

Influencia pictórica

en la película

Un Americano en París

Eva Buenestado Perez

Trabajo Final de Grado Historia del Arte

Junio 2014

ÍNDICE

•	INTRODUCCIÓN	3
1.	CONTEXTO CINEMATOGRAFICO	4
	-EL MUSICAL DE LOS AÑOS 50	4
	-EL MUSICAL DENTRO DE LA METRO GOLDWYN MAYER	6
	○ MGM y el musical	6
	○ Arthur Freed productor de musicales de la MGM	7
	○ Nuevos talentos en la Unidad Freed	8
	-LA PRODUCCIÓN DE VINCENTE MINNELLI	9
	○ El musical y otros géneros	9
	○ El trabajo de Minnelli	11
2.	UN AMERICANO EN PARÍS	13
	-GEORGE GERSHWIN Y SU AMERICANO EN PARÍS	13
	-REALIZACIÓN DE LA IDEA	15
	○ Gene Kelly	15
	○ El desafío del ballet	17
3.	INSPIRACIÓN PICTÓRICA DE UN AMERICANO EN PARÍS	18
	-CONSIDERACIONES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE CINE Y PINTURA	18
	○ La pintura como fuente documental	18
	○ Cine como prolongación de la pintura	20
	○ La pintura y sus artistas como tema	20
	○ Diversas formas de introducir la pintura en un film:	
	○ cita, objeto-cuadro y <i>tableau-vivant</i>	22
	-OTROS FILMS DE LA MISMA ÉPOCA	26
	-UN AMERICANO EN PARÍS	28
	○ Referencias a la pintura a lo largo de toda la película	28
	○ El ballet: cuadro danzante	34
•	CONCLUSIONES	43
•	BIBLIOGRAFIA	45
•	ANNEXOS	

• INTRODUCCIÓN

Cuando vi *Un Americano en París*, no hace demasiado tiempo, tuve una primera impresión. En general la película me resultó entretenida, llamativa, como casi todos los musicales y a aquellos que nos gusta ver musicales no puede no gustarnos éste. Gusta por su carácter jovial y por su trama romántica, pero sobretodo por la explosión de color que supone el final. Es inevitable, aunque no sea de forma analítica, ver la influencia de la pintura en el ballet del final. Y, después de verla por segunda vez, tuve claro que encontraría en ella más de lo que esperaba encontrar. A continuación se expone de manera más o menos explícita lo que encontré.

El desarrollo del trabajo gira en torno a éste film, empezando por su contexto cinematográfico y por las características propias de la película y las circunstancias que llevaron a su realización. Pero es importante destacar que el grueso del trabajo se expone en el tercer bloque cuando entramos en las relaciones entre el cine y la pintura que, como expresa Jose Luis Borau en su discurso al entrar en la *Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza*, no han sido exhaustivamente estudiadas y tal vez merecerían una mayor atención. A partir de la búsqueda de bibliografía específica se pretende hacer un recorrido a través de dichas relaciones y las formas de llevarlas a cabo, acompañado de ejemplos concretos referenciados que ayudan a la comprensión de lo escrito. No es un texto analítico ni se adentra en técnica cinematográficas puesto que tal cosa requeriría mucho más espacio del que se dispone. Sin embargo, lo que se expone nos ha de llevar, sin remedio, a concluir y relacionar dichas relaciones en un recorrido por la película que nos ocupa. En ella, existen y se apreciará en adelante, diversas formas de introducir la pintura y ese ha sido el objetivo final de este trabajo, encontrar el punto de encuentro entre lo que la teoría expone y lo que a la práctica se encuentra en un ejemplo enmarcado en el cine clásico de Hollywood siempre con el apoyo incondicional de la fantasía que un musical aporta.

1. CONTEXTO CINEMATográfico

EL MUSICAL DE LOS AÑOS 50



La película *Un Americano en París*¹ apareció en las pantallas en el año 1951. Sin duda, sería llamada a ser una de las grandes piezas del cine musical. Es imprescindible contextualizar este film porque pertenece a la Edad de Oro del género, que vio como su resplandor crecía a final de los años 40 y como se apagaba al final de los 50. Alrededor de diez años fueron necesarios para ver como uno de los géneros que representaban la concepción del cine más básica, el espectáculo en sí mismo, perdía gran parte de su potencial. Sin embargo, el crecimiento del género en los años 30 y 40 fue asombroso, llegándose a producir alrededor de 550 películas musicales cifra que descendió hasta 220 en los años 50². Dicho descenso por motivos que se relataran con posterioridad, no afectó, a la calidad de las películas. Es más, en cuanto a la calidad de las películas podría asegurarse que fue una década espléndida. De ahí el título de *Edad de Oro del Cine Musical* que fue adjudicado a esta década, sin desmerecer títulos de los años 40 dignos de mención como *Cita en Saint Louis* (Meet me in Saint Louis; V. Minnelli 1945) o *Un día en Nueva York* (On the town; S.Donen y G.Kelly, 1949).



Pero, cuando adjudicamos a una etapa, ya sea cinematográfica o de cualquier otra índole una denominación cualitativa, para bien o para mal, como lo es *Edad de Oro*, deberíamos poder entender a qué se debe dicho apelativo, entendiendo que, posiblemente, no todas las creaciones de esa etapa pueden considerarse merecedoras de tal apreciación. En este caso, el apelativo no tiene una verdadera dimensión cronológica, entendiendo que no se puede delimitar un punto de partida para tal perfección del género. Sí que es cierto que, quizá los títulos más sonados para el público no experimentado, se encuentren quizá en la década de los 50, y esa trascendencia debe dar un punto de calidad al género, no olvidemos títulos como *Cantando bajo la lluvia*(Singin' in the Rain; S. Donen y G.Kelly, 1952), *Melodías de Broadway*(The Band Wagon; V.Minnelli,1953) o *Brigadoon*(Brigadoon; V.Minnelli, 1954). Todas ellas bajo el signo de la Metro Goldwyn Mayer(MGM) y la batuta productora de Arthur Freed y su inigualable Unidad Freed. No por casualidad, como se definirá a continuación, la MGM y la producción de Arthur Freed fueron claves para la culminación de un género.



¹ Véase: Anexo 1

² MUNSÓ CABÚS, Joan. EL CINE MUSICAL DE HOLLYWOOD. VOL.2 1945-1997, Barcelona, Film Ideal S.L., 2000, pag.107

Un género que, durante aquellos años ya había aprendido a involucrar la música en una trama continuada y ligada de principio a fin. El musical estaba acercándose a la narración realista y consiguiendo que la incursión de números musicales en la película no descolocaran al espectador en un desesperado intento por entender a qué venía aquel numerito en aquel momento de la película. *Un día en Nueva York* fue el primer musical verdaderamente integrado, en el que la trama se desarrolla con cantos y bailes y no supeditada a ellos³. Es cierto, sin embargo, que este acercamiento daba lugar a narraciones que permitían el acceso de la fantasía en sí mismas, para integrar en esta forma el mundo fantástico del baile y el canto. Cabe remarcar que el musical, por lo general, se ha desarrollado siempre en la linde entre la realidad y la fantasía. Por ejemplo, y por no tomar otro como tal, la escena que da paso en *Un Americano en París* al ballet de diecisiete minutos en que vemos a un Gene Kelly entregado a la más absoluta ensoñación; cuando la cámara se le acerca convirtiendo un primer plano en un primerísimo plano, indica al espectador que está a punto de abandonar la realidad y al desviar la cámara furtivamente hacía un dibujo que dará pie a una escenografía absolutamente irreal basada en los pintores del París del cambio de siglo, lo introduce de lleno en la fantasía. No obstante, en los años 50 aún existía la creencia de que en el musical era imprescindible expresar la exaltación sentimental a partir de la música⁴. Así mismo, el musical cinematográfico de los años 50, especialmente los de la MGM expresaban “una fuerza basada en la fe del poder de la canción y el baile, unido a una creencia casi religiosa en el propio Hollywood como heredero del espíritu del espectáculo musical”, tal como lo define Jane Feuer, en su libro *el Musical de Hollywood*⁵. No se debe olvidar que el musical cinematográfico es heredero de los grandes musicales de Broadway, que habían ido creciendo con independencia, con carácter propio y marcando definitivamente los límites de su voluntad.

Todo este apogeo del musical, sin embargo, también vio como empezaba su declive a finales de esa década. Algunos críticos cinematográficos han visto en géneros muy definidos, como el western o el musical, una ciclo que se cerraba, de manera que la explosión de nuevas ideas e innovación y la explotación de nuevos mecanismos estéticos o de estrellas del género, contrastaba con una reiteración de formas, puesto que el público ya familiarizado con la estética del género pedía una innovación que el propio género ya no podía ofrecerle, encaminando el futuro de éste hacia la parodia⁶. Además de eso, al declive del género a finales de los años 50 le influyó el hecho de que en busca de la tradición se aprovecharon los éxitos del teatro musical de Broadway, lo cual echaba por tierra los límites que se habían marcado para separar el género cinematográfico del teatral en materia temática. Además de la madurez de unas estrellas que no fueron reemplazadas por talentos jóvenes⁷.

³ TURNER, Adrian. *Hollywood: años 50*. Ed. Arin, Londres, 1987. Pag. 95

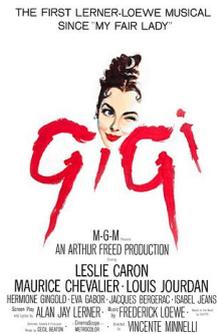
⁴ FEUER, Jane. *El Musical de Hollywood*. Ed. Verdoux, Madrid 1982. Pag. 70

⁵ Ibid. P. 107

⁶ FEUER; Op. Cit. P. 108

⁷ TURNER; Op. Cit. P. 95

A estas carencias en cuanto a la calidad o innovación de los films del género, cabe añadir aspectos relacionados con la creación de dichos films, industrialmente y no artísticamente hablando. En primer lugar es destacable la aparición de la televisión. En 1955 ya estaba todo dicho, muchísima gente abandonaba las salas de cine para disfrutar de un entretenimiento en familia mucho más barato y los estudios no podían absorber los gastos de procesos creativos muy elaborados⁸. Además, a finales de los 50 la Unidad Freed en la MGM se desintegró, dejando como último gran título *Gigi* (V. Minnelli; 1958), en el año 1958. El musical tradicional fue perdiendo fuerza, en pos de un cine que lejos de la espectacularidad fantasiosa del musical, abogaba por un interés por la problemática social. Así, la *Edad de Oro del Cine Musical* había terminado. Por supuesto, continuaron haciéndose musicales en las décadas siguientes, pero su huella en la historia del género no igualaría en casi ningún caso la marca de la década de los 50.



EL MUSICAL DENTRO DE LA METRO GOLDWYN MAYER

○ MGM y el musical

El antiguo sistema de estudios sufrió un declive a partir de los años 50. Coincidiendo con el auge del cine musical e irremediamente con su caída, el sistema de estudios que había hecho grande el género se acababa⁹ y se llevaba con él el esplendor de la más absoluta celebración del espectáculo cinematográfico. El papel jugado por los estudios cinematográficos en relación al desarrollo del musical es clave. Especialmente en las décadas de los 40 y los 50 había una compañía que se alzaría con el privilegio de ser la más representativa del género: Metro Goldwyn Mayer.



De los años 30 hasta entrados los 50, el antiguo sistema de estudios había consolidado el mercado cinematográfico estadounidense como un oligopolio, cerrado a las incursiones externas en el que era ciertamente complicado entrar. Controlado por los cinco grandes estudios: Paramount, RKO, Warner Bros, Fox y Loew's, que se encargaban de la producción, distribución y exhibición de sus propias películas, y por tres más pequeñas: Columbia, Universal y United Artists que controlaban la producción y distribución¹⁰. Estas compañías tenían el absoluto control del espectáculo cinematográfico y su red de distribución y exhibición se extendía más allá de sus fronteras. Así, era fácil imaginar que los beneficios de estas empresas superaban con creces las de cualquier otra industria del espectáculo.

⁸ STERN, Lee Edward. The Movie Musical. Pyramid illustrated history of the movies. Pag. 119

⁹ FEUER: Op.Cit. Pag. 107

¹⁰ GOMERY, Douglas. Hollywood: Sistema de Estudios. Ed. Verdoux. Madrid 1986. Pag. 17

Es posible que uno de los estudios más famosos de Hollywood en aquel momento fuera la MGM, pero realmente no era más que una filial de la importante sociedad cinematográfica Loew's Inc. Pero esta importante filial fue bastante culpable de que Loew's no perdiera dinero en toda la época de los estudios¹¹. Por la popularidad de sus estrellas contratadas (Clark Gable, Judy Garland, Mickey Rooney, Spencer Tracy...) y también por la popularidad de las temáticas de sus films, la MGM había sido clave en el acercamiento cinematográfico al público durante los años 30. Los que también marcaron un inicio, tímido al comienzo, en cuanto al carácter de los musicales de la MGM que marcarían las épocas posteriores. El año 1938 el musical *El Mago de Oz* (Wizard of Oz; V. Fleming, 1939), abrió la puerta a las películas en *technicolor*, que otorgaban un color artificial al cine que hasta el momento era en blanco y negro y siguió siéndolo en su mayoría. Pero, a partir de aquel momento, la Metro realizaba dos o tres películas al año con dicha técnica, número que fue aumentando. El estudio se dedicó, sin embargo a aplicarla especialmente a los espectáculos musicales¹².



En las décadas de los 40 y 50 la MGM impuso su norma en el género de los musicales, algo que no había ocurrido en este sentido durante los años 30. La aparición de talentos tales como Gene Kelly, contratados por Arthur Freed para la empresa, conseguía que la unidad liderada por Freed gozara de una cierta independencia que aprovechaba la libertad que el sistema de unidades de producción que presidía Louis B. Mayer otorgaba en la creación final de un film, apostando por el sistema de trabajo compartimentado. Esto facilitó el trabajo del productor más representativo de la era de los musicales. Y sería justo decir que, si la MGM fue emblemática en el crecimiento del género fue gracias, en parte, a Arthur Freed. Sin embargo, su unidad de producción no fue la única dentro de la MGM. Por ejemplo, en la década de los 50, Joe Pasternak realizó más películas que Freed, alrededor de veinte, de las que cabe destacar *La viuda alegre* (The Merry Widow; C. Bernhardt, 1952), *Repertorio de verano* (Summer Stock: If you feel like singin'; Ch. Walters, 1950) o *Viva las Vegas* (Meet me in las Vegas; R. Rowland, 1956)¹³.

- **Arthur Freed: productor de musicales de la MGM**

Como ya se ha dicho con anterioridad, si alguien hizo grande la MGM en cuanto a lo que al género musical se refiere, ese fue Arthur Freed¹⁴. Incluso si no fuera el productor de la película que concierne a este trabajo, merecería



¹¹ GOMERY; Op. Cit. P. 69

¹² Ibid. P. 88

¹³ MUNSÓ CABÚS; Op. Cit. P.107

¹⁴ Véase Anexo 2

una mención especial, puesto que algunos de los títulos que ofreció su unidad son algunos de los más brillantes musicales de la historia del cine.

Freed nació en el año 1894 y se trasladó a Hollywood para escribir el repertorio de canciones de la película dirigida por Harry Beaumont *Broadway Melody*, en 1929. Desde ese momento y hasta el año 1962 se quedó en el estudio, en el que se convirtió en el productor de musicales más grande y prolífico a lo largo de casi tres décadas. Antes de ser productor Arthur Freed ya había trabajado para la metro como letrista. Suyas son canciones memorables como *Singin' in the Rain* con música de Nacio Herb Brown, que en el año 1952 haría inconfundible la película con el mismo nombre, producida por el propio Arthur Freed y dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly; música que, sin embargo, había sido creada para proyectos de la MGM a final de los años 20. Lo mismo ocurrió con las canciones de *Broadway Melody*, que se utilizaron para la serie del estudio con el mismo nombre(1929, 1936,1938 i 1940)¹⁵.

Como productor empezó su carrera a finales de los años 30 y el primer musical que produjo propiamente fue *Los hijos de la farándula* (*Babes in Arms*; B. Berkley, 1939). A partir de ahí, hubo diversos títulos dirigidos en los años 40 por directores que venían de una etapa anterior en el estudio, como Busby Berkeley o Norman Taurog. Hasta que a mediados de los años 40 Arthur Freed se rodeó de aquellos que en la década siguiente le acompañarían en muchos de sus proyectos.

Los musicales presentados por Arthur Freed muestran un alto grado de estilización en los espectáculos y una estrategia narrativa, como ya hemos comentado en referencia a la ensoñación de Gene Kelly en *Un Americano en París*, que incluye decorados surrealistas y oníricas muestras de estilo¹⁶. Estos efectos, los vemos también en *Yolanda y el ladrón* (*Yolanda and the Thief*; V. Minnelli, 1945), *El mago de Oz* o *Brigadoon*, donde o bien la narración requiere de dichos viajes decorativos o bien la propia narración se realiza en un mundo de fantasía. Y este aspecto estético de los musicales de Arthur Freed es imprescindible en el desarrollo de este trabajo, puesto que en esos decorados y su realización se basa la relación de esta película con la pintura.

○ **Nuevos Talentos en la Unidad Freed.**

Como se apuntó unas líneas arriba, Arthur Freed creó a su alrededor un equipo de trabajo al que, con merecido respeto, se apunta como culpable de los éxitos de los musicales producidos por él. En esta unidad, se rodeó de un batallón de artistas ambiciosos y talentos por pulir. Desde artistas, directores, guionistas, coreógrafos y compositores-arreglistas, con los que la Unidad Freed se convirtió en emblemática, por ser el resultado del trabajo en equipo¹⁷. Muchos de estos trabajadores y

¹⁵ FEUER; Op. Cit. Pag. 71

¹⁶ibid. P. 89

¹⁷ TURNER; Op.Cit. P. 95

artistas fueron contratados por iniciativa del propio Freed para la compañía, como es el caso de Gene Kelly o de Vincente Minnelli. Por ser las caras visibles y la herencia recibida de etapas anteriores, Judy Garland y Mickey Rooney, especialmente al inicio de su andadura se convertirían en pareja fetiche del musical de los años 40 de la Unidad Freed. Otras estrellas recuperadas, como Fred Astaire, nos ofrecerían unos últimos años productivos con títulos como *Bodas Reales* (Royal Wedding; S. Donen, 1951) o *Melodías de Broadway* con Cyd Charisse, otra de las estrellas de los musicales de los años 50 de la MGM. Así mismo no podemos olvidar directores como Vincente Minnelli o Stanley Donen y Gene Kelly que colaboraron juntos en *Un día en Nueva York*, por ejemplo. Además, guionistas como Betty Comden o Adolph Green, el coreógrafo Michael Kidd i compositor, arreglista i en ocasiones productor asociado Roger Edens¹⁸.



Este equipo de trabajo, encabezado por Arthur Freed, convirtió la unidad en una prueba de la audacia y la valentía, demostrando un gusto por la innovación y la aventura. Además de una vivacidad decorativa, que más adelante se abordará en relación a la película *Un Americano en París*. Tal como Ethan Modden dice en *The Hollywood Studios*: “ *La gente de Freed (con una asombrosa facilidad) saltaba de la fantasía al naturalismo, de la herencia cultural americana al vestido moderno europeo de la adaptación de Broadway a la concepción de Hollywood*”¹⁹.

LA PRODUCCIÓN DE VINCENTE MINNELLI

o El musical y otros géneros

Minnelli²⁰ apareció por primera vez en Hollywood en 1937, contratado por Paramount después de una carrera en ascenso en Broadway. En la cuna del teatro musical, Vincente Minnelli había demostrado sus capacidades encargado de la decoración y el vestuario de diferentes espectáculos, así como de su dirección. De esta manera, en 1935 dirigió y se encargó de decoración y vestuario de su primer espectáculo en Broadway, *At Home Abroad*, estrenado con gran éxito en el Winter Garden Theater, una producción de los hermanos Jack y Lee Schubert, con los que colaboró en otros proyectos, como *Ziegfeld Follies* en 1936. Y así, convertido en poco tiempo en uno de los nombres importantes del musical de Broadway, fue contratado por Paramount, el estudio que más interés muestra por el musical en Hollywood en aquel momento. La experiencia no le compensó, logró colaborar en 1937 en el film *Artistas y Modelos* (Artists and Models, 1937), en el número musical *Public Enemy Number One*, que se grabó cuando él no estaba y no se tomaron en

¹⁸ TURNER; Op.Cit. p. 95

¹⁹ MUNSÓ CABÚS; Op.Cit. P.107

²⁰ Véase Anexo 3

consideración todas sus indicaciones. El resultado no fue de su agrado y regresó a Nueva York escarmentado del mundo del cine²¹.

Poco tiempo después, Arthur Freed se puso en contacto con él para que formara parte de su unidad de producción de musicales, en la que tendría total libertad para congregar al mejor círculo de profesionales del género. Después de algunas negativas y de un proceso de negociación al respecto, Minnelli aceptó la propuesta de trabajar en el estudio como colaborador, para ayudar en momentos puntuales durante un tiempo, y si, transcurrido ese tiempo se veía capaz de dirigir su primera película, la MGM le haría un contrato. En caso contrario, regresaría a Broadway. Dos años después, Minnelli y Freed se preparaban para el lanzamiento como director del primero, dando como resultado *Una Cabaña en el Cielo* (*A Cabin in the Sky*, 1943), basado en un musical de Broadway. A partir de ese momento, la carrera de Minnelli en el cine, tomaría una nueva perspectiva.

Desde *Una cabaña en el cielo*, Minnelli participó dentro de la Unidad Freed en la creación de muchos musicales, formando parte así del grupo de talentos que convirtieron la MGM en la reina de los musicales de la Edad de Oro del género. Desde comienzos de la década de los 40 y hasta comienzos de los 60 Minnelli gozó del gusto del público y también de la crítica, combinando, desde los años 50 el género musical con otros géneros. En ocasiones se ha dividido su trabajo en tres géneros. Los musicales, la mayor parte producidos por Arthur Freed; las comedias, producidas en su mayoría por Pandro Berman y los melodramas, los mejores de ellos producidos por John Houseman²².



Así, se movió con gracia en la comedia, *El padre de la novia* (*The father of the bride*, 1950) es un ejemplo claro. Una vez probada la calidad de Minnelli como director, se convirtió en indispensable en la línea de producción de la MGM, tanto para los musicales como para los melodramas y comedias²³. De hecho, pareció disfrutar estos últimos como un descanso, un receso en la tensión que rodeaba las producciones imponentes de los musicales; y sin embargo no hay frivolidad en estas películas, puesto que muestran la misma actitud, el mismo brío estilizado de los musicales, pero no marcados por los saltos de Gene Kelly o algunas canciones de Cole Porter, por ejemplo. Explorar las fisuras familiares, el materialismo y otras oscuridades de la época, que en lugar de ser expresadas mediante la catarsis musical, son explotadas por la risa.²⁴ Ofreció obras de calidad artística dramáticas, como *El loco del pelo rojo* (*Lust for life*, 1956) un retrato de Van Gogh, en que

²¹ TORRES, AUGUSTO M. *Vincent Minelli*. Ed. Cátedra S.A. Signo e Imagen/Cineastas, Madrid, 1995. Pag. 21

²² NAREMORE, James. *The films of Vincente Minnelli*. Cambridge Press, Nueva York, 1993. Pag. 29.

²³ HARVEY, Stephen. *Directed by Vincente Minnelli*. Harper & Row, Publishers, Inc. on the occasion of "Directed by Vincente Minnelli", The Museum of Modern Art, New York, 1989, p. 157

²⁴ *Ibid.* p.158

combinaba la obra pictórica del pintor con su propio interés por el colorido. Interés que en una obra anterior, como *Cautivos del mal* (*The bad and the beautiful*, 1952), había abandonado. La primera de ellas, *El Reloj* (*The Clock*, 1945), producida por el propio Freed el cual tampoco se había aventurado en un mundo que no fuera el musical.

○ El trabajo de Minnelli

En los films del director existe una gran influencia de su pasado como diseñador en Chicago y en Nueva York y su paso por Broadway. Tenía una especial atención con el diseño, vestuario y accesorios; además de un interés en la incursión de éstos en la trama, siempre con el objetivo de captar la atención del espectador de forma visual. Y de la misma forma utilizó la pantalla como una ventana abierta al color, en ocasiones a lo glamuroso y vistoso. Además, en apariencia, sus films no buscan el realismo, sino más bien tienen un carácter más artificial.²⁵ Quizá por este motivo muchas de sus películas contienen fiestas o celebraciones que explotan este interés; En *Un Americano en París*, encontramos la secuencia del baile de la Escuela de Arte.

Sin embargo, cabe destacar que en el musical, ese mundo de la apariencia se hace menos sutil y se destaca más que en muchas de sus otras películas. Además, los films musicales son los más numerosos en la producción de Vincente Minnelli en esos años con lo cual parece lógico comprender que en ellos se basa la esencia de su trabajo y que con ellos exploró las formas que se harían evidentes en muchos de sus otros films no musicales. Pero hay que entender la percepción de apariencia y de distancia con la realidad en cuanto a un mero aspecto de *atrezzo*, de ambientación y decoración. El propio Minnelli reconoce en sus memorias que cuando aceptó la oferta de Arthur Freed para trabajar con él, no le agradaban especialmente los musicales porque eludían todo contacto con la realidad narrativa y se basaban en muchas ocasiones en uno o dos momentos culminantes perdidos en la banalidad que no compensaban toda la estructura del film. Y declara: “*No es que me opusiese a la fantasía pero debe tener sus límites y un riguroso método dentro de un marco de dimensiones preestablecidas*”²⁶. Entendemos pues, que toda fantasía debe ser incluida en una trama lógica, algo que ya se concretó en el capítulo anterior como una de los cambios dados en la evolución del cine musical de Hollywood y de la MGM a lo largo de la década de los 50.

Otra de sus preocupaciones para trabajar en el cine era la iluminación. Como poder aportar lo que conocía de iluminación en el teatro de Broadway en su aventura cinematográfica y destacaba que la luz en las películas era plana y convencional. Admiraba a John Ford por ser el único director que a su juicio, en aquella década de los 40 utilizaba la luz con más expresividad y con interés en la composición visual²⁷. Minnelli se preocuparía de estos aspectos con insistencia a lo largo de toda su

²⁵ NAREMORE; Op. Cit. Ps. 33-35

²⁶ MINNELLI, Vincente. *Recuerdo muy bien*. Autobiografía. Biblioteca Libertarias. Madrid, 1991, p. 163

²⁷ NAREMORE; Op. Cit. P. 29

carrera, muy en relación con la utilización que hacía del color y su relación con el sueño; “*El sueño no es más que la forma absorbente del color*”²⁸. A lo largo de toda su carrera, iba a recurrir en muchas ocasiones a personajes absorbidos por sus propias ensoñaciones, espacio de la fantasía en que se puede utilizar el esplendor de los colores de manera que resulte atrayente e irresistible para el espectador. Otra de sus aportaciones fue el uso de la cámara, utilizando la pantalla como un cuadro en que los personajes se sitúan en ella de forma que el fondo, una manera de localización de la escena se ve claramente, para que el espectador disfrute también del decorado general. El movimiento de las escenas musicales, sin embargo, requería de un enfoque diferente, de manera que la cámara se mueve al ritmo del movimiento de los bailarines, enfatizando el espacio y el desarrollo temporal de las escenas en un mundo artificial creado en el estudio²⁹. Su manera de filmar los bailes no varió desde *Una Cabaña en el cielo*, utilizaba muchos planos breves rodados con varias cámaras desde ángulos diversos que aportaban fluidez a la escena. Centrándose en el personaje principal, con planos generales de los pies a la cabeza, con hasta 20 movimientos de cámara en un solo plano con la intención antes determinada, la fluidez y el movimiento continuo³⁰.

Por otra parte, en las escenas de mayor envergadura, Minnelli utilizó un elemento que en aquel momento no era del todo generalizado en Hollywood pese a que no era novedoso, como las grúas, para mostrar picados generales. Lo cual en el género musical le ayudó mucho para mostrar toda una panorámica del baile, destacando el trabajo de los bailarines o en concreto de las *stars* como Fred Astaire o Gene Kelly, dándoles su merecida importancia³¹.

Las aportaciones de Minnelli a sus películas, respondían a unas pretensiones muy concretas. Mantener el dominio narrativo y la coherencia expresiva, entretejiendo el planteamiento de la historia mediante escenas de presentación, puntos culminantes y escenas de transición. Estas pretensiones fueron resueltas también en *Un Americano en París*, buscando con este entramado mostrar los atractivos de París integrados con naturalidad y sin forzar la trama, presentando a los personajes de forma ordenada en las escenas iniciales.

²⁸ DELEUZE, Gilles. *La imagen en movimiento*. Ed. Paidós. Barcelona, 1984 P. 172

²⁹ *Íbid.* P.38

³⁰ MINNELLI; Op. Cit. P. 338

³¹ *Íbid.* P.338

2. UN AMERICANO EN PARÍS

GEORGE GERSHWIN Y SU *AMERICANO EN PARÍS*.



Después de contextualizar el film en su entorno cinematográfico, es necesario entender cuáles fueron los motivos que hicieron posible que una idea se convirtiera en *Un Americano en París*. En todos los procesos creativos intervienen

diversos factores que afectan al resultado final de la obra. Uno de los más importantes es la música. Los musicales no siempre tienen el origen en el teatro musical, aunque en esos años era muy común partir de una idea que había triunfado en Broadway, como es el caso de *Brigadoon*. En ocasiones se forma una idea y a su alrededor se crea una red musical que la contextualice en tiempo y espacio. Es el caso de la archiconocida *Grease* (R.Kleiser; 1978), basada en unos jóvenes de los años 60 en Estados Unidos ambientada, como no puede ser de otra forma con *rock & roll*.



Éste no es el caso de *Un Americano en París*. Empezando por el título y acabando en todos los temas que aparecen en la obra, éste film proviene de un solo hombre: George Gershwin. Y el ballet final se debe a una sola pieza: el poema sinfónico del mismo nombre de 1928.

Vincente Minnelli escribe en sus memorias como Arthur Freed le relata su encuentro con la idea de *Un Americano en París*. Freed e Ira Gershwin, hermano del compositor y propietario de los derechos del ya fallecido George Gershwin, jugaban juntos al *pool* cuando el primero le comentó al segundo que le apetecería mucho hacer un musical sobre París. Y le propone comprarle los derechos del poema sinfónico *Un americano en París*. Ira aceptó, pero puso como condición que en toda la película se utilizara la música de su hermano, y no solo el mencionado poema sinfónico. No pudo cumplir mejor el trato. Todas las canciones que aparecen en el film son escritas por George Gershwin, con algunos arreglos para encajarla en el proyecto. Esto ocurrió en el año 1949. La idea de Arthur Freed no era la de utilizar la música como concepto lineal, su idea era que hubiera un momento culminante desarrollado a partir del poema sinfónico de Gershwin, pero ya que tenía toda la producción del compositor a su disposición, necesitaba hilar todo aquel entramado en una historia. Basando la narración en la propia historia del compositor que también guardaba seria relación con el poema sinfónico, contrató a Alan Jay Lerner para que a su alrededor configurara toda una línea argumental lógica que introdujera piezas musicales de Gershwin.

Así pues, el origen de todo fue el poema sinfónico *Un Americano en París*, que George Gershwin empezó a escribir en 1928. El 11 de marzo de aquel año, George, acompañado de Ira y Frances, sus hermanos, viajaban a Europa, pero no por motivos laborales sino como descanso de un momento de presión continua por parte de Broadway, en el que había conseguido triunfar con

canciones como *Funny Face*, escrita para el musical del mismo nombre estrenado por Fred y Adele Astaire en noviembre de 1927 en el Alvin Theater.

En París George Gershwin asistió a estrenos de sus obras y recibió el aplauso y la admiración de los aficionados y críticos franceses. Pero también hubo festejos en distinguidos salones donde disfrutó de ser el hombre del momento³². Y en aquella estancia en París empezó a trabajar en su nueva composición orquestal, *Un Americano en París*. A su regreso a Estados Unidos ya tenía un borrador del que sería el poema sinfónico y presentó a Deems Taylor, un bosquejo de la idea que tenía al respecto. Éste, amplió el bosquejo hasta convertirlo en la narración que incluía el programa de la obra el día del estreno. Narración que divaga alrededor del paseo de un joven americano por París, deleitado por la *joie de vivre* de la ciudad, describiéndolo con detallismo y tratando de mostrarla a través no solo de la vista sino de todos los sentidos.

Pese a todo la obra tiene un marcado carácter americano con una adaptación habilidosa de diferentes elementos del jazz, del blues y el charlestón, orquestada a partir de varios temas fundamentales, algunos de ellos episódicos y temporales pero otros desarrollados íntegramente, en que las diferentes ideas son introducidas y modificadas para volverlas a presentar dentro de una estructura organizada con cierta libertad. Y no tienen un carácter afrancesado, más que en el marcado humor irónico, la desenvoltura y el desenfado que la caracterizan³³.

La película no trata de seguir esa narración, ni siquiera de equiparar a su protagonista con el propio George Gershwin, sino más bien entablar una relación emocional, entre la nostalgia y el deleite. El protagonista de la obra es un pintor. Y no es un George Gershwin con éxito en el viejo continente, sino un soldado que acabada la Segunda Guerra Mundial se queda en París para dar rienda suelta a sus verdaderos deseos de vivir el sueño parisino de todo pintor que viaja a la ciudad de la luz. En un momento concreto de la película Gene Kelly hace referencia a esa esencia, a esa llamada que hace la ciudad a los pintores, mencionando a Utrillo o Toulouse-Lautrec como ejemplos de ese sueño. Así pues, la película empieza con el propio poema sinfónico pero no será en el inicio de la película cuando descubramos toda la esencia de ésta pieza. Pronto la narración se dirige a diferentes ideas, y durante toda la película, hasta el ballet final el espectador asiste a una sucesión de canciones de Gershwin con números musicales distanciados que no bombardean al espectador sino que siguen la sencilla trama del guionista Alan Jay Lerner. Conocerá entonces la canción *Tra-la-la*, escrita en 1922 para un musical de Broadway "*For Goodness Sake*" en la que Gene Kelly y Oscar Levant bailan y cantan alrededor del piano; *By Strauss*, un vals que parodia la esencia del vals vienés, incluida en el espectáculo teatral "*The Show is On*" y que aquí sirve para poner en alzas toda una calle repleta de vecinos; *I got rythim*, interpretada por Gene Kelly en una maravilloso secuencia con niños; *I'll build a*

³² EWEN, David. *George Gershwin; un viaje a lo sublime*. Ed. Mondadori, Madrid 1986, pag. 231

³³ EWEN; Op. Cit. P. 238-239

Stairway to Paradise en la que George Guétary presenta un complicadísimo número musical subiendo y bajando por unas grandes escaleras que se iluminan a su paso; la romántica *Our Love is here to stay*, con la que la pareja de enamorados demuestran su amor³⁴.

Como punto culminante de la película el poema sinfónico *Un Americano en París* se presenta a lo largo de 17 minutos al final, durante el largo ballet que será culpable de la popularidad de la obra, por la gran expresión artística que se muestra en que la música, la danza y la pintura se unen. La explosión de color y movimiento la exacerbación de las sensaciones y los sentimientos transcurren a lo largo de la diversificada música no dando un segundo de respiración al espectador.

REALIZACIÓN DE LA IDEA



Pese a que la idea principal que Arthur Freed y Vincente Minnelli habían tenido respecto a este musical era que fuera un mero entretenimiento del público que convirtiera la película en lo que ahora llamaríamos “taquillazo”, la evolución del proceso fue ganando peso y el propio Minnelli se propuso emplear en la creación de este proyecto todo el ingenio que él tuviera y tomar el de sus colaboradores³⁵. Tenían una idea principal, tenían la música en la que basar la obra; el guión correría de parte del letrista, guionista y escritor Alan Jay Lerner, autor de guiones como *My Fair Lady*, obra del teatro musical estrenada en 1956 y que después fue la película de George Cukor de 1964, basada en la obra de George Bernard Shaw “Pygmalion” en la que también escribió las canciones como “*I could have danced all night*”. En 1958 participó también con Minnelli en el guión de *Gigi* en 1958.

El reparto estaba hecho y el entusiasta Gene Kelly sería el protagonista principal, rodeado de otros tantos actores, no tan conocidos como George Guétary, Oscar Levant, Leslie Caron y Nina Foch.

○ Gene Kelly

Llegados a este punto es importante hacer una mención especial a Gene Kelly. No por ser el más famoso de los intérpretes presentes, sino porque, como en muchas de sus películas Kelly tuvo una participación más profunda que la meramente interpretativa en este proyecto. Como coreógrafo, bailarín y actor principal, gran parte del mérito de la película se debe a su trabajo junto al director, resolviendo así la gran duda que había sido la elección del entusiasmo de Kelly frente a Fred Astaire.

³⁴ THOMAS, Tony. *The films of Gene Kelly; song and dance man*. Citadel Press, USA, 1974. Pag. 123

³⁵ MINNELLI; Op. Cit. P. 334

En un principio fue por motivos puramente coreográficos, ya que Gene Kelly era más bailarín que Fred Astaire, en referencia al ballet final³⁶.

Gene Kelly había sido llamado por Louis B. Mayer a instancias de Arthur Freed en 1941. Por un desentendimiento no concluyó el proyecto y Gene Kelly regresó a Broadway donde era ya una estrella. Meses después recibió otra oferta, esta vez de David O. Selznick, en cuyo estudio no llegó a trabajar. En aquel entonces Arthur Freed estaba comprometido con un nuevo proyecto, *Por mi chica y por mi* (For me and my Gal; B. Berkeley, 1942) y necesitaba un actor. No hubo problema por rescindir el contrato de Kelly con Selznick, puesto que este no sabía que hacer con él. Y tampoco con que Kelly, pese a sus malentendidos anteriores con la MGM, aceptara un contrato que le supondría una carrera de casi veinte años ligada al estudio³⁷.



Así empezaba su andadura en la MGM. Años más tarde, en 1950, tendría la oportunidad de formar parte de una idea que le entusiasmó. Él mismo, encontró a su compañera, Leslie Caron, a la que había descubierto años atrás, en una producción del Ballet de Champs-Élysées y que le había entusiasmado³⁸. Así mismo colaboró en la elección de las canciones para el proyecto final. El propio Minnelli explica en sus memorias que Kelly quería bailar con una viejecita y con unos niños, lo cual aportaría ternura al personaje y así se hizo, escogiendo *By Strauss* para la primera y *I got Rythm* para los niños³⁹. Así mismo tuvo la idea de utilizar las escaleras iluminadas tipo *music hall* para la escena de George Guétary con la canción *A Stairway to Paradise* y un papel decisivo en la presentación de las contradictorias facetas del personaje interpretado por Leslie Caron; escena en que aparece en viñetas de decorado monocromático en contraste con su vestuario, inspirada en la presentación en la escena de Vera-Ellen de “*Miss Turnstiles*” (Miss Torniquete) en la película *Un día en Nueva York*, en la que él mismo participó⁴⁰.



La creación del ballet final, con el que trabajó mano a mano con el director en el libreto del ballet en un momento en que el rodaje tuvo que ser parado durante tres días. Y cuando Minnelli marchó para rodar *El padre es abuelo* (The Father's Little dividend; 1951), Kelly dirigía los ensayos de los bailarines con su coreografía y los diseñadores creaban los decorados a las ordenes de Preston

³⁶ MINNELLI; OP. Cit. P. 315

³⁷ THOMAS; Op. Cit. P. IV

³⁸ THOMAS; Op. Cit. P. 123

³⁹ MINNELLI; OP. Cit. P. 336

⁴⁰ HARVEY; OP. Cit. P. 99

Ames⁴¹. Así que, no se puede eludir la importancia de Gene Kelly en cuanto al desarrollo artístico de la danza, de la interpretación y de la música. Puesto que fue clave para el resultado final.

- **El desafío del ballet**

El rodaje de la película no pudo hacerse en París, así que Freed y Minnelli se resignaron a filmarla en estudio, a excepción del ballet final, que para la esencia de la película hubiera resultado interesante. La consecuencia de que eso hubiera sido así, habría sido la caída del ballet de la estética que lo preside. Gracias a la imposibilidad de grabar el ballet en los exteriores de París, según palabras de Minnelli en sus memorias: “*No tardamos mucho en decidir utilizar decorados estilizados que representaran París tal como lo habían pintado los impresionistas franceses*”⁴².

Y el gran reto de la película estaba por resolverse. El ballet se grabó una vez que toda la película ya había sido filmada, de manera que con un incremento del presupuesto de 450.000 dólares, tenían que concluir la película y su rodaje de forma apoteósica. Para ello, siguiendo la idea de Minnelli expresada en el párrafo anterior, se decidió lanzarse al decorado artificial de un París de ensueño. Para ello, es imprescindible hacer referencia a Preston Ames, el director artístico de esta escena. El propio Ames había estado en París estudiando y había vivido en el *Quartier Latin*, lo cual no dejaba de aportar ideas que de otra forma, tal vez, no habrían surgido. Diseñó para la película muchos decorados, encargando a ciertos pintores la recreación de inmensos telones de fondo al estilo de los pintores escogidos. Asimismo diseñó la secuencia del Baile de Bellas Artes, siguiendo la sugerencia de Minnelli de hacerlo en blanco y negro para preparar al público para la explosión de color que venía después⁴³.

Resultó ser un éxito, tanto la idea como la creación, y el ballet, en correspondencia con el poema sinfónico es la clave de la película. Y es por ello que, a continuación, el trabajo evolucionará a través de la influencia de la pintura en esta obra. Comprendiendo que no es protagonista solo el ballet, probablemente, si no fuera por él, nadie hablaría de esta película como una de esas tantas que unen cine y pintura, en uno u otro sentido.

⁴¹ THOMAS; Op. Cit. P. 126

⁴² MINNELLI; Op. Cit. P. 335

⁴³ THOMAS; Op. Cit. P. 128

En primer lugar, a partir de las características plásticas de un determinado pintor, de una escuela o una época concreta, se pueden establecer criterios de iluminación o una gama cromática adecuada. Este sería el caso, por ejemplo, de *La Marquesa de O* (La Marquise d'O; E. Rohmer, 1976), una adaptación del relato corto de Heinrich Von Kleist en relación con el romanticismo de principios del siglo XIX, en la que Rohmer intenta introducir el modo de representación decimonónico, en la que no se encuentra ningún cuadro concreto excepto *La Pesadilla* de Füssli, pero en la que todo lo que aparece en el film tiene su origen en la producción visual de finales del siglo XVIII i principios del XIX⁴⁵.



La pesadilla.

John Henry Fussli 1781

Hay otras películas en las que no se reproduce una determinada forma de representación visual, sino que se pretende crear un ambiente concreto, una tonalidad ambiental determinada que corresponda con una época. Éste sería el caso de *Cabaret* (Rob Fosse, 1972) en la que se utilizan los cuadros de los expresionistas alemanes, como Otto Dix o Kirchner para transmitir la atmósfera de la Alemania de los años 20⁴⁶.



Retrato de la periodista Sylvia von Harden.

Otto Dix, 1926

Y por último, no se puede dejar de lado las películas basadas en biografías de pintores, donde se unen un deseo de reproducir la visión del pintor junto con la fidelidad histórica en muchas ocasiones basado en la iluminación y el color, como en *Caravaggio*(Caravaggio; D. Jarman, 1986) o *El loco del pelo rojo*⁴⁷.

⁴⁵ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Ed. Paidós, Barcelona, 1995. P. 74

⁴⁶ ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine...* Op. Cit. P. 50

⁴⁷ *Íbid.* P. 49

- **Cine como prolongación de la pintura**

Existe una comunicación entre el cine y la pintura que no tiene que ver con lo comentado anteriormente, puesto que se trata de films que prolongan la esencia de la pintura de las vanguardias al cine, del mismo modo que se prolongan hacia la escultura o la fotografía. Las vanguardias vivían una tensión entre la necesidad de superar lo que era el arte hasta el momento y la creación de un nuevo lenguaje y una espiritualidad, en que la forma ya no era solo un medio de comunicación sino la esencia del arte⁴⁸. Hablamos pues, no ya de una representación visual basada en pinturas, sino del carácter, la motivación de una determinada forma de representación que empezó expresándose en la pintura y se derivó a otros medios de comunicación artística. El cine puede ser una herramienta para la documentación del *arte-azione* con el que se expresaban los futuristas italianos; para los dadaístas, el cine era visto como uno de los elementos de la espectacularidad y la provocación por la que abogaban en otras artes, y serviría como ejemplo el cortometraje de Man Rai, *Retour a la raison* (1923), creada en el laboratorio de montaje como si fuera un ensamblaje de piezas, lo que se conocía como *ready-made*, en la pintura dada⁴⁹. Otro ejemplo de dicha evolución de las vanguardias hacia el cine sería Fernand Léger, cuya película *Ballet Meccanique*(1924) sería el gran ejemplo del cubismo en el cine, que por una parte recupera el realismo restituyendo cuerpo, objeto y espacio y por otra los recompone de forma abstracta; en la línea del cine abstracto estarían los films de Walter Ruttmann que recibe una fuerte influencia de la idea de Kandinski de relacionar la pintura y la música⁵⁰. Serían ejemplos del cine de las vanguardias los films surrealistas de Buñuel *Un Perro andaluz* (Un chien andalou, 1928) o *La Era de Oro* (L'Age d'Or, 1930) en las que ni siquiera la colaboración del pintor Salvador Dalí dieron motivos para dejar rastro de una influencia pictórica directa⁵¹.



- **La pintura y sus artistas como tema**

Las películas sobre personajes suponen ya un género en sí mismo, conocidos como *biopic*. Se han hecho películas sobre novelistas, escultores, actores, políticos, músicos... El caso de las películas basadas en la vida de los pintores nos interesa especialmente puesto que, con cierta obviedad, son las que nos aportan una relación entre la pintura y el cine más directa y además nos demuestran una cierta exaltación del arte plástico, nos muestran sus formas y lugares de trabajo.

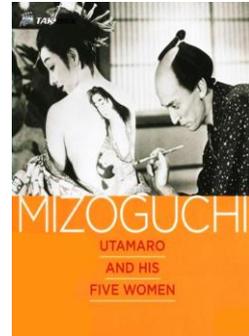
⁴⁸ COSTA, Antonio. Cinema e pittura. Loescher Editore, Torino, 1991

⁴⁹ COSTA, Antonio. Cinema e pittura. Loescher Editore, Torino, 1991. P. 54-55

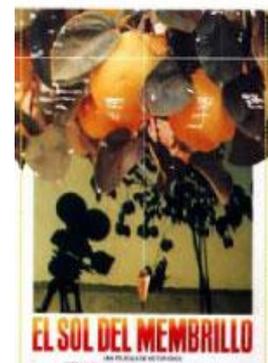
⁵⁰ Íbid. 65-67

⁵¹ Íbid. P. 76

Existen ejemplos de apariciones episódicas de artistas en films, como es el caso de Jacques Louis David en *Danton*(Wadja, 1982). Pero hay muchos más ejemplos de películas basadas enteramente en pintores y con motivaciones diversas. La más común de ellas respondería a la visión tradicional de la concepción romántica del artista como un genio, excepcional, de personalidad extrema y en ocasiones marginado. En este tipo de películas la estética se define a menudo por el pintor o su época, y se presentan cuadros, los más famosos y reconocibles, que habitualmente coinciden con momentos de exaltación narrativa. Tendríamos aquí diversas películas como *Montmarpnasse, 19* (Jacques Becker, 1957) donde se narra la historia de Amadeo Modigliani o *El Tormento y el Extasi s*(The Agony and the extasi, Carol Reed, 1965) donde asistimos al extremo creativo de Miguel Ángel. Pero existen films similares en otros círculos cinematográficos, como el japonés donde tendríamos *Utamaro* (Kenji Mizoguchi, 1946) donde se nos muestra un episodio central de la vida del pintor japonés Utamaro Kitagowa, de gran influencia en la cultura francesa de finales del siglo XIX⁵². También encontramos películas con la pretensión de recrear visualmente la estética del pintor y de su época y no tanto sus acontecimientos vitales; sería el caso de *Caravaggio* en que se pretende recrear la brillantez del barroco o *Moulin Rouge*(Moulin Rouge; John Huston, 1953) que busca mostrar esa excepcionalidad en el París de los bajos fondos en que se movía el pintor Toulouse Lautrec; También existen motivos más políticos, el ruso Andreï Tarkosky realizó una película sobre un pintor de iconos rusos llamada como el pintor, *Andei Rublev*(1966), en plena era soviética como exaltación del carácter ruso. Y en ocasiones estos films adoptan el propio estilo visual del artista, es el caso *Pirosmani* (Pirosmani; Georgij Sengelaja, 1972) pintor georgiano del siglo XIX, principios del XX⁵³.



Por último y más diferente nos encontraríamos con los documentales de arte, que surgieron en la década de los cincuenta con un carácter muy experimental con la pretensión de apoyar la divulgación del arte, a través del nuevo medio comunicativo⁵⁴. Pondremos como ejemplo *Goya I disastri della guerra*(1950) de Luciano Emmer, en la que se recrea la España de finales del siglo XVIII tal i como la pintó Goya. O *El sol del membrillo*(Victor Érice, 1991) en el proceso pictórico de un cuadro de Antonio López.⁵⁵



Las biografías de pintores las hay de muchos estilos, de muchas épocas y realizadas de formas diferentes, en todas ellas, la presencia de la pintura, como no puede ser de otra forma, es vital para

⁵² ORTIZ y PIQUERAS, *La Pintura en el cine...* Op. Cit. P. 130-131

⁵³ BORAU, Jose Luis. *La pintura en el cine; el cine en la pintura.* Ocho y medio, libros de cine. Madrid, 2003

⁵⁴ Vease: BAZIN, André. "Cinema and painting" en: DALLE VACHE, A. *The Visual Turn.* Rudgers University Press, 2003 Londres.

⁵⁵ ORTIZ Y PIQUERAS *La pintura en el cine...* Op. Cit. P. 160

comprender al artista y su mundo, aunque la veracidad histórica de este tipo de películas no siempre sea la deseada.

- **Diversas formas de introducir la pintura en un film: cita, objeto cuadro y *tableau-vivant***

En el anterior apartado referido a las biografías de artistas tendríamos multitud de ejemplos de la utilización de recursos estéticos para introducir la pintura en un film. Las formas de ver reflejado el arte pictórico en un film son el cuadro-objeto, las citas y el *tableau-vivant*. Son comunes incluso en películas que nada tienen que ver con algún pintor concreto. Cabe decir, sin embargo, que la introducción de estos elementos en una película a menudo se produce una sensación de realidad falsa, por la confrontación de los modelos de cine y pintura. La pintura muestra un tiempo suspendido, un espacio cerrado y una relación cromática estática. En el cine, sin embargo, el tiempo se prolonga, el espacio se mueve y la gama cromática también puede variar. Introducir este efecto de “fantasía” en una película sin que pierda de vista el realismo resulta bastante complejo, e incluso en ocasiones, ni siquiera se pretende. *La Kermesse heroica* (La Kermesse Heroique; J. Feyder, 1936) es una de esas películas que utiliza todos los elementos a su alcance para recrear un momento histórico concreto, la Holanda del siglo XVII, mediante la pintura. Todos los elementos de la escenografía se encuentran mencionados en cuadros de Rubens, Teniers, Brueghel o Vermeer⁵⁶.

- **Citas**

A lo largo de toda la historia del cine se han utilizado citas, que en ocasiones son casi imperceptibles para el espectador. Las citas a menudo ayudan a inspirar una atmósfera narrativa adecuada y se pueden utilizar de diversas formas. Su presencia en un film se basa, esencialmente, en la recreación de un cuadro pero sin que este se ponga en acción. Esta presencia puede basarse en citas explícitas; en la película *Novecento* (B. Bertolucci, 1976) el cartel de Giuseppe Pellizza da Volpedo, *El Cuarto Estado* de 1901, forma él en sí mismo el telón de fondo inicial, con el que también se da ambientación histórica a la película y no es utilizado como documentación histórica, sino como icono universalmente reconocible. De otra forma es utilizado de forma no tan explícita al recrear los paisajes de un film, es el caso de *Barry Lyndon* (Barry Lyndon, S. Kubrick,



El cuarto estado; Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1901

⁵⁶ PIQUERAS, Cine y pintura. Op. Cit. P. 22

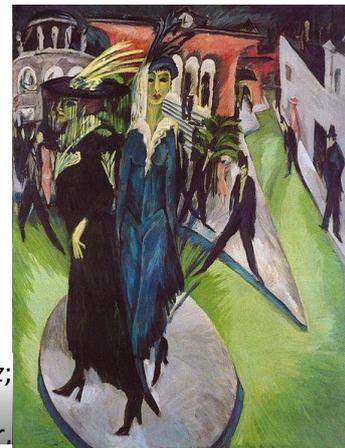
1975) en el que aparece un paisaje de evidente equivalencia con el cuadro de John Constable, *Malvern Hall* (1809)⁵⁷.



Malvern Hall. John Constable, 1809



Pero también puede basarse en soluciones compositivas o relacionadas con la iluminación y las formas tomadas de un determinado cuadro. Este tipo de recursos han sido utilizados por el cine como una manera de dotar los films de carácter artístico, especialmente en los inicios en que toda estaba en duda su autonomía como expresión artística. En *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*; R. Wiene, 1920) se utiliza esta similitud compositiva en la estilizada escenografía con la corriente expresionista seguida por artistas como Munch, Kirchner o Kokoschka⁵⁸.



Postdamer Platz;
Ernst Ludwig Kirchner.

⁵⁷ MOSCARIELLO, Angelo. *Cinema e pittura*. Progedit. Bari, 2011. P. 97

⁵⁸ *ibid.* 96

○ Objeto-cuadro

Este concepto se refiere a cuadros que aparecen en una película como objetos. En ocasiones son perfectamente reconocibles para el espectador, lo cual parece atraer más al espectador que cuando los cuadros son ficticios, cosa que también es habitual. Esto suele ocurrir cuando son parte del mobiliario y sirven para aportar algo al sentido de la historia,



están ahí para aportar claves temáticas o narrativas y denotar intereses propios de los personajes. Por ejemplo, según el tipo de cuadros que haya en una casa y su decoración en general se puede distinguir las familias como ocurre en *La edad de la inocencia* (*The age of innocence*, Martin Scorsese, 1993) y es por ello que la cámara se recrea en su visión, para que quede clara la relación de esta decoración determinada con la narración. En este caso además, los lienzos ayudan a crear una atmósfera, sensaciones concretas en el espectador: La reproducción de *Midas y Dionisos* de Poussin que aparece en la película *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (*Die bitteren tränen der Petra von Kant*, R.W. Fassbinder, 1972) presidiendo el apartamento donde transcurre la acción crea un efecto de extrañamiento por la mezcla de pintura y realidad en el encuadre⁵⁹.



Midas et Dionisos;
Nicolas Poussin, ca. 1630

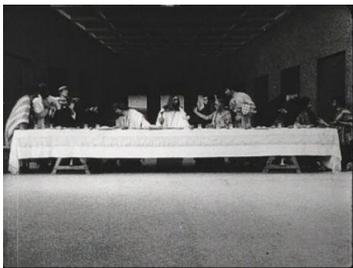
Por otro lado, un lienzo famoso puede ser el centro de toda la trama cinematográfica tal como ocurre en *La hora de los valientes* (A. Mercero, 1998) cuando la Guerra Civil española estaba afectando a la infraestructura del Museo de El Prado y en la evacuación de sus cuadros se perdía un autorretrato de Goya⁶⁰. Estos pueden utilizarse para hablar de temas metafísicos. En *Los modernos* (*The Moderns*, Alan Rudolph, 1988) la historia habla de un pintor que hace copias falsos de cuadros de pintores de principios del siglo XX, y con esa excusa el director nos habla acerca de lo verdadero y lo falso.

⁵⁹ ORTIZ y PIQUERAS. *La pintura en el cine*. Op. Cit. P. 176-177

⁶⁰ BORAU. Op. Cit. P. 25

- **Tableau-vivant**

El término proveniente del francés se refiere a la representación mediante seres vivos de cuadros famosos. Y era ya un espectáculo utilizado desde 1830 que empezó a ser fijo en los espectáculos de variedades a finales del siglo XIX y funcionaba con cierto éxito puesto que era una representación en carne y hueso de algo que, a su vez, era una imitación de la realidad. De ahí pasó al cine y lo encontramos en las primeras representaciones de la Pasión de Cristo que fueron filmaciones de espectáculos teatrales basados en cuadros vivientes sobre el tema. Uno de los primeros ejemplos conocidos fue *Christus*, de Giulio Antamoro en 1916, en que se deriva una sucesión de cuadros *La última Cena* de Leonardo, *La Crucifixión* de Mantegna, *La Anunciación* de Fra Angelico. Cabe especificar que estas películas religiosas de principios del siglo XX tenían como eje de su puesta en escena los modelos pictóricos, de manera que el espectador reconoce en esas imágenes en movimientos ilustraciones que les han acompañado siempre⁶¹



La última cena;
Leonardo da Vinci, 1495-1497



La Crucifixión;
Mantegna. 1457-1459



La Anunciación;
Fra Angelico, 1435

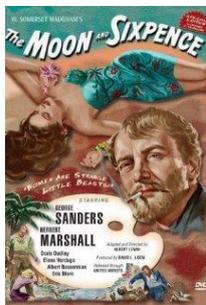
Pese a que, como hemos dicho con anterioridad en el cine, la presencia de la pintura en el cine produce una cierta abstracción de la realidad, y sobretodo cuando hablamos de dar vida a algo que era estático, hay ciertas ocasiones en que resulta casi natural. Es el caso de los retratos, ya que en las biografías de pintores, éstos deben aparecer pintando, si lo que pintan es un retrato, resulta inevitable hacer de ese retrato un *tableau-vivant*, mientras el pintor trabaja. Esto ocurre también películas de cine clásico histórico o en biografías de personajes históricos, ya que por ejemplo la sola presencia de Napoleón en una película nos remitirá a algún cuadro en que se le represente. Y algo curioso utilizado

⁶¹ PIQUERAS, Cine y pintura; Op. Cit. P. 18

sobretudo en los *western*, para aportar cierto historicismo a la película era tener de fondo un cuadro mientras duraban los títulos de crédito iniciales y al terminar, ese cuadro tomaba vida y empezaba la acción⁶². Tomaban pinturas de Charles Russel o Frederic Remington, cuyos cuadros tenían una ambientación histórica de la época a las que se refiere el género *western*⁶³.

OTROS FILMS DE LA MISMA ÉPOCA

En el mundo cinematográfico entre los años 40 y 50 hay diferentes películas que abordan la pintura y sus artistas como trama, algunas de las cuales han sido mencionadas en el capítulo anterior a fin de comprender qué relación mantienen con la pintura. Escogemos algunas de ellas como películas que además de ser películas realizadas en la misma época, son películas que su relación con el género pictórico ésta basada en la misma época que la que nos ocupa.



Tal vez, la primera película que se asimilaría sería *Soberbia* (*The moon and sixpence*; A. Lewin 1942) basada en la novela de Somerset Maughan, cuyo protagonista es Charles Strickland un bolsista de Londres que un buen día desaparece y se marcha a los mares del sur⁶⁴. Este personaje evoca la figura del pintor Paul Gauguin en el que se consideraría el primer film basado en un pintor del periodo post-impresionista.

La película de John Houston, *Moulin Rouge* está basada en la novela de Pierre La Mure sobre la vida del pintor Toulouse-Lautrec. Es otro de tantos ejemplos de películas que se concretan alrededor de la vida de un artista y por ello, su vinculación con las piezas de éste aparecen ante nuestros ojos, a modo de *tableau-vivant*, gracias a los cuales se hace el espectador una idea del desarrollo vital del personaje y de todo y todos, cuantos le rodean. Ésta, como *Un Americano en París* y también como *El Loco del pelo rojo*, son ejemplo de las posibilidades técnicas del cine como el *technicolor* o el *cinemascope*, favorecieron estas películas

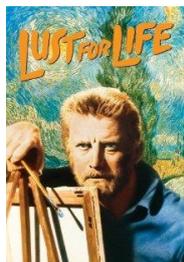


⁶² ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine...* Op. Cit. P. 181-183

⁶³ *Ibid.* P. 183

⁶⁴ BORAU; Op. Cit. P. 20

que requerían un tratamiento del color específico en cada una de ellas, que las pusieran en consonancia con la estética del pintor protagonista⁶⁵.



Otro caso de una película biográfica sería *El Loco del pelo rojo*, creación de Vincente Minnelli de 1956 en que la intención era contar la vida de un hombre, refiriéndose constantemente a sus pinturas, en un paralelismo claro entre las diferentes piezas y su propia vida. Los cuadros de Van Gogh serán el hilo conductor de este *biopic* con orden cronológico desde el comienzo hasta el final de toda una vida. Para ello Minnelli utiliza diferentes maneras de mostrar esos cuadros: utilizándolos como contraplano de la mirada del artista, o fundiendo una imagen real con la imagen pintada o por ejemplo, presentando al Doctor Gachet como un *Tableau-vivant* del cuadro de su mismo nombre de 1890, para que la cámara viaje hasta el pintor pintándolo y así llegar a la pieza pictórica que representa al doctor⁶⁶.



Vincent Van Gogh ha sido, también, objeto de un documental de arte de Alain Resnais en 1948. Fue una de las primeras reflexiones cinematográficas en torno a la obra del pintor, llamada *Van Gogh*, en que se pretendía entrar en la obra de un pintor de forma distinta al *biopic*. Primero se realizó una versión más corta filmando una exposición realizada en *L'Orangerie*, que se transformó después en una pieza final de unos 17 minutos apoyado la exposición con imágenes fotográficas. Nada tiene que ver esta concepción cinematográfica con *El Loco del pelo rojo*, *Moulin rouge* o con *Un Americano en París*, pero el autor consigue de la misma manera que las otras filmar una historia, a partir de las posibilidades que tiene ante sí, muestra una visión fragmentaria de la pinturas en encuadres distintos, utiliza movimientos de cámara, zoom consiguiendo relacionar el cuadro cinematográfico con el cuadro pictórico, la obra⁶⁷.

Estas películas corresponden a la misma época que la película que ocupa este trabajo y también tienen una relación directa con la pintura. Sin embargo, hay muchas diferencias entre ellas. Dejando claramente al margen el documental *Van Gogh*, por ser un tipo de película absolutamente diferente, vemos como el *Loco del pelo rojo* y *Moulin Rouge* marcan algunas diferencias quizá no tan técnicas, pero si narrativas en relación con *Un Americano en París*. En primer lugar ambas son biografías de un artista, un artista verdadero. Lo cual, como se ha repetido con anterioridad, facilita el contacto con la pintura, concretamente con la de sus artistas protagonistas. Pese a la dosis de irrealidad necesaria en cualquier historia contada, es evidente que la veracidad de ambas historias, la

⁶⁵ ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine...* Op. Cit. P. 133

⁶⁶ *Ibid.* P. 138

⁶⁷ ORTIZ y PIQUERAS. *La pintura en el cine...* Op. Cit. P.136

de Toulouse Lautrec y la de Van Gogh, no puede más que ser elevada, mientras que la posibilidades de una película en la que toda la historia es ficticia el ejercicio narrativo es mucho mayor y la integración de la pintura en ella por un lado aporta libertad, en cuanto a que no existe un delimitación de cuadros y la extensión del mundo del arte para ello, hecha una selección previa, es infinita; pero por otro lado requiere de un nivel fantástico elevado o de una integración del arte en el guión carente de inutilidad para que no resulte extraño a ojos del espectador ver un *tableau-vivant*, por ejemplo, absolutamente fuera de contexto. Queda claro que, en el caso de *Un Americano en París* la integración del arte en la trama es obvia ya que el protagonista es un artista (ficticio) y por tanto imágenes artísticas a su alrededor, un guión relacionado en cierta medida con el mundo del arte o la mención de artistas a lo largo de la película resulta necesaria. Y además, tiene una dosis de fantasía, en cuanto al ballet final, especialmente clara. Porque hay que decir que si hay un campo en que la aparición de la pintura, ya sea como objeto o ya sea como *tableau-vivant* aparece sin peligro de tergiversar la realidad este sería en el género musical. Dada su carácter fantástico el musical puede optar a la utilización e elementos de atracción del espectador o de explotación creativa sin miedo a caer en lo irreal, puesto que, en multitud de ocasiones, vive de ello. Pese a que ya hemos advertido con anterioridad la pretensión de darle narratividad a este género a partir de la década de los 50, se utilizaron fórmulas diversas para introducir los números musicales en la trama sin que pareciera que aparecían por capricho, y este es el caso de la película que nos ocupa. En *Un americano en París* la aparición del *tableau-vivant* al final de la película es una muestra incomparable y es por eso que, en adelante nos dedicaremos a analizar la presencia de la pintura en este film.

UN AMERICANO EN PARÍS



○ Referencias a la pintura a lo largo de toda la película

Es inevitable dividir la película en dos partes para hacer un análisis de la influencia pictórica que recibe, puesto que el Ballet final merece una mención aparte, además de ser la escena más valorada de la película en general por su dificultad, particularidad, grandiosidad y carácter onírico; características que no aparecen en el resto de la película que es más delicada, dulce y menos intensa. Muy probablemente porque la propia trama de la película así lo exige, no obstante representa el momento dramático, cuando el protagonista a perdido a la chica y se pierde en sueños casi incomprensibles.

Dejando de un lado el ballet, por considerarlo diferente, existe a lo largo de toda la película vinculaciones con la pintura. Empezando por la historia que se nos cuenta y continuando por todo lo que envuelve al joven pintor protagonista de la historia en forma de imágenes.

▪ Tema y lenguaje

El guión de Alan Jay Lerner tenía una indicación inicial, la película trataría sobre un pintor, excombatiente que había decidido quedarse en París a probar fortuna como pintor. A partir de ahí, el guionista monta toda una historia de amor alrededor de este personaje en relación con la música y las canciones de George e Ira Gershwin.



Jerry Mullighan vive en un pequeño, muy pequeño estudio en la orilla izquierda del Sena, demostrando así una de las prioridades de los jóvenes artistas que llegaban a París encontrar un lugar donde vivir y donde trabajar. Había calles enteras de estos estudios, situadas en puntos concretos, cerca de la Escuela de Bellas Artes por ejemplo o más alejados para que resultara más económico⁶⁸. Conforme le vamos conociendo, sabemos que su mejor amigo es Adam Cook, que además es su vecino, así que también es artista. Músico, para concretar, pero esto también ayuda a entender como la trama envuelve no solo a los pintores, sino también artistas de otros campos en la misma situación que el joven protagonista. Y además, el tercer personaje masculino, Henri Baurel, es cantante, pero tiene una suerte mucho más propicia que los otros dos, y, sin embargo, en París la relación con el triunfo es posible.

Una mañana aparece una multimillonaria americana que compra dos cuadros al justo cuando se colocaba en su “puesto de exposición” en una de las empinadas calles de Montmartre. Pese a que más adelante se descubren las verdaderas intenciones de la chica, le propone ser su marchante de arte y le asegura que puede vender sus cuadros a grandes coleccionistas y le convence para salir con él una noche a un local en Montparnasse y él consciente de que debe aprovechar la oportunidad de oro y de que es su momento, lo acepta, pese a que sospecha que el interés de la señorita por él no es solo por la calidad de sus cuadros.



Toda esta trama inicial nos remite, continuamente a la esencia mítica del mundo de un artista en París. Consigue a cada paso dar la sensación de que París es la ciudad de las oportunidades. Las relaciones entre los personajes así lo demuestran y el éxito puede encontrarse en cualquier parte. Así que vemos como la película no solo pretende relacionarse con la pintura, sino con todo el mundo artístico y otorgar ese espíritu positivista de que París es la ciudad de la luz y del amor, pero no sólo

⁶⁸ BONET SOLVES, V. “El Arte de pintar con la luz: Un Americano en París”, en ORTIZ, Áurea, ed. *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine. Ciclo de cine*. Col·lecció Quaderns del MuVIM(Serie Minor), valència. P. 57

en el sentido físico, sino también simbólico, la luz como el éxito y el futuro y el amor no solo carnal, sin romántico. Porque veremos como la historia de amor no puede tener un final que no sea feliz.

La trama continua, y la historia de amor se mezcla con la historia laboral de Jerry Mulligan, al enterarse de que la joven protagonista Lise Bouvier de quien está enamorado está prometida con otro, decide aceptar las pretensiones de la americana y acepta acompañarla a un baile en la Escuela de Bellas Artes y de nuevo encontramos en la trama la presencia de la pintura porque la fiesta no podía darse en ningún otro lugar. Allí se encuentra con su enamorada y se entera de que se marcha de la ciudad al día siguiente. Es entonces cuando empieza su decadencia de espíritu y cuando empieza a dibujar desde el balcón de la Escuela lo que tiene delante. El carácter soñador de Jerry Mullighan lo relaciona con esa esencia de París como ciudad de oportunidades para los artistas a principios de siglo, pese a que su historia está basada ya en mitad del siglo XX continuamente se remite a esa época e incluso en un momento de la película asegura que él se quedó en París buscando lo que los otros artistas anteriores a él habían venido a buscar, la luz y el color de la capital francesa, y menciona a Utrillo, Toulouse Lautrec y Pissarro como esos referentes, en un claro pie a la presencia de algunos de estos artistas en el ballet de la secuencia justamente posterior.

No existe ninguna duda de que el guión está creado para explorar la figura del artista en busca de oportunidades. La utilización de la pintura como medio visual es evidente, pero la utilización del mundo del arte y del artista como medio narrativo es indudablemente un apoyo para la recreación del mito de la ciudad de París, voluntad inicial del productor Arthur Freed.

▪ **Apariciones visuales: escenas pictóricas, cuadros e imágenes artísticas**

Con lo explicado anteriormente hemos hecho un recorrido por la presencia artística en el guión. Pero visualmente el espectador se topa, en muchas escenas a lo largo de la película con momentos que le remiten a la misma esencia de la pintura y de una forma descarada por el empleo de una paleta de colores intensos que recuerdan a menudo la obra de los grandes pintores del cambio de siglo.

El apartamento de Jerry:

La película empieza con un pequeño recorrido de la cámara por París. Hay que tener en cuenta que durante el siglo XIX los dos principales centros europeos artísticos fueron Roma i París, i que la primera, cuna del clasicismo, fue perdiendo poder como icono del pasado y la segunda ganó terreno con las vanguardias, cuya Escuela de Bellas Artes, museos, exposiciones, estudios de artistas y academias



particulares hicieron de París el centro de creación de la vanguardia artística. Es por eso que, es importante echar una ojeada a la capital francesa al empezar una película de este tipo. La cámara al fin se acerca a la fachada de Jerry Mulligan y en el reducido espacio donde duerme el protagonista descubrimos que además de su hogar es su lugar de trabajo y las primeras demostraciones de objetos artísticos aparecen ante nosotros: pinceles, tubos de pintura gastados y caballete con un retrato a medio hacer, además de cuadros en las paredes, no reconocibles, en forma de objetos-cuadros, que ya se ha explicado con anterioridad son una forma muy habitual de introducir la pintura en un film.

Posteriormente el protagonista se encamina hacia Montmartre, cuyas empinadas calles están repletas de artistas como él que exponen al aire libre. Vemos sus cuadros, sin demasiada precisión, puesto que no son reales.

Presentación de Lise

Al mismo tiempo, en la cafetería donde había estado anteriormente asistimos a la escena de presentación de la protagonista femenina. Lise Bouvier aparece ante nosotros tal como la describe su actual novio y prometido Henri Baurel, que relata sus cualidades a Adam Cook el eterno aspirante a músico, mientras nos ayuda a imaginarla con la imagen de Lise cambiante a medida que varían los adjetivos que la definen. Esta escena, no sería una introducción pictórica como se ha expresado con anterioridad, pero sí que demuestra un interés por la creación de un espacio visualmente muy pictórico. Como ya se ha mencionado con anterioridad a propósito de la implicación de Gene Kelly en la realización de la película, tiene una referencia cinematográfica en la película *Un día en Nueva York*, cuando se presenta a la ganadora del premio “Miss Turnstile”, Ivy Smith sobre un fondo monocromático en amarillo y a partir de ese fondo se varía el mobiliario en función de las habilidades de la joven.



La principal diferencia estaría en que el fondo de la escena de *Un Día en Nueva York* es completamente plano, sin ningún mobiliario y no varia; en cambio, aquí, presenciamos cambios tanto

de vestuario, como de decorado como de fondo en cada uno de las viñetas⁶⁹. Cada uno de estos cuadros son bicolor y así obtenemos:

- ❖ Lise demuestra su belleza mientras baila en un entorno rococó aparece vestida en rosa palo con fondo azul oscuro al ritmo de una melodía dulce y tranquila.
- ❖ Vestida de púrpura con un fondo grisáceo para expresar lo excitante que es, incluida en un interior abarrotado y con una insinuante melodía.
- ❖ Su dulzura la muestra en un entorno de carácter neoclasicista, ella de amarillo intenso sobre ese un fondo verde hoja, mientras baila al ritmo de una suave música de cámara.
- ❖ Baila un charlestón con un alegre vestido blanco sobre un contrastante fondo rojo al estilo del art decó de principios del XX que demuestra lo moderna que es.
- ❖ La seriedad de un la hace aparecer sórdida y robusta leyendo de negro con el fondo en amarillo claro y moviéndose al ritmo de una suave melodía.
- ❖ Finalmente, es alegre en un mallot azul mientras baila al ritmo de una música intrépida y rápida en un moderno y espacioso escenario de color lila⁷⁰.



Al final de la secuencia, se unen todas las imágenes en una sola en el espejo de la cafetería donde los dos amigos siguen su conversación sobre ella ahora que el espectador ya la conoce. El propio Minnelli reconoce que quería presentar a los personajes causando una gran sensación y requirió una gran preparación hacer esta secuencia en concreto⁷¹.

Arte Prehistórico

La noche que Mulligan y Lise Bouvier se conocen, ocurre en un local al que él acude con la multimillonaria Milo Roberts, para conocer a un crítico de arte famoso. Y en ese local, en las paredes



⁶⁹HARVEY; Op. Cit. P. 99

⁷⁰BONET SOLVES, "El arte de pintar con la luz..." Op. Cit. P. 57

⁷¹MINNELI; Op. Cit. p. 340

que reproducen con más o menos acierto imágenes prehistóricas de caza, relacionado posiblemente con la corriente primitivista que también evolucionó en los años del cambio de siglo y que influyó en otros movimientos como el cubismo. Una muestra de una cita pictórica introducida en la escena de forma muy sutil.

I'll build a stairway to Paradise



Unos minutos más adelante, el número musical de George Guetary que representa a Henri Baurel *I'll build a Stairway to Paradise*, se planteó como una sátira del *Follies-Bergère* y para ello se escenificó el espacio como si fuera la gran escalinata que había en este famosísimo local de entretenimiento. Se utilizó el color rosa y negro para este número y se acompañó con luces que se encendían o apagaban a medida que el cantante Henri Baurel, subía o bajaba por la escalera. En clarísimo homenaje al París de principios de siglo que fue escenario de tantos cuadros de artistas que estaban en París⁷².

Concierto para piano y orquesta en Fa Mayor

También con luces y sombras aparece la escena en la que suena el concierto en Fa mayor para piano y orquesta de 1925, que por una genial idea del propio actor que representa a Adam Cook, Oscar Levant, éste personaje será a todos los músicos de la orquesta y el pianista. Y para justificar semejante licencia surreal, se le da un carácter de ensoñación a la idea, se imitó el mármol amarillo y se iluminó con una neblina del mismo color, para crear una atmósfera onírica que recordara a los cuadros orquestales de Raoul Dufy⁷³ o alguna de las escenas de ópera de Edgar Degas, también han sido identificadas con esta pieza musical, no con intensidad cromática como Dufy pero con una mayor presencia orquestal, como por ejemplo en *La orquesta de la ópera* de 1870.



El quinteto;
Raoul Dufy



La orquesta de la ópera;
Edgar Degas, 1870

⁷² BONET SOLVES, "El arte de pintar con la luz..." Op. Cit. P. 60

⁷³ *Íbid.* P. 60

Baile en la Escuela de Bellas Artes



Baile en la Ópera;

Édouard Manet, 1873

La escena previa al Ballet final, en el Baile de la Escuela de Arte todos los participantes asisten vestidos de blanco y negro y el jolgorio que se crea podría recordar al cuadro *Ball at the Opera*, de 1873 de Eduard Manet⁷⁴. No es una cita concretamente, sino más bien la búsqueda documental de pinturas que recreen un baile para crear un escenario cinematográfico, sin seguir al pie de la letra una obra concreta. El efecto de ver a todo el mundo vestido de blanco y negro de alguna manera remite a una película sin color y resulta un contrapunto potente a la explosividad colorista que aparecerá en tan solo unos minutos. Además, argumentalmente, el Baile de la Escuela de Bellas Artes, organizado por aquellos que se preocupan por vivir económicamente del arte, es el espacio corresponde al momento de la película en que Jerry Mullighan da por perdida a Lise Bouvier y se ha decidido a seguir el juego de Milo Roberts, aquella que le acercará al mundo del arte más mercantil y la que le hará ganar dinero. Interpretado esto como contraste frente al amor relacionado con la sensibilidad y la fuerza expresiva del amor que reinará en el baile⁷⁵.

Pese a las posibles referencias al mundo mercantil, lo que si es evidente como dice Minnelli es que “*Cuando el blanco y el negro se transforman en color el contraste resulta mucho más dramático*”.⁷⁶

○ El Ballet: Cuadro danzante

Es reiterativo repetir que el ballet es el punto culminante de esta película y de sus referentes pictóricos. Pero ante el espectador se desarrollan una serie de escenas pictóricas que no solo toman vida, sino que se mueven al ritmo de la sinfónica música de *Un Americano en París*, uniendo en este proyecto tres artes que parecen no tener nada que ver entre ellas. En un proyecto que el propio director y Gene Kelly vieron como opción alternativa a no poder grabar el ballet en las calles de la verdadera ciudad, utilizar a sus polivalentes artistas anfitriones para mostrarla. Proyecto que de ningún modo hubiera podido llevarse a cabo de no ser por la diseñadora de vestuario Irene Sharaff y por el director de arte Preston Ames.

El ballet empieza dando vida a un dibujo que el propio Jerry Mulligan dibuja en ese momento de desesperación por perder a Lise. El momento en que el cuadro se acerca a Jerry asomado al balcón con toda la ciudad de París ante él, deja al espectador expectante de lo que va a ocurrir y le permite ir

⁷⁴ DALLE VACHE, Angela. *Cinema and Painting. How art is used in Film*. University of Texas Press, Austin.P. 22

⁷⁵ Íbid. P. 22

⁷⁶ FEUER; Op. Cit. Pag. 88

entendiendo que va a entrar en un mundo de magia, fantasía y milagro, alejado de toda lógica y realidad⁷⁷.

París de ensueño de Dufy

El propio dibujo en el que aparecerá Jerry al entrar en el sueño podría recordar a Raoul Dufy y su visión del *Parque Saint Cloud* en 1924, marcada por un trazo rápido imitado por Jerry al dibujarlo y solo diferente en cuanto a la carencia de color. Allí, coge una rosa roja, que servirá de vínculo a lo largo del ballet.



Parque Saint Claude;

Raoul Dufy, 1919



Jerry baila con las furias rojas y blancas y se mueve por la ciudad dibujada de fondo donde aparecerán personajes de todas partes a su alrededor hasta llegar a una *Place de la Concorde* que recuerda al propio Dufy. Las furias, que aparecerán en diferentes momentos del ballet han sido interpretadas por Angela Dalle Vache como expresión de la relación entre Jerry y Milo, en que ella se interesa más por él como hombre que como artista⁷⁸, es por eso que las furias parecen querer alcanzarlo. Él se zafa de ellas en busca de otra persona en medio del bullicioso traqueteo de multitud de personajes que reflejan el ajetreo de la ciudad vestidos en rojo, azul y blanco.



⁷⁷ DALLE VACHE; Op. Cit. P. 23

⁷⁸ DALLE VACHE; Op. Cit. P. 27

Este comienzo está en deuda con el Dufy de colores más matizados y de líneas más perfiladas en figuras y detalles, algo más alejado del *fauvismo* de colores intensos y línea rápida⁷⁹, de nuevo como una búsqueda de referentes pictóricos. Al apagarse las luces, entre los personajes que rodean a Jerry aparece Lise, sosteniendo la rosa roja que él mismo había recogido del suelo al inicio.



Dibujo;

Raoul Dufy



Place de la Concorde;

Raoul Dufy



Cerámica ilustrada, Raul Dufy, 1925



De la dulzura de Renoir a la soledad de Utrillo

La pierde entre la multitud mientras la calma se apodera del ballet y entre sombras transportan al espectador a la orilla del río a un mercado de flores. En esta escena considerada de transición, todos los personajes son estatuas inmóviles y todo parece estar en calma, el mercado está envuelto en una atmósfera creada por una tonalidad pastel donde todo armoniza con dulzura, como en algún cuadro de Renoir, por ejemplo *La conversación* de 1895. Además, se han utilizado cuadros de Renoir para que aparecieran en la escena, en forma de flor o en forma de personaje estatuario, como citas sutiles en una secuencia. Así mismo, Lise vestida de azul se asimila a una flor y siguiendo una concepción surrealista en que la mujer representaría el paso hacia lo inconsciente empiezan un baile entre las flores en un ambiente que representaría el estereotipo de un abril en París, de una forma similar a como se representa en *Pont Neuf*, la pintura que Pierre August Renoir pintó en 1872.



La conversación; August Renoir, 1895

⁷⁹ BONET SOLVES, "El arte de pintar con la luz..." Op. Cit. P. 64



Flores en un vaso;
August Renoir, 1869



Mujer recogiendo flores;
August Renoir 1872

Pero la primavera pasa y al coger a Lise entre sus brazos, Jerry viaja hacia la siguiente escena con un ramo de flores entre sus brazos como sustituto de Lise, en la segunda parte de este proceso transitorio.

Se encuentra frente a una empinada calle que se aleja de él en una profunda perspectiva símbolo de aquello que se aleja para un Jerry desilusionado. La perspectiva de una ciudad no podía ser otra que la visión de Maurice Utrillo, con sus solitarias calles donde no hay vida y la vista se pierde en marcados puntos de fuga como ocurre en *Calle de París* de 1914. No podía ser de otra forma, el entusiasmo que otorgaban los colores de Dufy han sido sustituidos por la tristeza que emanan los cuadros de Utrillo puesto que Jerry tampoco es el mismo. Pero el protagonista no puede quedarse así, un grupo de soldados se le acercan y le animan a unirse a su fiesta y disfrazados se van al exótico espacio de Henri Rousseau aunque antes de llegar a la fiesta de Rousseau, asistimos al cambio de vestuario de los bailarines junto a Jerry, que aparecen cambiados en



Calle de Paris; Maurice Utrillo, 1914

un escaparate asimilándose así a la imagen que el fotógrafo Eugène Atget tomó del escaparate parisino de Men's Fashions en 1925⁸⁰. Incorporando así la fotografía a la escena cinematográfica en movimiento.

- **La Fiesta en el Zoo de Rousseau**

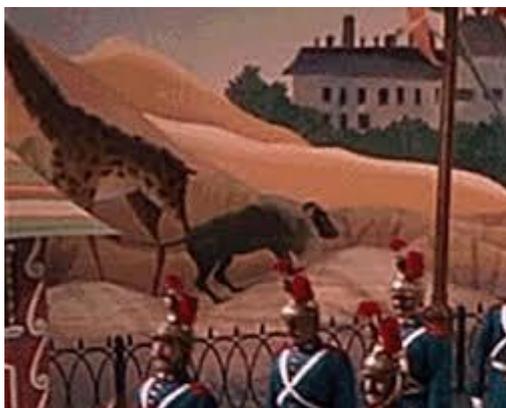
Las rayas de los nuevos trajes son una variación horizontal de la verticalidad que lucen los *Jugadores de futbol*, el cuadro del artista de 1908 pese a que están dispuesta verticalmente y no horizontalmente, el entusiasmo de estos chicos es el mismo que el de Jerry y sus cuatro acompañantes mientras bailan en un verdadero mundo irreal llegando a un nuevo espacio.



Jugadores de futbol;
Henri Rousseau, 1908



Un escenario de dunas que recuerda al escenario de la pintura *La bohemia dormida*, del artista en 1897 en una cita paisajística que recrea un espacio concreto en el film. El espectáculo continua entre las dunas donde la simplicidad de formas, los colores mate y la ausencia de atmósfera cautivan la pantalla con agilidad y movimiento. El león de *La bohemia dormida* aparece de fondo, acompañado de una jirafa como espectadores de excepción mientras la imagen se mueve por todo el espacio gracias al movimiento de un gran número de bailarines.



La Bohemia dormida;
Henri Rousseau, 1897

⁸⁰ DALLE VACHE; Op. Cit. P. 27

Obviamente toda la escena está cautivada por el potencial surrealista y primitivista del pintor francés y se utiliza en la película como imagen del sueño casi infantil, en un momento en que el jolgorio y la alegría son máximos, en un símil al lienzo del artista *Cien años de libertad* (1892), citada para expresar la diversión y el entusiasmo



Cien años de libertad;

Henri Rousseau, 1892

- **La noche de Toulouse Lautrec.**

La calma regresa a la música y a la escena y en un pase sin referentes pictóricos asistimos a una imagen oscurecida en que la sombra de Jerry y Lise bailan a la luz de una tranquila neblina azul entre las estatuas de la fuente de la Plaza de la Concordia donde la iluminación hace cambiar el tono de la atmosfera que les rodea, para dar paso al espacio dedicado a Toulouse-Lautrec.



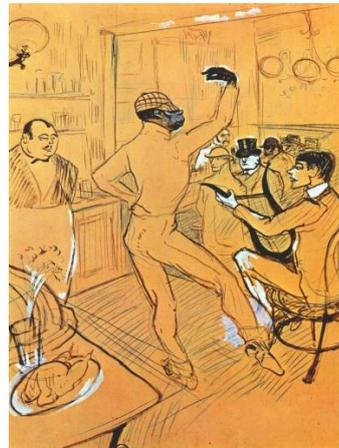
Noche estrellada;

Vincent Van Gogh, 1889

Todavía juntos y llevados por la exaltación de su amor soñado aparecerán en la Plaza de la Ópera entre figuras congeladas de carácter decimonónico muy elegantemente vestidos que cobrarán vida a su paso en una atmósfera anaranjada y ocre. Al fondo, aunque pudiera pasar inadvertido aparece el recuerdo de Van Gogh en un cielo de estrellas espirales asimilando el de la *Noche Estrellada*⁸¹, que se ve de refilón entre el bullicio social que envuelve a los protagonistas.

⁸¹ BONET SOLVES, "El arte de pintar con la luz..." Op. Cit.P. 66

Es en ese momento cuando un Toulouse Lautrec con un cartel que anuncia quien es, aparece entre los dos bailarines que le voltean. Al darle la vuelta la imagen de *Le Chocolat bailando en un bar americano* de 1896 aparece en la pantalla y esté será el auténtico *tableau-vivant* de la película, cuando *Le Chocolat* toma vida en forma de un Gene Kelly que baila entre figuras de cartón de los personajes de Toulouse-Lautrec.



Le Chocolat bailando en un bar americano;

Henri toulouse Lautrec, 1896

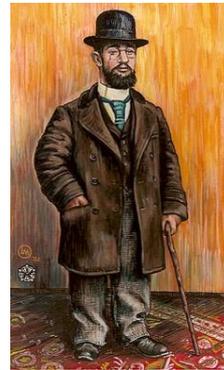
Toda una serie de citas de cuadros y personajes de la obra artística de Toulouse Lautrec ambientan el espacio. Aparece La Goule y Valentin Dessossé en el cuadro *Baile en el Moulin Rouge* de 1895, hasta Jane Avril y el propio artista, Toulouse Lautrec, sentados a la misma mesa. Hasta que las cabareteras del *Miss Eglantine tour*, aparecen, con una quinta cabaretera que resulta ser Lise Bouvier que pronto se unirá a Jerry Mullighan, que ahora es un *Chocolat* bailarín.



Baile en el Moulin Rouge;

Toulouse Lautrec, 1895

El baile es observado por Aristide Bruant, con su bufanda roja y su sombrero, Cha-U-Kno del cuadro *Payaso chino, sentado* de 1896; ambos representados tal como se les ve en la pintura del artista. Y por supuesto otros personajes otros personajes que bien podrían haber salido de cualquier imagen de cabaret del artista.



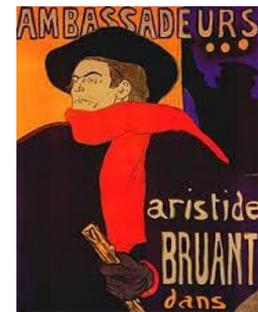
Auto retrato;
Toulouse Lautrec



Jane Avril;
Toulouse Lautrec,
1895



Payaso chino, Chu
A Kao, sentada;
Toulouse
Lautrec, 1896



Aristide Bruant en su
cabaret; Henri
Toulouse
Lautrec, 1892

Toda esta escena resulta cautivadora además por su tonalidad jazzística, más relacionada con el mundo cabaretero del Moulin Rouge y con la expresividad de su artista protagonista Toulouse Lautrec, en contraposición a otra posible elección para este espacio como hubiera sido Edgar Degas, sin embargo, sus bailarinas están mucho más relacionadas con el academicismo y el clasicismo del que precisamente se pretende huir en la película puesto que el ballet pretende acercarse al arte más popular e inspirado⁸².

⁸² DALLE VACHE; Op. Cit. P. 35

Regreso al comienzo

Entre espejos que no hacen otra cosa más que resaltar el color y el movimiento, los dos protagonistas se trasladan de nuevo a la Place de la Concorde, y con mucha mayor tranquilidad la escena del ballet regresa a su fin, y Jerry Mullighan se despierta de su París soñado, quedándose solo en la Place de la Concorde y recogiendo la solitaria rosa roja rodeado de la imagen de París de Dufy, volviendo al inicio de todo.

CONCLUSIONES

En un contexto generalizado debo reconocer que no era una novedad para mí saber que la pintura ejerce una influencia importante en el mundo del cine, pero al adentrarme en este trabajo he tenido la oportunidad de descubrir un campo de estudio más diverso, importante e interesante de lo que pensaba.

Las interrelaciones entre las diferentes expresiones artísticas ha sido, a lo largo de la historia del arte, algo habitual, casi necesario para su evolución. La aparición del cine a finales del siglo XIX y su rápido progreso han hecho que éste tuviera la necesidad de buscar referentes visuales para el desarrollo de su proceso creativo. A partir de ahí, la pintura ha ejercido de múltiples formas una influencia importante. Hemos visto como ha servido como fuente documental en cuanto a escenas cotidianas, mobiliario e incluso formas de vida de épocas en que los hombres de cine no estaban presentes; ha tenido una importante función como referente visual que atrae al espectador; e incluso como los artistas de la primera mitad del siglo XX se han adentrado en el mundo del cine como una nueva forma de expresión artística, siendo los primeros en considerarla un arte. Además de eso hemos visto como la pintura y sus diferentes estilos han podido influenciar en el cine que por su corta historia carece de la evolución que ha sufrido la pintura a lo largo de los siglos, de esta manera, pese a que no existe un cine renacentista, existen diversas películas que buscan un referente compositivo, estilístico en el Renacimiento, lo cual ayuda a crear un carácter propio, que diferencie una película de otra.

Pero estas relaciones no se han dado en momentos puntuales o en circunstancias concretas. Se han mencionado películas desde los inicios del cine como *Christus* de 1916, hasta *Barry Lyndon* del 1975. Tampoco se ha visto relación con los géneros, es cierto que abundan los *biopics* cuando uno se pone a unir cine y pintura, pero hemos mencionado géneros como el western o la comedia en relación a esto. Ni siquiera ha tenido que ver con que las películas que reciben esta influencia de la pintura se refieran a una trama relacionada con ello. Existen ejemplos mencionados durante todo el trabajo de películas que no parecen tener nada que ver con ello, por ejemplo *La Karmese Heroica*. Aunque cabe decir que la mayor parte de ellas sí tienen que ver con la pintura, ya sea por ser un *biopic*, ya sea porque la trama transcurre alrededor de un museo o de una obra de arte como *La Hora de los valientes* o porque el propio protagonista es un pintor ficticio, como ocurre con *Un Americano en París*. En ella ha quedado patente, además, que la pintura no aparece solo de forma visual, toda la trama gira alrededor del propio tema de la pintura.

Al buscar la referencias pictóricas en el film que nos ocupa se ha descubierto, además de lo más característico, como es el ballet, que durante toda la película se encuentran las relaciones analizadas. Solo por mencionar algunos ejemplos, la presentación del pintor utiliza el objeto-cuadro como relación con su trabajo, ya que en su diminuto estudio lo hemos encontrado, igual que hemos estado en un bar con pinturas prehistóricas como objeto-cuadro, en las paredes. Se han encontrado referencias a pinturas orquestales de Degas y Dufy en una escena que mezcla las formas del primero con el color amarillo del segundo. La presentación de Lise ha aportado una vistosidad inusitada en la primera aparición de un personaje y ha llamado la atención la relación de la música, la estética y el carácter, como una premonición absoluta al ballet. A propósito del ballet, se ha descubierto un recorrido a partir de los pintores que ejercieron su profesión en París desde finales del siglo XIX hasta inicios del XX, y gracias a ello se hace patente la gran diversidad estilística del momento, a partir de

la cual se consiguen seis espacios completamente diferentes. El trabajo en equipo ejercido durante la creación del film apoya la creatividad en cuanto a la búsqueda de referentes pictóricos para expresar las ideas concretas, de esta manera vemos como la elección de estos pintores no ha sido al azar. En primer lugar, está clara la relación que hay entre el estilo de cada uno de los artistas elegidos y el momento del ballet; la música, el guión y la escenificación de cada pintor están unidas sin remedio. Así hemos visto como Renoir servía de camino para un momento dulce, una primavera. Como Utrillo aparecía en el momento de soledad tal como se sienten sus pinturas sobre las calles de París y la fiesta venía de la mano de Rousseau cuando era inocente y diaria y como lo nocturno y excitante estaba cobijado en Toulouse Lautrec.

Todo ello a partir de una historia romántica que queda en un segundo plano pero que era casi imprescindible en la concepción de los films musicales del momento, así como los momentos de fantasía que aparecen durante toda la película de forma esporádica y que entran en erupción al final. El resultado es una visión mítica de París que lejos de resultar novedosa, encandila al espectador. Esta parece, después de haber visto la película muchas veces y de haber entrado en la esencia de su puesta en escena con una cierta sistematización la voluntad primaria de Arthur Freed que tuvo la primera y genial idea.

BIBLIOGRAFIA

1. ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indiana university Press, Bloomington and Indianapolis, 1987. ISBN 0-253-30413
2. AUMONT, Jacques. *El Ojo interminable*. Ed. Paidós, Barcelona, 1997 (1ª edició) ISBN 84-493-0269-2
3. BANDINI, Baldo y VIAZZI, Glauco. *La escenografía cinematográfica*. Ediciones Rialp, S:A: Marid, 1959
4. BORAU, Jose Luis. *La Pintura en el Cine; El Cine en la Pintura*. Ocho y Medio, Libros de Cine. Madrid, 2033 ISBN 84-95839-39-3
5. COSTA, Antonio. *Cinema e pittura*. Loescher Editore, Torino, 1991.
6. CROWTHER, Bosley. *The Lion's Share*. E.P. Dutton and company, Inc. Nueva York, 1957
7. DALLE VACCHE, Angela. *Cinema and Painting. How art is used in Film*. University of Texas Press, Austin. 1996 ISBN: 978-0-292-71583-7
8. DALLE VACCHE, Angela(Ed). *The Visual Turn; classical Film Theory and Art History*. Turgers University Press. Londres, 2003. ISBN 0-8135-3172-1
9. DELEUZE, Gilles. *La imagen en Movimiento*. Ed. Paidós, Barcelona 1984 ISBN 84-7509-317-5
10. EWEN, David. *George Gershwin; un viaje a lo sublime*. Ed. Mondadori, Madrid 1986. ISBN: 84-397-1229-4
11. FEUER, Jane. *El Musical de Hollywood*. Ed. Verdoux, Madrid 1982. ISBN:84-604-2248-8
12. GOMERY, Douglas. *Hollywood: el sistema de estudios*. Verdoux, S.L. Madrid, 1986 ISBN 84-404-9218-9
13. GRANGE, Marie Françoise y VANDECASTEELE, Éric. *Arts Plastiques et cinema; Les Territoires du passeur*. L'Harmattan. París, 1998 ISBN2-7384-6053-4
14. HARVEY, Stephen. *Directed by Vincente Minnelli*. Harper & Row, Publishers, Inc. on the Location of "Directed by Vincente Minnelli", The Museum of Modern Art, New York, 1989, P. 99
15. MINNELLI, Vincente. *Recuerdo muy bien. Autobiografía*. Biblioteca Libertarias. Madrid, 1991. ISBN 84-87095-89-5
16. MIRET, Rafel. ; BALAGUÉ, Carles. *Películas clave del Cine Musical*, ed. Robinbook, Barcelona, 2009. ISBN. 978-84-96924-67-3
17. MORAL, Javier (ed.). *Cine y géneros pictóricos; ciclo de cine*. Col·lecció Quaderns del MuVIM(Serie Minor), valència. ISBN 978-84-7795-547-4

18. MOSCARIELLO, Angelo. *Cinema e pittura*. Progedit, Bari, 2011. ISBN 978-88-6194-102-1
19. MUNSÓ, Joan. *Diccionario del Cine Musical*, T&B Ediciones. Madrid 2006(1ª edición). ISBN: 84-96576-03-5
20. NAREMORE, James. *The films of Vincente Minnelli*. Cambridge Press, Nueva York, 1993. Pag. 29
21. ORTIZ, Àurea, ed. *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine. Ciclo de cine. Col·lecció Quaderns del MuVIM(Serie Minor), valència*. ISBN: 978-84-7795-463-7
22. ORTIZ, Àurea y PIQUERAS, Maria Jesús. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Ed. Paidós, Barcelona, 1995. ISBN: 84-493-1503-4
23. PIQUERAS, María Jesús. *Cine y pintura*. Escuela Técnica y Superior de Arquitectura de Valencia; Servicio de Publicaciones. Valencia, 1998. ISBN 84-7721-693-2
24. RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (Coord.). *Historia General del Cine Volumen VIII: Estados Unidos(1932-1955)*. Ediciones Cátedra. S. A. Signo e imagen. Madrid, 1996. ISBN 84-376-1442-2
25. SMITH, Susan. *The Musical. Race, Gender and Performance*. Ed. Wallflower, Col·lecció short Cuts, London 2005. ISBN: 1.904764-37-1
26. STERN, Lee Edward. *The Movie Musicals*. Pyramid Illustrated History of the Movies.
27. THOMAS, Tony. *Todas las películas de Gene Kelly*. RBA Editores i Editorial Paidós, Barcelona 1994. ISBN: 84-473-0472-8
28. TORRES, Augusto M. *Vincente Minelli*. Ed. Cátedra S.A. Signo e Imagen/Cineastas, Madrid 1995. ISBN: 84-376-1319-1
29. TURNER, Adrian. *Hollywood: Años 50*. Ed. Ariel. Barcelona, 1987, ISBN 84-344-0380-3
30. WALKER, John A. *Art and the Artist*. Manchester University Press. Manchester 1993
31. WILLIS, Jaime. *Metro-Goldwyn-Mayer*, T&B Editores, Madrid 2006. ISBN: 84-96576-10-8

ANEXOS

ANNEXO 1:

FITXA TÉCNICA: UN AMERICANO EN PARÍS

Título original: An American in Paris

Año: 1951

País: Estados Unidos

Director: vincente minnelli

Productor: MGM; Arthur Freed

Guión: Alan Jay Lerner

Música: George Gershwin

Fotografía: Alfred Gilks

Director artístico: Preston Ames

Reparto: Gene Kelly(*Jerry Mulligan*), Leslie Caron(*Lise Bowvier*), Oscar Levant(*Adam Cook*), George Guétary(*Henri Baurel*) y Nina Foch (*Milo Roberts*)

Género: musical; romance

ANNEXO 2:

FILMOGRAFIA ARTHUR FREED

www.hollywoodsgoldenage.com

- 1939 *Los hijos de la farándula* (Babes in Arms; B. Berkeley)
- 1940 *Armonías de juventud* (Strike Up the Band; B. Berkeley)
Little Nellie Kelly (N. Taurog)
- 1941 *Lady Be Good* (N. Z. McLeod)
Chicos de Broadway (Babes in Broadway; B. Berkeley)
- 1941 *Panama Hatie* (N.Z. McLeod)
Por mi chica y por mi (For me and my gal; B. Berkeley)
- 1943 *Una cabaña en el cielo* (A Cabin in the sky; V. Minnelli)
Du Barry era una dama (Du Barry was a lady; R.del Ruth)
Best foot forward (E. Buzzel)
Girl Crazy (N. Taurog and B. Berkeley)
- 1944 *Meet the people* (C. Reisner)
Cita en Saint Louis (Meet me in Saint Louis; V. Minnelli)
- 1945 *El reloj* (The clock; V. Minnelli)
Ziegfield follies (V. Minnelli)
Yolanda y el ladrón (Yolanda and the Thief; V. Minelli)
- 1946 *Las chicas de Harvey* (The Harvey girls; G. Sidney)
Hasta que las nubes pasen (Till the clouds roll by; R. Whorf)
- 1947 *Viva el amor* (Good news; C. Walters)
- 1948 *Summer holideay* (R. Mamoulian)
El Pirata (The Pirate; V. Minelli)
Desfile de Pasqua (Easter Parade; C. Walters)
Words and music (N. Taurog)
- 1949 *Llévame al partido* (Take Me Out to the ball; B. Berkeley)
Vuelve a mí (The Barckleys of Broadway; C. Walters)
Any number can play (M. Le Roy)

- Un día en Nueva York* (On the town; S. Donen, G. Kelly)
- 1950 *La reina del oeste* (Annie Get Your Gun; G. Sidney)
Crisis (R. Brooks)
Pagan Love Song (R. Alton)
- 1951 *Bodas reales* (Royal Wedding; S. Donen)
Magnolia (Show Boat; G. Sidney)
Un Americano en París (An American In Paris; V. Minnelli)
- 1952 *The Belle of New York* (Ch. Walters)
Cantando bajo la lluvia (Singin' In The Rain; S. Donen, G. Kelly)
- 1953 *Melodías de Broadway* (The Band wagon, V. Minnelli)
- 1954 *Brigadoon* (V. Minelli)
- 1955 *Un extraño en el paraíso* (Kismet; V. Minnelli, S. Donen)
Siempre hace buen tiempo (It's Always Fair Weather; S. Donen, G. Kelly)
- 1956 *Invitación a la danza* (Invitation to the Dance; G. Kelly)
- 1957 *La Bella de Moscú* (Silk Stockings; R. Mamoulian)
- 1958 [*Gigi*](#) (V. Minnelli)
- 1960 *The Subterraneans* (R. MacDougall)
- Suena el teléfono* (Bells are ringing; V. Minnelli)
- 1962 *Luz en la ciudad* (Light in the Piazza; Guy Green)

ANNEXO 3:

FILMOGRAFIA MINNELLI

www.hollywoodsgoldenage.com

- 1943 *Una cabaña en el cielo* (Cabin in the sky)
I dood it
- 1944 *Cita en Saint Louis* (Meet me in Saint Louis)
- 1945 *El reloj* (The Clock)
Ziegfeld Follies
Yolanda y el Ladrón (Yolanda and the Thief)
- 1946 *Corrientes ocultas* (Undercurrent)
Hasta que las nuebs pasen (Till the clouds roll by)
- 1948 *El pirata* (The Pirate)
- 1949 *Madame Bovary*
- 1950 *El padre de la novia* (Father of the Bride)
- 1951 *El padre es abuelo* (Father's Little Dividend)
Un americano en París (An American In Paris)
- 1952 *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful)
- 1953 *Tres amores* (The Story of Three Loves) Segmento: "*Mademoiselle*"
Melodías de Broadway (The Band wagon)
Un rmeolque larguísimo (The Long, Long Trailer)
- 1954 *Brigadoon*
- 1955 *Un extraño en el paraíso* (Kismet)
La tela de araña (The Cobweb)
- 1956 *El loco del pelo rojo* (Lust for Life)
Té y simpatía (Tea and Sympathy)
- 1957 *Mi desconfiada esposa* (Designing Woman)
- 1958 *Gigi*
Mamá nos complica la vida (The Reluctant Debutante)
Como un torrente (Some Came Running)
- 1960 *Con él llegó el escándalo* (Home from the hill)
Suena el teléfono (The Bells are ringing)
- 1962 *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (The fourth houseman of the Apocalypse)

- Dos semanas en otra ciudad* (Two weeks in another town)
- 1963 *El noviazgo del padre de Eddie* (The Courtship of Eddie's Father)
- 1964 *Adiós, Charlie* (Goodbye Charlie)
- 1965 *Castillos en la arena* (The Sandpiper)
- 1970 *Vuelve a mi lado* (On a clear day you can see forever)
- 1976 *Nina* (A Matter of time)