

BÁSICOS FILMOTECA

LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

UN DÍA EN NUEVA YORK

ON THE TOWN. Stanley Donen, Gene Kelly. EEUU. 1949

Sesión 9 / Jueves 31 de enero de 2013

Presentación y coloquio a cargo de Áurea Ortiz,
profesora de la Universitat de València.



EL CINE MUSICAL

Más que ninguna otra forma de interpretación filmada, los musicales representan el utopismo del cine occidental [...] En el musical, el tiempo y movimiento están coordinados con el ritmo de las canciones y los bailes, y todo está subordinado al fin último del espectáculo. [...] Como ha afirmado Richard Dyer (en *Only entertainment*, London, 1992), los musicales se aproximan más a lo que se sentiría en Utopía que a cómo estaría organizada esta.

[...] Es evidente que a lo largo de la centenaria historia del cine el escapismo fue más bienvenido en unos periodos que en otros y el éxito o el fracaso de los musicales parecía reflejar a la perfección esos gustos. La salvación y la felicidad parecían estar a la vuelta de la esquina en las fantasías cotidianas de los musicales de la era de la depresión, la década de 1930. En ellos, la fama y la fortuna eran siempre alcanzables si uno las deseaba lo bastante. Los musicales de Warner Brothers de este periodo se aproximan más al *New Deal* de Franklin D. Roosevelt que al cielo. En tiempos difíciles la dureza de la vida quedaba reflejada en las historias, pero se veía a través de un velo de optimismo. Dyer atisba en estas películas una tendencia a sugerir que la abrumadora pobreza puede ser resuelta, o al menos paliada, por representaciones musicales en las que la abundancia (es decir, el número de costosa producción) actúa como bálsamo por sí mismo. Esta liberación a través de la opulencia compromete, evidentemente, todo intento de situar la narrativa del musical en cualquier realidad reconocible. Pero en el entorno de las canciones y los bailes ocurre algo más ambiguo. Dyer describe estos números musicales como exponentes de una mercantilización de las mujeres como objetos: «La exagerada escala de los números está constituida por un caudal de mujeres; el sensual materialismo es la textura de la feminidad; la energía del

baile (cuando lo hay) es la energía de la imaginación coreografiada, a cuyo servicio están los bailarines». Esta exhibición de mano de obra organizada, obediente, coreografiada, demuestra las extrañas inconsistencias que hay en el corazón del musical clásico. Es como si el despilfarro de energía en sí mismo, a través de la canción y del baile, fuera suficiente para compensar cualquier injusticia [...].

Este concepto de un día a día musicado, en el que los personajes rompen a cantar espontáneamente como si fuera lo más natural del mundo, es una de las presunciones más surrealistas jamás perpetradas por la industria cinematográfica sobre el público. En la narración musical los diálogos se interrelacionan con las letras. Desde el punto de vista actual resulta un formato tan pasado de moda y tan *kitsch* como una ópera de Gilbert y Sullivan, y aún así en su energía cinética y la simple audacia de su puesta en escena y su diseño, los musicales clásicos representan una cima en la estética del cine.

El ciclo de musicales producidos por MGM desde mediados de 1940 hasta mitad de los años cincuenta llegó a ser conocido como el epítome de la era dorada del musical de Hollywood. Muchos de sus momentos más brillantes fueron concebidos por Arthur Freed, un inteligente productor que, asociado con directores como Vicente Minnelli y Stanley Donen, escritores como Betty Comden y Adolph Green y compositores como Lerner y Lowe, crearon *Gestalten*, espléndidos y desenfadados musicales poblados de personalidades dinámicas como Frank Sinatra, Gene Kelly y Judy Garland. Si hubiera que generalizar, podría afirmarse que en las películas musicales de MGM se pone mayor énfasis en los bailes que en las canciones. Mientras que estas eran en todos los aspectos equivalentes a las del periodo anterior, era en la precisa relación entre la cámara y el movimiento coreografiado donde destacaba por su excelencia un director como Minnelli. [...]

En cierto sentido, los musicales dependían de la sustentación del sistema de estudios. La formación centralizada y los asombrosos recursos creativos «de la casa» (directores musicales, orquestas, decoradores, bailarines, coreógrafos), junto con intérpretes que eran literalmente propiedad del estudio para el que que trabajaban, creó una cultura en la que los largos ensayos y el enfoque cooperativo de cara al producto final eran no sólo posibles sino inevitables. La descomposición del sistema de estudios ante la irrupción de la televisión y la emergencia de la productora independiente marcó el declive final de una forma de arte preeminentemente americana.

Russell Lack, en *La música en el cine*.
Madrid: Cátedra, 1999 (edición original, 1997).

Con sus reminiscencias del *vaudeville*, la comedia musical es una increíble mezcla de canciones al estilo de las operetas, coloristas *ballets* tomados del *music hall*, fragmentos de diálogos propios de comedias teatrales, interludios escénicos y toda suerte de interpretaciones solistas. Aspira a la unidad y amenaza con desplomarse en cualquier momento. Nadie podía afirmar honestamente que una comedia musical tiene algún sentido; y, sin embargo, puede llegar a ser un buen entretenimiento, incluso un entretenimiento cinematográfico.

El género cobró forma a principios de la época sonora, cuando se superó la dependencia inicial respecto del teatro. [...] Hollywood se apoderó de la comedia como un antídoto contra el desánimo de la Gran Depresión y como contribución al optimismo del *New Deal*. Ernst Lubitsch preparó el terreno con sus films *Love Parade* (1929), *Montecarlo* (1930) y *The Smiling Lieutenant* (1931), lecciones prácticas del delicado arte de incluir canciones con la mayor discreción. *42nd Street* (1933) daba vida a una intriga entre bastidores cuyos protagonistas ofrecían un agradable pretexto para los números escénicos. Las anuales *Broadway Melodies* y *Big Broadcasts* superaron a las propias revistas teatrales con sus suntuosos despliegues de piernas, decorados y talentos individuales. Los films en los que Fred Astaire bailaba con Ginger Rogers fueron verdaderos hitos; combinaban proezas físicas con ideas encantadoras de una manera tal que acababan beneficiando

al cine. Y así sucesivamente. La comedia musical se ha convertido en un género establecido.

A primera vista su esquema general es extremadamente simple. Las comedias musicales se desarrollan siguiendo los senderos de una historia lo bastante abierta como para evitar que se convierta en una revista o un espectáculo de variedades, lo bastante compacta como para poseer la coherencia de una comedia teatral u opereta que pueda incluir digresiones diversas. Y esa historia –algún romance o conflicto amoroso aderezado con escenas de celos– procede generalmente de la vida real. Las escenas de las calles de Nueva York en *Swing Time*, de George Stevens, o en *The Band Wagon*, de Vincent Minnelli, se acercan tanto a la vida corriente como el París de René Clair. Además, las canciones de una comedia musical suelen emanar de la intriga que las hilvana [...]. En las comedias musicales propiamente dichas, las canciones surgen con frecuencia de una palabra casual o se desarrollan a partir de una acción en curso.

No obstante, ¿puede afirmarse que la acción en sí sea real? En realidad, las comedias musicales carecen de la seriedad de los films comunes, y cada vez que retratan la vida cotidiana parece que al mismo tiempo ironicen sobre ella. Sus intrigas insustanciales resultan a veces tan ficticias como sus bailes y letras. [...] De modo similar, las canciones tienden a invadir la realidad sugerida por la narración, y así una escena que pretende mostrar la vida tal como es participa al mismo tiempo de la artificiosidad de las canciones. La mayoría de las comedias musicales abundan en confusas superposiciones de este tipo.

A ello hay que añadir una predilección por la teatralidad más descarada. Las comedias musicales se preocupan tan poco por la realidad fotográfica que a menudo presentan escenas de la vida cotidiana de una manera teatral. Y, por supuesto, cada número les sirve de pretexto para deslumbrarnos con sus panoramas espectaculares. Los *ballets* pueden empezar tanto en interiores vistosos como en los lugares más inverosímiles, y las canciones pueblan un mudo de fantasía recreado en el estudio. [...]

Teniendo esto presente, es difícil comprender por qué las comedias musicales deberían resultar atractivas como películas. Sus decorados





UN DÍA EN NUEVA YORK Y EL CINE MUSICAL

Nada más comenzar la película con unas imágenes portuarias e industriales acompañadas de un código de tiempo y un obrero nada glamouroso que se lanza a cantar las pocas ganas que tiene de ir a trabajar, entendemos a la perfección la distancia que *Un día en Nueva York* marcó con los musicales anteriores y sus ganas de superar tópicos. Este inicio es toda una declaración de principios que debió pillar muy desprevenidos a los espectadores de 1949: personajes cotidianos como marineros, taxistas y obreros, y escenarios naturales y extraños a un género hasta entonces lleno de teatros, cafés, hoteles de lujo y jardines. Ciertamente es que, tras este inicio rompedor, la película se filma en platós que simulan un museo, una terraza o una calle de Nueva York, pero lo que dejará claro es que a partir de ahora cualquier lugar será bueno para cantar y bailar y, en la ficción, cualquiera podrá hacerlo sin necesidad de justificarlo en la historia adjudicándole una profesión como actor o bailarina. Estos marineros que buscan chicas y diversión tras varios meses en el mar inundan de energía cualquier espacio que pisan y lo convierten en zona de recreo. No es casual que uno de los números musicales más famosos, *Prehistoric Man*, transcurra en un museo, espacio de razón y orden por antonomasia que, obviamente, va a ser subvertido por el caos que la libre expresión del cuerpo y el deseo a través de la danza van a provocar.

Naturalmente, tras los números musicales todo ha de volver al orden. Por muy fantasiosos o extravagantes que puedan ser o por muy erótico o agresivo o explosivo que se muestre el baile, acaban integrados en un relato convencional que anula el desorden creado. Pero cuando emergen la música y la danza, la realidad y lo racional desaparecen y es el cuerpo el que habla, expresando las emociones, el deseo y el sentimiento amoroso. El número del museo que comentamos contiene una más que evidente carga sexual y, además, está repleto de maliciosas alusiones al doctor Kinsey, a la represión y al psicoanálisis.

En realidad, lo que hacen Gene Kelly y su *troupe* en el museo destrozando el orden es lo que hace el musical en el seno del cine clásico. En un sistema narrativo sustentado por la continuidad, el *raccord*, el montaje transparente y la perfecta relación causa-efecto que domina el relato, los números musicales son lo contrario, una ruptura de la continuidad, la visibilización de los mecanismos narrativos y la desaparición de la ilusión de realidad que el cine clásico tanto se esmera en conseguir. Además, su propensión a la fantasía y la irrealidad le permiten una gran experimentación narrativa y plástica. Tal vez por eso hay a quien le cuesta disfrutar de un musical, saltar de la parte llamémosla «narrativa», aquella en la que no se canta y baila y que en nada se diferencia de otras películas de Hollywood, a la parte musical, allí donde la irrealidad y la fantasía mandan y las reglas del clasicismo estallan en pedazos: los personajes nos miran, el decorado cambia o se desvanece y solo queda el baile para aportar sentido. La narración para, la acción se detiene y a nosotros, los espectadores, nos queda dejarnos llevar por la música y una explosión de imaginación, vida y energía que solo se pueden disfrutar desde la complicidad y la fascinación.

Áurea Ortiz Villeta

irreales y sus canciones independientes parecen más propias del escenario que de la pantalla. Sin duda, tanto las canciones como los decorados se ofrecen de un modo lúdico, que de algún modo mitiga su teatralidad inherente, pero esto no basta para explicar las afinidades del género con el cine. Y sin embargo, en cierta medida, es un género cinematográfico, por las siguientes razones:

Primero, las comedias musicales parten invariablemente, en cada uno de sus números, de acciones puramente cotidianas. Es como si en ellas la composición deliberada dejara lugar a la improvisación. En los musicales de Astaire, como dice un crítico, «se descubrió que los bailes más hermosos de la pantalla no eran aquellos que simulaban formar parte de un espectáculo escénico, sino las situaciones más bien íntimas, aparentemente improvisadas, que surgen de la acción del momento, y cuya única razón de ser reside en el hecho de que el bailarín sencillamente no puede mantener los pies quietos». Lo mismo se puede afirmar de las interpretaciones musicales. Pero nada podría ser más característico de la realidad que registra la cámara que el carácter fortuito de los fenómenos y sucesos que la comprenden. Por consiguiente, al hacer que sus canciones aparezcan como un fruto de las contingencias de la vida, el género muestra su afinidad, aunque no sea directamente, con el medio cinematográfico.

Segundo, las comedias musicales reflejan las tensiones propias de la esencia del cine, las que surgen del conflicto, siempre latente, entre la tendencia realista y la formativa. La primera se manifiesta en la insistencia obstinada, aunque no del todo entusiasta, de la comedia musical en un tipo de tramas que interrelacionan vagamente algunos acontecimientos de la vida real; la segunda justifica el flujo de canciones y otros números musicales. Lo que yo he llamado el «método cinematográfico» es el resultado del «correcto» equilibrio entre estas tendencias. Es cierto que la comedia musical no se propone obtener ese equilibrio, pero logra otra cosa, que es casi tan importante como ésta. A través de su propia estructura ilustra la eterna lucha por la supremacía entre la tendencia realista, sugerida por una intriga banal, y la tendencia formativa, que encuentra su válvula de escape natural en las canciones. Pero ¿no se inclina en favor de los números musicales autónomos? Por mucho que se concentre en las actuaciones musicales por sí mismas, el género no permite que estas tomen la delantera y dejen en segundo plano los acontecimientos de la vida real. Más bien las mantiene como entidades aisladas, impidiendo de este modo las fusiones anticinematográficas de música y cine —es decir, fusiones en las cuales la libre creatividad ofusca nuestro interés por el mundo visible—. Al contrario que las películas que representan óperas, las comedias musicales prefieren un todo fragmentado a una unidad falsa.

Siegfried Kracauer, en *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989 (edición original, 1960).

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
http://opac.ivac-lafilMOTECA.es

- APPELBAUM, Stanley. *The Hollywood Musical. A Picture Quiz Book*. New York: Dover Publications Inc, 1974.
- FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux, 1982.
- JELOT-BLANC, Jean-Jacques. *30 ans de cinéma musical*. Paris: Pac Editions, 1985.
- LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999.
- MUNSÓ, Joan. *El cine musical de Hollywood*. Barcelona: Film Ideal 2000, 1997.
- MUNSÓ, Joan. *Diccionario de películas. El cine musical*. Madrid: T&B, 2006.
- SÁNCHEZ, Leo. *Lunas de papel y polvo de estrellas. Compositores y letristas en la edad de oro del musical*. Lleida: Milenio, 2005.
- PÉREZ, Adolfo. *Cine musical. Desde Gene Kelly a John Travolta, pasando por Gingers Rogers y Liza Minnelli*. Madrid: Masters, 2004.
- SPRINGER, John. *La comédie musical. Histoire en images du film musical*. Paris: Henry Veyrier, 1984.
- VERA, Juan Manuel. *Del musical de Hollywood al spot publicitario: notas sobre el desarrollo de lo espectacular en la representación fílmica*. València: Universitat de València, 1994.
- VV. AA. Monográfico El cine musical, *Nickelodeon*, nº 25, 2001.

ARTÍCULOS

- CASAS, Quim. «Entrevista a Stanley Donen», *Dirigido por*, nº 174, noviembre 1989.
- KELLY, Gene. «Notes à de jeunes danseurs», *Positif*, nº 489, noviembre 2001.
- KELLY, Gene. «Souvenir de danse», *Positif*, nº 599, enero 2011.
- MIRET, Rafel; BALAGUÉ, Carles. «El musical americano: reivindicación de un género», *Dirigido por*, nº 391, julio-agosto 2009.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. «Dancing in the Streets», *Sight & Sound*, vol. III, nº 1, enero 1993.
- TOBIN, Yann. «La mise en scène, c'est intangible!», *Positif*, nº 437-438, julio-agosto 1997.

EN LA VIDEOTECA

videoteca_ivac@gva.es
http://arxiu.ivac-lafilMOTECA.es/IVAC/

- El cantor de jazz* (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927)
- Una hora contigo* (One Hour With You, Ernst Lubitsch, 1932)
- La calle 42* (Forty Second Street, Lloyd Bacon, 1933)
- Desfile de candilejas* (Footlight Parade, Lloyd Bacon, 1933)
- Volando hacia Río de Janeiro* (Flying Down to Rio, Thornton Freeland, 1933)
- La alegre divorciada* (The Gay Divorcee, Mark Sandrich, 1934)
- Wonder Bar* (Lloyd Bacon, 1934)
- La viuda alegre* (The Ferry Widow, Ernst Lubitsch, 1934)
- Melodías de Broadway 1936* (Broadway Melody of 1936, Roy Del Ruth, 1935)
- Sombrero de copa* (Top Hat, Mark Sandrich, 1935)
- Vampiresas 1936* (Gold Diggers of 1935 (Lullaby of Broadway) Vampy Berkeley, 1935)
- En alas de la danza* (Swing Time, George Stevens, 1936)
- El gran Ziegfeld* (The Great Ziegfeld, Robert Z. Leonard, 1936)
- Sigamos la flota* (Follow the Fleet, Mark Sandrich, 1936)
- Ha nacido una estrella* (A Star is Born, William A. Wellman, 1937)
- Señorita en desgracia* (A Damsel in Distress, George Stevens, 1937)
- Amanda* (Carefree, Mark Sandrich, 1938)
- La historia de Irene Castle* (The Store of Vernon and Irene Castle, H. C. Potter, 1939)
- El mago de Oz* (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939)
- Tres días de amor y fe* (Stage Door Canteen, Frank Borzage, 1943)
- Cita en St. Louis* (Meet Me At St. Louis, Vincente Minnelli, 1944)
- Escuela de sirenas* (Bathing Beauty, George Sidney, 1944)
- Al compás del corazón* (Music for Millions, Henry Koster, 1944)
- Levando anclas* (Anchors Aweigh, George Sidney, 1945)
- Desfile de Pascua* (Easter Parade, Charles Walters, 1948)
- El pirata* (The Pirate, Vincente Minnelli, 1948)
- Un día en Nueva York* (On the Town, S. Donen y G. Kelly, 1949)
- Vuelve a mí* (The Barkleys of Broadway, Charles Walters, 1949)
- Un americano en París* (An American in Paris, V. Minnelli, 1951)
- Boda real* (Royal Wedding, Stanley Donen, 1951)
- Magnolia* (Show Boat, George Sidney, 1951)
- Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain, S. Donen y G. Kelly, 1952)
- Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1953)
- Melodías de Broadway* (The Band Wagon, Vincente Minnelli, 1953)
- Siete novias para siete hermanos* (Seven Brides for Seven Brothers, Stanley Donen, 1954)
- Siempre hace buen tiempo* (It's Always Fair Weather, Stanley Donen y Gene Kelly, 1955)
- Una cara con ángel* (Funny Face, Stanley Donen, 1956)
- La bella de Moscú* (Sil Stockings, Rouben Mamoulian, 1957)