

“Singin' in the rain”

APRENDRE HISTÒRIA DEL CINEMA



SINOPSI - COMENTARI

La història comença l'any 1927 –un any clau per la història del cinema-, la nit de l'estrena de la darrera pel·lícula dels famosos Lina Lamont i Don Lockwood. Una entrevista radiofònica serveix perquè Lockwood expliqui com es va convertir en *estrella cinematogràfica*. Durant el rodatge de la propera pel·lícula, *El cavaller duelista*, es produeix l'èxit del cinema sonor, i el productor decideix transformar-la en parlada. Les errades del so, la veu de Lina Lamont i els diàlegs horrorosos, fan que la preestrena sigui un fracàs. L'amic inseparable de Don, Cosmo Brown, té la idea de convertir-la en un musical anomenat *El cavaller dansaire* i utilitzar l'excel·lent i desconeguda Kathy Selden, de qui Don està enamorat des dels inicis del film, per doblar Lina Lamont. L'estrena és un èxit, enfonsa l'ambiciosa Lina Lamont i consagra la nova parella Kathy Selden i Don Lockwood.

L'hàbil guió de la pel·lícula enllaça amb escenes molt divertides el pas del mut al sonor i introdueix números musicals plens d'alegria de viure, una alegria que es vivia en l'ambient de la Nordamèrica dels anys cinquanta, oblidat ja el drama de la Segona Guerra Mundial, i en plena expansió econòmica que donava raons per a un futur optimista; almenys per a alguns, perquè d'altres havien protegir-se com podien d'una onada antidemocràtica i inquisitorial, el “mccarthysme”.

Singin' in the rain fa un homenatge al cinema musical dels anys trenta i quaranta del segle XX, però aconsegueix, al mateix temps, establir un nou tipus de cinema musical, més cinematogràfic, més dinàmic i menys teatral, més espectacular, més proper a l'espectador, i que aconsegueix que els números musicals facin avançar l'acció.

Singin' in the rain és una pel·lícula sobre el cinema, sobre la història del cinema, i no només perquè explica el pas del mut al sonor, sinó perquè ens fa constants referències a l'artificiositat del cinema, al joc constant de la veritat i de la mentida que representa el relat cinematogràfic. El film, a més, ens mostra amb ironia un panorama del Hollywood de l'època daurada, dels gèneres, de les estrelles, dels gran estudis.

FITXA

Títol: Singin' in the rain
Any de producció: EUA, 1952
Directors: Gene Kelly i Stanley Donen
Productor: Arthur Freed per a la Metro-Goldwyn-Mayer
Guió: Betty Comden i Adolph Green
Fotografia: Harold Rosson. Technicolor
Muntatge: Adrienne Fazan
Directors artístics: Cedric Gibbons i Randall Duell.
Director musical: Lennie Hayton
Música: Nacio Herb Brown
Coreografia: Gene Kelly i Stanley Donen
Durada: 103 minuts



Intèrprets: Gene Kelly (Don Lockwood); Donald O'Connor (Cosmo Brown); Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Milard Mitchell (R. F. Simpson).

ACTIVITATS

1.- En la primera seqüència se'ns mostra, l'ambient amb tot el seu glamour i espectacularitat, d'una estrena mundial en els temps daurats de Hollywood. La ràdio entrevista Don Lockwood i aquest ens explica la seva vida. Aquí es posa de manifest la capacitat del cinema per canviar, per transformar, per representar la realitat, per crear una màgia de falsos móns. Escriviu la versió que ens dóna Don de la seva vida i compareu-la, detalladament, amb la realitat.

2.- Com veiem a través del relat que ens fa Don, ell, en els seus inicis, feia d'especialista en els westerns. En el rodatge que se'ns mostra apareix un actor vestit de la mateixa manera que un famós personatge del cinema mut anomenat Tom Mix. Busqueu informació sobre les característiques d'aquest personatge i, si podeu, visioneu una pel·lícula seva. A continuació, cerqueu la relació entre els primers westerns i el pla americà.

3.- Un cop dins la sala, assistim a l'estrena de la pel·lícula. Se'ns presenta un film mut d'una manera exageradament negativa, per desprestigiar-lo. Quines característiques *negatives* se'ns volen transmetre del cinema mut?

4.- La conversa entre Kathy i Don en el cotxe, quan es coneixen, planteja la dualitat cine-teatre, que va estar molt a l'ordre del dia en els inicis del cinema. Compareu els seus llenguatges i doneu les vostres opinions sobre el cinema i el teatre.



5.- A la festa posterior a l'estrena, veiem una demostració de cinema sonor i es fa referència a una pel·lícula que s'està rodant *El cantor de jazz*. Els assistents a la festa mostren la seva disconformitat i indignació. Vénen a dir que no funcionarà. El mateix havia passat quan va aparèixer el cinema. Visioneu un fragment de *El cantor de jazz* i tracteu d'explicar per què sí va acabar triomfant el cinema sonor.

6.- El pastís que Kathy estampa a la cara de Lina és una referència als curtmétratges de cine còmic que s'havien realitzat a la dècada dels deu a Hollywood, de la mà de Mack Sennet, amb un joveníssim Chaplin. Organitzeu una sessió d'aquest films i comenteu-los.

7.- La seqüència següent és molt interessant perquè podem observar el sistema de producció en sèrie de pel·lícules, dins dels estudis Monumental. Al final de la seqüència, Cosmo (Donald O'Connor) desenvolupa un número musical per animar Don, "Fes-los riure", ens ve a dir. En la seva actuació hi ha un homenatge a Chaplin, localitzeu-lo.

8.- El rodatge i la posterior projecció amb so de *El cavaller duelista* està ple de problemes: micròfons molt grans que impedeixen la mobilitat dels actors i de les actrius, la càmera estava tancada dins una cabina i tenia molt poca possibilitat de moviment, difícil adaptació d'alguns actors i actrius a la dicció correcta i a les noves tècniques, desincronització so-imatge... Quin invent relacionat amb els micròfons, va solucionar, en part, aquest problemes?

9.- Feu un doblatge. Escolliu un fragment d'una pel·lícula i poseu-li les vostres veus. Si ho voleu fer més divertit, canvieu el contingut del que diuen els actors i les actrius.

10.- El desenllaç és feliç. Lina, que pretenia controlar la productora i, per altra banda, seguir amb la farsa del doblatge, queda desemmascarada. Kathy veu reconeguda la seva vàlua. Aquí el cinema també és irreal, la veritat i l'honradesa esdevenen guanyadores. Comenteu i valoreu el final.

NEIX EL CINEMA SONOR

Abans del cinema sonor ja existia el so al cinema. Poques vegades s'exhibien pel·lícules en silenci absolut. Els germans Lumière, el 1897, ja van contractar un quartet de saxofonistes perquè acompanyessin les seves sessions de cinematògraf en el seu local de París. De fet, tant a París a com Barcelona, les sales luxoses de cinema llogaven una petita orquestra; mentre que a les sales populars, de barri, amb un o dos pianistes ja passaven...

Aviat, alguns experiments van demostrar que les ones sonores es podien convertir en impulsos elèctrics. En el moment en que es va aconseguir en el cel·luloide una pista sonora, es va fer possible ajustar el so a la imatge, i per tant fer sonar el cinema. Quan el cinema sonor va demostrar la seva rendibilitat, les pel·lícules mudes o silents, malgrat les seves virtuts artístiques, van quedar condemnades a passar a la història. El cinema mut havia durat 35 anys. Només Charles Chaplin, *l'últim heroi romàntic*, va aguantar uns anys més.



L'any 1926 es va estrenar a Nova York *Don Juan*, amb efectes sonors i una partitura sincronitzada, i posteriorment diversos curtmétratges que van anar perfeccionant els dos sistemes tècnics que feien possible el sonor, el *Vitaphone* (Warner) i el *Movietone* (Fox). El 6 d'octubre de 1927 s'estrena *The Jazz Singer* (El cantor de jazz), considerada la primera pel·lícula sonora de la història del cinema, que va fer aturar, pràcticament, tots els projectes de films muts. Tres anys més

tard, el 1930, el sonor ja és un fet i es cinema mut ja és història.

Alguns actors i algunes actrius comencen a patir per si la seva veu serà adequada al sonor. A tots se'ls va obligar a fer proves de veu. Actors com John Gilbert o cineastes com Buster Keaton i altres, ja sigui per la veu o per criteris estètics, van quedar fora de la nova realitat.

Probablement amb el sonor, el cinema, com a llenguatge, va patir un gran retrocés. Va perdre fluïdesa, creativitat i ritme. Però, indubtablement va guanyar públic i es va transformar, als Estats Units, en una poderosa indústria i en referència social i cultural de màxima influència.

Com es pot veure a *Singin' in the rain*, inicialment les càmeres feien molt de soroll i les filmacions havien de fer-se en un rigorós silenci. Els micròfons ho captaven tot i, a vegades, no s'entenia correctament el que deien els actors i les actrius.

Amb l'arribada del sonor també es va canviar el muntatge de les pel·lícules. De la mateixa manera que es van canviar els guions, a l'afegir-se la música i els sons, el muntatge es va fer més complex. Abans hi havia un *tros* de pel·lícula, la imatge. Ara eren necessaris dos *trossos* de pel·lícula (la imatge i els diàlegs). Seguidament es van afegir més bandes, les corresponents a les músiques i als efectes sonors. Tot es va fer gràcies a la moviola, que encara que ja existia, fou un instrument fonamental per muntar les pel·lícules musicals dels primers moments del cinema sonor.

ACTIVITAT

1.- Organitzeu una sessió de cinema mut. Escolliu una pel·lícula o un seguit de curtmétratges de Chaplin, Keaton o del cineasta que vulgueu. A continuació busqueu quina música li pot anar bé per amenitzar la sessió, a la manera com es feia fa, més o menys, cent anys..

LA TRANSFORMACIÓ DEL CINEMA EN UNA GRAN INDÚSTRIA

Els anys vint del segle XX suposen l'arrencada del cinema com a gran indústria, un procés que arribarà a la seva culminació en els anys 30, un cop es va consolidar el sonor. Les productores comencen a organitzar-se com a modernes empreses de producció, creant noves sales d'exhibició més modernes i còmodes, produint nous films amb pressupostos cada cop més alts, i per tant, van haver de recórrer a bancs i a les grans empreses per fer front a les grans inversions. A partir d'aquests moments, la producció d'una pel·lícula suposa ja un gran risc econòmic, s'implanten una sèrie mètodes comercials i artístics: el star-system, el block-booking (contractació per part de l'exhibidor dels films en lots) o el blind-booking (contractació total de la futura producció d'una companyia durant un període determinat).



Per altra banda, la Primera Guerra Mundial va provocar que la producció cinematogràfica europea es paralizés, la qual cosa va fer que la indústria americana es desenvolupés amb força. El crack de la Borsa de Nova York i la crisi posterior foren un greu obstacle en aquesta cursa del cinema com a gran indústria. Però fou precisament el so incorporat al films el factor que va permetre una reestructuració del cinema, després de la caiguda de l'audiència cinematogràfica en temps de crisi. Aquesta reestructuració implicarà un endeutament amb les financeres de Wall Street i l'establiment d'uns criteris de racionalització i màxima optimització de la producció. Apareixeran tècniques de màrqueting cinematogràfic, producció en sèrie o fins i tot una mena de taylorisme cinematogràfic.

Hi haurà, també, una renovació temàtica de les produccions. El cinema d'evasió, la comèdia, el musical, les aventures exòtiques, etc, es convertiran en un nou reclam per a un públic en temps de crisi. S'assistirà a la proliferació de serials cinematogràfics: Tarzan, Flash Gordon, Laurel i Hardy... com a forma de supervivència del estudis petits. Es desenvoluparà l'star-system, la publicitat i l'establiment d'una mena d'*Olimp* per a les estrelles : aparicions públiques, gran estrenes, escàndols amorosos més o menys planificats... També s'implantarà l'anomenat studio-system, que significarà aplicar les tècniques de treball en cadena als centres de producció de pel·lícules, i es col·locaran sota contracte estricta a tothom qui participi en els films: directors, actors i actrius principals i secundaris, guionistes, operadors, directors artístics, muntadors, compositors, etc. Tots ells estaran sota control del cap de la productora (MGM; Warner Bros.; Columbia; 20th C.Fox; Universal, RKO, Paramount) que serà la persona que ho decidirà pràcticament tot.

Cada estudi s'especialitzarà en determinats gèneres cinematogràfics, la MGM s'especialitzarà en musicals i comèdia; la Universal en cinema de terror i ciència-ficció. Els grans actors i les grans actrius de cada estudi funcionaran com a figures

emblemàtiques de la casa: Tyrone Power de la Fox; Alan Ladd de la Paramount o Clark Gable de la MGM.

També, es començaran a produir les pel·lícules de sèrie B: produccions de baix pressupost, rodades omplint els buits de l'horari que deixaven els grans films i creades per arrodonir els programes en les sales cinematogràfiques.

ACTIVITATS

- 1.- Expliqueu què va significar el crack de la Borsa de Nova York i la crisi de 1929.
- 2.- Què vol dir taylorisme?
- 3.- Elaboreu un vocabulari dels termes i personatges subratllats.

CHAPLIN I EL CINEMA SONOR

Quan Charles Chaplin - a finals de la dècada dels anys vint del segle XX , en la seva època de més èxit - va conèixer les noves produccions sonores va expressar clarament el seu menyspreu envers el nou mitjà: *Les pel·lícules sonores? Ja podeu dir que les abomino. Vènen i destrueixen l'art més antic del món, l'art de la pantomima. Destruïxen l'art del gran silenci. En la pantomima, si és bona, hom se'n pot sortir de tot i fer-ho creïble. El moviment s'aproxima a la naturalesa – de la mateixa manera que vola un ocell – i la paraula pronunciada és la cosa penosa. La veu és molt traïdora: implica alguna cosa artificial i en una certa mesura redueix tothom a verbositat , a una cosa irreal. La pantomima és per a mi una expressió de poesia, de poesia còmica. Jo sabia que en les pel·lícules sonores perdria molt de la meua eloqüència... No tornaria a poder redreçar el meu rodamón . No podia parlar... no sabia quina mena de veu havia de tenir. Com podia compondre una frase? Per tant, el rodamón havia de desaparèixer.*



Abans de plantejar-se el problema de com havia de fer la seva pel·lícula següent enfront d'aquella evolució, Chaplin va decidir-se per una pel·lícula muda en la qual s'introduïrien efectes sonors i sobretot una música. Això li va proporcionar també la possibilitat d'emprar encara, almenys parcialment, algunes seqüències ja rodades. A

City Lights, s'hi va treballar durant molt temps. Totes les seqüències ja s'havien rodat fins i tot abans de l'arribada del cinema sonor. Les seqüències més esplèndides i de més èxit ja estaven acabades des de 1926, és a dir cinc anys abans de la seva primera projecció.

Igual com va fer amb la tècnica cinematogràfica, Chaplin va aprendre música d'una manera sorprenentment ràpida. *City Lights* és un film que encara és ple de citacions melòdiques i moltes coses es resumeixen en la tècnica *Micky Mousing*, és a dir, en la il·lustració acústica de l'esdeveniment posat en imatges.

Wolfram Tichy. *Charles Chaplin* . Edicions 62. Barcelona, 1991. Pàgs.97-98-102

ACTIVITATS

1.- Què n'opineu sobre les opinions de Chaplin respecte el cinema mut i el cinema sonor?

2.- Visioneu la pel·lícula *City Lights* (Luces en la Ciudad) 1931, i treballeu els següents aspectes:

- Els sons i la música que acompanyen l'acció.
- Els gags, la comicitat desbordant i creativa de Chaplin.
- La tendresa, la poesia i el sentimentalisme.
- La crítica contra la injustícia i els poderosos.

SINGIN'IN THE RAIN I LA CACERA DE BRUIXES

La indústria cinematogràfica de Hollywood havia estat durant els anys 30 i 40 del segle XX, plena d'actors, actrius, directors i guionistes força coneguts per les seves idees progressistes. Un grup nombrós eren intel·lectuals europeus, jueus i antifeixistes que havien trobat refugi als Estats Units, fugint del nazisme. L'any 1947 va començar les seves activitats (que es perllongarien fins el 1956) l'anomenat Comitè d'Activitats Anti-Nordamericanes, una comissió presidida pel senador ultradretà Joseph McCarthy. Una comissió que va perseguir tots aquells intel·lectuals d'esquerra, totes aquelles persones del món del cinema, tots aquells ciutadans que eren progressistes o simpatitzants de causes socials, i que foren titllades de prosoviètics i d'antimericans. Tota una dinàmica que sorgia, en el marc de la Guerra Freda, dels sectors més conservadors de la política nordamericana. A partir d'aquí es va desfermar un clima de por i un dels processos més vergonyosos de la història dels Estats Units: llistes negres per impedir que aquestes persones treballessin, interrogatoris, denúncies, presó, delacions, fins i tot execucions.

El senador McCarthy va ordenar enviar citacions a diversos professionals per tal que declarassin davant el Comitè. Dinou dels convocats (Bertolt Brecht, Dalton Trumbo, Lester Cole...) van decidir d'oposar-se a les actuacions del Comitè perquè eren contràries a l'esperit i a la lletra de la Constitució Americana. La seva oposició es basava en el que estableix la Primera Esmena de la Constitució, que protegeix la llibertat de pensament i d'expressió. Nombrosos professionals del cinema van donar suport a aquesta posició i van exigir el dret democràtic de no ser investigats pel que

pensaven o opinaven. Entre aquests hi havia Humphrey Bogart, Laureen Bacall, Gregory Peck, Rita Hayworth, Kirk Douglas, Henry Fonda, Burt Lancaster, John Huston, John Ford, Elia Kazan o Billy Wilder.



L'estudiós del cinema, Javier Coma, ens fa veure que el rodatge de *Singin'in the Rain* va coincidir amb una de les ofensives del mccarthysme, i que, probablement, es va viure un clima d'angoixa i preocupació en la preparació dels film i en la seva filmació. Betty Comden i Adolph Green, els guionistes, eren sospitosos d'esquerranisme; però sobretot, Gene Kelly, el principal coreògraf, el codirector i la principal estrella que cantava i ballava era objecte d'especial seguiment per part dels *caçadors de bruixes*.

Kelly era un activista polític que ja havia estat investigat els anys 1947-1948, després de participar notòriament en la lluita contra els inquisidors mccarthystes. A més, la seva esposa, l'actriu Betsy Blair, era a llista negra, a causa de les seves postures marxistes.

Un cop estrenada la pel·lícula, va aparèixer un article signat per l'anticomunista Doc Matthews a l'*American Legion Magazine*, on reclamava una neteja a fons per part de les companyies cinematogràfiques, i al·ludia especialment a *Singin'in the Rain*, com a una obra en la qual havien treballat en primer pla diverses persones de l'esquerra ideològica. Aquest text, assenyala Javier Coma, probablement fou decisiu perquè Gene Kelly marxés un temps a Europa...

També s'ha especulat que el mateix títol de la pel·lícula pot tenir una lectura política, en el sentit que malgrat tot, malgrat la tempesta de la cacera de bruixes i de la repressió ideològica, l'espectacle, el ball, la vida han de continuar. Però sembla que la referència més directa a la situació de persecució dels artistes i intel·lectuals es pot trobar en un aspecte de l'argument: Lina Lamont procura que Kathy Selden no pugi treballar a la *Monumental Pictures*. La noia, però, és contractada en secret. Finalment dobla Lina sense que la seva feina es reconegui, de la mateixa manera que els guionistes de les llistes negres elaboraven històries però les signaven altres. El final, però, és feliç i esperançador perquè públicament es posa de manifest de qui és la veu de Lina.

ACTIVITATS

- 1.- Investigueu i feu un informe sobre el mccarthysme i la cacera de bruixes, i especialment sobre el procés Rosenberg.
- 2.- Amb quin altre fenomen contemporani es podria comparar el mccarthysme?
- 3.- Arran del text que acabem de llegir i que fa una segona lectura del film, sabeu d'algun altre film del qual també es pugui fer una segona lectura?
- 4.- En l'escena més coneguda de Singin'in the rain, Gene Kelly canta i balla sota la pluja. Al final del número musical, Kelly es troba davant d'una anomenada Escola d'Art de Hollywood, i apareix un policia. Creieu que aquest fet té un valor simbòlic?

BIBLIOGRAFIA

Augusto M. Torres. **El Cine Norteamericano en 120 películas.** Alianza Editorial. Madrid, 1992.

Barrera Calahorro, J.L. y otros. **Guía para ver Cantando bajo la lluvia.** Nau llibres. València 1996.

Coma, Javier. **Cantando bajo la lluvia. Centauros del desierto.** Libros Dirigido. Barcelona, 2000

Martínez-Salanova Sánchez, Enrique. **Aprender con el cine, aprender de película.** Grupo Comunicar Ediciones. Huelva, 2002.

Tichy, Wolfram. **Charles Chaplin .** Edicions 62. Barcelona, 1991