

Amarillo Minnelli

Pocos recuerdan que el 26 de julio de 1986 se produjo un milagro que duró algunas horas. A lo largo de todo el día, los medios de comunicación coincidieron en un mismo titular –«Vincente Minnelli ha muerto mientras dormía»– aunque nadie pensó que la noticia fuera funesta. Para la mayoría de los informados morir con más de ochenta años de edad entraba en la jurisdicción de las leyes bajo las que se rige la vida y más de uno puntualizó que el famoso director de musicales había muerto casi una década antes realizando su última película (*A Matter of Time*). La exclusiva llegó cuando los más sagaces filtraron que Minnelli se había convertido en un muerto viviente pasados los años cincuenta, lo que reducía sus gestas al éxito comercial en un Hollywood ingenuo y a una tortuosa relación con la actriz protagonista de *El mago de Oz* de la que nacería una niña llamada Liza. No hemos de ser severos con los vivos a pesar de que compadecieran al difunto y obviaran su obra, pues tan sólo hicieron lo que se suele hacer en estas circunstancias: olvidar que muerto el artista, lo que (nos) queda (para encontrar el espíritu) es la obra.

El cine musical todavía nos parece un espectáculo insulso cuya historia atestigua que tan sólo puede aspirar al triunfo en taquilla, un triunfo, por cierto, irrepetible. El desenfado de estas películas es tomado como sinónimo de banalidad y su éxito popular se explica atendiendo al clima de optimismo vivido por la sociedad norteamericana tras la Segunda Guerra Mundial. Los teóricos del cine suelen detenerse en la obra de Minnelli como si se tratara de un bache inesperado y no son pocos los que califican sus películas como un entretenimiento mediocre abigarrado de tecnicolor. ¿Cómo puede tener talento alguien que contribuya al buen funcionamiento de una maquinaria que tan sólo sabe hacer dinero? Para muchos la utilización del tecnicolor guarda un estrecho vínculo con la búsqueda de una transparencia que dirija al espectador en la comprensión del sentido del film, esto es, una transparencia que iría de por sí en contra de la complejidad artística, lo que no es sino el eufemismo con el que decir que el uso y disfrute del tecnicolor pertenece a los mediocres.

Durante los años cuarenta, Minnelli, un amante de la pintura que había sido fotógrafo y decorador en su juventud, se dio cuenta de que los patrones propios del clasicismo hollywoodiense eran exclusivos de la década anterior y que el problema al que se enfrentaba el cine no era sino la emulación artificial de un canon fundado en la narratividad novelesca, el espacio cerrado y la imagen en blanco y negro. La esperanza estaba en el color: el cine sólo podía seguir siendo un arte si empuñaba la paleta de los pintores como arma contra la figuración naturalista, creando con ello un modelo de narratividad en el que la imagen cinematográfica demostrara si le debía cuentas a la pintura, lo que a la postre serviría como argumento con el que defender que el director de cine también es un artista. Trabajando con Dalí bajo la premisa de que «el color puede hacer cualquier cosa que pueda hacer el blanco y negro», Minnelli comenzó la búsqueda de una narratividad que tendiera hacia el mismo onirismo al que los surrealistas habían conducido a la pintura. Experimentar con el color

suponía trabajar de manera conjunta con la lente de la cámara, el diseño del decorado y la iluminación de cada secuencia, por lo que el montaje era relegado a un segundo plano en una época en la que mayoritariamente el cine era concebido como tal cosa.

El musical era precisamente el lugar donde romper con el clasicismo, ya que la danza justificaba la apertura de un espacio que siempre había constreñido al bailarín. Como el cansancio de éste tras largas horas de rodaje implicaba que las escenas no se pudieran realizar en una sola toma, ayudado por la fuerza del color, Minnelli hizo del baile la confirmación mediante los hechos de lo dicho en el diálogo; así, por ejemplo, cuando uno de sus personajes afirmaba haberse enamorado el número musical probaba la verdad de sus palabras. El sentido del film quedaba de esta manera situado en el movimiento coloreado, que era aquello que a su vez diferenciaba a la imagen cinematográfica de la imagen pictórica.

El trabajo de Minnelli reforzaba la idea del cine como una combinación de arte vital y divertido, lo que contribuyó a que sus logros no fueran apreciados más que como la perpetuación de la tradición clásica. Tanto el público como los productores de la Metro-Goldwyn-Mayer vieron en el color una invención tecnológica similar a la del sonido y si Minnelli fue considerado bueno en su oficio fue porque le sacaba el máximo partido a los medios técnicos que le brindaba su época. El sistema de estudios lo era todo y Minnelli sólo se diferenciaba de los directores de la década de los treinta en el tipo de instrumental utilizado. Una vez más, el poder demostraba su eficiente capacidad de absorción.

En 1951 Minnelli hizo *Un americano en París* (*An American in Paris*), película en la que Gene Kelly interpretaba a un artista estadounidense que conseguía enamorarse de una muchacha francesa y enamorar a una mecenas entrada en años. Éste era el argumento de la película; el resto, era la película en sí. Minnelli consiguió que los problemas derivados de una coreografía teatralizada se superaran en la escena final (en la que se aludía de forma explícita a la relación entre cine y pintura) mediante el cambio constate de los colores escénicos. Como la imagen cinematográfica había sido convertida en movimiento en color, el propio color también había de moverse, por lo que Minnelli protegió la ejecución de los movimientos de Kelly con una niebla de ensueño bañada en diferentes intensidades de iluminación. La apertura del espacio en el que sucedía la acción conllevaba un centrado dinámico del personaje colocando la cámara en una grúa y abriendo el plano, logrando la unidad escénica en el momento en el que estallaba el onirismo cromático (que coincidía narrativamente con el momento en que el que artista imagina la totalidad de la Historia y el Arte). *Un Americano en París* supuso un gran éxito para la MGM pero se interpretó (y aún hoy muchos lo interpretan) como la consumación del naturalismo cinematográfico. Algo fallaba si el resultado económico ocultaba los logros artísticos.

Minnelli tardó menos de un año en decirle al mundo que, siempre y cuando hubiera directores con talento, los productores y el público compartían la responsabilidad de los problemas en los que se veía inmerso el cine de su tiempo. En *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*), Vincente Minnelli, el director de los musicales, el maestro del tecnicolor, el hombre que había hecho del cine un espectáculo rentable y divertido, se presentaba con un desencantado ejercicio de narratividad mediante *flashbacks* que, rodado en un gris aparentemente sin matices, advertía a los ingenuos que el mundo del cine es el infierno en la tierra.

Minnelli siempre había tenido claro que para ser un buen director tendría que aprender a lidiar con los productores. Cuando entró doce años atrás en la MGM conoció a uno de los hombres más poderosos de la productora, el director artístico Cedric Gibbons. El primer contacto de Minnelli con el departamento escenográfico a cargo de Gibbons «fue la primera de una repetida serie de batallas. Era un auténtico feudo medieval, cuyo señor absoluto estaba acostumbrado a hacer las cosas de una determinada manera... la suya». En realidad, la idea de que el cine produce obras de arte cuando el director entra en confrontación con el productor es un tópico a estudiar, no sólo porque niegue la labor de todos los que participan de alguna manera en la película, sino porque desemboca en la creencia de que existen dos clases de directores: aquellos que (como Ford o Hitchcock) someten al productor y aquellos otros que (como Welles o Ray) no se dejan someter, dándose por hecho que mientras que éstos atacan al academicismo desde fuera aquellos lo transforman desde dentro. Minnelli fue uno de los pocos directores que le ponían objeciones a Gibbons, pero la historia ha querido verle como un hombre doblegado a los intereses de sus jefes. La confusión viene motivada en parte porque Minnelli llegó a declarar que había tenido que aceptar todo lo que le encargaron, pero si muchos de los que censuran a Minnelli por doblegarse al sistema conocieran como acaba esta afirmación —«pero existen maneras de lograr cierta calidad en una película por poco prometedor que sea el tema»— cambiarían la acusación de servilismo por la de arrogancia. *Cautivos del Mal* aludía reiteradamente al “sello de Shields”, esto es, a la importancia de la marca que deja el artista (un individuo que hace del plomo oro y de la materia espíritu) en la historia.

El aparente neoclasicismo de *Cautivos del Mal* reforzó las consideraciones de aquellos que se empeñaban en ver a Minnelli como un director a la antigua usanza. Sin embargo, la película contenía un fugaz monólogo que sintetizaba el límite de miras de muchos productores:

¿Me quieren escuchar? Voy a contarles una cosa acerca de los actores. Si un actor cuenta hasta cinco entre cada palabra es un buen actor; si cuenta hasta diez es grande. Y no me hablen de la dirección. Si algo no se ha conseguido rodar se consigue en la sala de montaje: que el hombre está enamorado, pasamos a un campo; que la mujer se vuelve loca, fundimos a una rueda... ¡Montaje! ¡Montaje! ¡Montaje! ¿Y dónde queda el argumento?

En realidad, Minnelli, que comenzaba a encuadrar la imagen en ligeros planos-secuencia, terminaría por detestar el montaje al cabo de un tiempo. Los productores se habían convertido en los apologetas del plano medio y del primer plano porque les permitían organizar la narración al margen de los deseos del director. En numerosas ocasiones los productores de la MGM pedían a sus montadores planos que Minnelli en un acto de rebeldía no había filmado. Negándose a que el laboratorio fuera el cadalso de la belleza de la secuencia las tomas de Minnelli eran cada vez más largas y alejadas del rostro de los actores, aunque el sistema se impuso ampliando los fotogramas que formaban parte de los planos-secuencia que rodaba. Durante mucho tiempo Minnelli fraguó su venganza sabiendo que, a pesar de que la tecnología estuviera en manos del poder, la conversión de la técnica en arte era dominio exclusivo del director. En *Cautivos del mal* Minnelli intuía la situación a la que se enfrentaría en los siguientes años, ya que, de forma más o menos soterrada, venía a decir que el pulso entre directores y productores no tendría resultados fructíferos si éstos seguían siendo una caterva

de pusilánimes a la que no le importaba los resultados artísticos del cine. Y no se quedaba ahí: guionistas, actores y, en general, todos los implicados en el proceso de elaboración de una película habían de amar el cine si no querían ser meros instrumentos del sistema de estudios.

En 1956, un año antes de que la *Nouvelle Vague* incluyera el nombre de Vincente Minnelli en la “política de autores”, se estrenó *El loco del pelo rojo* (*Lust For Life*). Durante casi dos horas de metraje Minnelli volvía a clamar que el director es al cine lo que el pintor a la pintura. Minnelli, que aún seguía viéndose capaz de dar aliento al cine a través del color, confesó que desde siempre se había sentido implicado emocionalmente con la vida de Van Gogh. Sin embargo, tras haber modificado parte de su anterior concepción del cine, convirtió a la narratividad en el motor de la obra cinematográfica, entendiendo que aquella no era estrictamente literaria, sino visual. El objetivo de Minnelli era que la narración constituyera una sucesión de imágenes que pintaran la angustia del pintor neerlandés. Los diferentes colores eran usados «para conseguir los detalles de la historia y del personaje» por lo que Minnelli realizó una película en la que el color poseía un significado psicológico. Los colores apagados, el espacio cerrado y el estatismo de los actores en los momentos de depresión de Van Gogh se enfrentaban a la viveza de los colores cuando éste pintaba en el exterior. Lo esencial era «ver lo que no está completamente ahí», esto es, desentramar de la narración aquello que ésta no muestra explícitamente. Minnelli se había dado cuenta de que el color permitía que la narración cinematográfica contara con una serie de matices inaprensibles para el guión de la película, lo que conducía a trazar la diferencia entre cine y literatura en la capacidad de decir con el color y no con las palabras. Además, la resolución del conflicto con la literatura obligaba a replantear la relación entre cine y pintura, así que Minnelli expuso la solución en una serie de momentos clave: en ocasiones alternaba un plano general de alguna obra de Van Gogh con una serie de planos-detalle sobre la misma y otras veces la imagen cinematográfica era el receptáculo en el que se sintetizaban la pintura y lo pintado; incluso en un momento puntual Minnelli realizó una transición desenfocada de la llama de una vela a la de un farol desviviéndose por encontrar esa luz que «todo lo inunda con claridad de oro puro».

Minnelli había puesto en boca de Van Gogh una sentencia demoledora —«obro conforme a mi creencias, no por lo que pueda decir la gente»— y había conseguido que una iluminación descolorida resultara coherente con el desencanto y el hastío de *Como un torrente* (*Some Came Running*, 1959), pero no asestaría su golpe definitivo hasta diez años después de *Cautivos del Mal*. Bajo la rúbrica de que «las películas norteamericanas son terriblemente populares en todo el mundo y las estrellas de cine americanas son terriblemente importantes», Minnelli planteó *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*) como una labor crítica que concluía con la necesidad de reemplazar todas las piezas oxidadas de la maquinaria de hacer películas. A través de un cromatismo apagado e inexpresivo Minnelli instaba al director de cine a ser valiente y a darse cuenta de que cada uno de los miembros que participan en la creación de un film (en especial los actores) no son sino instrumentos en sus manos y, lo que no es menos importante, consideraba que el artista ya no era un genio convulso en la búsqueda frenética de la belleza, sino un individuo fiel a unos postulados estéticos y constante con su trabajo.

Un día Minnelli descubrió que la naturaleza era incapaz de producir las tonalidades que él quería, por lo que se vio obligado a re-crear el color técnicamente. Sin embargo, los negativos de Eastmancolor hacían que la luz brillara con un grado de intensidad en el que los colores perdían su sentido, así que Minnelli hizo que le fabricaran un laboratorio para experimentar con las últimas unidades de Anscolor, un nombre erradicado de la memoria de los hombres como consecuencia del triunfo de Kodak. Pero eso no era suficiente y Minnelli se obsesionó con traer al mundo una gama de amarillo que tan sólo él podía ver, lo que hizo que los pintores de la MGM hablaran de este color como si se tratara de la piedra filosofal del cine. Cuando el “Amarillo Minnelli” comenzaba a ser la quimera de la que emanaba todo tipo de comentarios Minnelli obligó a la MGM a rociar los escenarios con productos químicos, creando un color (patentado por el estudio) y haciendo de la tecnología el arma con el que arte doblega a la naturaleza. Minnelli había conseguido salvaguardar la experiencia estética en su propia teoría de lo bello.

Francisco Miguel Torralba de Lara

*A Vincent,
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum.*
OVIDII