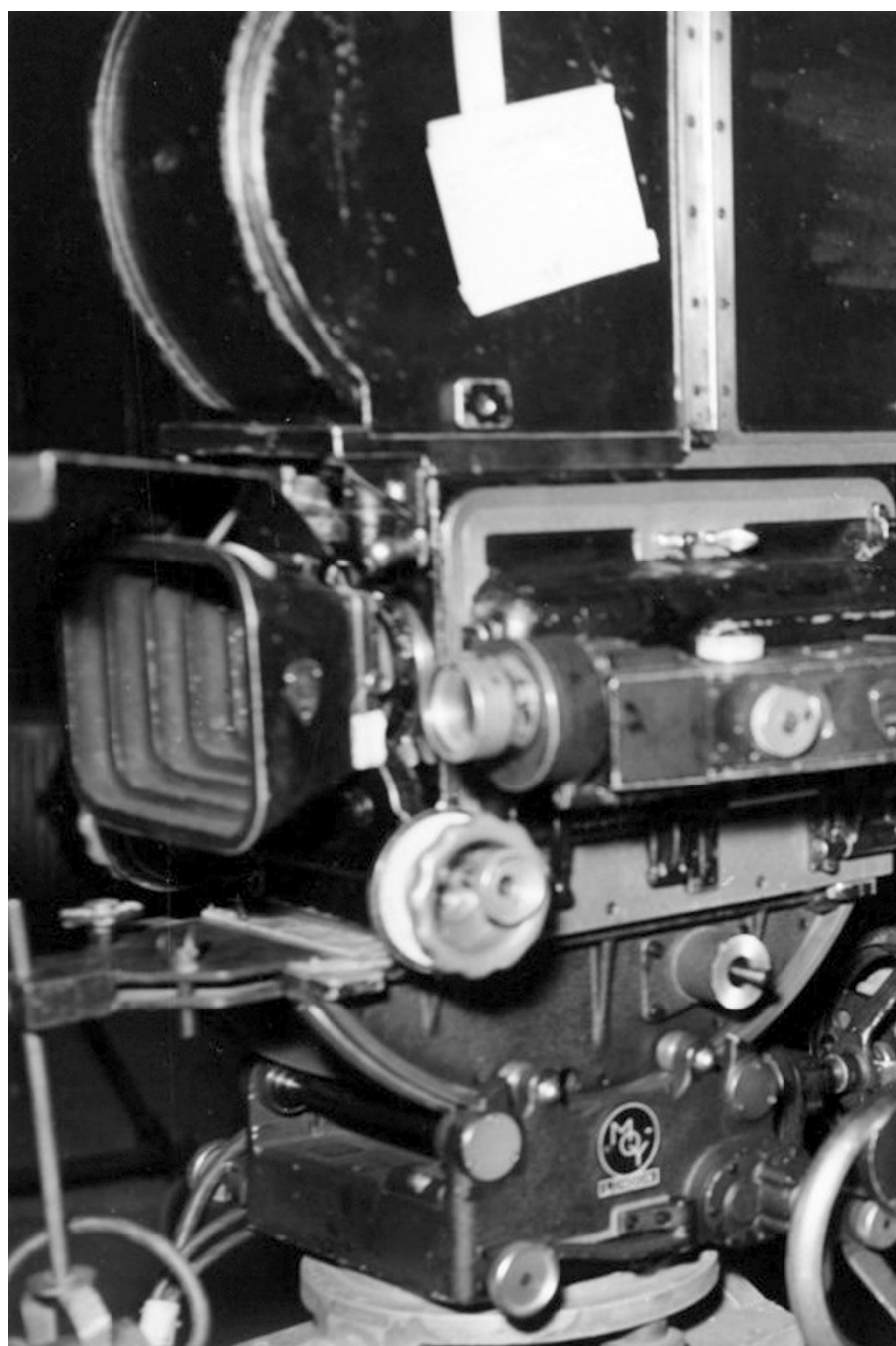
EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

*EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO
SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS*









(...) “Sé que se me ve a mí en mis películas. Pero lo que pienso y deseo es que si yo me hago mejor, mis películas serán mejores” (...). “Si me preguntaras cuál es mi película favorita, la primera que se me ocurre es **Ciudadano Kane** y no hay película más controlada en todos los sentidos que **Ciudadano Kane**, es la película más absolutamente controlada, o **2001** que es otra película en la cual todo está controlado: la fotografía, el diseño, el sonido, la música. Y ambas son perfectas. No carecen de sangre en sus venas y de alguna forma logran traspasar todo eso, entran en otra galaxia. Pero no creo que yo alcance nunca ese nivel. No me imagino que pueda hacer un **Ciudadano Kane** donde hay control total y vida a la vez. Incluso los actores consiguen ser perfectos seres humanos en medio de todo ese control. Ese es el genio.” (...)

¿Por qué el público y la crítica se empeñaban en hablar siempre de Gene Kelly como el director de **UN DÍA EN NUEVA YORK** o **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** (Siempre hace buen tiempo no parece haber quedado tan grabada en la memoria de muchos) y se olvidaban de mencionar a su co-director, **STANLEY DONEN**, cuando una vez que cada uno de ellos comenzó a trabajar en solitario, la de Donen era una filmografía mucho más destacada e importante que la de Gene Kelly? (...) Los años han pasado pero la omisión histórica sigue estando ahí. (...) Stanley Donen es un director difícil de “explicar”, su triunfo -como señala John Russell Taylor- es precisamente ése: que sus películas están ahí y existen en sí mismas, inaprehensibles en la forma de un texto escrito. Para rendir una justicia total, cualquier texto sobre él tendría que ser un texto audiovisual, ir acompañado de un cd con música y estar lleno de imágenes en color. Sólo así uno podría transmitir con cierta veracidad, con algún atisbo de fidelidad, esas “obras” que son los films de Donen, multidimensionales en esa cuarta dimensión que es el tiempo y en esa quinta dimensión que es la sensación pura, la intransmisible, la subjetiva por excelencia. (...)

(...) Pocos cineastas americanos plantean tantos y tan peculiares problemas críticos como Stanley Donen. Bajo su inofensiva y nada extraordinaria apariencia de “delfín” de la comedia clásica de Hollywood - como Blake Edwards y Richard Quine-, tras su prestigiosa reputación como uno de los maestros - con Vincente Minnelli -



del cine musical en su época de máximo esplendor (M.G.M., 1944-1955), lo cierto es que en Donen se esconde uno de los personajes más misteriosos e inaprehensibles del cine.

Un posible acercamiento consistiría en averiguar qué directores han nacido o han empezado a hacer cine en los mismos años que Donen, para luego, a partir de esa “generación” biográfica y cinematográfica, analizar los rasgos que acercan o separan a Donen de sus más próximos coetáneos. Pero resulta que semejante estudio comparativo se ve dificultado por la extremada juventud de Donen - 25 años- cuando empezó a dirigir películas. En efecto, si tenemos en cuenta que nació en 1924, parece lógico relacionarle con directores nacidos entre 1920 y 1928 , como Quine, Edwards, Penn, Mulligan, Peckinpah, Lewis o Pakula; sin embargo, el primer largometraje dirigido por Donen data de 1949, por lo que sólo Quine (1948) serviría como término de comparación, ya que los restantes directores citados debutaron mucho más tarde: Edwards en 1955 , Mulligan en 1957 , Penn en 1958 , Lewis en 1960, Peckinpah en 1961 y Pakula - el más joven - en 1969. Por otra parte, si nos atenemos a los cineastas que accedieron a la dirección entre 1945 y 1953, nos encontramos con Kazan, Nicholas Ray, Gene Kelly, Fuller, Mankiewicz, Siegel, Brooks, Fleischer, Losey, Rossen, Parrish, Walters, Weis, Tashlin y Aldrich, nacidos todos ellos entre 1908 y 1918, con la excepción de Don Weis (1922). Es decir, que nos veríamos obligados, si



queremos ser precisos, a comparar a Donen con Quine y Weis únicamente. Con el primero hay bastantes puntos comunes, los mismos por los que el cine de Donen suele asociarse con el de Edwards: inicios como bailarín en teatro y cine, conocimientos de coreografía, gusto por la comedia, pasión por el musical, admiración por actores como Fred Astaire y Audrey Hepburn y por directores como Minnelli y Wilder; sin embargo, Donen es uno de los más grandes y prolíficos creadores del musical, mientras que Quine -que se considera discípulo de Donen- sólo dirigió uno, y en las postrimerías de la edad dorada del género **Mi hermana Elena** (1955), y en la obra de Donen brillan por su ausencia una pasión amorosa como la de Quine por Kim Novak y un género tan relevante para el autor de **La casa número 322** como el "negro". Con el enigmático Weis las concomitancias parecen inexistentes hasta que se recuerda que cuenta con varios musicales M.G.M. en su haber de 1953. En definitiva, resulta que Donen se encuentra entre dos generaciones, como ciudadano americano y como director, y que las afinidades que pueden establecerse entre él y otros directores son más genéricas (interés por el musical y la comedia) que personales o ideológicas, incluso más profesionales que cronológicas: es indudable que tiene más que ver con Berkeley, Mamoulian, Cukor, Minnelli,



Sidney, Walters, Quine, Edwards, Weis, Lewis o incluso Tashlin, que con Peckinpah, Mulligan, Kazan, Losey, Ray, Fuller o Aldrich, autores mucho más interesados por la sociedad y por la violencia (...)

(...) STANLEY DONEN, director, productor y coreógrafo, nace el 13 de abril de 1924 en Columbia, Carolina del Sur. Así comienzan todas sus biografías. Lo que ninguna registra, ni quizás él mismo sería capaz de decir, es la otra fecha en que “nació” Stanley Donen, el día exacto de 1933, en el que, a los nueve años, fue al cine de su ciudad en que ponían **Volando hacia Río de Janeiro** y el niño se quedó enamorado de las imágenes. Y volvió una y otra vez (“*un día sí y otro no*”) a aquella sala para ver la misma película. ¿Qué fue lo que logró hipnotizarlo hasta tal punto? *“Fred Astaire. Ya me gustaba el cine antes de ver Volando hacia Río de Janeiro. Iba al cine apasionadamente. Veía todas las películas que se estrenaban. Pero esa película en particular fue por Fred Astaire; es la primera vez que le recuerdo. Ya sé que él había trabajado en otra película que yo había visto. Creo que era una en la*

que bailaba con Joan Crawford, pero nada me llamó tanto la atención como Fred Astaire en **Volando hacia Río de Janeiro**. Había algo absolutamente mágico en toda la idea de la música, la levedad, el romanticismo. Para mí era tan romántica... Este hombre... Me parecía que la vida valía la pena de ser vivida gracias a Fred Astaire. Y también estaba Dolores del Río, que es una mujer gloriosa. Así es que, en mi recuerdo, esa fue la primera película que me volvió loco. Fueron Fred Astaire y las secuencias musicales de ese film. Recuerdo en particular una terraza en Río de Janeiro y él haciendo claqué con la orquesta, pero con tanta vitalidad, gracia, soltura y alegría que era simplemente mágico. En aquella época debo de haberla visto veinticinco veces. (...) Aún no sabía si quería bailar o llegar al cine ¿Qué podía saber un niño de nueve años? Todo lo que sabía era que existía algo de lo que yo quería formar parte. Y creo que me identificaba con Fred Astaire porque era lo más parecido a un ser humano en unas películas que, en aquel momento, se me presentaban como algo mucho mayor de lo que yo pudiera alcanzar. Una película me parecía como un edificio enorme, un rascacielos. A lo sumo piensas que puedes jugar al béisbol o al fútbol o cualquier otra cosa que pueda hacer otro ser humano. Así es que yo buscaba la identificación en Fred Astaire y a medida que pasaron los años empecé a pensar en el cine, pero entonces sólo existía Fred Astaire”.

Por aquella época, Stanley Donen estudiaba piano porque su padre le había comprado uno. Pero su padre también tenía una cámara de 8 mm. y el pequeño jugaba con ella. Eran las dos distracciones de una vida esencialmente monótona y aislada, dado que su familia era judía y los judíos no estaban demasiado bien vistos en la pequeña comunidad sureña en la que vivía. La monotonía se rompía de cuando en cuando con los viajes a Nueva York, que la familia hacía todos los veranos, y el placer de ver comedias musicales en Broadway. Después del piano, comenzó a estudiar clarinete, porque lo esencial era estar en contacto con la música. Y si Fred Astaire bailaba claqué, ¿por qué no estudiar también claqué? A los dieciséis años, con gran audacia y resolución (aunque con el consabido disgusto de los padres) Donen decide no ir a la universidad, dejar su pueblo natal y partir a probar fortuna en Broadway. Por lo visto, no le gustaba ser sólo espectador.

A pesar de la oposición de su familia, hizo las maletas y se fue a Nueva York y en la primera prueba que hizo obtuvo un trabajo. Según explica él mismo, no fue tan “milagroso”. Llevaba seis o siete años de entrenamiento y “supongo que bailaba



bastante bien” y, como eran los años de la Segunda Guerra Mundial, los jóvenes en edad de cumplir el servicio militar dejaban bastantes puestos vacantes para los chicos que, como Donen, apenas pasaban de la adolescencia. En Broadway trabajó en tres espectáculos: “Pal Joey”, “Best Foot Forward” y “Beat the Band”. En la primera, fue un chico del coro con un acento sureño que hacía gracia a la gente. Pero si hay que creer en el destino, resultó que también trabajaban en ella dos nombres que serían fundamentales en la carrera de Donen: el protagonista del espectáculo era Gene Kelly y el director del mismo era George Abbott. Al año siguiente, 1941, Abbott dirigía “Best Food Forward” y le propuso a Donen que dejase la compañía de “Pal Joey” y se uniese al nuevo espectáculo musical, que trataba de gente muy joven. Donen (*él era un gigante, yo un crío*), encantado con la idea, pasó a la nueva compañía. A la semana de comenzar los ensayos, hubo un problema con el coreógrafo y éste fue despedido. Gene Kelly, que se había convertido en la gran estrella de Broadway gracias a su interpretación del personaje principal de “Pal Joey”, era también el protagonista de “Best Food Forward” y le pidieron que se hiciera cargo de la coreografía. Donen recuerda: “Gene vino y me dijo: Stanley, ya que estás en el espectáculo, sé mi asistente, yo te conozco... etc. Y ese fue el comienzo de mi

relación con Gene Kelly, pero yo ya estaba en el show gracias a George Abbott". En 1942 -tras un periodo de diez semanas de verano, en las que estudió psicología en la Universidad de Carolina del Sur-, Abbott volvió a recurrir a Donen para que fuera asistente de coreografía de David Lichine en "Beat the Band". Pero algunos números quedaron sin terminar y a petición de Abbott, fueron pulidos por Donen. Esa sería la última vez que Donen trabajara en Broadway (adonde regresó brevemente en 1946 para colaborar en "Call Me Mister"), y no volvería a encontrarse con el gran maestro hasta que en 1957 y 1958 co-dirigieran y co-produjeran dos obras maestras del cine musical: **Juego de pijamas** y **Malditos yanquis**. Pero ese es un salto en el tiempo y en el espacio que nos aleja de este primer momento cronológico en la vida de Donen. (...)

Para alguien con su inquietud, su serena pero implacable ambición, Hollywood era, sin duda, el paso siguiente. Y la historia de **Volando hacia Río de Janeiro** no es una mera anécdota. El cine había sido siempre una de sus metas. Broadway, una etapa. Después de tres años de trabajar casi permanentemente en teatro había logrado reunir los ahorros suficientes como para intentar otro salto mucho más audaz, si no cualitativa, al menos cuantitativamente. (...) Al poco tiempo de llegar, gracias a su empuje y a la ayuda de Gene Kelly, Donen obtuvo un contrato de siete años con Metro-Goldwyn-Mayer, como actor y también en otras ocupaciones. Sin embargo, Donen afirma: *"Decidí ir a Hollywood independientemente de Gene Kelly. Pero cuando llegué, él estaba allí y yo tuve algunos trabajos como bailarín y asistente de coreografía y le veía porque ambos trabajábamos en la Metro"*.

Después, Kelly fue prestado a la Columbia para rodar **Las modelos** (de Charles Vidor, 1944) junto a Rita Hayworth. El film estaba siendo filmado sin estrella masculina hasta que el productor Harry Cohn aceptó contratar a Gene Kelly (y no usar ningún actor de la plantilla de la Columbia). Kelly solicitó de inmediato a Stanley Donen como asistente y ambos se pusieron a trabajar en los números musicales en que estaba el actor. Durante el rodaje de éstos, Kelly bailaba y Donen (con diecinueve años), estaba detrás de la cámara. No había ningún otro director en el plató. **Las modelos** está considerada como una precursora del "musical integrado", es decir, que se alejaba de la fórmula habitual de historia con números musicales, para hacer de éstos una parte integral del todo. Lo cierto es que Kelly ideó sus números, ambos

planificaron los movimientos de cámara (*“casi nunca opinaba sobre sus pasos de baile”* señala Donen) e incluso llevaron “a la calle” una de las canciones. El germen estaba ya allí. *“Después de trabajar en **Las modelos**, cometí una auténtica temeridad. En aquella época, Columbia era un estudio pequeño y como yo era asistente de Gene había tenido la oportunidad de conocer a su todopoderoso presidente, Harry Cohn. Así que le pedí una cita, que tuvo la gentileza de darme, y le dije: “Señor Cohn, quiero dirigir una película” y él se echó a reír. Yo tenía diecinueve años y él se rió y dijo: “No te puedo dejar dirigir una película a los diecinueve años”. Y yo le respondí: “Puedo hacerlo, sé que puedo hacerlo”. Y él insistió: “Te estás apresurando mucho, relájate”. Su risa me dejó petrificado, pero seguí pensando que podía hacerlo. Yo había dirigido ya una pequeña secuencia y me sentía seguro. Si alguien de esa edad viniera ahora a pedirme que le dejase dirigir una película, yo también me reiría”.*

Al año siguiente Donen volvería a ser asistente de Kelly en **Levando anclas**, de George Sidney (1945). *“Yo tuve la idea de que Gene hiciera un número en el cual su baile se combinara con dibujos animados”.* Una idea que le llevó un año de trabajo, combinando a Jerry (que era un personaje de dibujos de la Metro, cuando Walt Disney les negó el permiso para usar al *Pato Donald* o al *Ratón Mickey*) con Gene Kelly, mientras éste se enrolaba en la marina y Donen luchaba con algunos ejecutivos del estudio que querían estrenar la película sin esa secuencia. Con todo, el crédito de director de la misma fue para Fred Quimby, el creador de Jerry. De hecho las ansias de Donen tuvieron que aplacarse como le había recomendado Harry Cohn, y entre 1946 y 1948 sus aspiraciones tuvieron que concentrarse en el aprendizaje. De todas formas, con buenos contactos (y es de suponer que gracias a un trabajo de talento y constancia) en Metro y Columbia, el apenas veinteañero Donen hizo la coreografía de una serie de películas de bajo presupuesto que le permitieron aprender y experimentar. *“Yo practicaba mi oficio. Trabajaba con la música, la banda sonora y la fotografía. A menudo dirigía algunas secuencias. Siempre traté de tener una idea original sobre cómo hacer una secuencia musical”.* El director se estaba formando.

Por fin llegó 1949, un año clave para Donen: se rodaría su primer guión - escrito junto a Gene Kelly-, dirigiría con éste algunas secuencias y todo ello serviría de “ensayo general” para que ambos co-dirigieran finalmente **UN DÍA EN NUEVA**

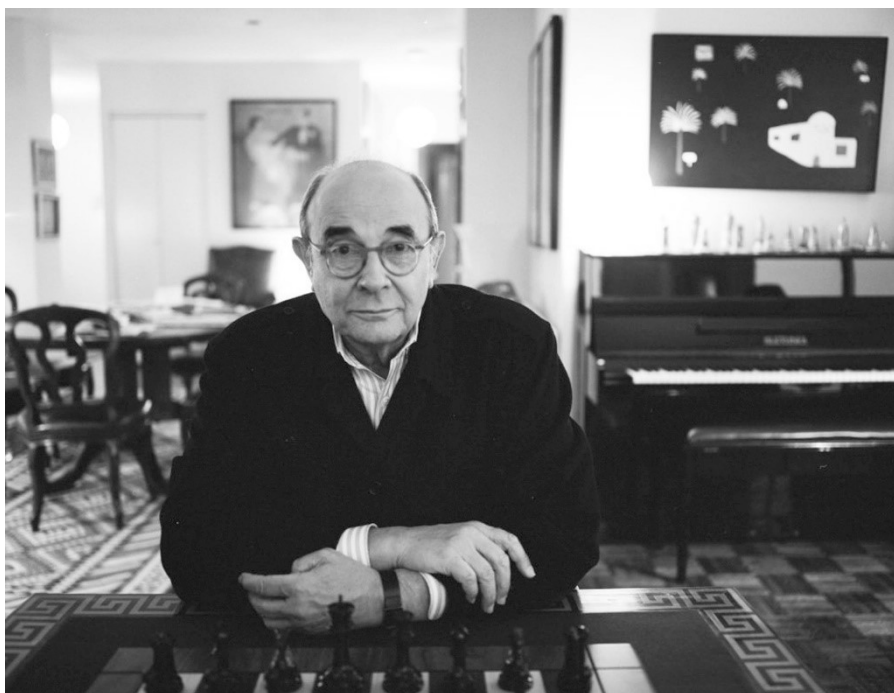


YORK. La película que sirvió de “ensayo general” se llamó **Llévame a ver el partido** (Busby Berkeley, 1949) y aunque Kelly y Donen querían dirigirla, el productor Arthur Freed consideró que aún no estaban maduros para ello. De todas formas, el film fue realizado por Busby Berkeley pero, como ya había sucedido otras veces, las secuencias musicales en las que intervenía Gene Kelly eran de absoluta responsabilidad suya y de Donen. Es curioso ver hoy **Llévame a ver el partido**. La perspectiva y el conocimiento que da el tiempo, permite reconocer en el film el embrión de temas y estilos de Kelly y Donen (nada hay distintivo de Busby Berkeley en él) y aunque sólo sea por la aparición del propio Gene Kelly, Frank Sinatra, Betty Garrett y Jules Munshin, está ya presente cierto tipo de relaciones e interrelaciones que después aparecerían en **UN DÍA EN NUEVA YORK**. Incluso Betty Garrett y Frank Sinatra forman una pareja de las mismas características que la que interpretarían en **UN DÍA EN NUEVA YORK**. *“No me gustaba Busby Berkeley. Estaba siempre Fred Astaire, aunque para aquel entonces las películas de Fred Astaire y Ginger Rogers habían dejado de hacerse, el ciclo había terminado. Pero aún creía que eran maravillosas y me gustaba lo que había visto. Me gustaban también los musicales de René Clair, los de Rouben Mamoulian y los de Ernst Lubitsch y algunas de las películas de Judy Garland y Mickey Rooney. Pero yo pensaba que Berkeley era tonto, cursi. Ahora no lo pienso. Ahora creo que era bastante mágico y único, con una visión auténticamente personal. Pero entonces me parecía bastante ridículo y no era alguien con quien yo quisiera sentirme conectado. (...) Sus películas eran muy ingenuas, pero además de ser ingenuas, carecían de forma estética. Eso era lo que pensaba entonces. Ahora no. Sus películas eran muy surrealistas, un surrealismo que le surgía naturalmente, no a partir de ninguna postura intelectual. Era su forma de sentir las cosas. Ahora le admiro enormemente, pero sigo pensando que no me gustaría hacer nada parecido a eso. Cuando digo que le admiro, no quiero decir que sienta ningún deseo de hacer algo similar a su trabajo, sino que creo que tenía una gran imaginación al hacer aquellas películas”.*

(...) Cuando Stanley Donen realizó su primer film tenía veinticinco años (en realidad, los cumpliría a las dos semanas de iniciado el rodaje). A pesar del episodio con Harry Cohn no llegó tan absurdamente joven, pero de todas formas, llegó a la



realización asombrosamente joven. Tampoco era un inexperto, sus años como asistente de coreografía y coreógrafo en Metro y Columbia le habían permitido familiarizarse con el mundo del cine e incluso dirigir alguna secuencia suelta. Por consiguiente, Donen vio su nombre en el cartel de “Dirigido por...” con suficiente juventud como para tener todo el empuje del mundo y suficiente experiencia como para saber qué terreno estaba pisando: *“Siempre me interesó el cine, así que dirigirlo era una consecuencia lógica. Yo quería hacer películas y la forma de hacerlas es dirigir las. Ese es el verdadero trabajo: poder conjugar todos los elementos hasta que la película existe. Una película se hace centímetro a centímetro, fotograma a fotograma, muy pequeñas porciones cada vez, es un proceso muy duro. Es como en los viejos tiempos, cuando se hacían relojes mecánicos, como aquellos antiguos relojeros que se ponían la lupa en un ojo e iban montando el mecanismo. La gente piensa que hacer un film es algo gigantesco, cuando en realidad es un trabajo miniaturista, un pequeño mosaico. Y así es como me surgieron las ganas de dirigir,*



porque quería componer ese mosaico y el único que puede hacerlo es el director. A veces los rótulos confunden. En las primeras épocas del cine no había tantas definiciones para escritores, directores, productores. Gente como Georges Méliès, simplemente hacía la película. No había necesidad de definir tanto lo que hacía cada uno. Porque eso es una película: sumergirse en el barro y hacerla. Para mí, dirigir significa alcanzar un momento en que puedas hacer que todo sea coherente, y lo logras independientemente de que estén cantando o bailando o diciendo cosas o corriendo. Si puedes llegar al punto en que estás frente a una escena, sin esperar nada, sin ansiedades, en que estás en blanco total, si puedes mirar la escena de esa manera “inocente”, por decirlo así, entonces tendrás una reacción razonable buena. Y si algo no funciona, se te ocurrirá otra idea, porque estás respondiendo ante ello. Entonces te dirás: en este momento eso no funciona, hay que hacer algo. Pero si estás sentado, tenso y preocupándote, no tendrás ninguna reacción. Curiosamente, cuando una película está terminada lo que suelo ver son todas las cosas que no me gustan. No me doy cuenta de las cosas que me gustan. Lo que veo es que esa

*escena está fotografiada desde el ángulo equivocado y me entran ganas de hacerla otra vez, o que esa acción es muy lenta o no me gusta determinado traje. Así que lo que suelo ver son todas las cosas que quisiera volver a hacer". (...) Quizás todo este inconformismo nazca de la necesidad de sentirse comprometido a fondo con su material. Es una pauta que han señalado y detectado varios de sus críticos y que él mismo ha establecido textualmente en una entrevista: *Un artista no puede sobrevivir sin una fe profunda en su arte*. Sus juicios al recordar una película tienen una tónica media de "no estaba mal pero..." y siempre subraya su desacuerdo con el presupuesto o con el guión o con algo que nunca le permitió quedar satisfecho del todo con el producto acabado (...).*

(...) Si el cine de Donen tiene una consistencia estética, visual (o, incluso, reiteración de temas) es esencialmente gracias a él mismo, a la particularidad de su visión, a la determinación de saber qué quería hacer y cómo lo quería hacer. Esto no significa apuntar hacia la teoría de autor ni mucho menos. Es, sí, recorrer la obra de un director al que se podría calificar de típicamente hollywoodense (su trabajo con los grandes estudios, su aplicación al *star system*, la mitad de su obra encasillable en un género) y descubrir qué es lo que le hace personal y único, aunque sepamos - incluso él mismo lo dice y reconoce- que el cine es un trabajo de equipo y que el director es la mano que da coherencia a ese equipo, que lo lleva "dirigido" hacia una meta determinada. Uniendo algunas declaraciones de Donen en diferentes artículos, la conclusión a la que se llega, respecto a su posición, es la siguiente: *"(El cine) es un medio colectivo, ninguno de nosotros puede hacerlo solo... Quien diga que una película no es el resultado de una colaboración, es un idiota. El único problema es cuánto colaboras y con quién colaboras... Nada hay más divertido que encontrar a alguien que te estimule y a quien tú puedas estimular. El resultado, en vez de sumar dos y dos, es una multiplicación y te encuentras con que estás haciendo cosas mucho mejores. Cuanto más labores con todo el mundo -los actores, el montador, el cámara, el sonidista- mejor resultará todo". (...).*

(...) La importancia de Donen para el género musical está en la levedad, más que ninguna otra cosa; y también que los musicales de Donen, con Gene Kelly o sin él, son los primeros que integran el baile en el argumento a un nivel tan importante. Es como si Donen, cuando empieza a dirigir, se diese cuenta de cuál era



el ideal en los musicales de Fred Astaire. Porque, en general, eran como una tarta a la cual se echan indiscriminadamente unas nueces: las nueces son los números musicales, que quedan apelmazados y mal unidos a una textura que no tiene nada que ver con ellos. Funcionaban bastante bien porque sus temas eran comedias muy ligeras, pero las películas musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers en los años treinta carecen de sentido de la dirección, más allá de que sepamos que Astaire dirigía los números musicales y decidía dónde debía estar la cámara. Astaire lo hacía muy bien y, a su manera, sabía qué era lo que le permitía lucirse más, de la misma forma en que lo sabía Kelly, pero las películas no tienen esa unidad en la cual te haces consciente de que hay un pie para una canción y luego pasas al número musical. La cualidad distintiva de Donen es que logra trasladar a toda la película la sensación del baile y, así, el baile surge de una escena dramática, o de una canción, o se refugia en ellas, y nunca se es consciente de un cambio de marcha.

Probablemente por su propia trayectoria como bailarín, ayudante de coreografía y coreógrafo, Donen tiene una espontaneidad con la danza que no se ve en casi ningún otro de los directores de la época. Excepto Vincente Minnelli y Busby Berkeley (que ya estaba dejando de dirigir), uno no tiene la sensación de que otros realizadores amen tanto la danza (y el musical en sí) como Donen. (...) De aquí surge la teoría de la omnipresencia del baile en los films de Donen, incluso en los no musicales, esa especie de búsqueda del elemento del baile en la vida, de las zonas en las que la vida se parece más a la danza, donde está la coherencia más evidente en el trabajo de Donen. Y, por supuesto, no es sólo trabajando con determinados actores como puedes hacer que la vida tenga la elegancia, el control y la precisión de la danza, sino que tiene que ver también con las pautas humanas de las películas que él coreografía. Uno llega a ser muy consciente de los movimientos físicos de los personajes en sus interrelaciones y también en los movimientos mentales y morales de esas interrelaciones, en la forma en que cambian de posiciones y de peso moral, en el cambio de actitud ante esas variantes de relación, de manera que también el equilibrio cambia constantemente. (...).

(...) Donen pertenece indudablemente a ese mundo de Hollywood que ha entrado ya en la mitología, aunque los directores que han sobrevivido -como ha sobrevivido él- lo han hecho a fuerza de tenacidad y talento, no permitiendo que las circunstancias fueran más fuertes que ellos. Han tenido que aprender, adaptarse. Han debido aceptar otros métodos de producción, otra forma de trabajo y -sobre todo- han tenido que vérselas con un sistema de valores que no sólo cambió en la industria: también en la vida. Y eso se refleja bien en la obra de Donen, que si por un lado mantiene su coherencia estilística, por otro se desliza entre géneros: pasa del musical a la comedia sofisticada, de ésta a la comedia policial, la comedia dramática, para llegar finalmente a una especie de comedia del desencanto que él se obstina en no calificar de pesimista sino "realista" sin amargura. Lo curioso es que, históricamente, Donen no pertenece con exactitud a ninguna generación. Como señala Miguel Marías, la gente de su edad comenzó a dirigir mucho más tarde. Y la gente que empezó a dirigir hacia finales de los años cuarenta era bastante mayor que él. Sin embargo, en su primera época, es fácil identificarlo con una "escuela", la de la Metro-Goldwyn-Mayer, y con un equipo en especial dentro de esa "escuela": el del

productor Arthur Freed, responsable también de las películas de Vincente Minnelli, aunque, según Donen, “no me gustaban los musicales de Minnelli, excepto *Cita en St. Louis*, por culpa de las historias melodramáticas. No tenían gancho, garra, energía”. (...) Uno de los talentos esenciales de Freed consistió en integrar un equipo y llevar a Hollywood a muchos de los que después serían a su vez nombres fundamentales del género: Vincente Minnelli, Gene Kelly, Stanley Donen, Alan Jay Lerner, Michael Kidd, Busby Berkeley, Charles Walters, André Previn, Betty Comden, Adolph Green, y contribuyó al desarrollo de estrellas como Judy Garland, Cyd Charisse, June Allyson... En su equipo también se halla un productor asociado que con los años se uniría a Donen para otra de sus películas fundamentales: Roger Edens y *Una cara con ángel* (...).

(...) La elegancia, la estilización, una forma de energía que se convierte en alegría, en celebración, a través del baile -o de las formas elípticas del baile que utiliza en sus películas no musicales- han llegado a configurar una personalidad y un estilo y, lo acepte Donen o no, esa es su “firma” y no, como él cree, su “limitación”. Cuando se le habla de que todas esas cualidades están presentes en su obra, responde: “Se me puede descubrir a mí en mis películas pero, de forma paradójica, esa es mi virtud y también mi limitación. Porque son nuestras limitaciones las que nos permiten distinguimos. Si fuéramos más amplios, si fuéramos todos en uno, nadie podría distinguimos. Eso es lo bueno y lo malo. (...) Cuando hablo de “estilo” me refiero a nuestro punto de vista sobre cómo hacer algo. Cómo lo construyes, la forma en que lo haces, la forma en que los haces hablar, la forma en que los haces moverse, la forma en que montas, la forma en que miras, la forma en que ruedas, cuál es el tema, cómo están vestidos. Todo junto. Y si a través de todo ello me descubres, es porque no puedo escapar de esa maldita pauta. Me alegra que haya ciertas cosas por las que se me descubra. Pero cuando se ve a alguien como Picasso, él ha tenido cincuenta estilos a lo largo de su vida. Fue cubista, fue esto, fue lo otro y ahora uno puede descubrirlo porque ya está familiarizado con él. Pero si se hubiera ido a otra parte y hubiese aparecido con otra serie de pinturas y no las hubiese firmado, uno no podría descubrirlo. Sólo ahora retrospectivamente se le reconoce. Todos sabemos cómo suena Beethoven y en cuanto escuchamos una de sus músicas sabemos que es Beethoven. Pienso que es demasiado ególatra querer



ser Beethoven y Mozart y Brahms todo en uno. Eso es lo que quiero decir. No es que odie el estilo, lo que odio es tener sólo un estilo” (...).

(...) El concepto de “lo musical” es algo inherente a Donen. Aunque ocupen mucho espacio sólo en la primera mitad de su carrera, los números musicales en los films de Stanley Donen merecen una atención más que destacada. No sólo son importantes en sí, sino que son auténticamente ejemplarizantes dentro del género, más allá de su belleza e impacto. La energía/euforia de los primeros musicales fue dando pie a la tantas veces mencionada estilización y al refinamiento, pero en ambos sentidos la vigencia es la misma. Porque, ¿qué más dinámico y estimulante que el gran baile del granero en **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS**, qué más romántico que el baile al lado de la capilla en **Una cara con ángel** y qué más profundo que el ballet de la “llegada al infierno” en **Malditos yanquis**? Cuando uno tenga que ejemplificar momentos del cine musical, aquí estarán las respuestas. Donen comentaba que, para un curso en el Sundance Institute, había hecho grabar un video que reunía todos los números musicales que había dirigido. El resultado:



más de seis horas. La reflexión: “¿Cómo he podido sobrevivir a todo eso? Sobre la manera en que los construía, el primer paso es ponerlo en escena, hacer que funcione. Filmarlo representa otra serie de problemas, pero lo básico es tener una idea de qué hacer con ese número y luego concretarla. Es lo mismo que escribir para el teatro, es planearse ¿qué podemos hacer? ¿Cuál es la idea central? ¿Qué estás tratando de contar? ¿Quién o quiénes van a ser el bailarín o los bailarines? ¿Qué tendrán que hacer? ¿Cuáles son sus capacidades? Todas estas cosas las mandas a tu computadora: ¿Cuál es la música? ¿Cuál es la emoción de la situación? ¿Cuál es la complicación temática y dónde tendrá lugar? Luego viene el poner todo esto junto físicamente y toda esa tremenda cantidad de información que envías a tu cerebro y que luego sale de él, te va dando lenta y trabajosamente una respuesta. Sólo puedo usar una frase que solía decir Fred Astaire cuando nos poníamos a ensayar algo: le preguntabas: ¿cómo va el número, Fred? y él te respondía: bueno, nos estamos escurriendo por él. Y así es, uno se “escurre” entre las cosas y es muy penoso, muy duro. Esto me hace recordar aquel chiste sobre un escultor al que alguien le preguntaba cómo hacía la estatua del elefante y el escultor respondía que muy simplemente, que cogía un gran bloque de mármol y le quitaba de encima

todo lo que no parecía un elefante. Y esa es la verdad. ¿Que cómo se construye un número musical? Pones todas esas cosas juntas y las vas empujando hasta que ocurre algo. Claro que debes tener alguna idea y alguna experiencia sobre lo que puedes hacer y lo que la gente puede hacer y si tú podrías hacerlo y te encontrarás con alguien que no pueda hacerlo. Pero todo va paso a paso, milímetro a milímetro; no se puede hacer a grandes golpes, a grandes trazos. Es ese pequeñísimo algo que te da una pequeñísima idea. Ocasionalmente puedes tener una idea de la totalidad, como la del dibujo animado, o una doble exposición o un reto como el de **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS**, algo que sea la forma central del número, pero, de todos modos, hay que luchar mucho. (...) Primero pensaba la coreografía y luego pensaba en los movimientos de cámara. Y luego lo rodabas. Decías cómo lo querías y si era mejor en un plano fijo o en movimiento. Pero primero tenías que tener la idea y hacerla funcionar y después te preocupabas de cómo filmarlo si tenías experiencia con la cámara. Y al mismo tiempo, es todo tan dificultoso, porque a veces te dices: no, sólo podrá funcionar si no lo hacemos así, lo tendremos que hacer de tal otra manera porque sé que así se verá mejor. La forma en que lo veas dependerá de cómo esté rodado porque el espectador sólo lo puede ver desde un punto de vista a la vez. La cámara capta los movimientos muy literalmente y eso te altera mucho. La gente sólo tiene una concepción global de lo que ve y, en cambio, la cámara puede recoger muchos detalles minuciosos de cuánto van a decir y cómo se van a mover los actores. Todo está tan planificado, tan pensado de antemano. Esa es mi discrepancia con Godard cuando alguien le preguntó qué era el cine y él dijo que era "la verdad veinticuatro veces por segundo". Bueno, pues yo digo que el cine es la mentira veinticuatro veces por segundo, porque está todo tan organizado, tan escrito, tan planificado... Lo que se espera es que, al final aparezca como un reflejo de la verdad, pero lo que nosotros damos, lo que elaboramos es una forma de arte, no fotografiamos la verdad, lo que fotografiamos son las cosas que hacemos que diga la gente, la forma en que hacemos que se mueva la gente. Así que no es la verdad. Tratamos de representar la verdad, pero no lo es. Cuando trato de explicarle el cine a la gente le digo que allí no está la verdad. Por eso la gente te dice que el cine es tan manipulador. Claro que es manipulador. Eso es todo lo que hacemos, manipular. Pero cuando eres consciente de la manipulación, entonces no funciona. El disimulo de esa manipulación es el mayor éxito del

trabajo. Es más difícil disimularla, hacer que la gente se sumerja en la convención, cuanto mayor sea esa convención en sí. Es decir, que la gente acepte que los personajes se expresen a través del canto y el baile requiere mucha más manipulación que una escena dramática o de acción. (...)

Nunca hacía un plano “master” y luego trabajaba los detalles. Yo ensayaba y luego rodaba. (...) Bailar, cuando yo bailaba, es la cosa más dura que uno pueda imaginar. Para mí era lo más difícil. Porque, para mí, el cuerpo es algo muy limitado. Hay muy pocas cosas que hacer con el cuerpo, se presta a muy pocos cambios y siempre hay que estar luchando físicamente para encontrar algo diferente, alguna forma diferente de expresarse a través de él. Yo sólo puedo hallar ideas alrededor de un número, no de la danza en sí misma. Puedo hallar la concepción de un número, pero no la concepción del movimiento físico en el baile que le da sentido al número. Así que me siento profundamente agradecido por haber contado con gente como Bob Fosse o Michael Kidd que realmente podían bailar y que hacían danzas para mí, porque eso es algo muy dificultoso, penoso, lento... En cierta medida pienso de la danza lo que pienso del escribir: que es una forma de arte tan exigente que muy poca gente puede hacerlo bien y que admiro mucho a quienes lo logran. Y si no hubiese podido encontrar a alguien que lo hiciera tan bien, bueno, entonces habría tenido que hacerlo yo mismo. Pero prefiero trabajar con un coreógrafo al que admire, porque yo no creo ser un buen coreógrafo. No soy tan bueno como Bob Fosse, entonces prefiero tener a Bob Fosse, que es años luz mejor que yo, así que si había que elegir entre él y yo, elegía a Fosse. (...) Y trabajábamos juntos. Yo estaba siempre por allí, pero eran ellos los que hacían la coreografía. Yo he hecho coreografías para Bob Fosse en **TRES CHICAS CON SUERTE**. Él actuaba y yo hacía las coreografías. Así que cuando lo tuve que hacer, lo hice. Pero prefiero que lo haga alguien más. Ya no sé si podría seguir haciéndolo...”. Esas eran las pautas que Donen respetaba y que, por ejemplo, le hicieron decir en otro momento: “El baile se integró en el cine mejor que el canto. El canto es la parte de la música menos interesante para llevar a la pantalla, porque el personaje, de hecho, está hablando. Y fotografiar a gente hablando no es muy interesante. Fotografiar a gente moviéndose, eso es increíble” (...).



(...) Visto en perspectiva, el trabajo de Donen se divide en tres apartados: las tres películas dirigidas en colaboración con Gene Kelly, las dos con George Abbott y las veintidós que dirigió solo. Proporcionalmente, lo primero ni merecía tenerse en cuenta, excepto porque al menos tres de las cinco realizadas en colaboración son obras maestras. Lo cierto es que, fusionados, han dado excelentes resultados y en alguna medida habría que hablar, bien de ejemplos magistrales de cine colectivo, o bien, puestos a personalizar, de obras de un intermitente, efímero y ya retirado autor “siamés”: Gene Kelly y Stanley Donen, individuo perfectamente diferenciado tanto de Donen como de Kelly, y más aún de Abbott & Donen (...) En solitario, por separado, Kelly y Donen son individuos perfectamente diferenciados del binomio que firmó **UN DÍA EN NUEVA YORK**, **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** y **Siempre hace buen tiempo** y cuando Donen rueda con George Abbott, forma otra pareja. En una palabra, son parejas que no pueden reducirse a la suma de sus componentes (...).

(...) Hay cuatro actores que son fundamentales en la carrera de Donen. Gene Kelly, cuya colaboración con Donen como co-director es tanto o más importante que como actor, no sólo ha sido el protagonista de las tres películas que co-realizaron, sino que hizo también dos apariciones especiales en otros tantos films de Donen: **Nunca en el amor fue tan bello** (donde aparecía fugazmente como él mismo) y **Profundamente en mi corazón** (donde bailaba junto a su hermano Fred). Lo evidente, es que Kelly, a pesar de tanta identificación histórica y tanta gravitación en la carrera de Donen, no podría ser citado como uno de los actores ideales para el realizador. Su carácter atlético en la danza, su poco refinado sentido del humor (o del drama), sus guiños ocasionales a la cámara o al público, distan mucho del juego distanciado y fluido que propone Donen, un juego que existe como una realidad dentro del film (en muchos momentos una realidad absolutamente creíble), pero en el cual el público nunca pierde su condición de espectador. Uno puede sumergirse a fondo en un film de Donen, sentirse absolutamente hechizado por la magia que le propone la fotografía o la música, pero nunca siente que se le exige la complicidad que busca Kelly. En cambio, sí hay tres actores esenciales para Donen: Cary Grant, Audrey Hepburn y Fred Astaire. Aunque el número de colaboraciones es de cuatro en el caso de Cary Grant, tres en el de Audrey Hepburn y sólo dos en el de Fred Astaire, ellos planean por su obra y contribuyen fundamentalmente al “todo” del éxito en los films en que aparecen. En especial cuando forman pareja, como es el caso Grant-Hepburn en **Charada** o Astaire-Hepburn en **Una cara con ángel** (...). En las comedias musicales de Donen, siempre hay elementos que juegan con o que se incorporan a los intérpretes, utilizando un plató desnudo para crear una magia muy especial (**CANTANDO BAJO LA LLUVIA**), aprovechando a fondo la posibilidad de un gag (el baile en el salón del barco en **BODAS REALES**), o incluso haciéndolo “bailar” con el personaje (la suite del hotel de Fred Astaire también en **BODAS REALES**).

(...) En una cantidad no desdeñable de ocasiones, la estructuración de personajes Donen la establece a base de tríos. ¿Por qué? *“Hay muchísimos tríos que no son míos: Las Tres Gracias, Carta a tres esposas, Las Tres Hermanas. Los tríos son tremendamente atractivos, por alguna razón más que los cuartetos. Cuatro resulta muy pesado, en cambio tres posee una especie de magia. Tres son mejor*



que cuatro, tres es algo notable. No es que no puedan ser dos, pero en general, siento la misma fascinación por los tríos que el resto de la gente. Es algo inconsciente, pero parece que es lo mejor". Ya en su guión de **Llévame a ver el partido**, son tres jugadores de béisbol los protagonistas. Inmediatamente después, en **UN DÍA EN NUEVA YORK** son tres marineros enamorados de otras tantas chicas (aunque aquí nos hallamos con el elemento *a priori* de la comedia musical de teatro). En **TRES CHICAS CON SUERTE** (cifra que no aparece en el título en inglés, sino en el castellano), son tres las jóvenes que aspiran al papel de estrella en un musical y tres los hombres de la compañía que apoyan a cada una de ellas (incluso, exagerando las coincidencias, son tres las semanas de ensayo antes del estreno). En **Siempre hace buen tiempo**, los tres marineros de **UN DÍA EN NUEVA YORK** han pasado a ser tres soldados, pero la intención original de este guión era repetir los personajes del film anterior. Aunque el idilio es de dos, los protagonistas de **Una cara con ángel** son tres y nuevamente hay tres marinos como base de la trama de **Bésalas por mí**. En **Indiscreta** hay una pareja protagonista, pero el juego total se desarrolla sobre la base de tres parejas (la actriz y el diplomático, la hermana de ella y

el cuñado y el matrimonio de servicio). **Malditos yankis** forma un buen triángulo “demoníaco” con *Joe* (el hombre que vende su alma), el *Diablo* y la entrañable diablesa *Lola*. En **Charada** son tres los enemigos mortales de Audrey Hepburn, los ex camaradas de su marido en el ejército. En **Mi amigo el diablo** vuelven a aparecer el *hombre* que vende su alma, la *mujer* por la que lo hace y el *Diablo*. En **Los aventureros de Lucky Lady** es un terceto central (la única vez en que nos hallamos con un real *menage a trois*) y el conflicto de afectos en **Saturno 3** se plantea otra vez entre una pareja y un “intruso” (...).

(...) Donen ha tenido ese tipo de valores que trascienden al mero “género”. Las pruebas las encontramos en **Charada**, en **Dos en la carretera**, pero, curiosamente, en un truco de la memoria -o, quizás, porque la impresión sensorial de la música, el canto y el baile es mucho más fuerte-, el desfile de las imágenes que uno evoca al pensar en Donen son el Gene Kelly empapándose bajo la lluvia, los leñadores que conquistan a sus muchachas, el Fred Astaire que baila con un perchero o se sube por las paredes de alegría, la Audrey Hepburn que descubre el amor gracias a un sombrero amarillo, la Carol Haney que explota en el “Steam Heat” o la Gwen Verdon que, con un tímido y fogoso *strip-tease*, quiere que *Joe* se olvide de la mujer que ama. Y como compendio de todo ello, las “Two Lost Souls” (las dos almas perdidas) que festejan su condena eterna, cantando, bailando y contorsionándose en un infierno superpoblado que, moviéndose al ritmo de las coreografías de Bob Fosse, tienen la admirable armonía del todo y la abismal intimidad de su soledad (...).

(...) Donen es un estilista (...) tanto en sus mejores como en sus peores películas. Siempre es atractivo mirarlas, siempre poseen una cierta ligereza y gracia. Tienen una cualidad que no se llega a descubrir en otros directores. Hay mucha gente que considera a Donen como un realizador rebuscado, “artístico”, en el peor sentido de la palabra (...) Pero Donen nunca ha sido un director pretencioso. Sus películas son sofisticadas, elegantes, pero nunca hay blandura, esa blandura que se puede apreciar en los realizadores “decorativos”. En Donen, el decorado, la elegancia, están ahí como una parte esencial del todo, son el todo. (...) Hay una gran fuerza detrás de la “gracia”. En general, se queda del lado de acá de todo eso. Sus películas no son solamente “bonitas”. Sus grandes trabajos, como **Una cara con ángel** o



CANTANDO BAJO LA LLUVIA, son ejemplos triunfales de un estilo patente pero que está llevado con una personalidad que se afirma en él y con una seguridad que lo hace funcionar. En otras de sus películas, menos logradas, películas donde el reparto o el guión no son tan buenos, uno puede llegar a ser incómodamente consciente del estilo. Pero incluso en esos casos, no es algo objetable en sí. En una película como **Arabesco**, donde el guión no es lo suficientemente bueno o la química entre sus protagonistas no funciona bien -y esto resulta muy importante en los trabajos de Donen-, se nota con mucha claridad que el estilo está impuesto, que busca que las secuencias se desarrollen en términos visuales como números musicales, dado que él es consciente de las otras carencias. Sin embargo, incluso con eso, el film es preferible a otros hechos por directores como Michael Winner, más o menos al mismo tiempo y más o menos con el mismo argumento. Porque Donen es un estilista superior y él sabe que está poniendo el estilo como sustituto deliberado

de algunas cosas con las que no cuenta (...). Cuando surgieron artilugios técnicos como la pantalla ancha del cinemascope o sus diversas variantes, Donen supo sacarle un inmenso provecho. Los catorce protagonistas de **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS** llenan el cuadro en una forma apabullante y en **Siempre hace buen tiempo** el director hace que éste se convierta en el formato ideal para sus *split-screens*, que aparecen por fin con todo el “aire” suficiente. (...) Donen también ha logrado sacar el mejor partido posible de las ciudades, (París en **Una cara con ángel** y **Charada**, Londres en **Indiscreta** y **Arabesco**) hasta el punto de convertirlas en auténticos “decorados”, es decir, encontrar en ellas el ángulo convenientemente dramático de acuerdo con el tema de su película. Lo cual hace que se pueda afirmar que en las obras de Donen, los decorados no son “textos” (como lo son en directores meramente “decorativos”) sino auténticos “contextos” inseparables de las tramas (...).

(...) Ya en su primer film en solitario, **BODAS REALES**, Donen deja establecidas las pautas de sus gustos como realizador: un guión con diálogos chispeantes, lleno de ironías (aquí satiriza permanentemente la relación entre americanos e ingleses, como lo haría luego en **Página en blanco**) o, incluso, con algún detalle tierno como el momento en que Fred Astaire pasa por el teatro en el que trabaja y roba de la cartelera la fotografía de la bailarina de la que se ha enamorado. Esta será una de las características principales del cine de Donen, mejor dicho, de cada película de Donen: establecer un equilibrio constante entre la ironía y la ternura; difícilmente se queda en un solo tono. (...) Otra de sus características es la capacidad de Donen para sumergirse en el núcleo del material que trata, aunque no sea a su gusto. Es raro que uno no sienta a Donen comprometido con sus personajes, con las relaciones humanas entre ellos. Desde los guiones más estereotipados (**BODAS REALES**, **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS**) hasta los más personales (**Dos en la carretera**), rezuman ese peculiar toque de realizador, que “coreografía” los sentimientos y las interrelaciones con la misma gracia con que pone en escena a sus personajes. El movimiento es parte integral de la acción dramática y no un sustituto. (...) En **Nunca el amor fue tan bello**, Donen comienza a utilizar también otro recurso que le será muy querido: el presentar imágenes accesorias (un televisor, una película) que comentan o contraponen la



acción. (El fondo proyectado de un film policial mientras un agente teatral discute el contrato de sus representados). En **CANTANDO BAJO LA LLUVIA**, esto se hará aún más evidente (es más, es parte del núcleo del film) y de ahí en adelante estará casi siempre en sus películas. En los musicales con argumento que transcurre dentro del ambiente teatral, Donen no descuida los detalles ya enunciados, pero es obvio que carga sus baterías y las descarga en los números cantados o bailados. Porque ese es otro detalle que el realizador no descuida: la “puesta en escena” de las canciones, aunque no sean en sí un “número musical” (si por eso entendemos el canto y el baile). (...) Presta una atención muy especial al movimiento y el ambiente de sus canciones y otro detalle a subrayar es lo decididamente romántico que se muestra en las canciones de amor. En ellas, los ambientes tienden a ser brumosos (...).

(...) El estilo de Donen está marcado por otro detalle: no es un director que haya colaborado repetidamente con nadie, ni con escenógrafos, ni con guionistas, ni con directores de fotografía y, sin embargo, el estilo visual es consistente y la temática -por sutiles que sean las costuras en ella- también lo es. (...) Y otra característica también apreciable en Donen es su capacidad para la parodia. Tiene la ligereza y el punto de vista adecuado. En **CANTANDO BAJO LA LLUVIA**, en **Mi**

amigo el diablo o en **Una cara con ángel** hay muchas cosas que tienen un toque de parodia y las hace muy bien. Porque la parodia debe ser algo muy difícil de lograr, requiere mucha confianza en sí mismo para no sentir necesidad de subrayarlo todo en el caso de que alguien no haya recibido el mensaje, que es lo que suele hacer, por ejemplo, Mel Brooks (...).

(...) El dinamismo, la energía y la alegría de sus primeros films, van dando paso a una cierta melancolía romántica y finalmente a una acidez total frente al mundo en general y el de la pareja en especial. (...) Donen pasó de la euforia de sus musicales, con Kelly o solo, a la acritud de una visión del mundo que, a pesar de todo, se niega a que la califiquen de pesimista. Es un realismo sin resentimientos. Es la realidad que queda al despertar de la fantasía, el calor en las manos cuando se ha tocado un sueño. Así definió la relación entre la obra ideada y la obra terminada: *“Lo que te impulsa a desear hacer algo es tener una fantasía de lo que puede ser el film y, cuanto más concretas esa fantasía, más le quitas su cualidad onírica, hasta que se convierte en una realidad”*. Y en esa realidad se ha poblado de personajes que son siempre (o al menos en la inmensa mayoría de los casos) criaturas entrañables con las que el espectador puede identificarse o, como mínimo, cobrarles cariño. Y gracias a ellos y a Donen, uno puede salir del cine con esa sensación intransferible e inefable de sentir que “ha visto una película”. Donen nos ha permitido participar de ese mundo mágico en que el amor se expresa en una canción y la caricia en un baile y nos ha conducido, casi sin que lo sintamos, hasta ese otro mundo en el que se piensa que “tener algún tipo de final” es ya suerte suficiente. (...)

(...) **Juego de pijamas** hizo que Jean-Luc Godard declarara a Donen el gran maestro del cine musical y no dejan de ser curiosas las influencias que se verán después de él, uno de los renovadores del lenguaje cinematográfico de los años sesenta. Básicamente, Godard toma la “libertad” total del cine musical, en la que lo espacial, lo corporal, lo dinámico, lo cronológico, no cuentan ni ponen trabas. Esa “libertad” que luego se extendería al cine mundial, está en germen en el cine musical de Donen y el mismo Godard no sólo se inspiraría en él, como se dijo, sino que hasta le rendiría deliciosos homenajes, haciendo, entre otras cosas, que sus personajes se expresaran también a través del baile (**Banda aparte**) o el canto (**Una mujer es una**



mujer). Los homenajes, tanto de Godard como de otros realizadores, al cine de Donen son frecuentes y no se agotan con el paso de los años -Woody Allen, en **Delitos y faltas**, donde el protagonista oye el “You are my lucky star” de **CANTANDO BAJO LA LLUVIA**, en una moviola- (...).

(...) La dificultad, tras ver una película de Donen, es cómo transmitir a los demás esa alegría, esa felicidad, esa sensación de bienestar que se tiene durante la proyección. ¿Cómo transformar en palabras lo que se disfrutó de la imagen y de la música, del particular encanto de una actriz o un actor o un bailarín? Una especie de encantamiento que sigue impregnado en uno a través de los años o que se renueva, casi sin alteraciones, al volver a ver un film de Stanley Donen. (...) Eso parece requerir una especie de análisis técnico, analizar cómo arma una secuencia o cómo hace un movimiento de cámara en particular para darte esa sensación de encantamiento. Cómo construye las películas emocionalmente, en términos de tensión y relajación, lo que nos remitiría finalmente al musical o la clase particular de musical que hizo Donen. (...) Lo mejor que ha logrado en su obra es esa especie de fluidez que está desde el principio, cómo trabaja el diálogo para pasar a la canción y de ahí al baile y luego otra vez al diálogo y mantiene a todo en movimiento. El movimiento de la

película fluye continuamente y lo que una persona tendría que hacer para demostrarlo es recurrir al detalle técnico (...).

(...) El cine de Donen, con sólo once musicales entre veintisiete títulos en total, quedará simbolizado por el género musical, por la gracia, la energía, el refinamiento, el afán innovador, la fluidez con que se combina lo hablado con lo cantado y lo bailado, el lenguaje auténticamente cinematográfico que ha sabido darle a todo ello y esa inaprehensible magia que hace que nunca la página escrita haya podido transmitir en toda su dimensión ni una sola de las imágenes con las que ha iluminado una parcela de la Historia del Cine. (...).

Texto (extractos):

Rafel Miret, "In memoriam: Stanley Donen", rev. Dirigido, abril 2019

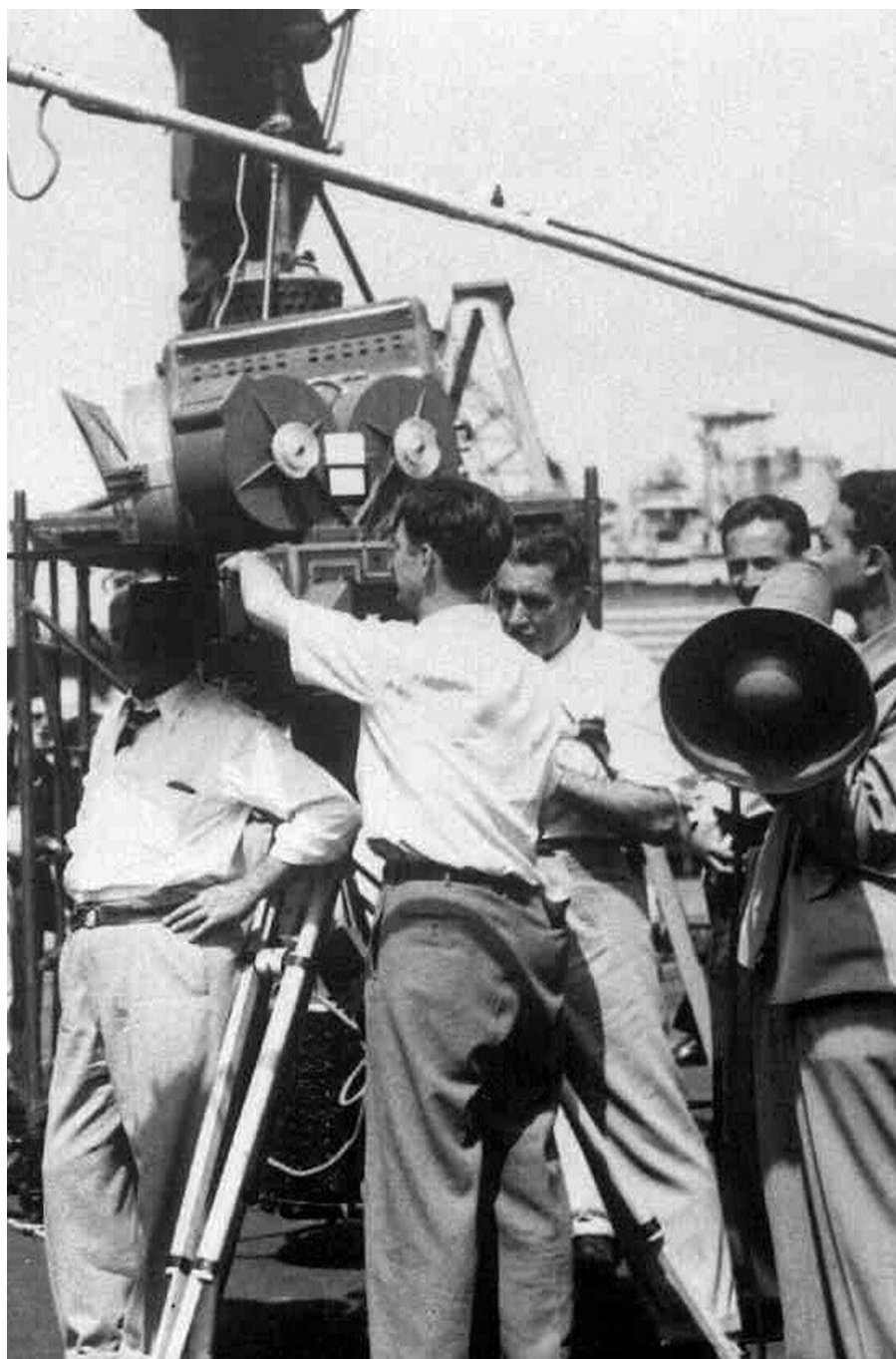
Miguel Marías, estudio "Stanley Donen", rev. Dirigido, noviembre-diciembre 1974

Juan Carlos Frugone, **Stanley Donen...Y no fueron tan felices**,

Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1989









Martes 16

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

UN DÍA EN NUEVA YORK (1949) EE.UU. 98 min.



Título orig.- On the town. **Director.-** Stanley Donen & Gene Kelly. **Argumento.-** El musical de Broadway “On the town” (1944), de Leonard Bernstein, Jerome Robbins, Betty Comden y Adolph Green. **Guion.-** Betty Comden y Adolph Green. **Fotografía.-** Harold Rosson (1.37:1 - Technicolor). **Montaje.-** Ralph E. Winters. **Música.-** Leonard Bernstein & Roger Edens. **Letra.-** Betty Comden y Adolph Green. **Coreografía.-** Gene Kelly y Stanley Donen. **Director musical.-** Lennie Hayton. **Números musicales.-** “New York, New York”, “Miss Turnstiles”, “Prehistoric man”, “Come up to my place”, “Main Street”, “You’re awful”, “On the town”, “That’s all there is folks”, “Count on me”, “A day in New Tork ballet” y “Pearl of the Persian sea”. **Productor.-** Arthur Freed y Roger Edens. **Producción.-** Metro-Goldwyn-Mayer.

Intérpretes.- Gene Kelly (*Gabey*), Frank Sinatra (*Chip*), Jules Munshin (*Ozzie*), Betty Garrett (*Brunhilde Esterhazy*), Ann Miller (*Claire Huddesen*), Vera-Allen (*Ivy Smith*), Florece Bates (*sra. Dilgovská*), Alice Pearce (*Lucy Shmeeler*), George Meader (*el profesor*). **Estreno.-** (EE.UU.) diciembre 1949 / (Francia) mayo 1950 / (España) abril 1951. **versión original en inglés con subtítulos en español**

1 Óscar: Banda sonora para film musical

Película nº 1 de la filmografía de Stanley Donen (de 30 como director)

Película nº 1 de la filmografía de Gene Kelly (de 17 como director)

Música de sala:

“On the town” y “Fancy Free” (1944)

Leonard Bernstein



(...) Me parece que sólo hay una manera de definir un film musical: es un film con un montón de música en él. Intente que ese concepto se haga más sutil o específico y siempre habrá alguien que le contradiga. Si dice que una película musical sólo puede existir gracias a un tipo especial de números musicales o que éstos deben nacer de situaciones realistas, en cualquier tipo de teorización que usted haga respecto a todo ello, se encontrará siempre con alguien que le demuestre que está equivocado. Por consiguiente, la única definición que vale es que un musical es una película con un montón de música adentro. Y en cuanto a qué cantidad de música debe ser ese 'montón', no lo sé. ¿Hay ciertos films que aunque no sean musicales, porque nadie cante o baile, tienen un tipo de estructura musical, un ritmo, un concepto de la música adentro? (...) Hay un film de Ingmar Bergman, **Hacia la felicidad**, en el que nadie canta ni baila, pero que es un film conducido, arrastrado y construido sobre la base de la música. (...) Una película que hice yo, y que en alguna medida, está concebida como una especie de película musical sin música, una película al estilo de otras mías, como **Cantando bajo la lluvia** o **Siete novias para siete hermanos**, fue **Arabesco**. **Arabesco** tiene una



serie de números musicales. La secuencia en la carretera es un número musical y la secuencia en el zoológico también. De alguna manera, es un tipo de película musical sin música. No diría que *La escalera* o *Dos en la carretera* lo sean. En cambio, sí diría que *Mi amigo el diablo* lo es. Está el momento de los deseos de las monjas, la secuencia del profesor y el estudiante que le engaña con su mujer... (...).”

“(...) Gene Kelly fue probablemente, como individuo, lo mejor que jamás me haya pasado. Quiero decir que el hecho de conocerle y trabajar con él, me dio la posibilidad de tener la oportunidad primero, de ser asistente de coreografía, luego coreógrafo y finalmente cc-director. Sin Gene yo no sé cómo o dónde o qué habría sucedido en mi vida, nunca se puede saber. Yo quería dirigir cine y sin mi conexión con Gene, Dios sabe si eso hubiera sido así. Ha sucedido porque él existe. Entonces me pareció muy lento pero, visto desde ahora, fue todo muy rápido. Quiero decir que todo sucedió entre mis dieciséis y mis veinticuatro años, en que pasé de ser bailarín de conjunto a director de cine y en esos ocho años mi relación con Gene fue fundamental. Pero también hubo otra gente que me ayudó mucho. Uno de ellos fue Roger Edens, que tenía una gran fe en mí. Era el socio de Arthur Freed y era quien presionaba diciéndole: “Dejemos a Stanley hacer esto, dejemos a Stanley hacer lo



otro. Dejémosle dirigir una película” y por eso Arthur Freed lo hizo. Así que esas son las tres personas que más me ayudaron -en términos de fe en mi talento- en el mundo. (...) Yo sólo sé que hice todo lo que sabía hacer y él hacía todo lo que él sabía hacer y a menudo ambas cosas se superponían, es muy difícil decir quién hacía qué. Discutíamos mucho, nunca delante de otros, si podíamos evitarlo, pero teníamos diferencias de opinión respecto a cómo hacer las cosas. A menudo ganaba Gene porque él tenía el poder. Cuando digo que Gene ganaba quiero decir que tratábamos de llegar a algún arreglo. No es que fuera un infierno, porque habitualmente veíamos las cosas de la misma manera, pero en otras oportunidades no. (...)”

(...) No es posible analizar a fondo las tres obras maestras del musical que dirigió en colaboración con Gene Kelly. Pocas películas se prestan menos al acercamiento crítico: cualquier tentativa de disección las falsearía automáticamente, privándolas del entusiasmo, la alegría, el ímpetu y el dinamismo que las caracterizan,



así como del placer que su contemplación proporciona, de esa vitalidad contagiosa que nos tienta a bailar por las aceras, saltar sobre los bancos y trepar al techo de los autobuses, llueva o brille el sol, al salir del cine. El cine musical es el más sensorial de todos, porque se disfruta más intensamente con todos los sentidos; por eso, es el que más se resiste a ser desmontado. Ningún análisis de las estructuras visuales, rítmicas o musicales de **Cantando bajo la lluvia** podrá restituirnos ni siquiera un pálido reflejo de lo que es la película. Ni siquiera sirve de nada describir una escena - tan integrados están todos sus componentes que la descripción verbal, forzosamente simplificadora y sucesiva, la desintegraría-, ni contar su argumento. Ni siquiera fotos, el guión y la banda sonora del film pueden ayudar a reconstruir no ya su visión, sino incluso su recuerdo. Por ello, se quiere que se vea o se vuelva a ver.

(...) Si cabe hablar, en cambio, de la capital importancia de estos tres films no sólo en la historia del musical, sino en el cine entero. No olvidemos que el primer Kelly & Donen vió la luz cuando triunfaban en el mundo **El limpiabotas** y **Ladrón de bicicletas** de Vittorio De Sica (y Zavattini) y un neonaturalismo conformista y restrictivo que incluso alcanzó a Hollywood (producciones de Louis de Rochemont y Stanley Kramer, primeros films de Dmytryk, Zinnemann, Dassin, etc.), y que frente al



pretencioso melodramatismo moral y el empobrecedor academicismo visual y narrativo que estas tendencias preconizaban, el nuevo musical creado por Kelly & Donen representaba una alternativa y un antídoto, una fructífera ruptura con las convenciones realistas dominantes y un abandono de la verosimilitud psicologista del cine dramático de la época. Concretamente, uno de los factores determinantes de la renovación del lenguaje cinematográfico que supuso la obra de Godard fue precisamente la asimilación de las enseñanzas implícitas en el nuevo musical creado por Kelly & Donen. La preeminencia de la M.G.M. en el musical de los años 40 obedece a que, por vez primera, los directores del género eran capaces de crear una unidad expresiva en la que se narra una historia mediante las canciones y el baile, y no a pesar de ellos. Los comienzos del sonoro suscitaron la trasposición al cine de las comedias musicales de Broadway; las limitaciones expresivas del cine sonoro determinaron que los primeros musicales fuesen o teatro retratado o una serie de bailes y canciones enlazadas por mediocres escenas dramáticas rodadas por otro director y que convertían las películas en productos heterogéneos. Cuando el director musical (Busby Berkeley) era muy superior al dramático (Lloyd Bacon), cada escena no coreográfica era un estorbo y provocaba, en el mejor de los casos, una molesta



ruptura (esto último ocurre en **La calle 42**); en caso contrario, cada escena musical se convertía en un “número” incrustado en la narrativa. (...) Una excepción a tal planteamiento serían las operetas que realizó Lubitsch entre 1929 y 1934 (**El desfile del amor, Montecarlo, El teniente seductor, Una hora contigo, La viuda alegre**), que eran, ante todo, excelentes comedias con canciones, pero en las que el director supo conseguir adecuar el ritmo de la acción a la música, introducir las canciones con cierta estilizada naturalidad, y evitar que las mismas destruyesen la narración. En cualquier caso, el musical llegó a los años 40 acogiéndose a la solución más cómoda: hacer que sus personajes fuesen cantantes, bailarines, actores, directores, compositores, etc. (con lo que se podían intercalar ensayos y representaciones escénicas de su trabajo), y contar -mezclando drama y comedia- sus peripecias profesionales, sentimentales o familiares (...). Este era el panorama cuando Arthur Freed empezó a ocuparse de los musicales de la M.G.M., se trajo a Hollywood a Minnelli, devolvió al musical a Berkeley y Mamoulian, contrató a Kelly, Donen, Astaire y Walters y creó una serie de equipos (directores, coreógrafos, actores, actrices,



bailarines, bailarinas, músicos, guionistas, fotógrafos, decoradores) que se iban a dedicar, durante diez años, a reinventar la comedia musical (...).

(...) Para ello, y desde el principio, Kelly & Donen rompen con el naturalismo, con los criterios estrechos de la verosimilitud psicológica, y optan por la más extremada y explícita estilización, lo que comporta, junto a un uso adecuado del color, el decorado y la música, una concepción nueva de la planificación, cuyo objetivo primario consistía en subsanar las “rupturas” entre lo hablado y lo cantado, entre el movimiento normal y la danza; es decir, restituir la continuidad perdida, creándola de nuevo : fluidez entre unas y otras escenas, y entre los diferentes niveles expresivos; captación global - en planos generales prolongados, generalmente con la cámara moviéndose en grúas- de la acción; adecuación entre los movimientos de cámara y los de los actores, estando determinados, por tanto, unos y otros por la música, y manteniendo este triple acoplamiento incluso en las escenas más estáticas



y verosímiles. De esta forma, el musical reenlaza con la tradición de la cámara móvil de Murnau, y el cine más sonoro con el cine mudo (...).

(...) Donen comenzó trabajando las coreografías conjuntamente con Gene Kelly en los tres films que co-dirigieron. Aunque quizás deba reconocerse que son coreografías más influidas por el estilo de Kelly -viril, atlético, tratando siempre de aunar lo moderno con lo clásico, bailando siempre “para el público”, con incursiones a lo bufonesco cada vez que es posible- que por ninguna característica propia. El mismo Donen ha confesado: *“Soy tan limitado como bailarín que no me imagino haciendo la coreografía de toda una secuencia de baile. Yo no podría hacer la coreografía de un ballet (...).”* El tiempo ha sido injusto con Donen: la gente habla de *Cantando bajo la lluvia* o *UN DÍA EN NUEVA YORK* como películas de Gene Kelly



y es su nombre el que está pasando a la historia. Hay un público actual al que hay que explicarle quién es Stanley Donen. Quizás el por qué está en que el nombre de Kelly aparecía por encima del título del film. Si se repasa la historia de Hollywood, ¿quiénes son los dos directores que reconoce el hombre de la calle y cuyos nombres suponen un aliciente para ir a ver sus películas? Alfred Hitchcock y Cecil B. De Mille. ¿Y qué tienen en común Hitchcock y De Mille? Que ambos fueron reconocidos físicamente por la gente, que sabían cómo eran. Por un lado, De Mille siempre aportaba la voz en la presentación de los *trailers* de sus películas y se prestaba a toda la publicidad del mundo. Para la gente era una personalidad y no una sombra detrás de la cámara. Y lo mismo, e incluso más, con Hitchcock. Eso era muy consciente por parte de Hitchcock, que sabía que, si querías que el público te reconociese, debía conocerte físicamente y cuando hablase de una película de Hitchcock supiera cómo era físicamente, y desde muy pronto empezó con el juego de hacer descubrir aquellas breves apariciones en sus películas. Esto también es aplicable a Kelly y Donen. Kelly estaba más físicamente presente porque era la estrella de la película, se

hallaba frente a la cámara y era reconocible para el gran público, incluso para los menos cinéfilos. Porque aunque sepas quién es el director, ésta es una figura un poco diluida. (...) Si hay dos colaboradores en una película y uno está delante de la cámara y el otro detrás, el que está delante será el que se recuerde. Será “una película de Gene Kelly” en la misma medida en que una película en la que trabaje Bette Davis será “una película de Bette Davis”. (...)

(...) Gran parte de la química que existe entre los tres marineros y las tres chicas de **UN DÍA EN NUEVA YORK** se debe mucho más a Donen que a Kelly. Una persona que logra conjugar todos esos elementos y mantenerlos equilibrados es porque tiene una gran capacidad para la construcción dramática. Al ver el trabajo independiente de Kelly se aprecia que no tiene tanta habilidad para ella o que le interesa mucho menos. Kelly es esencialmente un actor/estrella que conoce muy bien lo que le permite lucirse pero que no sabe cómo construir un argumento y una intriga entre la gente que está interactuando. (...) La diferencia esencial entre ellos debe ser temperamental, dado que sus antecedentes no difieren tanto. Donen es una persona naturalmente refinada y Kelly no lo es. Por mil razones diversas, Kelly tiene esa obsesión por la virilidad atlética norteamericana que parece transmitir como intérprete y también como director, y eso excluye cualquier tipo de auténtico refinamiento, incluso aunque tratase de hacer uso de él. Parece que no se permitiría ser refinado. Por eso es posible pensar que todas las cosas que en las películas de Kelly y Donen aparecen como “arte” consciente, incluso con el riesgo de resultar pretenciosas, se deben a Donen y no a Kelly. La contribución de Kelly es, para empezar, él mismo como intérprete, con una consciencia, excesiva, de lo que puede hacer, de lo que lo exhibe para su mayor gloria y, segundo, una extroversión que se transmite a toda la película. Y no hay que menospreciar su participación; en especial en **UN DÍA EN NUEVA YORK** y en **Siempre hace buen tiempo** uno es consciente de esto a causa de la deliberada contundencia de la intriga, con esos tres soldados hambrientos de mujeres sin ninguna pretensión de ser personajes inteligentes o sofisticados. En su conjunto representan el mundo imaginario de Kelly y esa es la imagen del mundo que él desea presentar. **Cantando bajo la lluvia** es un film mucho más de Donen que de Kelly y quizás los otros dos con responsabilidades por igual. Pero los refinamientos visuales, el uso del *splitscreen* y todo eso, es algo que



evidentemente fascina a Donen. Es un virtuosismo que se hace patente, que a él le gusta usar y que sabe sacar adelante muy bien (...)

(...) Existe el famoso tópico de decir que **UN DÍA EN NUEVA YORK** fue la primera película que llevó a la comedia musical a las calles...lo que, por supuesto, como todo lugar común no es cierto; lo que sí es cierto es que fue el primer musical de éxito en el que la gente notó que se hacía eso. (...). Cuando el productor Arthur Freed confía por fin en Kelly y Donen y les permite dirigir **UN DÍA EN NUEVA YORK**, ninguno de los dos era nuevo en la lides de la coreografía o el cine. Ambos habían hecho -juntos o por separado- sus experiencias desde **Las modelos** y, en especial, habían tenido aquel buen “ensayo general” que fue **Llévame a ver el partido**. E, incluso, con el reparo que significa que **UN DÍA EN NUEVA YORK** no fuera un original para el cine, sino la adaptación de una obra musical de teatro, ésta hace su irrupción como algo totalmente nuevo en el género. Dejando aparte el mito de que sea el primer musical que saca sus cámaras a la calle (el mismo Donen ha declarado: *Lubitsch y Astaire ya habían hecho números musicales que transcurrían*



en la calle, es cierto que no de la misma manera, creo que la diferencia es que **UN DÍA EN NUEVA YORK** tenía más vitalidad), lo que el film aporta es la espontaneidad. Espontaneidad en el baile, en las canciones y en la integración de baile, canciones y escenarios, en el tema del film. Ya no asistimos a lo que eran las rutinas del género: la vida de algunos actores o aspirantes a actores que tienen la excusa servida para interpretar canciones o el escenario abierto para bailar. Ya esos números musicales no tienen que tener ningún apoyo “exterior” porque nacen de una necesidad y de una motivación “interior”. La música (cantada o bailada) es un ritmo más -y/o diferente del resto- pero un ritmo tan válido como el de cualquier otro movimiento dramático (...). **UN DÍA EN NUEVA YORK** sentaría las bases, no sólo de un tipo de tratamiento en Donen, sino de lo que sería una nueva tendencia del cine musical a partir de ella. Como dicen Betty Comden y Adolph Green en el prólogo a la edición del guión de **Cantando bajo la lluvia**, al enfrentarse con la estructura de **UN DÍA EN NUEVA YORK** trabajaron sobre “el concepto de un musical cinematográfico en el cual casi todos los números estuviesen interpretados



por un pequeño grupo de protagonistas en situaciones realistas”. Donen no pudo mantener esta pauta en todos sus musicales, pero tiende a rechazar los que tienen como fondo el teatro o “historias teatrales” en las que la “realidad” viene dada por el hecho de que, al ser actores, bailarinas, etc. disponen siempre del escenario para el número musical. Pero esa no era ni la intención ni la idea de Donen (y Kelly). Retrabajando (o quizás, trabajando conjuntamente) el concepto de Comden y Green, lo que se pretendía en estos musicales era que la música –y en especial el baile– “fluyesen” de la acción, la ayudaran a avanzar, se integraran en ella y no fuesen un elemento de distracción o interrupción de la historia (...). Es indudable que en sus musicales lo que más gravitan no son los temas, quizás a excepción del de **Cantando bajo la lluvia** que sí encierra cierta originalidad, o el de **Siempre hace buen tiempo**, una amarga reflexión sobre el paso del tiempo en la amistad. De todas formas, hay, sí, un elemento a destacar en **UN DÍA EN NUEVA YORK** y es el subrayado que se hace de la camaradería, relación entrañable para Donen en el resto de su obra. Muchas veces, esa camaradería, esa amistad, es incluso más importante



que el amor. En **UN DÍA EN NUEVA YORK** cuando el personaje de Kelly encuentra y pierde a la mujer de sus sueños, los dos compañeros y sus respectivas chicas dedican gran parte del tiempo a ayudarlo a reencontrarla. Al final, los camaradas partirán juntos al frente, ellas se quedarán en tierra y ni siquiera habrá un cambio de direcciones o promesas de futuros encuentros. (...) Es obvio que Donen se siente bien en exteriores y desde **UN DÍA EN NUEVA YORK** clama por ellos. (...) Hay gran parte del trabajo de Donen en la que se nota su tendencia a “salir fuera”. Digamos que responde totalmente a las necesidades de sus escenarios. Si necesita rodar en un decorado, lo sabe utilizar a la altura de los mejores realizadores, pero si necesita un exterior y no lo tiene, se le nota la incomodidad y mucho. (...) En este film, Kelly y él lograron que el estudio les permitiese una semana de rodaje en Nueva York y obtuvieron el mejor partido de ello, llegando incluso a filmar con cámaras escondidas y sin permisos. Pero el film consigue captar tan bien el aire de “realismo” que éste es el que predomina aunque, mirado en detalle, ese “realismo” es menor que el que la memoria se ha empeñado en adjudicarle.



(...) Según contaba Donen, la concepción del film había sido decidida de antemano, pero en ciertos momentos, Kelly dirigía unos números y él otros (por ejemplo, Kelly hacía la rutina de “Main Street” mientras, en un salón contiguo, Donen ensayaba con Sinatra y Garrett) y al fin del día cada uno veía lo que había hecho el otro y se daban mutuas sugerencias. Básicamente, Donen reconoce lo ya dicho: que él no se consideraba capacitado para hacer una coreografía, pero sí para hacer la “puesta en escena” de una canción. *“Me siento absolutamente seguro cuando tengo que hacer la escenificación de una escena que no esté basada en una coreografía. Puedo hacer una secuencia como la de “Bonjour Paree” o el baile de Fred Astaire en Una cara con ángel, pero no el baile de Audrey Hepburn en la cave”*. De todas formas, en la época de su primer trabajo conjunto, Kelly y Donen colaboran de una manera estrecha y *“uno nunca puede estar seguro de cuál es la contribución de quién, probablemente porque ambos nos estimulábamos mutuamente y de ese estímulo surgía una idea. Incluso si una persona tiene una idea, la otra hace de catalizadora. No se puede saber quién merece el título de crédito.”* Así, con una

energía envidiable (*trabajábamos hasta las dos o las tres de la mañana y al día siguiente a las seis ya estábamos de vuelta en el estudio*), ambos se entregaron a la tarea de crear un film que haría historia. Este se abre con una toma de los muelles de Nueva York (ciudad en la que sólo tuvieron presupuesto para rodar una semana) y un aria introductoria, casi operística (el estibador que viene cantando solo) y de pronto, la euforia total: el número “New York, New York” cantado por Kelly, Sinatra y Munshin con diversos fondos de la ciudad. A partir de ahí, las libertades son múltiples, aunque la intención es la misma: que el ánimo no decaiga. De todas formas, aún fieles a la tradición -aunque no por eso menos deliciosos- hay números como “Main Street”, con Kelly y Vera-Ellen haciendo una (excelente) rutina tradicional. Las canciones son diálogos entre personajes (las más graciosas le tocan a la pareja Sinatra-Betty Garrett) o hay algún que otro baile (“Prehistoric Man”) para lucimiento de Ann Miller y regocijo de todos (público incluido). Pero lo que da una coherencia definitiva de tono al film y los números es la ya citada energía/alegría. Dentro de todo esto, hay una excepción: el ballet “A Day in New York” en el cual es notoria la influencia de Gene Kelly; es su típico lanzamiento al baile popular/ballet, la pretensión “artística” de la cual acusan tanto a Donen sus detractores, que no reaparece cuando Donen dirige en solitario. “A Day in New York” es el sueño de *Gabey* (Gene Kelly) en el cual se sintetiza todo el argumento dramático del film: encuentros y desencuentros amorosos, dentro de una “estilización” que también lleva a otra “distracción”: excepto Kelly y Vera-Ellen, los otros cuatro actores son reemplazados por bailarines. Dentro del “realismo” del film y dentro de la dinámica del mismo, el ballet “A Day in New York” es *“una interrupción de la fluidez del film”*, según Donen, como lo sería “Broadway Melody-Broadway Rythm” en **Cantando bajo la lluvia**. Gene Kelly utilizaría una vez más el ballet para la gran secuencia final de **Un americano en París** y los tres adolecen -más allá de sus méritos intrínsecos de baile en sí, puesta en escena o concepción visual- de esa interrupción de la fluidez que se presentaba como propuesta y mérito básicos.

La realización de **UN DÍA EN NUEVA YORK** se presentó como espontánea, fresca, generadora de una especie de realismo que desdeñaba las fórmulas de “vamos a montar un *show*” o “espérame en el camerino mientras actúo”, para llenar la pantalla con una relación fluida de diálogo canto-baile entre pocas personas - generalmente los héroes de las historias- que no tenían por qué ser, como



personajes, cantantes o bailarines. Además, **UN DÍA EN NUEVA YORK** tenía una energía y una alegría interna como pocas veces se había visto en el cine (claro que todo esto sería perfeccionado en **Cantando bajo la lluvia**) y existía un refinamiento que tampoco era frecuente hasta entonces. Pero ese autor “siamés” del que tan acertadamente habla Miguel Marías, nos presentó, con el paso de los años, la disyuntiva de saber cuál de sus dos caras podía haber llegado a ser responsable de qué. La fórmula en conjunto era impecable, pero la separación de ambos dejó abierta la puerta a las especulaciones. Ha quedado demostrado que el refinamiento y la elegancia pertenecen a Donen. El sentido del ritmo y del baile es de ambos, aunque la fluidez se sigue viendo en Donen y no en Kelly, que en solitario ha demostrado que tiende a establecer “cuadros” de baile en vez de integrarlos en la acción. Kelly, aunque no haya co-dirigido con él, encontró otro buen “cómplice” en Vincente Minnelli para la grandilocuencia y la conciencia de lo artístico, para poner la lupa sobre el “Arte” (así, con mayúscula), mientras que el cine de Donen no buscó el “Arte” sino lo artístico. Alguien ha dicho que la cultura es lo que queda cuando uno

ya se ha olvidado de todo. En ese sentido, Donen es un director culto. Nunca ha tenido que “citar” a los grandes pintores (a lo sumo se dejó asesorar por el fotógrafo de modas Richard Avedon en el film en que lo necesitaba, **Una cara con ángel**), ni ha hecho hincapié en otros detalles que no fueran esenciales para su tema. Si éste lo requería, podía ser el mundo de la alta costura (**Una cara con ángel**), el de los diplomáticos (**Indiscreta**), la aristocracia decadente (**Página en blanco**) o el del espectáculo en sí (**Cantando bajo la lluvia**, **Bodas reales**, **Tres chicas con suerte**, **Profundamente en mi corazón**). Pero también ha ido a medios más cotidianos como el ruralismo (**Siete novias para siete hermanos**), el sindicalismo (**Juego de pijamas**), los vestuarios de los jugadores de béisbol (**Malditos yanquis**), los barrios bajos londinenses (**La escalera**), los tugurios de los contrabandistas (**Los aventureros del Lucky Lady**) o incluso, una estación espacial (**Saturno 3**). (...)

Texto (extractos):

Juan Carlos Frugone, Stanley Donen...Y no fueron tan felices, Semana
Internacional de Cine de Valladolid, 1989

Gene Kelly ya era una estrella antes que EE.UU. se involucrara en la Segunda Guerra Mundial. Su éxito en Broadway con “Pal Joey”, donde conoció al joven bailarín Stanley Donen, le abrió la puerta al cine y en tres años ya había rodado cuatro films, entre ellos **Las modelos**, dirigida por Charles Vidor y coprotagonizada por Rita Hayworth donde, junto a su ya amigo Donen, coreografiaron la pieza más conocida y revolucionaria del film: “Alter Ego”. Entonces llegó el bombardeo a Pearl Harbor y Kelly decide alistarse y contribuir como cineasta a la causa americana, un compromiso que se vería en sus siguientes papeles en plena efervescencia de películas relacionadas con la Segunda Guerra Mundial. Es en **Levando anclas** donde coincide por primera vez con Frank Sinatra y ejecuta de nuevo un magistral número musical, donde en esta ocasión bailaba con el ratón *Jerry* en un film sobre marineros condecorados en busca del amor al volver a casa. En sus siguientes films estuvo a las órdenes de Vincente Minnelli y compartió encuadre con Judy Garland, Fred Astaire y Lucille Ball, entre otros, sobradamente consagrado en su carrera como actor a sus 33

años, pero con la tarea pendiente de dar rienda suelta a su labor como coreógrafo y, por ende, director.

Ese momento llegó en 1949 con la adaptación del musical de Broadway **UN DÍA EN NUEVA YORK**, en el que ejercía como coreógrafo y, junto a Donen, como director. A sus nombres se sumaban los de Leonard Bernstein como compositor de algunas de las canciones del musical, y el de Frank Sinatra (de nuevo) coprotagonizando el film junto a Kelly en una historia, al igual que **Levando anclas**, sobre soldados en busca del amor en las 24 horas que tienen de permiso para visitar Nueva York. El film es una apabullante explosión de color y jovialidad, un canto a dicha ciudad y a los valores norteamericanos, huyendo de las clases altas para prestar atención (como iba siendo norma en la época) a los más desfavorecidos y humildes. De hecho es un trabajador del puerto el que abre el film a la par que comienza su jornada laboral, donde da la bienvenida a *Gabey*, *Chip* y *Ozzie*, tres muchachos de pueblo en la gran ciudad que encuentran a tres chicas con trabajos modestos, excepto *Ivy*, “*Miss Metro*” del mes de junio y aparentemente alguien que se codea con lo más selecto de la gran ciudad. El engaño que supone esa fachada en la muchacha, avergonzada de ser tan humilde como ellos, refuerza esa cercanía para con los más desfavorecidos, acercando su contagioso entusiasmo a toda clase de público, huyendo de grandes epopeyas para regalarnos simplemente a una panda de jóvenes que bailan, cantan, beben, viven y aman.

Pero el factor que convirtió a **UN DÍA EN NUEVA YORK** no solo en un éxito, sino en resultar uno de los musicales más influyentes de la historia, reside en rodar gran parte de ella en escenarios reales, un reverso luminoso al neorrealismo italiano que un año antes había estrenado **Ladrón de bicicletas** (Vittorio De Sica), mostrando por el contrario un escenario de posguerra como la luminosa y vital Nueva York, un optimismo incombustible que lleva a los protagonistas a peinar la ciudad en busca de “*Miss Metro*” y a Donen y Kelly a rodar sin permiso y sin apenas repetir tomas las diferentes escenas donde la Nueva York real de la época asoma por el celuloide. El aparente sinsentido de usar escenarios reales al adaptar una obra de teatro resultó un acierto absoluto que además marcaría la tendencia en adelante en los musicales, tendencia indiscutiblemente liderada por la figura de un Gene Kelly con libertad absoluta que, dos años después protagonizaba (y se consagraba con) **Un americano en París**, y al siguiente codirigía (de nuevo junto a Stanley Donen) y



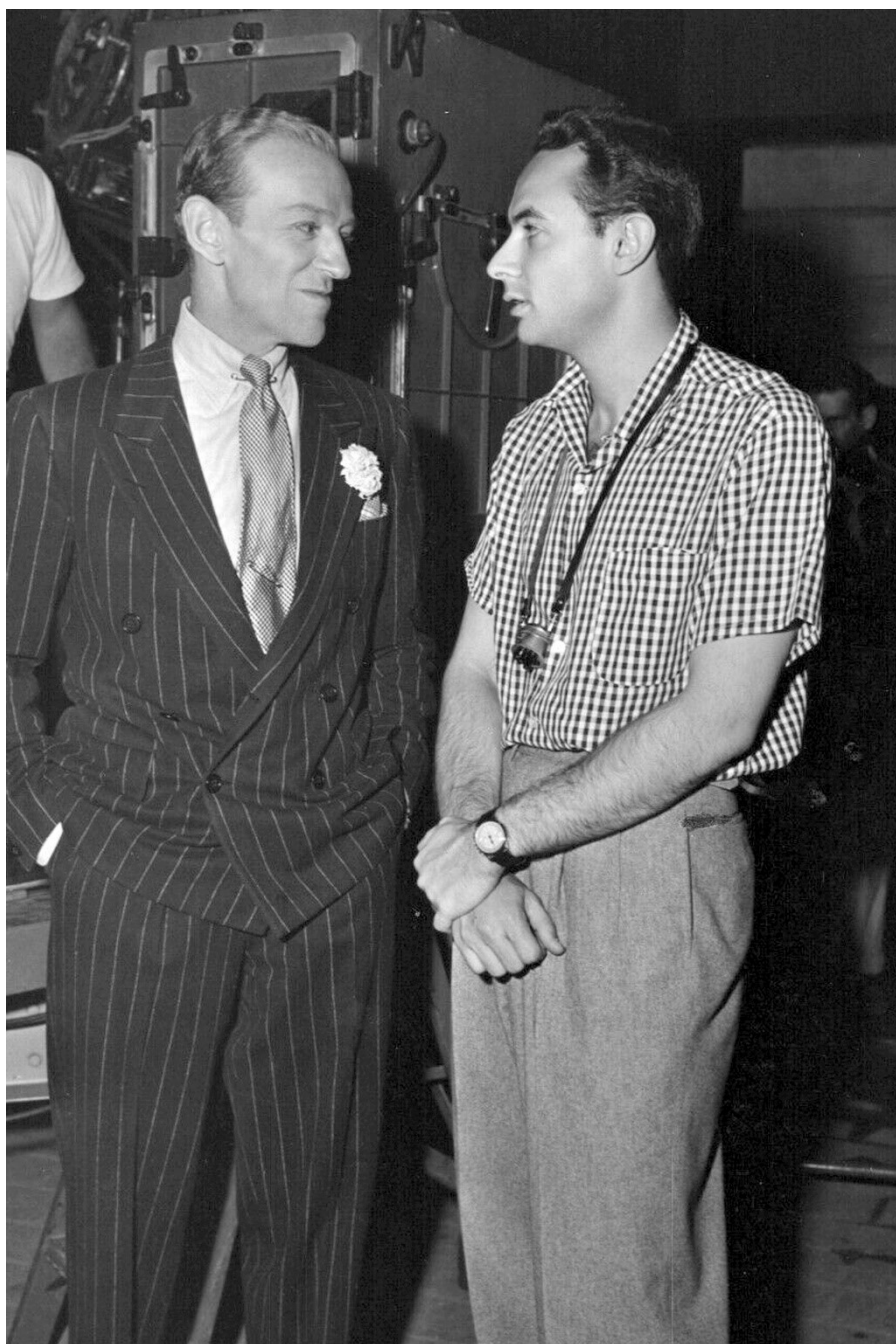
coreografiaba **Cantando bajo la lluvia**, dos de los mejores musicales de la historia. Y el germen de lo mejor de ambas está latente en **UN DÍA EN NUEVA YORK**, esa vitalidad y creatividad desbordada como la del número de la ensoñación de *Gaby*, un film más humilde que lo que estaba por llegar pero absolutamente fundacional en un estilo que hemos visto repetido en cada musical exitoso desde entonces (...).

Texto (extractos):

Nicolás Ruiz, "Un día en Nueva York", en dossier "El musical",
rev. Dirigido, diciembre 2021







Viernes 19

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

BODAS REALES (1951) EE.UU. 93 min.



Título orig.- Royal wedding. **Director.-** Stanley Donen. **Argumento y Guion.-** Alan Jay Lerner. **Fotografía.-** Robert Plank (1.37:1 - Technicolor). **Montaje.-** Albert Akst. **Música.-** Burton Lane. **Letra.-** Alan Jay Lerner. **Coreografía.-** Nick Castle y Fred Astaire. **Director musical.-** Johnny Green. **Números musicales.-** “Every night at seven”, “Sunday jumps”, “Open your eyes”, “The happiest day of my life”, “How can you believe me when i said i love you when you know i’ve been a liar all my life?”, “Too late now”, “You’re all the world to me”, “I left my hat in Haiti” y “What a lovely day for a wedding”. **Productor.-** Arthur Freed. **Producción.-**

Metro-Goldwyn-Mayer. **Intérpretes.-** Fred Astaire (*Tom Bowen*), Jane Powell (*Ellen Bowen*), Peter Lawford (*lord John Brindale*), Sarah Churchill (*Anne Ashmond*), Keenan Wynn (*Irving & Edgar Klinger*), Albert Sharpe (*James Ashmond*). **Estreno.-** (EE.UU.) marzo 1951 / (Francia) julio 1952.

versión original en inglés con subtítulos en español

1 candidatura a los Óscars: Canción (“Too late now”)

Película nº 2 de la filmografía de Stanley Donen (de 30 como director)

Música de sala:

“Fred Astaire: songs from the 30’s-40’s movies”

Selección de temas interpretados por **Fred Astaire**



“(…) **BODAS REALES** fue una película que hice a pesar de que no me gustaba el guión. Iba a ser dirigida por Charles Walters que, en el último momento, decidió no hacerla y yo llegué a ella muy tarde, con el guión ya aprobado, pero Arthur Freed me preguntó si yo quería hacer una película con Astaire. Y yo me sentí con ganas de contestarle: “A mí me bastaría con limpiar su camerino, de manera que qué decir de dirigirlo en una película”. Uno no podría llegar a inventar una historia así. Si a los nueve años has querido dedicarte al cine y al teatro y al baile gracias a una persona y de pronto... bueno, es que no podrías inventarte una historia así. Si lees una historia sobre un niño que ve a ese hombre y que quince años después lo está dirigiendo en una película, dirías que es una cursilada, que es imposible, que eso no puede suceder. Pero sucedió. Yo lo conocía de antes, lo había conocido en el estudio, pero trabajar con él todos los días era un milagro. Y volví a trabajar con él pocos años después en **Una cara con ángel**. Nunca he perdido eso... (..) Nos hicimos amigos personales. No tan íntimos como Gene y yo. Fred era... (..) Le seguí viendo hasta que murió. Se sentía muy incómodo con la gente que admiraba su trabajo, se ponía muy inquieto con los que pensaban que era lo mejor



que había pasado en el mundo. Una vez quise conversar con él a fondo sobre esto, pero no quería oír hablar del tema. Hubo mucha gente que le contaba la misma historia, no llegaron a dirigirlo en una película, pero había muchos que le decían que él era el responsable de que ellos estuvieran en el mundo del espectáculo o en los musicales o en el cine. Se podía escuchar a gente como Georges Balanchine diciéndole que era el mejor bailarín que había existido. Barishnikov dice lo mismo. Jerome Robbins también lo piensa. Bob Fosse hablaba siempre de lo gran bailarín que era. Todo el mundo habla de Fred Astaire, Fred Astaire, Fred Astaire... y yo también, es todo lo que puedo decir. (...) Lo que yo trato de hacer cuando dirijo una película, es que parezca que detrás no hay ningún esfuerzo. Y eso era lo que hacía a Fred realmente grande, que trabajaba muchísimo, pero luego parecía todo tan fácil... (...).

(...) La coreografía fue de Nick Castle, yo la ponía en escena. Y en cuanto al número de la suite del hotel, fue Astaire quien hizo realmente la coreografía. Tan sólo él. Sólo la persona que estuviera dentro de esa habitación podía encargarse de



ello. (...) La estancia tenía un solo lado abierto, donde se encontraba emplazada la cámara, bien sujeta en el suelo. Todo el atrezzo estaba igualmente pegado al suelo, nada debía moverse. La estancia se fijaba sobre una plataforma móvil que empezaba a dar vueltas, y con ella la cámara. Astaire se desplazaba siguiendo ese movimiento, y tenía que conseguir que todo pareciera real, acompañarse a la rotación del decorado y de la cámara. Creo que, en este caso, el único coreógrafo posible es quien está haciendo el número (...).

(...) Aunque Donen haya dicho que no le gustan los argumentos que tienen por escenario el mundo del teatro (“Nunca me gustó hacer musicales con historias del mundo del teatro. Me aburren”) le tocó en suerte (e imaginamos que por designio de la Metro y no del destino) hacer tres: **BODAS REALES**, **Tres chicas con suerte** y **Profundamente en mi corazón**. En el primero, según sus declaraciones, sólo le importaba el hecho de trabajar junto a Fred Astaire; al segundo, lo salva a base de



una imaginación constante en los números musicales; y el tercero es una de esas biografías típicas de la época en las que Donen se entrega al histrionismo de José Ferrer y saca partido a la simpatía de Helen Traubel. (...). En **BODAS REALES**, el Tom Bowen de Fred Astaire está en la mejor tradición (y, al parecer, remotamente inspirado en su propia vida, dado que él formó pareja artística con su hermana Adele y ésta se casó con un aristócrata inglés, como Jane Powell en el film): un *bon-vivant* que baila y canta con la mayor soltura del mundo. (...) **BODAS REALES** habrá aburrido a Donen con su historia, pero significó tocar el cielo con las manos al poder dirigir a Fred Astaire. Aquí todo retorna a lo convencional, aunque lo convencional en su mejor expresión: lo que falta de energía y de “calle” sobra en la inventiva que siempre daba Fred Astaire a sus coreografías y en el entusiasmo de Donen por demostrar su valía él solo. Los números de **BODAS REALES** se atienen a lo habitual, pero dentro de ellos Donen saca el mejor partido: deja que Astaire se luzca en “Sunday Jumps”, en el que, mientras éste espera que aparezca Jane Powell para ensayar, se va impacientando y finalmente, por casualidad, descubre un perchero y



baila con él. Es una de las típicas invenciones de Fred Astaire a la que Donen presta una cámara deleitada en el bailarín y que casi aparece como una tercera compañera de danza. En “How can you believe me?” abre las puertas de par en par para el dinamismo y la gracia de Astaire y Powell, y en “I left my hat in Haiti” el despliegue de color anticiparía ya el gusto de Donen por “la puesta en escena” incluso en los momentos en que la base para el número le inspira menos.

Pero donde pasa a la antología del musical es con “You’re all the world to me”. (...) Si en **Un día en Nueva York** asomaba ya el “juego” en la presentación de Vera-Ellen (*Miss Metro*), en **BODAS REALES** su primera película en solitario, Donen logra deslumbrar con este famoso baile de Fred Astaire por las paredes y el techo de su habitación. No es que sea difícil descubrir la base del truco: poner la escenografía en una plataforma móvil, fijar bien el atrezzo y dejar que la cámara capte los desplazamientos del decorado. Pero, por muchas veces que uno lo vea, no logra descubrir el momento en que se producen esos movimientos, ningún salto de imagen o movimiento forzado de Fred Astaire que denoten el giro de decorado y



cámara. A pesar de haber pasado tanto tiempo, sigue siendo técnicamente admirable e impecable. *“Hace unos años hice un video con Lionel Ritchie en el cual él baila por toda una habitación como lo hice con Fred Astaire en **BODAS REALES**. La técnica ha evolucionado mucho, tenemos muchos más elementos, contamos con el video y podemos ver simultáneamente cómo se está rodando. En la época de Fred Astaire teníamos que tener atado al operador a una mesa moviéndose en conjunto con la cámara. Entonces no se usaba el zoom ni podíamos controlar con computadora el zoom y los movimientos de cámara y, en última instancia, es mucho más fácil hacerlo ahora. Aunque esencialmente es la misma idea. Todo vuelve siempre a la idea original”. (...)* Más allá de los trucos, reconocibles o no, es otra espléndida demostración de la euforia que se adueña de los primeros films de Donen y su capacidad de transmitirla. La euforia del descubrimiento, o el reconocimiento, del amor que sólo volvería a darse en tales dimensiones de “libertad” en el “Singing’n the rain” de Gene Kelly en **Cantando bajo la lluvia** o en el



número de éste patinando por la calles de Nueva York (“I Like Myself”) en **Siempre hace buen tiempo. (...)**

(...) **BODAS REALES** nos muestra también su primera utilización del *split-screen*, recurso que utilizaría muy frecuentemente y nunca con gratuidad. Más notable, sobre todo, si pensamos que a finales de los años sesenta, tanto Richard Fleischer con *El estrangulador de Boston* (68) como Norman Jewison con *El caso de Thomas Crown* (también del 68), se rodearon de inmensa publicidad para hacerlo. En **BODAS REALES** es una sencilla conversación que tienen unos hermanos gemelos (ambos interpretados por Keenan Wynn) entre Estados Unidos e Inglaterra. Donen parte la pantalla en dos y la gracia del momento está dada por los diferentes acentos de ambos hermanos, que quizá no fuera tan efectiva en planos separados. *“Pero eso lo había hecho mucha gente antes que yo. En los años treinta se utilizó bastante para mostrar conversaciones telefónicas. Quizás aquí la gracia especial radique en que no son dos personas o actores diferentes, sino el mismo. Yo creo que el split-screen empezó a gustarme a través de los noticiarios. No recuerdo muy bien*

*cuál era el que utilizaba en su presentación el split-screen, todas esas cosas sucediendo al mismo tiempo. Me fascinó y empecé a utilizarlo en **BODAS REALES** y **Tres chicas con suerte**. Aunque creo que el mejor es el de **Indiscreta** en la conversación entre Cary Grant e Ingrid Bergman, cuando él la llama desde París y parecen estar en la misma cama. (...).*”

(...) Y la planificación típica de Donen también está ya aquí: las grúas, la cámaras siguiendo a los bailes en perpetuo movimiento hasta ser un elemento más del baile, los planos generales que respetan una cosa elemental en el cine musical, que muchos directores ignoran: mostrar siempre los pies de los bailarines. Es decir, el uso del plano general, no como falta de imaginación, sino como única colocación lógica de una cámara que quiere apreciar lo importante del baile, que no es el rostro del bailarín, sino el movimiento de sus piernas. Con todo, **BODAS REALES** tienen el único plano en todo el cine musical de Donen que no se atiene a esta regla: el baile de Fred Astaire y Sarah Churchill. Pero Donen dice: *“Oh bueno, claro que nuestro las piernas de los bailarines... siempre que bailen mínimamente bien”*. Aparte del mencionado y famoso baile de Astaire en su suite del hotel, “Open your eyes” es otro inteligente e imaginativo número en el que la pareja de hermanos que interpretan Fred Astaire y Jean Powell, bailan en una fiesta del barco en el que hacen la travesía entre Nueva York y Londres y se desencadena una tormenta. El barco comienza a moverse y los bailarines a perder el equilibrio, con todo el atrezzo moviéndose de un lado para otro -claro que perfectamente controlado por el realizador, que puso el escenario sobre una plataforma neumática- y sacando el mayor partido posible de las ideas a las que se presta el gag (...).

Juan Carlos Frugone, Stanley Donen...Y no fueron tan felices,

Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1989.







Martes 23

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

CANTANDO BAJO LA LLUVIA (1952) EE.UU. 103 min.



Título orig.- Singin' in the rain. **Director.-** Stanley Donen & Gene Kelly. **Argumento y Guion.-** Betty Comden y Adolph Green. **Fotografía.-** Harold Rosson (1.37:1 - Technicolor). **Montaje.-** Adrienne Fazan. **Música.-** Nacio Herb Brown, Al Goodhart, Al Hoffman y Roger Edens. **Letra.-** Arthur Freed, Betty Comden y Adolph Green. **Coreografía.-** Gene Kelly y Stanley Donen. **Director musical.-** Lennie Hayton. **Números musicales.-** “Singin’ in the rain”, “Fit as a fiddle”, “Temptation”, “All I do is dream of you”, “Make ‘em laugh”, “I’ve got a feelin’ you’re foolin’”,

“Should I?”, “Wedding of the painted doll”, “Beautiful girl”, “You were meant for me”, “Moses supposes”, “Good morning”, “Would you?”, “Broadway melody/Broadway rythm” y “You are my lucky star”. **Productor.-** Arthur Freed y Roger Edens. **Producción.-** Metro-Goldwyn-Mayer. **Intérpretes.-** Gene Kelly (*Don Lockwood*), Donald O’Connor (*Cosmo Brown*), Debbie Reynolds (*Kathy Selden*), Jean Hagen (*Lina Lamont*), Millard Mitchell (*R.F.Simpson*), Rita Moreno (*Zelda Zanders*), Douglas Fowley (*Roscoe Dexter*), Cyd Charisse (*la bailarina*), Kathleen Freeman (*Phoebe Dinsmore*), King Donovan (*Rod*). **Estreno.-** (EE.UU.) abril 1952 / (Francia) julio 1953 / (España) marzo 1953.

versión original en inglés con subtítulos en español

2 candidaturas a los Óscars:

Actriz de reparto (Jean Hagen) y Banda Sonora para film musical.

Película nº 4 de la filmografía de Stanley Donen (de 30 como director)

Película nº 2 de la filmografía de Gene Kelly (de 17 como director)

Música de sala:

Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the rain*, 1952) de Stanley Donen & Gene Kelly

Banda sonora original (varios autores)

“(…) Fue la película más cara que hice en la Metro, costó cerca de dos millones y medio de dólares. Pero, de todas formas, sólo hicimos como decorado una pared del (cine) Grauman's. Si Minnelli la hubiese dirigido, le habrían permitido reconstruir todo el maldito cine. (...) La prefiero a **Un día en Nueva York**. Es más perfecta, mejor y más divertida. Pienso que fue una idea muy buena hacer una película sobre el periodo de transición entre el mudo y el hablado. Aquí fue aun Arthur Freed quien nos convocó a Gene y a mí, así como Adolph Green y Betty Comdeb y nos dijo: ¿Y si hiciésemos una comedia musical inspirándonos en una antigua película de Jean Harlow? Finalmente, después de mucho discutir, decidimos rodar una película sobre este maravilloso periodo que es el final del mudo. La M.G.M. tenía en su poder los derechos de muchas canciones de Arthur Freed y probamos de utilizar todas las que pudimos. Así al principio, no disponíamos de ninguna línea directora; ninguna vedette prevista, que no fuera Kelly. El solo punto que teníamos en común era nuestra pasión por el cine y nuestro amor por las películas de esta época que Comden y Green conocían muy bien. (...) No nos burlábamos de las películas antiguas, nos gustan demasiado para hacer esto. Hicimos algunas bromas sobre las primeras películas habladas, **Scarface** por ejemplo, y sobre un cierto estilo de películas, más que sobre una película en particular (...).

(...) El peligro para una persona que está conectada con algo que luego en la vida se convierte en una obra de calidad memorable, es que puedes permitir que eso llegue a hacerte creer que tú mismo eres una especie de figura histórica. Otro



peligro es que todo el mundo le presta atención sólo a ese trabajo y mide todo lo demás en función de él (...)”.

(...) **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** es la segunda colaboración de Kelly y Donen -y de ambos con Comden y Green-. Aún en total armonía, vuelven a reinventar el género e... inventar la “nostalgia”: hasta aquel momento, cualquier revisión de una época histórica estaba siempre teñida de actualidad. Incluso, o básicamente, en el aspecto visual, que trataba de disimular las diferencias temporales y para ello las heroínas de época llevaban peinados o vestidos -y vale también para los hombres, aunque en menor medida- que acercaban su imagen a los treinta o los cuarenta o, incluso, los cincuenta. Hasta mucho después no buscó el cine un realismo de “época”, pero **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** fue la primera.

(...) La idea nació de adecuar un argumento para utilizar ciertas canciones escritas por el productor Arthur Freed y Nacio Herb Brown (entre ellas, el tema central: “Singin’ in



the Rain”). Así, se pusieron a ver cantidad de películas de los años treinta y hasta hubo un momento en que se pensó en hacer un *remake* de **Polvorilla** con Jean Harlow. Pero finalmente se decidieron por un original y tras bastante trabajo conjunto (o por separado, según las distintas versiones que dan ahora los responsables), quedó establecido un guión en el cual, el auténtico protagonista es el cine y el verdadero drama el paso del mudo al sonoro. (...) Respecto a esto, hay una divertida anécdota que refiere Donen del rodaje, en donde la técnica estuvo a punto de “traicionarlo”. Fue cuando la cómica escena en que se ve el primer film sonoro que ruedan los protagonistas y se escapa la sincronización, con lo cual aparecen con las voces cambiadas y Jean Hagen dice “sí, sí, sí”, con voz de hombre, mientras mueve la cabeza con un gesto de “no, no, no” y el actor que la acompaña habla con voz de mujer y también dice lo contrario de lo que indican sus gestos. Según Donen, para lograr el ritmo exacto rodaron la escena como si fuera un musical, es decir, con un *play back* y todo salió de maravilla. Pero cuando mandaron lo rodado a montaje de sonido, los técnicos no lo entendieron así y se volvieron locos para lograr la



sincronización “debida”: en la primera proyección del film aparecieron sonido e imagen en una sincronización perfecta (...).

(...) El tono de comedia brillante oculta el regusto amargo de ese paso que costó muchas carreras como, obviamente, le va a costar la carrera al personaje de Jean Hagen, aunque, como es la “mala” del film -una “mala” muy divertida, eso sí-poco nos importe: (...): maravillosa Jean Hagen, en su creación de la estrella con voz de rallador eléctrico cuya carrera se ve destruida por la llegada del cine sonoro. Hagen logra comunicar tanto la perfidia como la fragilidad de su *Lina Lamont*. (...) Volviendo al tema de la camaradería, en **CANTANDO BAJO LA LLUVIA**, la amistad de Kelly y Donald O’Connor no sólo viene de lejos, sino que supera todas las alternativas dramáticas de la historia y el triunfo profesional es, en alguna medida, un triunfo conjunto. (...) El guión está insuflado con una vitalidad que ya conocíamos de **Un día en Nueva York** y un sentido de la energía (una energía que siempre se transforma en alegría) enormemente contagioso y nuevamente se esquivan las situaciones “corales” para dejar paso a números intimistas cantados y bailados por

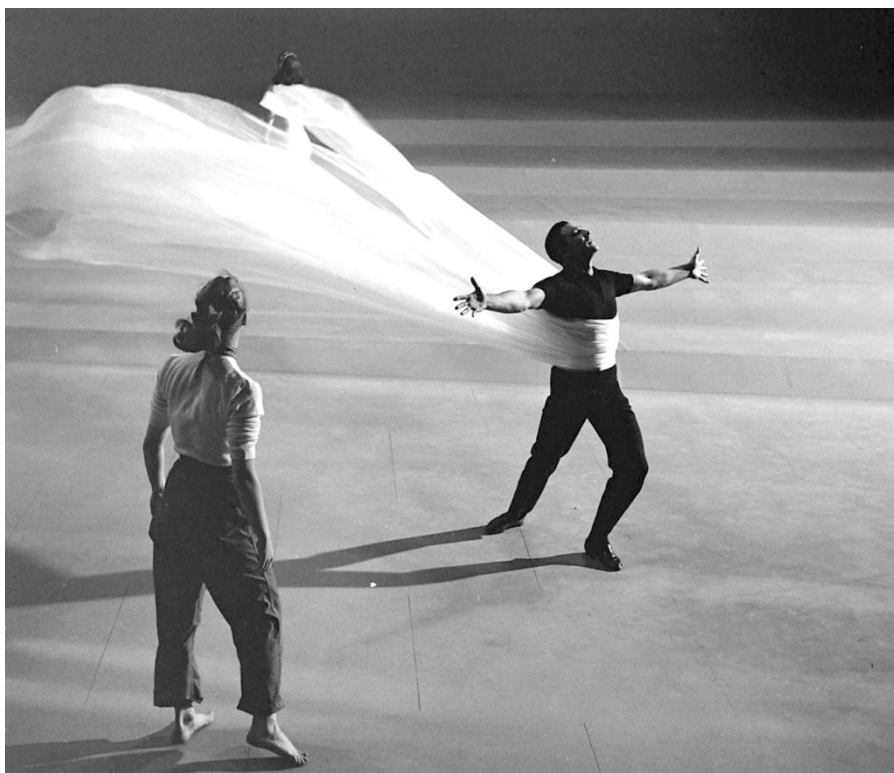


uno, dos, a lo sumo tres de los protagonistas y no deja de ser notable que sus dos momentos más recordados (Kelly cantando “Singin’ in the Rain” y Donald O’Connor con su “Make ‘Em Laugh”, sean “soliloquios”). La única excepción está dada en el gran ballet de “Broadway Melody/Broadway Rythm”. Pero otro de los elementos fundamentales de **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** es que hasta entonces, el cine nunca había dado una imagen más fiel de sí mismo, aunque su tono general no le permita cobrar la trascendencia crítica hacia la industria de **Cautivos del mal** de Minnelli, también del mismo año. De todas formas, **Cantando bajo la lluvia** tiene su lugar propio en la Historia del Cine más allá de su reconocimiento como una mirada incisiva hacia “adentro” y además marcaría otra pauta de Donen: sus homenajes al cine, que aparecen insinuados en **Charada**, en **Mi amigo el Diablo** y que cobrarán forma definitiva y básica en **Movie, Movie (...)**.

(...) CANTANDO BAJO LA LLUVIA tiene más partes musicales que no-musicales. La parte musical es más larga que la no-musical. Que yo sepa, eso nunca se ha hecho en ninguna otra película. Habitualmente lo musical ocupa



alrededor de un tercio de la acción, a lo sumo. En general hay veinticinco por ciento musical frente a un setenta y cinco por ciento no-musical. **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** tienen cincuenta y cinco por ciento frente a un cuarenta y cinco por ciento. Hay una increíble cantidad de números musicales. Constantemente. En esa película debe de haber unos cincuenta y cinco minutos de números musicales. En **Siete novias para siete hermanos** hay seis o siete números, es decir, entre veinticinco a treinta minutos... eso da una idea. (...) Si los años son distancia suficiente para juzgar con ecuanimidad y reconocer el lugar de una película en la Historia del Cine, se podría decir que es el cincuenta y cinco por ciento más glorioso del cine musical. (...). Prácticamente todos los números del film vuelven a mostrar la tendencia euforizante de Kelly y Donen, excepto dos: el romántico "You were meant to me" que Kelly y Reynolds bailan en un inmenso plató vacío y "Broadway Melody/Broadway Rythm", que es el único de toda la película que ralentiza el ritmo general. "You were meant to me" cumple una doble misión: es desmitificador en la medida en que el plató vacío, con un gran ciclorama al fondo y unos pocos elementos técnicos (ventilador, escalera), nos muestra cómo se "construyen" los efectos cinematográficos: el velo



que vuela desde que se enciende el ventilador, etc. Sin embargo, esa llamada de atención, “así construimos la magia”, da un doble salto mortal y crea la magia a pesar de todo. Que las marionetas nos conmuevan aún cuando nos muestren sus hilos, es realmente un prodigio artístico. “Broadway Melody/Broadway Rythm” adolece del mismo problema del ballet “A Day in New York”; en dos películas que son un emblema de fluidez, ambos números detienen la acción y fuera del lucimiento de Gene Kelly no tienen ninguna otra función: por muy bien filmado que esté, “Broadway Melody/Bradway Rythm” (llevó un mes de ensayos y dos semanas de rodaje) es como una vuelta a la realidad en medio de un encantamiento total. El problema básico de ambos ballets (el de “A Day in New York” y éste de “Broadway Melody/Broadway Rythm”) es que ambos extienden innecesariamente la acción. El primero nos está contando algo que ya hemos visto; el segundo, precisamente en una película tan decidida a llevar a cabo planteamientos “integracionistas” de



argumento y números, nos refiere toda una historia adyacente y separada de la central repitiendo prácticamente un número anterior.

Pero ahí están, para regocijo permanente de varias generaciones de espectadores, el “Beautiful Girl”, hecho a la manera, y como parodia, de Busby Berkeley; el divertido “Moses”, auténtico trabalenguas del que el dúo Kelly/O’Connor saca un gran partido, ejemplificador en cuanto al diálogo que da paso a la canción y ésta al baile; el antológico “Make’ em laugh” con el dinamismo de Donald O’Connor en su máxima explosión; el “Good morning” de Kelly-Reynolds-O’Connor (que ya habían cantado el tema central en la secuencia previa a los títulos) y, sobre todo el ya mítico “Singin’ in the rain” de Gene Kelly. Hace muchos años que los críticos y ensayistas se dedican a desmenuzar la magia de este número y poco -o nada- queda por decir de original al respecto. “Singin’ in the rain” es el número liberador por excelencia; el adulto, en un salto a la gloria de alegría y euforia (acaba de descubrir el amor) vence todos los tabúes que se le imponen al niño. ¿Qué hay más divertido y desobediente que chapotear en la lluvia, abandonar el paraguas, pisar todos los charcos, calarse hasta los huesos y no tener miedo del adulto-testigo? Todo eso hace Gene Kelly y transmite al espectador su catarsis, su desenfado y su felicidad. (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Frugone, **Stanley Donen...Y no fueron tan felices**,

Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1989



(...) Bajo la apariencia de un musical hedonista estructurado a partir de cuatro o cinco números musicales “para ser recordados”, **CANTANDO BAJO LA LLUVIA**, el segundo de los films realizados a medias entre Stanley Donen y Gene Kelly y protagonizados por este último, es en realidad un documento inapreciable, por muy exageradamente cómico que resulte, del difícil, doloroso, en algunos casos trágico, tránsito del cine mudo al sonoro. Más allá de la excelencia estilística de la coreografía de Kelly chapoteando bajo la lluvia, el número “Moses Supposes”, la coreografía en clave de cine negro con Cyd Charisse, la excitante danza de “Make’ em laugh” o el ballet final, **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** destaca por la manera tan amena como didáctica de explicar las dificultades de asimilación del nuevo sistema - del nuevo lenguaje- dentro de un engranaje industrial tan férreo como el de Hollywood, donde, desde siempre, o te adaptas o fracasas. Es indudable que el paso del tiempo ha acrecentado esta sensación de ser una película lúdica e instructiva a la par sobre el ocaso del cine silente y el nacimiento del cine sonoro, aquel en el que no creían Charles Chaplin, David Wark Griffith, Erich Von Stroheim y los propios



In a Greenwich Village honky-tonk, Gene Kelly meets Cyd Charisse and goes for her in a big way while her gangster friends are not amused.

M-G-M's **SINGIN' IN THE RAIN** Color by TECHNICOLOR

© 1952 M-G-M

protagonistas de la película de Donen y Kelly, pero en su momento **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** se presentaba como una pequeña revolución dentro del género musical, por mucho que el tándem hubiera sido más innovador y arriesgado al sacar las coreografías y las canciones a la calle en su primera película en colaboración, **Un día en Nueva York**.

CANTANDO BAJO LA LLUVIA puede verse entonces, debe verse hoy, y posiblemente al poco de su estreno, como un pedazo de historia cinematográfica que miraba hacia un pasado no tan lejano y quizá tampoco superado: solo habían transcurrido dos décadas desde la definitiva instauración del sonido, así que las heridas aún estaban abiertas, algunos cineastas y actores seguían sepultados en el olvido al no haberse acostumbrado al sonido (como técnica y también como forma expresiva) y la industria cinematográfica afrontaba otros peligros -la competencia directa de la televisión, que motivaría el fulgor de los formatos panorámicos apenas un año después del estreno del film no tan distintos a los que supusieron en primera instancia la adecuación tecnológica e industrial del inclemente sistema sonoro. La



"Gotta Dance, Gotta Dance!" Gene Kelly sings with an army of fast steppers in a setting which is a dreamer's idea of Broadway and Times Square.

M-G-M's **SINGIN' IN THE RAIN** Color by TECHNICOLOR

© 1952 M-G-M Inc.

aparente contradicción del film reside, en todo caso, en su vocación de mostrar la verdad de un engranaje y de un proceso a través de un género tan fantástico como es el musical; de ahí también la belleza y el interés que la película sigue despertando en la actualidad, por encima incluso de propuestas más realistas, o más documentales, sobre el proceso que finiquitó las *silent movies* para abrazar la causa de los *talkies* (un ejemplo manierista, lo tenemos en **The Artist**). *Don Lockwood*, el personaje que encarna Gene Kelly en su versión más extravertida, es un héroe de las películas mudas como en la realidad lo fue John Gilbert y otros tantos galanes que fracasaron cuando el cine se puso a hablar porque su voz no era la adecuada para el tipo de personajes que representaban o, simplemente, porque les costaba horrores hablar ante una cámara y no limitarse a decir onomatopeyas.

La acción de **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** arranca en 1927, cuando Hollywood ya había hecho varias probaturas de cine sonoro, así que Donen y Kelly van directamente al grano: la industria se está revolucionando y aquellos que no acepten el sonido como una nueva forma expresiva quedarán marginados de la



Surrounded by a bevy of pulchritude from the "Follies", Gene Kelly performs a lavishly spectacular song and dance number.

M-G-M's **SINGIN' IN THE RAIN** Color by TECHNICOLOR

misma. En la secuencia preliminar se hace un recorrido por los aspectos más convencionales de la industria del espectáculo: la noche del estreno de un film de capa y espada, la pareja impuesta por el propio estudio para reclamar la atención de los fans y hacer correr ríos de tinta cuando en realidad no hay entre ellos ningún interés amoroso (la que forman los personajes encarnados por Kelly y Jean Hagen, ella una de las primeras víctimas del sonido dada su chillona voz y, también, su nulidad intelectual), el *flash back* del personaje de Kelly evocando ante los micrófonos, de manera convenientemente edulcorada, su ascenso de *stuntman* de westerns a primer actor de la compañía Monumental Pictures ... La realidad y la ficción se mezclan sin problemas: se utilizan imágenes de la versión de **Los tres mosqueteros** protagonizada por Gene Kelly a las órdenes de George Sidney en 1948 -un film de aventuras coreografiado como un musical- y **El cantor de jazz**, el primer film parcialmente hablado de la Historia del Cine, es citado desde la escena en la que un productor presenta a los asistentes a una fiesta un fragmento de película hablada; los comentarios sobre el film con Al Jolson van desde que los hermanos Warner se



Gene Kelly does his stuff in a hilarious burlesque show number, surrounded by typical chorines who perform the "humps."

M-G-M's **SINGIN' IN THE RAIN** Color by TECHNICOLOR

© 1952. LARRY & SONS

arruinarán con semejante experimento hasta la constatación de que la película está funcionando bien comercialmente y marcando la nueva tendencia del mercado.

La secuencia ejemplar, en cuanto a la visión /revisión de **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** como un inapreciable documento del paso del mudo al sonoro, al margen pues de sus estrictas cualidades en el género musical, aparece en el momento del rodaje del primer film hablado de la pareja Kelly /Hagen: los problemas técnicos con el micrófono, la nula movilidad de la gigantesca cámara que debe situarse dentro de una cabina para evitar que se oiga el ruido del motor, la torpeza de la actriz al mover la cabeza de derecha a izquierda y viceversa alejando con ello su voz del micrófono escondido en la solapa de su vestido, la dificultad para capturar a la vez voces y sonidos –el ruido exagerado de la vara de Kelly al golpear en el suelo , la nula dicción de la actriz y lo encorsetado de unos diálogos que no han sido escritos para ser interpretados frente a una cámara. Como coda a este bloque humorístico, pero al mismo tiempo muy realista, está la posterior secuencia del estreno de la película en cuestión, un melodrama cortesano: el proyector se estropea,



la banda de sonido queda desincronizada y el relato dramático y de época se convierte en una involuntaria comedia que los espectadores ríen con ganas mientras los responsables de la película se hunden, irremediabilmente, en el fondo de sus butacas. El experimento resulta entonces un fracaso, un mal negocio, aunque al final, porque la historia lo quiso así y Chaplin se equivocó en sus predicciones sobre el poco tiempo que duraría el cine sonoro, el nuevo invento triunfa aunque se desvela el primero de sus artificios, el doblaje: el personaje de estridente voz encarnado al final de la proyección se alza el telón y los espectadores de, esta vez sí, una exitosa película hablada, ven a Debbie Reynolds interpretando entre bastidores la canción que Hagen simula entonar sobre el escenario en el peor de los *play backs* posibles (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, "Cantando bajo la lluvia", en dossier "El cine dentro del cine", rev.

Dirigido por, octubre 2011



(...) Resulta difícil hablar de una película tan decisiva como **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** sin caer en tópicos y frases mil veces dichas que, incluso, han creado cierta antipatía generacional en torno a la película de Donen y Kelly, algo que experimenté en mi época de fulgor cinéfilo juvenil, a consecuencia del hastío que me produjo la reiteración de alabanzas hacia el musical de la Metro. **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** ha llegado a ser decisiva no por acartonadas razones cinéfilas, mitómanas o genéricas, sino a la decisiva canalización de una reflexión sobre el propio medio cinematográfico que contiene la obra maestra de Donen y Kelly, reflexión que en el contexto de la situación del medio cinematográfico en la actualidad se hace más necesaria y decisiva. Y es que hablar de **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** como la cumbre del musical de Hollywood es redundante, aunque la película supuso la culminación de una fórmula perfecta, la instaurada por Arthur Freed en el musical de la Metro-Goldwyn-Mayer, iniciada en cierta manera en títulos como *Cita en St. Louis* (*Meet me in St. Louis*, Vincente Minnelli, 1944) o *El pirata* (*The Pirate*, Vincente Minnelli, 1948) y definida de manera ejemplar en **Un día en**



Nueva York o Un americano en París (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951). Dicha fórmula consiguió integrar en la evolución narrativa las canciones y números musicales, insertándolas de forma admirable en el guion y creando trasgresiones imaginarias de forma natural alrededor de personajes y situaciones. Freed dotó al musical americano de una personalidad propia y le dio una identidad genéricas sobre la que se ha ido construyendo las diversas evoluciones del género a lo largo de su historia.

Pero dentro de ese método, **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** fue algo más lejos, porque hablaba del cine, de su capacidad de recrear sueños y de hacerlos realidad, siendo una especie de reflexión meta en clave de estudio sobre la propia necesidad de las imágenes, las ficciones y la huida de lo real, resumido en el famoso grito "*Got a sing! Got a dance!*", una apología de la superación de lo cotidiano, de romper los límites de la realidad gracias a la creación artística y, en especial, al cine. **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** resulta desde hoy una película decisiva no solo porque sea un musical perfecto (eso ya lo eran títulos de la Freed Unit como **Un**



americano en París o **Melodias de Broadway 1955** /*The Band Wagon*, Vincente Minnelli, 1955), sino porque Donen y Kelly no se limitaron a plasmar un escapismo visual y musical memorable, sino a trascender la propia dimensión de lo real a través de la fascinación de la ficción, haciendo apología de un mundo basado en la propia dinámica del sueño creativo que se alejara de los fantasmas de la posguerra representados por la pesadilla real de la caza de brujas que el propio Gene Kelly vio pasar de cerca. **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** fue una apología del escapismo, de la huida de un mundo que comenzaba a ser una trampa invisible y donde la empatía vital se comenzaba a edulcorar con mensajes mass *media* ajenos a la ficción. Y, en ese sentido, **CANTANDO BAJO LA LLUVIA** fue el último gran canto libre y decididamente romántico del musical de la Metro, dando paso después a (brillantes) apuestas más meramente formales (la magistral **Melodias de Broadway 1955**)

melancólicas (*Siempre hace buen tiempo / It's Always fair Weather*; Stanley Donen y Gene Kelly, 1955) o nostálgicas (*Gigi / Vincente Minnelli, 1958*). Por ello siempre ha sido una obra fuera de tiempo y tendencias, una *rara avis* que siempre se aprecia más en la distancia y cada vez de manera más arrebatadora y difícilmente reproducible, resultando un modelo sobre el que poder formular un debate sobre la necesidades de las ficciones en el mundo actual y su canalización global e individual, en una época necesitada no solo de liberarse de realidades poco empáticas sino de ficciones contaminantes que no solo no liberan sino que crean esclavitudes peligrosas y poco detectables. Hoy, más que nunca, “*Got a sing! Got a dance! (...)*”.

Texto (extractos):

Ángel Sala, “Cantando bajo la lluvia”, en dossier “El musical”, rev. Dirigido, diciembre

2021









Viernes 26

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

TRES CHICAS CON SUERTE (1953) EE.UU. 82 min.



Título orig.- Give a girl a break. **Director.-** Stanley Donen. **Argumento.-** Vera Caspary. **Guion.-** Albert Hackett y Frances Goodrich. **Fotografía.-** William C. Mellor (1.37:1 - Technicolor). **Montaje.-** Adrienne Fazan. **Música.-** Burton Lane, André Previn y Saul Chaplin. **Letra.-** Ira Gershwin. **Coreografía.-** Stanley Donen, Gower Champion y Bob Fosse. **Director musical.-** André Previn y Saul Chaplin. **Números musicales.-** “Give a girl a break”, “Nothing is imposible”, “In our United States”, “Challenge dance”, “It happens every time” y “Applause”. **Productor.-** Jack Cummings. **Producción.-** Metro-Goldwyn-Mayer. **Intérpretes.-** Debbie Reynolds (Susan

Doolittle), Marge Champion (Madelyne Corlane), Helen Woods (Joanna Moss), Gower Champion (Ted Sturgis), Bob Fosse (Bob Dondy), Kurt Kasznar (Leo Pelney), Richard Anderson (Burton Bradshaw), William Ching (Ausan Pritelett), Larry Keating (Felix Jordan), Laurence Tuttle (sra. Doolittle). **Estreno.-** (EE.UU.) diciembre 1953 / (Francia) abril 1960 / (España) junio 1956.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 6 de la filmografía de Stanley Donen (de 30 como director)

Música de sala:

“Fascinating rhythms...” (1990)

Selección de composiciones de **George Gershwin**

Clive Lythgoe (piano)



(...) **TRES CHICAS CON SUERTE** es el contrapunto a la euforia radiante, a la calidad y a la inventiva de **Cantando bajo la lluvia**. Nada hay en su guión de fresco u original y todo transcurre por uno de esos argumentos trillados cuya incógnita es cuál de las aspirantes logrará el papel principal en una comedia y accederá al estrellato. De todas formas, Donen no se deja amilanar por la falta de atractivo del tema central y saca el mayor partido posible de los números musicales en una historia que es poco más que el pie para ellos. Como protagonistas aparecen en los créditos del film Marge y Gower Champion, espléndidos secundarios (por ejemplo en **Magnolia**) pero que no pueden sostener el peso de un protagonista. De todas formas, la historia está equilibrada con otras dos parejas: la que integran Debbie Reynolds y Bob Fosse y la de Kurt Kaznar (lo mejor del film en cuanto a comediante) y Helen Wood. Reynolds vuelve a su papel de niña inocente y Fosse, cuya genialidad como coreógrafo y realizador será indiscutible con el paso de los años, se muestra como un intérprete sin gran carisma, el “rubito insulso” típico de tanto cine americano. (...)



Gower Champion firma las coreografías junto con Donen, pero la diferencia es obvia: Champion es el responsable de sus bailes con Marge Champion (ambos impecables rutinas), en tanto que Donen -aún muy influido por Kelly- crea los otros números (saca gran partido -y energía, una vez más- de “Nothing is impossible”, bailado y cantado por el terceto masculino, un número que podría ser de los tres marineros de **Un día en Nueva York** o de los tres soldados de **Siempre hace buen tiempo**), y Bob Fosse asume actitudes típicas de Kelly aunque, siempre que puede, deja entrever ya algunos de los que después serían los movimientos característicos de sus creaciones. (...) También deja lucir a Reynolds y Fosse en “In our United State” (temáticamente el mismo concepto de “Main Street” en **Un día en Nueva York**) y se luce él mismo, como realizador, en la versión instrumental (antes ha habido una cantada donde se utiliza su efecto favorito: el *split-screen*) de “Give a Girl a Break”.

Este número es una fantasía del personaje de Fosse, quien ve a Debbie Reynolds agradeciéndole públicamente a él el triunfo de su carrera y de ahí, la pareja baila, casi literalmente, hasta la cima. A la orgía de color que propone la escenografía,

Donen propone una orgía de movimiento. Siempre hay globos, papelillos, escaleras y rampas. Pero como el número está presentado con la fotografía hacia atrás, los papelillos en vez de caer suben, los globos en vez de desinflarse aparecen mágicamente inflados, las rampas y las escaleras se recorren en sentido inverso. Todo esto sin que la sincronización de música y baile delaten nunca el truco. Y después la foto recupera la dirección debida y una vez más vuelve hacia atrás, pero todo con tal fluidez que el espectador desprevenido puede gozar en su efecto sin caer en la cuenta del artificio. Sólo después de varias visiones se descubre el truco (...).

Texto (extractos):

*Juan Carlos Frugone, Stanley Donen...Y no fueron tan felices,
Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1989*









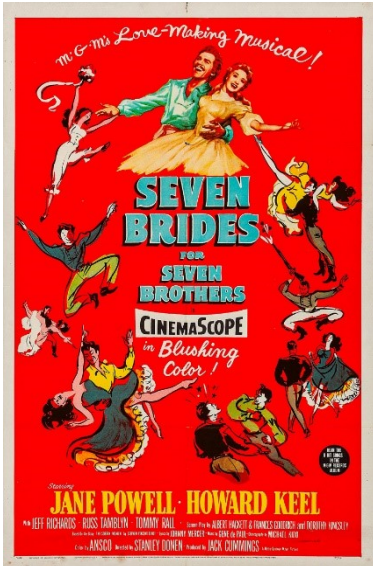
Martes 30

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS (1954) EE.UU. 102 min.



Título orig.- Seven brides for seven brothers. **Director.-** Stanley Donen.

Argumento.- El relato “The Sobbin’ women” (1937) -incluido en “Thirteen O’clock: stories of several worlds”- de Stephen Vincent Benét. **Guion.-** Dorothy Kingsley, Albert Hackett y Frances Goodrich. **Fotografía.-** George Folsey (2.55:1 Cinemascope - Anso Color).

Montaje.- Ralph E. Winters. **Música.-** Gene De Paul. **Letra.-** John Mercer. **Coreografía.-** Michael Kidd. **Director musical.-** Adolph Deutsch y Saul Chaplin.

Números musicales.- “Bless you beautiful

hide”, “Wonderful, wonderful day”, “When you’re in love”, “Goin’ Co’tin”, “Barnraising ballet”, “Lonesome polecat”, “Sobbin’ women”, “June bride” y “Spring, spring, spring”. **Productor.-** Jack Cummings. **Producción.-** Metro-Goldwyn-Mayer.

Intérpretes.- Howard Keel (*Adam Pontipee*), Jane Powell (*Milly*), Jeff Richards (*Benjamin Pontipee*), Julie Newmeyer (*Dorcas*), Russ Tamblyn (*Gedeon Pontippe*), Nancy Kilgas (*Alice*), Tommy Rall (*Florence Pontipee*), Betty Carr (*Sarah*), Mark Platt (*Daniel Pontipee*), Virginia Gibson (*Liza*), Matt Mattox (*Caleb Pontipee*), Ruth Kilmonis (*Ruth*), Jacques d’Aboise (*Efraim Pontipee*), Norma Doggett (*Martha*).

Estreno.- (EE.UU.) agosto 1954 / (Francia) abril 1955 / (España) abril 1955.

versión original en inglés con subtítulos en español

1 Óscar: Banda sonora para film musical
4 candidaturas: Película, Guión adaptado, Fotografía y Montaje.

Película nº 7 de la filmografía de Stanley Donen (de 30 como director)

Música de sala:

Siete novias para siete hermanos

(*Seven brides for seven brothers*, 1954) de Stanley Donen

Banda sonora original compuesta por **John Mercer & Gene De Paul**

(...) Es terrible. No puedo mirarla porque todo es tan falso... Deberíamos haber rodado en el norte de California, en Oregón, pero el estudio... bueno, no tuve ayuda. En aquel momento, la gran película que estaba haciendo la MGM era **Brigadoon** y se gastaba todo en ella. Mientras yo contaba con poco más de un millón de dólares, ellos sobrepasaban los cuatro. Minnelli era la estrella. Y Arthur Freed. Arthur Freed adoraba a Minnelli. Si Arthur Freed hubiese sido el productor de **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS**.. quizás todo hubiera resultado diferente, pero no lo fue. En cambio, lo que me dijeron fue: "¿Quieres ir dos veces a Oregón? (porque necesitábamos rodar con nieve y luego en la primavera) Olvídate". Así que tuve que hacerla toda en estudio y fue terrible. A pesar de eso, la idea funciona un poco. Pero ese número con Jane Powell cantando en el montículo... ¡Dios mío! Y la granja, en algunos momentos disimula, pero en otros no. No sé por qué sigo sufriendo casi después de cuarenta años. De todas formas debo reconocer que como película todavía está bien... si uno no ve los detalles (...). El scope era algo que se exigía en ese momento, a mediados de los cincuenta, y tuvimos que acostumbrarnos necesariamente a él. Lo único que teníamos que hacer era estudiar un poco más la situación de cada plano, cómo agrupar a los actores y bailarines, procurando no dejar espacios vacíos e innecesarios. El film era muy adecuado para el nuevo formato, porque teníamos siempre en plano a muchísima gente. Cuando, por el contrario, hay pocas personas en el encuadre, cuesta más adaptarse a estas dimensiones. (...) No teníamos, ni tenemos, el poder del pintor, que elige la forma y



el tamaño de su cuadro y así deberá verse. En el cine, las películas se ven en un formato en determinado cine, y en otro formato en otra sala. Tienes que intentar siempre, al encuadrar, saber cómo se va a proyectar la película, si no de poco sirve el estudio de la composición (...)

*(...) Al año siguiente, Donen, a pesar de todos los problemas de producción por él señalados, recupera su forma para ofrecer, si no todo un film, al menos un número para la antología del cine musical: "The Barnraising Ballet". (...). **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS** aportaría un nombre que, aunque sólo se repite en la filmografía de Donen (aparece sólo como actor/bailarín en **Siempre hace buen tiempo**) como actor y coreógrafo en **Movie, Movie**, es fundamental para uno de los hitos de su carrera: Michael Kidd. "Michael Kidd es otro coreógrafo de gran talento con quien, no sé por qué razón, sólo trabajé dos veces como coreógrafo y otras dos como actor. También es un muy buen amigo. Su estilo es muy personal y perfectamente adecuado para **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS**, porque es muy americano, atlético, rápido, angular, extrovertido. No se me ocurre nadie que hubiese podido hacer ni remotamente mejor los bailes para esta película que Michael Kidd. En esa película realiza un trabajo absolutamente mágico. Mi mayor problema fue que el estudio entendiera lo que queríamos hacer. Nunca había tenido*



problemas en las películas musicales que había producido Arthur Freed. Pero en esta ocasión no conté con él y cuando le dije a los productores que quería que todos los actores y las actrices fuesen bailarines, ellos me respondieron que estaba loco, que iba a arruinar la película, que esos eran leñadores y no bailarines y que la gente se iba a reír. Y yo me empeiné y no lo acepté, como no acepté que se usaran canciones folklóricas y pedí que se compusieran nuevas canciones. No al coreógrafo, no a los bailarines, no a las canciones. Fue una lucha infernal. Y finalmente cedieron, pero a costa nuestra, sin rodar los exteriores que queríamos. Así que, realmente, sin la creación de Michael Kidd, quizás todo hubiese salido mal (...).

Aquí, a pesar de la monumentalidad de la propuesta, no hay, como en los ballets de *Un día en Nueva York* y *Cantando bajo la lluvia*, un freno para la acción. Al contrario, explica dramáticamente mucho del desarrollo de la misma: los seis hermanos leñadores (el séptimo, Howard Keel, ya está casado con Jane Powell) aprenden a cortejar a las niñas del pueblo, las enamoran demostrando sus habilidades frente a los hombres del lugar, establecen una competición con estos últimos, la ganan y después, en la construcción del granero en sí, vendrá la venganza de los rivales. Si Gene Kelly realizó muchos años después un especial de televisión llamado "Bailar: un juego de hombres", Donen (con la espléndida coreografía de

Michael Kidd y una docena de bailarines más que notables y atléticos) lo había demostrado ya, y con creces, en “The Barnraising Ballet”. El juego de color y de cámara es tan vivaz como la danza, y ésta es tan vivaz como nunca se había visto antes en cine, combinando los estilos más dispares en una celebración casi orgiástica de vitalidad, fuerza, energía y destreza física. Como bien sabe quien haya visto **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS**, la experiencia de ser simplemente espectador de esta secuencia, es casi tan electrizante y agotadora como la de haberla bailado. El resto del film se mueve dentro de moldes más clásicos y Donen vuelve a esforzarse por animar con la cámara (una cámara que, restringida a unos decorados acartonados, poco puede moverse), en un excelente primer uso suyo del formato de Cinemascope, lo que falta de inspiración en el resto. Y nunca pudo rodar su gran número para este film (*“aún más importante que “The Barnraising Ballet”. La dimensión emocional que se alcanza cuando llega la primavera es una situación mucho mejor para un número que la rivalidad entre los muchachos”*): “Spring, Spring, Spring”. Donen había pensado hacer una auténtica celebración de la primavera, el nacimiento de los animales, las flores que se abren, la nieve que se derrite, los pájaros, el sol. En vez de todo eso, hay un montaje acelerado de imágenes primaverales, pero auténticamente dentro del tópico y sin poder emocional dentro (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Frugone, Stanley Donen...Y no fueron tan felices,

Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1989

(...) Es precisamente el desinterés que mostró la Metro-Goldwyn-Mayer hacia **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS** que consideraba que apostaba a caballo ganador con el caro vehículo para Gene Kelly que fue **Brigadoon** (Vincente Minnelli, 1954), lo que permitió al equipo liderado por Stanley Donen trascender la vulgaridad de su material de origen -la relectura en clave *western* del mito del rapto de las Sabinas que hizo el escritor Stephen Vincent Benét, “The Sobbin’ Women”- para crear una obra que exuda frescura, libertad creativa y unas ganas tremendas de trascender los límites del género. Precisamente son las propias dudas del coreógrafo



Michael Kidd, que no veía claro cómo integrar rutinas de baile de forma natural dentro del entorno de unos campesinos de lo más profundo de Oregón, las que vertebran un musical que, en lugar de utilizar las canciones como una quiebra de la realidad, opta por introducirlas dentro de la cotidianidad de sus personajes -sin contar con *trucos*, claro está, como los bailes que se producen en la fiesta del pueblo, el ensayo previo a esta...-: cfr. la famosa secuencia de la construcción del granero, en la que Donen, con un ojo puesto en el *slapstick* clásico, marca el ritmo de los movimientos del enfrentamiento físico entre los *Pontipees* y los jóvenes del pueblo a partir de la música de Gene de Paul. A eso ayuda, claro está, que en lugar de contar con actores a los que tener que enseñar a bailar, tanto Kidd como el director apostaran por cantantes y/ o bailarines¹ que dotaron a sus movimientos de una cierta estilización -lo que ya introduce cierto aire de *ensoñación* que enfatiza durante todo el metraje una supuesta limitación de producción, que es el hecho de tener que rodar en estudio, frente a fondos evidentemente pintados- que se acrecienta cuanto llega un número musical, lo que crea una mayor sensación de continuidad interna.

¹ Salvo Jeff Richards, proveniente de las ligas menores de béisbol, y que, por su falta de preparación, suele aparecer sentado en las secuencias de baile.



Debido a que no contó con un presupuesto lo bastante amplio como para garantizar la espectacularidad visual de otras producciones de la MGM -de hecho, la película transcurre en apenas dos o tres localizaciones distintas, todas ellas (re)construidas en estudio-, Donen decidió darle personalidad a **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS** gracias, sobre todo, a un inteligente uso de los colores. El bellissimo diseño de vestuario de Walter Plunkett no solo añade viveza a los encuadres, permitiendo mantener una cierta naturalidad dentro del retrato que hace de las regiones montañosas de Estados Unidos, sino que además ayuda a diferenciar a los hermanos protagonistas -que, con notable inteligencia y no poca retranca, los guionistas Albert Hackett y Frances Goodrich releen como una versión testosterónica de los pequeños acompañantes de **Blancanieves y los siete enanitos** (*Snow White and the Seven Dwarfs*; David Hand, 1937)- y, lo que es más importante, marca su estado de ánimo y/ o función dentro de la historia: no es casual, sin ir más lejos que, en su primera aparición, *Milly* (Jane Powell) lleve un vestido azul que contrasta con la abundancia de colores terrosos dentro del decorado, pues así se expresa la atracción inmediata que siente por ella *Adam* (Howard Keel). Precisamente Powell y Keele son los que vertebran la colección de melodías que marcan el ritmo del largometraje - todas ellas con cierto tono de canción tradicional-, pues, al ser los más preparados del reparto como cantantes, son los únicos que tienen números en solitario: ella, “Wonderful, Wonderful Day” y “When you’re in Love”, y él, “Bless your beautiful hide» y un *reprise* de “When you’re in love”. De hecho, se produce un contraste muy

interesante entre el tono grave de barítono de Keel y la característica voz de soprano de Powell, que le da una notable viveza a la banda sonora pero también define muy bien el choque social alrededor del que gira el conflicto dramático principal de **SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS**: *Adam* representa muy bien esa masculinidad egoísta, excesiva, de la vieja Norteamérica, que también han heredado sus hermanos, mientras *Milly* le da cuerpo a una visión más moderna y (tímidamente) más igualitaria del mundo (...).

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, “Siete novias para siete hermanos”, en dossier “El musical”,
rev. Dirigido, diciembre 2021





Stanley Donen



STANLEY DONEN

Columbia, Carolina del Sur, EE.UU., 13 de abril de 1924

Nueva York, Nueva York, EE.UU., 21 de febrero de 2019

FILMOGRAFÍA (como director)²

- 1949 UN DÍA EN NUEVA YORK**
(*On the town*) [co-dirigida con Gene Kelly].
- 1951 BODAS REALES** (*Royal wedding*)
- 1952 Nunca el amor fue tan bello** (*Love is better than ever*)
CANTANDO BAJO LA LLUVIA (*Singin' in the rain*)
[co-dirigida con Gene Kelly].
Fearless Fagan
- 1953 TRES CHICAS CON SUERTE** (*Give a girl a break*)
- 1954 SIETE NOVIAS PARA SIETE HERMANOS**
(*Seven brides for seven brothers*)
Profundamente en mi corazón (*Deep in my heart*)
- 1955 Siempre hace buen tiempo** (*It's always fair weather*)
[co-dirigida con Gene Kelly].

² www.imdb.com/name/nm0002045

- 1957** **Una cara con ángel** (*Funny face*)
 Juego de pijamas (*The pajama game*) [co-dirigida con George Abbott].
 Bésalas por mí (*Kiss them for me*)
- 1958** **Indiscreta** (*Indiscreet*)
 Malditos yanquis (*Damn yankees*)
- 1960** **Volverás a mí** (*Once more with feeling*)
 Una rubia para un gangster (*Surprise package*)
 Página en blanco (*The grass is greener*)
- 1963** **Charada** (*Charade*)
- 1966** **Arabesco** (*Arabesque*)
- 1967** **Dos en la carretera** (*Two for the road*)
 Mi amigo el Diablo (*Bedazzled*)
- 1969** **La escalera** (*Staircase*)
- 1974** **El pequeño príncipe** (*The little prince*)
- 1975** **Los aventureros del "Lucky Lady"** (*Lucky Lady*)
- 1978** **Movie, movie** (*Movie, Movie*)
- 1980** **Saturno 3** (*Saturn 3*)
- 1984** **Lío en Río** (*Blame it on Rio*)

1986 “Dancing on the ceiling” (videoclip para Lionel Richie)
“Big man on Mulberry Street” (ep.6^c, temp. 3^a. de la serie “Luz de luna”
(Dirección del número musical homónimo).

1999 Cartas de amor (*Love letters*) [película para televisión].





Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”.

2024

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Imprenta Del Arco

Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario (Antonio Ángel Ruiz Cabrera)

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón, Carmen Parra

e Irene Verdejo)

Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol y Claudia Jiménez)

Becaria ICARO - Ayuda en proyección y en elaboración del cuaderno

(Carmen Rodríguez)

Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)

Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)

Alejandro Roldán

M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,

José Linares, Francisco Fernández,

Mariano Maresca & Eugenio Martín

En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO
han sido proyectadas

(1) ANTHONY MANN (octubre 2007)

La puerta del diablo (*Devil's doorway*, 1950)

Winchester 73 (1950)

The tall target (1951)

El hombre del oeste (*Man of the west*, 1958)



(II) FRITZ LANG (febrero 2008)

Solo se vive una vez (*You only live once*, 1937)

Los verdugos también mueren (*Hangmen also die*, 1943)

El ministerio del miedo (*The ministry of fear*, 1944)

Deseos humanos (*Human desire*, 1954)

Mientras Nueva York duerme (*While the city sleeps*, 1956)

Más allá de la duda (*Beyond a reasonable doubt*, 1956)



(III) RAOUL WALSH (marzo 2009)

Pasión ciega (*They drive by night*, 1940)

El último refugio (*High Sierra*, 1941)

Murieron con las botas puestas (*They died with their boots on*, 1941)

Gentleman Jim (1942)

Objetivo Birmania (*Objective, Burma!*, 1945)

Al rojo vivo (*White heat*, 1949)

Camino de la horca (*Along the great divide*, 1951)

El hidalgo de los mares (*Captain Horatio Hornblower*, 1951)

El mundo en sus manos (*The world in his hands*, 1952)



(IV) ELIA KAZAN (noviembre-diciembre 2009)

La barrera invisible (*Gentleman's agreement*, 1947)

Pánico en las calles (*Panic in the streets*, 1950)

Un tranvía llamado Deseo (*A streetcar named Desire*, 1951)

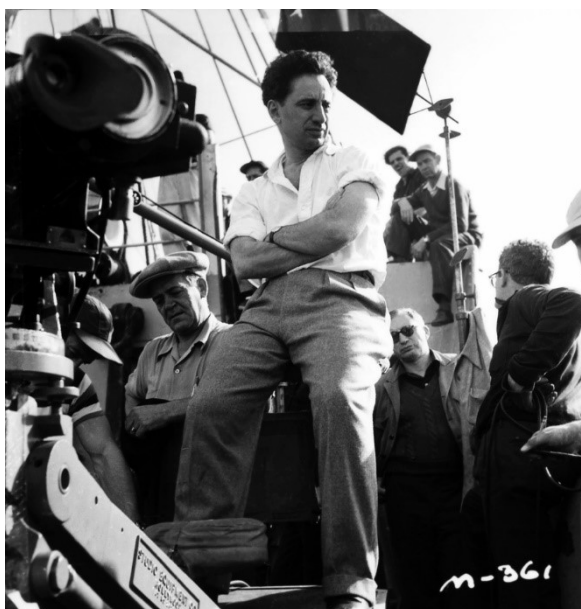
La ley del silencio (*On the waterfront*, 1954)

Al este del Edén (*East of Eden*, 1955)

Río Salvaje (*Wild River*, 1960)

Esplendor en la hierba (*Splendor in the grass*, 1961)

América, América (*America, America*, 1963)



(V) BILLY WILDER (enero-marzo-mayo 2012)

La octava mujer de Barba Azul (*Bluebeard's eight wife*, 1938, Ernst Lubitsch)

Ninotchka (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch)

Bola de fuego (*Ball of fire*, 1941, Howard Hawks)

El mayor y la menor (*The major and the minor*, 1942)

Cinco tumbas a El Cairo (*Five graves to Cairo*, 1943)

Perdición (*Double indemnity*, 1944)

Días sin huella (*The lost weekend*, 1945)

Berlín Occidente (*A foreign affair*, 1948)

El crepúsculo de los dioses (*Sunset Boulevard*, 1950)

El gran carnaval (*Ace in the hole*, 1951)

Traidor en el infierno (*Stalag 17*, 1953)

Sabrina (*Sabrina*, 1954)

La tentación vive arriba (*The seven year itch*, 1955)

Ariane (*Love in the afternoon*, 1957)

El héroe solitario (*The Spirit of St. Louis*, 1957)

Testigo de cargo (*Witness for the prosecution*, 1958)

Con faldas y a lo loco (*Some like it hot*, 1959)

El apartamento (*The apartment*, 1960)

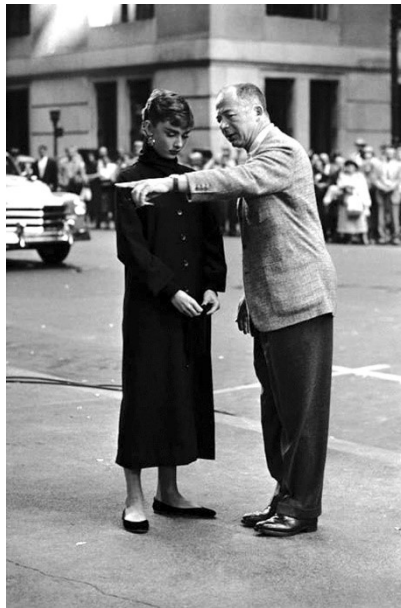
Uno, dos, tres (*One, two, three*, 1961)

Irma la dulce (*Irma la douce*, 1963)

En bandeja de plata (*The fortune cookie*, 1966)

La vida privada de Sherlock Holmes (*The private life of Sherlock Holmes*, 1970)

Primera plana (*The front page*, 1974)



(VI) JEAN RENOIR (enero-febrero-marzo 2013)

La hija del agua (*La fille de l'eau*, 1924)

Nana (1926)

Escurrir el bulto (*Tire au flanc*, 1928)

La golfa (*La chienne*, 1931)

Boudu salvado de las aguas (*Boudu sauvé des eaux*, 1932)

Toni (1934)

El crimen del señor Lange (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935)

Una jornada de campo (*Partie de champagne*, 1936)



La gran ilusión (*La grande illusion*, 1937)

La Marsellesa (*La Marseillaise*, 1937)

La bestia humana (*La bête humaine*, 1938)

La regla del juego (*La règle du jeu*, 1939)

Aguas pantanosas (*Swamp water*, 1941)

Esta tierra es mía (*This land is mine*, 1943)

El río (*The river*, 1950)

La carroza de oro (*Le carrosse d'or / La carrozza d'oro*, 1952)

El testamento del dr. Cordelier (*Le testament du docteur Cordelier*, 1959)

(VII) JOHN FORD (enero-marzo-mayo 2014)

El caballo de hierro (*The iron horse*, 1924)

Tres hombres malos (*Three bad men*, 1926)

Cuatro hijos (*Four sons*, 1928)

El delator (*The informer*, 1935)

La diligencia (*Stagecoach*, 1939)

El joven Lincoln (*Young Mr. Lincoln*, 1939)

Hombres intrépidos (*The long voyage home*, 1940)

Las uvas de la ira (*The grapes of wrath*, 1940)

¡Qué verde era mi valle! (*How green was my valley!*, 1941)

Pasión de los fuertes (*My darling Clementine*, 1946)

El fugitivo (*The fugitive*, 1947)

Fort Apache (*Fort Apache*, 1948)

La legión invencible (*She wore a yellow ribbon*, 1949)

Caravana de paz (*Wagon master*, 1950)

El hombre tranquilo (*The quiet man*, 1952)

Centauros del desierto (*The searchers*, 1956)

El último hurra (*The last hurrah*, 1958)

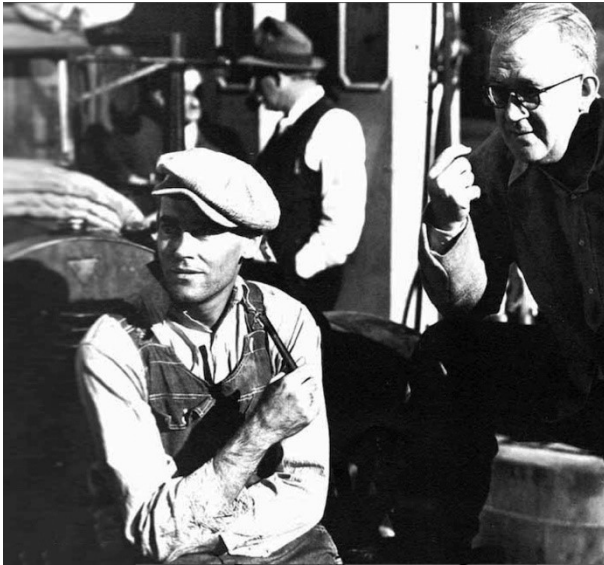
Misión de audaces (*The horse soldiers*, 1959)

El sargento negro (*Sergeant Rutledge*, 1960)

Dos cabalgan juntos (*Two rode together*, 1961)

El hombre que mató a Liberty Valance (*The man who shot Liberty Valance*, 1962)

El gran combate (*Cheyenne autumn*, 1964)



(VIII) ORSON WELLES (octubre 2015)

Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, 1941)

El extraño (*The stranger*, 1946)

Sed de mal (*Touch of evil*, 1958)

Campanadas a medianoche (*Chimes at midnight*, 1965)

Fraude (*F for fake*, 1973)



(IX) LUCHINO VISCONTI (abril 2016)

Obsesión (*Ossessione*, 1942)

La tierra tiembla (*La terra trema*, 1948)

Senso (*Senso*, 1954)

Noches blancas (*Le notti bianche*, 1957)

Rocco y sus hermanos (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960)

El Gatopardo (*Il Gattopardo*, 1963)

La caída de los dioses (*La caduta degli dei*, 1969)

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, 1971)

Confidencias (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974)



(X) ALEXANDER MACKENDRICK (febrero 2017)

Whisky a gogó (*Whisky galore!*, 1949)

El hombre vestido de blanco (*The man in the white suit*, 1951)

Mandy (*Mandy*, 1952)

El quinteto de la muerte (*The ladykillers*, 1955)

Chantaje en Broadway (*Sweet smell of success*, 1957)

Sammy, huida hacia el sur (*Sammy going south*, 1963)



(XI) WILLIAM WYLER (marzo 2019 / febrero 2020 / abril-mayo 2022 / enero-febrero 2023)

Una chica angelical (*The good fairy*, 1935)

Esos tres (*These three*, 1936)

Desengaño (*Dodsworth*, 1936)

Calle sin salida (*Dead end*, 1937)

Jezabel (*Jezebel*, 1938)

Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*, 1939)

El forastero (*The westerner*, 1940)

La carta (*The letter*, 1940)

La loba (*The little foxes*, 1941)

La señora Miniver (*Mrs. Miniver*, 1942)

Los mejores años de nuestra vida (*The best years of our lives*, 1946)

La heredera (*The heiress*, 1949)

Brigada 21 (*Detective story*, 1951)

Carrie (*Carrie*, 1952)

Vacaciones en Roma (*Roman holiday*, 1953)

Horas desesperadas (*Desperate hours*, 1955)

La gran prueba (*Friendly persuasion*, 1956)

Horizontes de grandeza (*The big country*, 1958)

Ben-Hur (*Ben-Hur*, 1959)

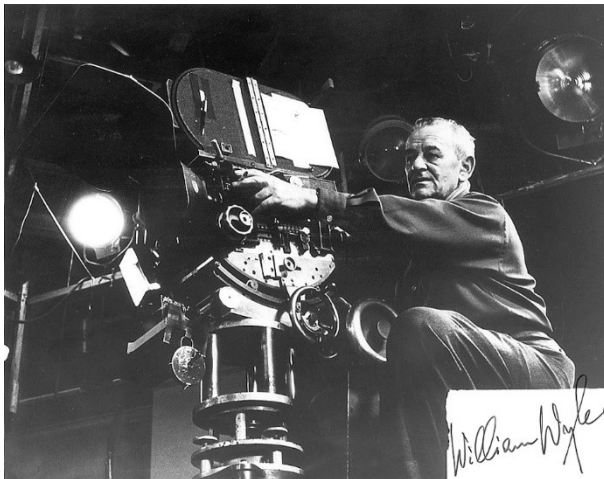
La calumnia (*The children's hour*, 1961)

El coleccionista (*The collector*, 1965)

Cómo robar un millón y... (*How to steal a million*, 1966)

Funny girl (*Funny girl*, 1968)

No se compra el silencio (*The liberation of L. B. Jones*, 1970)



(XII) MARCEL CARNÉ (enero 2024)



Nogent, el Dorado del domingo (*Nogent, ElDorado du dimanche*, 1929)

Jenny (*Jenny*, 1936)

Un drama singular (*Drôle de drame*, 1937)

El muelle de las brumas (*Le quai des brumes*, 1938)

Hotel del Norte (*Hôtel du Nord*, 1938)

Al despertar el día (*Le jour se lève*, 1939)

Los visitantes de la noche (*Les visiteurs du soir*, 1942)

Los niños del Paraíso (*Les enfants du paradis*, 1945)

(XIII) STANLEY DONEN (abril 2024)



Un día en Nueva York (*On the town*, 1949)

Bodas reales (*Royal wedding*, 1951)

Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the rain*, 1952)

Tres chicas con suerte (*Give a girl a break*, 1953)

Siete novias para siete hermanos (*Seven brides for seven brothers*, 1954)

Organiza:

Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

Síguenos en Facebook, X e Instagram