

VILLEGAS LOPEZ

York, 1932; «The Band Wagon», 1933; «Fop's piznas largas» (Daddy Long Legs), 1935; «La bella de Moscú» (Silk Stockings), «Una cara de ángel» (Funny Face), 1937; «On the Beach», 1959. Publica sus memorias: «Steps Intimes», 1960.

AURIC,
GEORGES

MUSICO, Nació el 15 de febrero de 1899 en Lodz (Hernault), Francia. Es un músico precoz, que comienza su carrera en 1914. Estudió música con Saint Requier en la «Schola Cantorum» de Vincent d'Indy, y luego con Gausseide, en el Conservatorio de París. Se declara antiwagneriano y antidebussyista, poniéndose bajo la influencia de Ravel. «Ravel reconoce la verdad de cuanto Debussy proclamó acerca de las ciencias de la tradición francesa, pero comprendió que estas no se hallaban en el teatro moderno de un bello, sino en el pequeño teatro parisino, en los comedios burlescos, fuertemente aromatizados con todo género de especias, linderos a veces con el decoro. En uno palabra, no el teatro exangüe y moribundo de Maeterlinck, sino en la escena viva y precitante de los teatros de Montmartre. Precisamente porque la acción es extremadamente móvil, inquieta, saltarina, precisaba encontrar un tipo de declamación fuera de todo convencionalismo, se llamase este economie française con acentos molterrescos, o gran ópera o drama lírico; una declamación estrechamente adaptada a la vivacidad de gesto, con que se expresan los actores de aquel tiempo de teatro. Y esta vivacidad mímica, llevada a la frase musical, tiene los rasgos melódico-armónicos de Ravel en sus ritmos quebrados, en la acentuada disonancia que tan bien responde a aquellos, una traducción exacta» (Adolfo Salazar). Esta función musical está netamente en una línea cinematográfica; con lo popular y lo humorístico, constituirán caracteres generales de una nueva escuela.

Erik Satie y su inspiración directa llevan a Auric a formar un grupo con Arthur Honegger y Louis Durey, al que se unen Dario Milhaud, Germaine Tailleferre y David Poulenc, denominándose así «Grupo de los seis» o «Escuela de Arcueil», con un programa de extrema vanguardia en sus épocas. En este tiempo hace, sobre todo, «Ballets», en el apogeo de Diaghilev, Massine, Balanchine... «La noche de Costache», «Les mariées de la Tour Eiffel», de Costache (1921); «Le matelote», «Les enchantements d'Alejo» (1929)... También la música de escena para «Les Fables de Molière»; «Les algres comas-

des de Windsor», «Mambrecht s'en va-t-en guerre... Música para orquesta o piano: «Foxy-trot», «Nocturnes» y «Suite», «Adieu New York (fox-trot)», etc. Es un músico de larga obra.

En 1939 pone la música al primer film de Cocteau, «La sangre de un poeta», y desde entonces ha sido el compositor de importantes películas de grandes o destacados realizadores: René Clair, Marc Allégret, Delannoy, Costeau, Robert Hamner, John Huston.

Es uno de los grandes músicos cinematográficos, que da la máxima jerarquía a la composición para la pantalla, con tanta frecuencia recibida a simple oficio. Su música cinematográfica —donde incluye todo sonido útil— tiene un gran sentido expresivo, que no se limita a subrayar, comentar, acompañar la acción, sino que busca penetrar en las imágenes y su sentido profundo para darles otra dimensión, a veces fundamental. La música burlesca, totalmente significativa, de «Viva la Libertad», de René Clair, es una de las obras maestras del cine universal, que le dio justo e inmenso renombre. «Al morir la noche, el film inglés de los cuatro directores: «La sinfonía pastoral», de Delannoy; «Mujeres solitarias», de René Clair; «La bella y la bestia», de Cocteau; «Riffis», de Daeninckx, muestran el alcance de Auric en la creación cinematográfica. Algunos de sus compromisos, como la canción de «Riffis», el vals de «Molin Rouge», de Huston, se convierten en músicas popularmente famosas de los últimos años, con más de un millón de discos vendidos.

Es uno de los compositores más fecundos y colaborador en muchas películas de Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Italia... Ha obtenido diversos premios en los Festivales Internacionales: en el de Cannes, 1946; Punto del Este, 1950; Venecia, 1952... En 1962 ha sido nombrado director de la ópera de París.

PRINCIPALES PELICULAS

«La sangre de un poeta» (Le sang d'un poète), 1930; «Viva la Libertad» (A nous la liberté), 1931; «El lago de las damas» (Le lac aux dames), 1934; «Bajo los ojos de Occidente» (Sous les yeux d'Occident), 1936; «Gratias», «El precio del silencio» (Aïda), «Vencidos» (Orange), 1937; «Entrada de artistas» (Entrée des artistes), «El asunto Lafarge» (L'affaire Lafarge), 1938; «El eterno retorno» (L'éternel retour), 1943; «Al morir la noche» (Dead of night), «César y Cleopatra» (César and Cleopatra), en Inglaterra; «La bella y la bestia» (La belle et la bête), 1945; «La sinfonía pastoral» (La symphonie pastorale), 1946; «La suerte está echada» (Les jeux sont faits), «El águila de dos cabezas» (L'aigle à deux têtes), 1947; «Los padres terribles» (Les parents terribles), 1948; «Orfeo» (Orphée), «Pasaporte a Fimble» (Passport to Fimble), «La reina de espadas» (The queen of spades), en

VILLEGAS LOPEZ

de el cine comienzas de nuevos, con cambio total en la cinematografía... y otras apreciaciones igualmente apologeticas.

Antonioni es un gran maestro del cine contemporáneo. Su formación intelectual china perfectamente su personalidad, su estilo y el sentido de su obra. Gustavo Flaubert, con «Madame Bovary», está en todos sus personajes femeninos: esas mujeres ávidas de hablar su destino en un gran amor, pero que no lo encuentran y ven cómo todo se les desboca entre sus manos, sin razón ni motivo. Después, André Gide, el autor del acto gratuito y desinteresado, y de los seres metidos en los pantanos de su propio espíritu, que es un laberinto sin salida. Y Cesare Pavese, el novelista italiano de la existencia sin sentido, que en pleno éxito y a los cuarenta y siete años se suicida, sin razón ni motivo. Esta falta de motivación de todas las cosas es lo que hace sentirse continuamente perdidos a sus personajes. Por otro lado, la violencia de la novela italiana norteamericana moderna —Hemingway, Faulkner, Steinbeck—, pero sobre todo Scott Fitzgerald, aquel hombre frustrado por el alcohol y por la obsesión del triunfo a toda costa. Su novela «El gran Gatsby» es la mejor expresión de la década norteamericana del 20, «los años locos» y sus personajes, ricos, ociosos, perdidos en sí mismos y en su propia vida, soñando algo vago e inalcanzable, son el modelo de los personajes de Antonioni. En el cine, sus maestros son Mirraud, uno de los creadores del cine psicológico alemán, sobre todo en «El último» y en «Ammanese», Orson Welles, al que entonces solo conoce por «Los magníficos Amberson» —cuando hace su primer film no había visto aún «El ciudadano»—. Es esa tendencia sorda, esa violencia oculta, esa manera de narrar por grandes focos sutiles, que a veces son largas escenas. El pan-foco —inventado por Gregg Toland y lanzado en «El ciudadano»—, esa capacidad de la cámara para ver con nitidez semejante desde el principio hasta el fondo del decorado, constituye para Antonioni su recurso técnico fundamental, la manera de no perder nunca de vista a sus personajes, acosados por la cámara.

Porque lo que a Antonioni le interesa es exclusivamente con los personajes y el drama que se desarrolla en su espíritu. Este drama es la incomunicación y la soledad de los humanos, incluso a través del amor. Antonioni es —como Bergman— el cantor de la mujer en el cine, y el amor —siempre apoyado en el erotismo—, la única razón de existir. Aquí está presente aquel Gatsby, con su obsesión única de un amor y una mujer, que al fracasar —por no ser ninguno de los dos lo que esperaba— todo se hunde en torno suyo. Los personajes de Antonioni acaban siempre por caer en la nada física y espiritual. Su obra es psicología pura, y por eso, dice, solo le inter-

ANTONIONI

resan los seres ricos y ociosos, en los que el megalismo de su espíritu pueda marchar y desarrollarse sin las complicaciones y presiones de las duras realidades de la vida. La teoría de «la clase ociosa», millonaria, renace aquí, en plena era del trabajo, como virtud. De ahí también la limitación de temas y personajes en la obra de este realizador.

Esta busca obsesiva de sus personajes como tema exclusivo de sus películas determina la forma que Antonioni adopta para ellas: el continuo movimiento de la cámara. Usa preferentemente la T. M. T., la toma de vistas de diez minutos, que inventó Hitchcock hacia 1946, en sus cuerdas y «Bajo Capricorn». Tyrar seguido el rollo entero de la cámara, sin interrupción ni corte de planos, moviéndose por el decorado para seguir a los actores en su evolución, lo que da lugar a largas escenas. Con el norteamericano Wyler y el ruso Romm, Antonioni es el campeón de este estilo, sobre todo en sus primeras películas; en las posteriores alterna las tomas de toda clase, en una vuelta al cine clásico. Este sistema fascina por su virtuosismo, pero omece, casi inevitablemente, un cine dialogado, que es otra de las limitaciones de la obra de este realizador. Pero que se ha impuesto, poco a poco, en el moderno estilo cinematográfico. Aunque, en verdad, sea una aportación circunstancial y accesoría.

Su otra contribución al cine moderno tiene carácter fundamental. Antonioni lleva a su extremo la forma abierta en la manera de narrar el argumento. Esta es la gran creación del neorealismo en general: no construir los argumentos al estilo teatral —con planes, intentos, tudio y desenlace—, sino por acumulación de escenas, que se suceden con igual altura e intensidad. El cine se acerca así más a la novela que al teatro. Antonioni lleva esta concepción a su extremo más audaz, y en sus películas aparecen largas digresiones de la acción, sin relación aparente con la línea del argumento. El caso más típico y por ello más discutido es el de «La aventura». Todo el largo contenido de la película es exclusivamente el caso de la muchacha que se pierde en las desiertas islas volcánicas y no vuelve a aparecer más, a pesar de las tenaces búsquedas que se realizan. Pues este planteamiento, casi policiaco, no tiene relación inmediata, con el resto del film, que es la aventura amorosa de su amiga predilecta con el hombre al que aquella amaba. Pero este largo comienzo sirve para apoyar la psicología de la protagonista, y mostrar cómo renace su espíritu y surge una noción del amor, oculta hasta entonces en sí misma; aquella extraña situación, violenta y cruel, constituye su autorrevelación. En Antonioni, la narración cinematográfica cobra su mayor libertad y amplitud.

Solo el tiempo y el resto de la obra de Antonioni dirán si el estudio psicológico de es-

VILLEGAS LOPEZ

ASTAIRE

Los espíritus que se despregan, clausurados en sí mismos, por su individualismo y egoísmo sin horizontes; si la pintura de estos seres oscuros, vivos y parados, puede constituir «hoy» el tema fundamental de la obra de un realizador de gran talento. Repetiré, es cierto, el fondo de un tipo humano actual, desconforme con todo, sobre todo consigo mismo, pero incapaz ni de adoptar la rebelión, ni de aceptar la resignación. Un hombre desahogado, exasperado, desesperado, y al fin totalmente conformista. Nadie, en las películas de Antonioni, hace nada para cambiar fundamentalmente su vida, ni la de los demás, ni contribuir para nada a transformar el mundo que los rodea. El drama de estos hombres es su incommuniación, pero en realidad es que no quieren comunicarse, ni quizá tengan nada importante que comunicar. Con todo ello, Antonioni ha sabido crear un mundo propio e inconfundible, con seres vivos y complejos, inexplicables... Este es el signo cierto del gran artista. Por eso, cualquiera que sea la opinión actual sobre este realizador y lo que pueda ser su obra futura, Antonioni es uno de los más importantes directores del cinema contemporáneo.

PELICULAS

Como ayudante: «El Due Foscari», «Los viñales de la noche» (Les vikaires du soir), 1942. Como corresponsable: «El Due Foscari». «Un plata florina», 1942; «Una trágica» (Cue cin trágica), 1947; «La Seducción blanca», 1952. Cortos metrajados: «Gente del Ton», 1948-49; «Nelleza Urbana», 1948; «L'Amorena Mianzana», 1948-49; «Superstitione», 1948-49; «La familia del Faloria», 1950; «Sette Canne», un vestido, 1949; «La villa del Mostro», 1950; «Lionel in pite», 1955. Largos metrajados: «Cronica de un amor» (Cronaca di un amore), 1950; «Los venidos» (I Vinti), 1952; «La dama sin camelias» (La Signora senza camelie), 1953-53; «Yonakya de suicidio» (Yonakya sul cido), episodio del film «Amor en la ciudad» (L'amore in città), 1953; «Las anafas» (Le anafas), 1955; «El rido» (Il Rido), 1957; «La aventura» (L'Avventura), 1959; «La noche» (La notte), 1960; «El celoso» (L'Invidia), 1961.

FRED ASTAIRE

BAILARIN, actor. Verdadero romulo. Predecesor E. Austerlitz. Nació el 19 de mayo de 1899 en Omaha (Nebraska), Estados Unidos, en una familia de origen austriaco. Es un bailarín nato, que comienza como niño prodigio en



Fred Astaire

tonando en su región natal. A los once años forma pareja con su hermana Aiela, debutando en las variedades como profesional y realiza numerosas giras por el país. Simultáneamente sigue sus estudios de danza en escuelas de Nueva York. Siempre con un éxito creciente, la pareja de bailarines juega su primer contrato en Broadway, y desde entonces son figura en muchas revistas y comedias musicales: «Lindy be good», «Smiles», «The band wagon», «The gay divorcée», «Fanny facer...». Es la época dorada de los musicales norteamericanos, espectáculos por definición, entusiastas, repletos de ornamentación, verdaderos prodigios de realización teatral como actores, bailarines, cantantes, de Ziegfeld, «Scandals», de George White; «Valeters», de Egan Carroll... La vieja aspiración teatral — tan dispendiosa y dispendiosa — de introducir al espectador en el espectáculo tiene aquí su plena justificación. Hacer sentir a cada uno que, participando personalmente en aquella fabulosa fiesta de luces, colores, vestuario, pedrerías, mujeres hermosas, músicos, bailarines, cantantes, que cambian continuamente en un cambio de halazgos y progresas camufladas, luego la rampa, la pantalla desde las caméras, luego la pantalla, la pantalla, la pantalla... son los sucesos sucesivos del espectáculo sobre el patio de butacas, por el que desfilan, entre el público, los más bellos músicos con las más hermosas gatas. Por eso, cuando llega el momento, la revista musical domina el cine, como el gran espectáculo capaz de super-

VILLEGAS LOPEZ

ASTAIRE

zar el teatro. La cámara es la mirada del espectador que entra en escena para cada uno; las rampas y las pantallas son sustitutos por el «villaggio» atrás y adelante; las complejidades y pesadas piezas móviles, de todas formas, escenas de orgullo, son superadas por el giro y volar de la cámara en todos direcciones; los números plásticos y los decorados no tienen limitaciones y sobran toda su dimensión y fantasía... El coreógrafo Busby Berkeley es el gran creador de la revista musical cinematográfica sobre la renovación de la teatral; pero también sobre su misma concepción espectacular: la puesta en escena, el cambio plástico, el decorado increíble, el abate fastuoso... «La calle 42» (1933) — dirigida por Lloyd Bacon — es su obra maestra, que lanza y consagra el nuevo estilo.

Aiela Astaire se casó y dejó la escena en 1932. Fred continúa solo y por entonces entra en el cine: «Aluna de bailarinas», protagonizada por Joan Crawford. Pero desde 1925, ya «emancipado» teatral experimentaba una evolución hacia las películas y el realismo, que las películas musicales adoptan para sí, superando y perfeccionando la tradición, de la que nacía una nueva escuela y diferente concepción del género. La participación del espectador en la pantalla no será ya puramente óptica, amorosa, sino participativa, interactiva. El actor y el bailarín, sobre todo, no actúan ya por la cámara, sino la cámara para el bailarín y su danza, en la que toma parte, respondiendo a sus actitudes y ademanes. La cámara no solo vive la danza, sino que forma parte de ella. El baile se despoja de sus decorados más espectaculars, y este espectáculo se vivencia y circunscribe a la danza misma. Quieren por hacerse con todo, estilizando lo más vulgar y habitual: las calles, los transeúntes, un gimnasio, un tranvía, un café, una tienda... Es lo que van a llevar a su cumbre los nuevos grandes del musical: Minnelli, Duncan, Kelly.

Astaire aparece en ese exacto punto de transición entre el gran espectáculo teatral y la simplificación realista de la danza por sí misma. Encarna, más que nadie, el sentido intimo de la revista, y con ella musicales. Su personaje es tipo y representativo de esta ambigüedad. Aún es elegante, con traje de etiqueta, sombrero de copa, bastón, o trajes blancos con reminiscencias de los brillantes atuendos de la revista clásica, pero también viste de calle, de manera realista, según el papel que representa, siempre un tanto castizo y arribalero. El perfil humano del personaje cinematográfico ofrece esta misma dualidad: no se sabe si es el caballero elegante, con aire de golfista, o el golfo con distinción de caballero. Siempre es simpático, confidencial, como un amigo del espectador que le cuenta sus aventuras con su voz alada, que brinda. Algo de lo que constituyó al éxito de Max Linder en el cine cómico de los años 5 y

10. El gran momento en que se forja el film musical moderno es este gran bailarín.

Que es, además, la historia viva del género. Durante esta de treinta años ha seguido la marcha del musical, renovándose a cada paso. Más de quince generaciones han desfilado por sus films: Ginger Rogers, su gran pareja, desde 1934 a 1939; Paulette Goddard, Rita Hayworth (1941-42); Marguerite Reynolds, Jeanette Nolan, Esther Williams, Ann Miller, Vera Ellen (1950-52); Betty Hutton, Jane Powell, Eleanor Powell, Cyd Charisse — otra gran figura —, Leslie Caron, Audrey Hepburn... Anuncia varias veces su retiro, pero sigue bailando, con más de sesenta años, y tiene una cadena de películas de danza en diez ciudades de Estados Unidos.

Es uno de los más prodigiosos bailarines que han existido. Sus vuelos y gambitos son alizos de Nínky; es el máximo virtuoso de «tapping» en la época de su auge (1934-37) y una de las máximas atracciones del público, por volumen y ligazón, en aquellos mismos años. Ha trabajado bajo los más grandes coreógrafos — Hermes Pan, Georges Balanchine, Robert Alton, Eugene Loewy, Michael Kidd, Stanley Duncan...; pero es un creador de su arte y en todos sus momentos hay una parte propia, derivada de su inconfundible personalidad.

Fred Astaire es la personificación más completa y visible del género musical en la pantalla, uno de los más importantes, perfectos y bellos que el cinema ha logrado en su aún corta existencia.

PRINCIPALES PELICULAS

«Alma de bailarín» (Dancing Lady), 1933; «Volando a Rio» (Flying Down to Rio), «Cambio de corazon» (Change of Heart), «La noche divorciada» (The Gay divorcee), 1934; «Roberta» (Roberta), «Sombrero de copas» (Top Hat), 1935; «Sigamos la flota» (Follow the Fleet), «Himno loco» (Swing Time), 1936; «¿Vamos a bailar?» (Shall we Dance?), «Sobria en desgracia» (A Damsel in Distress), 1937; «Sin presonajitas» (Carrottop), 1938; «La historia de Irene Castle» (The Story of Vernon and Irene Castle), 1939; «Nueva melodía de Broadway» (Broadway Melody of 1940), «Al fin solista» (Second Chorus), 1940; «Nueva tendida un centavo» (You'll Never Get Rich), 1941; «Hollywood ions», «Atahando hace el amor» (You Never Loved Lovelace), 1942; «El finic es el cielo» (The Sign of the Cross), 1943; «Volando y el bailarín» (You and the Tango), 1945; «Muevas Follies de Ziegfeld» (Ziegfeld Follies of 1945), «Minada en el Parade», 1948; «The Barkleys of Broadway», 1949; «Three Little Words», «Let's Dance», «Royal Wedding», 1951; «Belle of New

30

31

82