



Stanley Donen

Stanley Donen o l'alegria de viure

Les regles del joc

«Es miri com es vulgui, la comèdia musical americana es redueix sempre als noms de dos directors, Vincente Minnelli i Stanley Donen. Ara bé, si el primer sol·licita l'estudi crític per una temàtica netament perceptible d'un film a un altre, el segon sembla evadir-se d'aquesta pràctica, o més aviat requerir una anàlisi rigorosa de l'estètica, per tal de descobrir en el seu estil no ja certes característiques tècniques, sinó el significat moral de l'ús d'aquestes tècniques.» Penso que aquestes paraules de Gérard Guégan («Donen», a *Dictionnaire du Cinéma*, ed. Universitaires, París, 1966), tot i que atribueixen a Donen les pel·lícules que va fer amb Kelly i, en conseqüència, li donen una importància en el gènere musical que, per si sol, no té, expressen a la perfecció, tanmateix, el dilema que planteja la personalitat de Donen, tal i com es pot apreciar a través de les seves pel·lícules i de les escasses entrevistes que ha concedit.

Tal com ja s'ha assenyalat, de les 23 pel·lícules que ha realitzat Donen fins ara, 13 són musicals (i, d'elles, 5 són codirigides), 9 són comèdies i una és dramàtica. És a dir, que la seva obra apareix emmarcada en dos gèneres molt definits. A més a més, un repàs del seu cinema no permet descobrir cap més parentesc temàtic entre les seves pel·lícules que el molt general que es pot atribuir, per exemple, a la comèdia americana dels anys 1934-1963 (les aparences, la fidelitat, l'acceptació d'un mateix, la veritat i la mentida, etc.). El seu estil visual és molt proper a l'estil estàndard de la comèdia clàssica americana, i considerablement flexible: *TWO FOR THE ROAD* (1966) no té, a primera vista, cap semblança estètica amb *THE GRASS IS GREENER* (1960), malgrat llur evident continuïtat temàtica; *ARABESQUE* (1966) prolonga *CHARADE* (1963), però en clau periòdica i distorsionadora.

Davant d'aquesta impenetrabilitat, cal trobar una altra via d'acostament a Stanley Donen. Com deia Guégan, no hi ha cap més manera d'intentar aprofundir en Donen que interrogar les seves pel·lícules.

El primer que es percep a les pel·lícules de Donen anteriors a *ARABESQUE* és la senzilla claredat de les imatges i de la narració. Assistim a les pel·lícules de Donen instal·lats davant d'elles, sense esforç, com a espectadors objectius. La claredat d'un pla filmat per Donen sembla tenir per finalitat permetre'ns apreciar cada expressió, cada gest, cada mirada, cada moviment dels actors i, alhora, l'ambient en què es mouen. La proximitat a l'actor podria conduir al predomini del primer pla, però la captació de l'àmbit físic introdueix ja una certa distància: els plans generals, els plans americans, com a molt el pla mitjà, ens allunyen una mica per tal de permetre'ns veure-ho millor: no només els rostres, sinó els gestos i els moviments (l'expressió de tot el cos), i també la circumstància en què es troben els actors; circumstància que no és causa dels seus actes, sinó context (per això el decorat no té a Donen vida pròpia, no és mai opressiu, no condiciona els personatges). En conseqüència, Donen no espia ni sotmet els seus personatges a un escrutini vigilant i implacable —com, de maneres

molt diferents, Hitchcock o Lang, Ray o Rossellini, Godard o Rouch—, sinó que es limita a contemplar amb atenció —sense deformar, sense subratllar, sense intervenir— per tal de descobrir (i per tal que descobrim amb ell) allò que, sota les aparences superficials, aquestes aparences —no gens menyspreables— revelen com a essencial no pas —com es podria pensar— en els personatges, sinó en les seves relacions. És a dir, que el cinema de Donen és un cinema més de relacions que no pas de personatges. Ara bé, allò que caracteritza tota relació és que s'estableix com a contacte, com a flux o corrent entre dues o més persones. Això introdueix una dimensió física que és capital en el cinema de Donen (tal com demostra tota la seva concepció de la direcció d'actors), alhora que crida l'atenció sobre la naturalesa transitiva, variable, deteriorable o perfectible, però sempre canviant, de les relacions interpersonals i planteja ja, directament, un altre dels temes essencials de la seva obra: el temps irreversible, i més els seus efectes —acumulatius, erosius— que no pas el seu mer transcurs. La qual cosa, al seu torn, confereix a les comèdies de Donen la gravetat, la serietat i fins i tot l'amargor que les caracteritza, i permet definir el seu cinema, igual que el de Leo McCarey, com un art de l'instant. En conseqüència, els plans de Donen oscil·laran temporalment entre la dilatació expectant en el curs continu de la qual s'alteren les relacions dels personatges —la trobada entre Cary Grant i Suzy Parker a *KISS THEM FOR ME*, o la de Deborah Kerr i Robert Mitchum a *THE GRASS IS GREENER*—, atents a la captura de símptomes, de mirades delatores, d'irritacions que traeixen el neguit, d'una banda; i, de l'altra, els plans breus, precisos en la seva imprevista fugacitat, que revelen aquella mirada, aquell gest caçat al vol a l'instant mateix de produir-se, just abans que no sigui amagat, dissimulat, negat, contradit per les paraules o per un altre gest. Veiem així com les formes i els temes es van suscitant mútuament, creant-se ja indissociablement units, explicant-se i justificant-se recíprocament. Per això, l'estil que pejorativament podríem qualificar de «modern», brillant i atomitzat, fragmentari i heterogeni, espacialment i cronològicament barrejat, de *TWO FOR THE ROAD*, que semblava incompatible amb l'harmoniosa continuïtat i la confortable estabilitat —amb freqüència considerada «teatral»— de *THE GRASS IS GREENER*, es revela profundament coherent, i en el fons idèntic a tots dos films, ja que les seves divergències responen directament a les diferències existents entre les dues parelles de les quals el film revela els problemes conjugals. El seu punt comú és la visió que transmeten, la de Stanley Donen, un dels cineastes que amb més precisió ha sabut captar l'essència dels diversos modes de vida que són possibles a la nostra època, i no pas mitjançant una interpretació sociològica d'allò que els naturalistes creuen que és la realitat —quan no n'és més que l'aparença—, sinó a través de la penetració amb què examina les relacions que s'estableixen entre diferents persones i en diferents ambients.



Singin' in the Rain de Stanley Donen i Gene Kelly

Ens podem preguntar per què Donen, que era abans que tot un ballari, un coreògraf, un *showman*, va triar precisament un gènere tan concret i codificat com la comèdia per dur a terme la seva reflexió sobre les relacions interpersonals, si no fos perquè el mateix concepte de comèdia porta incorporat, tal com l'entenen Hawks, McCarey, Cukor, Minnelli, P. Sturges, Lewis o Donen, el plantejament dels temes que més interessen l'autor de *INDISCREET*, i permet, alhora, un tractament no naturalista, estilitzat, com el que havia elaborat a les comèdies musicals.

«Si no juguem, a la vida, no podem gaudir de cap alegria. El món és un terreny de joc. Cal jugar i transformar la vida en un joc... Tot és divertit, o ho hauria de ser.» Aquestes paraules de Donen, suscitades per una pregunta sobre *TWO FOR THE ROAD*, em semblen especialment significatives. I encara ho són més si tenim ben present que, en la introducció a aquesta entrevista, Colo Tavernier caracteritza Donen per «un pudor que consisteix a dissimular les seves ferides, unit a un profund respecte per l'alegria». Aquest profund respecte per l'alegria és el que fa tan contagiosa aquella que regna com mai al cinema, potser a gairebé la totalitat de *ON THE TOWN*, *SINGIN' IN THE RAIN* o *SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS*, a algunes seqüències de *IT'S ALWAYS FAIR WEATHER*, a la festa improvisada de *KISS THEM FOR ME*, als millors records —la carretera, la platja— de *TWO FOR THE ROAD*; la seva alegria no és passiva, no és una felicitat consistent en l'embaïllament fora d'aquest món, a ser als núvols, sinó, ben al contrari, és una alegria activa, vital, juganera, sentida contra els elements —*SINGIN' IN THE RAIN*—, mantinguda espontàniament contra l'adversitat —admirable *KISS THEM FOR ME*—, plena d'allò que l'Audrey Hepburn de



The Grass is Greener de Stanley Donen.

PARIS—WHEN IT SIZZLES, film de Quine que deu molt a Donen— anomenaria *serendipity*, i consistent en una inesgotable capacitat de gaudir d'allò que en cada moment ens ofereix la vida, en una aguda percepció de la diversió que es pot descobrir en gairebé totes les situacions—fins i tot en algunes de molt dramàtiques i difícils—, en una complicitat amb els éssers que ens envolten i amb l'entorn en què ens movem. Aquesta alegria és la que el musical sap restituir, i Donen, després d'abandonar el gènere, no va oblidar com recrear-la amb la complicitat dels seus actors preferits. Perquè, ja és hora d'advertir-ho, el musical és en Donen—a diferència de Minnelli— alguna cosa més que un gènere, que unes formes, que un llenguatge: és un punt de vista moral, una visió del món, un enfocament de la vida, una perspectiva, un instrument d'anàlisi; representa el mateix que el «neorealisme» per a Rossellini, el «suspens» per a Hitchcock o el «melodrama» per a Douglas Sirk. I aquest «pudor que consisteix a dissimular les seves ferides» és el que trobem, juntament amb el profund respecte per l'alegria, fins i tot quan s'ha perdut l'alegria (circumstància que sol fer que els infelïços passin a menysprear o a mostrar rancor vers l'alegria), al Cary Grant de KISS THEM FOR ME—BESALS PER MI, tot i que en castellà es va titular BÉSALAS POR MÍ— i de THE GRASS IS GREENER, en els antics camarades de IT'S ALWAYS FAIR WEATHER, en la punyent comicitat de la caiguda d'Albert Finney a la piscina—quan Audrey Hepburn ha tornat i no comprèn que la seva tornada no sigui prou perquè ell la perdoni, és una de les escenes més commovedorament patètiques i més hilarantment divertides de la història del cinema, potser la millor escena que ha rodat Donen—a TWO FOR THE ROAD, en tantes i tantes escenes memorables. Aquest mateix pudor és el que fa més brillant i sofisticat—i, per tant, menys directe, més encobert i distant—l'estil visual de les seves pel·lícules com més amargues i greus són les seves conclusions, com més afecten personalment a Donen

Entrevista amb Stanley Donen

P.: A partir de FUNNY FACE (1956) vostè mateix va produir o coproduir la majoria de les vostres pel·lícules. Per què?

R.: Perquè per poder dirigir les pel·lícules que realment tenia ganes de fer havia de produir-les jo mateix, no tenia sentit anar a cercar altres productors.

P.: Però aquest problema no s'havia presentat fins aleshores a la MGM?

R.: Només fins a cert punt. M'agradava molt col·laborar amb alguns productors com Roger Edens o Arthur Freed, que m'aportaven molt. En canvi n'hi havia d'altres que em posaven entrebancs.

P.: Us referiu als alts càrrecs que estaven per damunt d'Edens o de Freed a la MGM?

R.: No, em refereixo a altres productors que tenien el mateix estatus que ells però que no m'ajudaven gens! Ser el meu propi productor em va facilitar molt les coses i em va estalviar molts maldecaps. El productor, de vegades, per no dir gairebé sempre, treballa contra el director. Així que suprimir la figura del productor és una manera de suprimir obstacles! El meu contracte amb la MGM ja s'havia acabat quan vaig esdevenir productor.

P.: Éreu lliure de triar els temes que us interessaven, abans?

R.: D'una manera molt relativa. A la MGM tampoc no li agradava forçar-me a fer una pel·lícula. No té gaire sentit obligar un director a rodar una pel·lícula que no li interessa... Però en alguna ocasió vaig fer-ne alguna que no m'acabava d'agradar, perquè potser feia un any que no en dirigia cap i si no treballava em sentia culpable de cobrar! Però en general vaig intentar promoure projectes dels quals ells no en volien ni sentir parlar, com ara SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS (1954).

els problemes que plantegen (THE GRASS IS GREENER, TWO FOR THE ROAD).

És a dir, que, englobant els dos possibles significats de l'expressió de Donen, la vida és una comèdia; i com que la comèdia podria definir-se com un comentari estilitzat de la vida real, resulta absolutament lògic que Donen s'hagi convertit en un dels autors més subtils i penetrants de comèdies del cinema contemporani. Que les seves pel·lícules siguin extremadament estilitzades no impedeix que arribi fins al fons de les més complexes i inquietants relacions humanes—en canvi, l'estilització li permet no aturar-se respectuosament davant de les meres aparences—; que les seves comèdies siguin divertides no fa sinó garantir-ne l'objectivitat davant del sabor total de la vida i la sinceritat no autocompassiva de l'amargor, virtuts aquestes últimes que permetrien definir Donen com un escèptic capaç d'entusiasmar-se, una cosa així com ara un «entusiasta escèptic». La seva descripció de la situació del matrimoni Wallace al final de TWO FOR THE ROAD resulta particularment reveladora: «És difícil canviar, transformar-se, sense patir... Continuen sabent que no són perfectes, però jo penso que, després del que han viscut i suportat, continuaran units, traient l'un de l'altre una gran força, ajudant-se, encara que coneguin moltes decepcions i dolor.» L'home que parla així del destí incert dels seus personatges és un home a qui els problemes que narra el concenien realment, i, si bé és molt possible que el discurs de Donen sobre les relacions interpersonals no sigui excessivament original, no hi ha dubte de la lucidesa de la seva reflexió, i no abundan tant al cinema dels anys setanta els directors lúcids i amb la seva capacitat de penetració i voluntat de supervivència perquè puguem permetre'ns de prescindir de Stanley Donen, encara que només hagués dirigit THE GRASS IS GREENER i TWO FOR THE ROAD, en què assoleix un grau de profunditat que ja voldria Antonioni fins i tot en la que potser sigui la seva obra més perdurable i sincera, LA NOTTE (1961).

Amb aquesta capacitat de sobreposar-se a les circumstàncies més adverses, amb aquest afany per redescobrir què és el que importa de debò, amb aquesta ferma voluntat de continuar vivint fins i tot quan allò més còmode seria l'oblit, l'evasió o la mort, n'hi hauria prou per fer de Donen un cineasta més rellevant i més indispensable que tots els Antonioni, De Sica, Fellini i companyia plegats, en aquest moment i en qualsevol altre. El fet que els personatges de Donen comparteixin amb el seu autor tanta energia moral, i a més a més posseeixin un indestructible sentit de l'humor, i la barreja de la innocència i l'astúcia necessàries perquè siguin capaços d'actuar com el Cary Grant de THE GRASS IS GREENER davant de la infidelitat de la seva dona; és a dir, sense forçar els seus sentiments, sense retrets, intentant



Funny Face de Stanley Donen.

comprendre-la i, un cop aconseguit això, recuperar-la fent-li veure com, en el fons, sota l'ociosa placidesa de la seva existència en comú, vibra encara la passió recíproca, mitjançant un ardit tan sucós i tan «justificat» per la tradició com desafiar el seu rival Robert Mitchum a un absurd i ridícul duel a pistola—nova instància de comèdia, de joc—, o com la Deborah Kerr del mateix film, capaç de despertar del somni en què s'ha ficat a ulls clucs i de tornar a la quotidiana lluita per la felicitat en el terreny de vegades àrid de la realitat; o com el Mark i la Joanna de TWO FOR THE ROAD, que són prou forts com per enfrontar-se als seus propis defectes i als de la seva parella, i decideixen continuar intentant perfeccionar una relació més plena de possibilitats que d'obstacles, encara que aquest intent comporti el risc d'un nou fracàs, més dolorós i potser definitiu, només serveix per confirmar en Donen un grau de generositat, de comprensió i d'afecte vers els seus personatges que molt pocs directors en actiu posseeixen, i que explica fins a quin punt ens trobem davant d'un cineasta veritablement compromès amb el seu art i responsable d'allò que fa. Aquesta virtut, admirable sempre, mai excessivament freqüent, resulta avui, en un cinema d'impostors i d'irresponsables com el que predomina en el gruix de la producció comercial de tots els països, especialment admirable i mereixedora del màxim respecte.

Retem, doncs, homenatge a la figura de Stanley Donen, amb unes paraules que considero molt justes, escrites per Colo Tavernier a la seva crítica de STAIRCASE:

«Donen ha volgut que els apreciïem tal com són... Donen estima els seus personatges, sense menysprear-los... El que és genial de Donen és que hagi sabut estimar tant, veient-hi tan clar...»

Miguel Marías (Dirigido por..., núm. 18, novembre-diciembre de 1974) ▶



Stanley Donen amb l'Oscar honorífic rebut el 1998

P.: I quin grau de llibertat va tenir?

R.: Gairebé total. Només em van imposar Jeff Richards, que no era ballarí, per a interpretar el paper d'un dels germans. Tret d'aquesta excepció no va haver-hi cap desacord rellevant pel que fa als actors que volia contractar. Però, al principi, els productors de la MGM no volien treballar amb ballarins. Deien que no serien creïbles en aquesta història de llenyataires virils, que a la pantalla semblarien homosexuals efeminats remenant els malucs! Jo els vaig dir: «No teniu ni idea de com és el món de la dansa, és una activitat

molt física, que pot ser molt masculina!» Vaig haver de batallar molt. També em va costar molt de convèncer-los perquè s'escriguessin cançons originals. I també vaig haver de lluitar per no rodar l'escena que, en aquella època, era obligatòria en tota comèdia musical: el típic número «somnia» per un dels personatges... I, de fet, hi ha una batalla que no vaig guanyar: jo volia rodar tota la pel·lícula en exteriors; hauria costat més diners i més temps però la pel·lícula hauria estat molt més bona.

P.: Assistíeu a les «conferències de guió»?

R.: Naturalment. Per a totes les meves pel·lícules.

P.: Fins i tot les que no havíeu escollit?

R.: Només va haver-n'hi una o dues...

P.: DEEP IN MY HEART en va ser una?

R.: No, aquesta vaig decidir que la volia fer, per Roger Edens, que era la mà dreta d'Arthur Freed i que estava molt interessat a realitzar el projecte. Li devia molt, va ser realment gràcies a Edens que vaig esdevenir director de cinema. Va creure en mi, seguia de molt a prop tot el que passava al plató; jo estava disposat a fer el que fos per ell. No, els dos encàrrecs que vaig fer per a l'estudi van ser LOVE IS BETTER THAN EVER i FEARLESS FAGAN, 1952. A totes les altres pel·lícules del període de la MGM hi vaig participar de bon començament, o fins i tot vaig lluitar perquè s'arribessin a fer.

P.: Seguíeu de prop el que feien els guionistes i els coreògrafs?

R.: Naturalment. Els coneixia a tots molt bé. Treballava molt en equip amb els autors. Intercanviàvem els nostres punts de vista... Ells escrivien els guions, i jo rodava la pel·lícula.

P.: I canviàveu els guions?

R.: De vegades sí, però de vegades no tocava res, si era bo. Canviar no significa necessàriament millorar! Hi ha directors que pensen que si no canvien el guió, la pel·lícula no serà seva, quan una de les funcions del director ha de ser precisament discernir si el guió és bo o no; i si és bo, la seva obligació no és modificar-lo sinó, al contrari, preservar-lo. I, de fet, pot resultar igual de difícil que canviar-lo! La majoria de les vegades, la gran dificultat és preservar el guió; ens trobem amb diverses persones que volen modificar el guió, i els directors l'hem de protegir, sovint és una font de discòrdia, és la nostra batalla. Hem d'enfrontar-nos a moltes figures: el productor, un actor que us diu: «Jo no ho puc dir, això», o qualsevol altra persona que el vulgui canviar. La idea, és protegir el que tenim!

P.: A les entrevistes, sovint heu dit que els guions de les vostres primeres pel·lícules eren una mica cursis.

R.: Depèn. Però és cert que, el guió de GIVE A GIRL A BREAK (1953), per exemple, no el trobo gaire reeixit. I el de DEEP IN MY HEART tampoc. Complien més o menys amb els objectius marcats però no eren gaire imaginatius.

P.: Quan el guió no us acaba d'agradar, teniu tendència a centrar-vos més en la posada en escena dels números musicals?

R.: No sé què dir-vos. El director intenta aportar el màxim a la pel·lícula globalment i, a més a més, tot plegat és un procés inconscient. Una bona pel·lícula es fa amb sensibilitat, no amb regles. No hi ha manuals per a fer pel·lícules. Per això és tan difícil. Cada pel·lícula que fas comporta un lot de complicacions inèdites, arriba amb la seva pròpia força i amb les seves febleses, i ens hem de deixar guiar pel nostre instint. Precisament per això és tan difícil ensenyar a fer pel·lícules. No es pot donar cap procediment concret a seguir, pas a pas. Has d'intentar sentir la pel·lícula a mesura que la fas. A vegades et ve una intuïció, i tens el sentiment que és una treballa extraordinària que canviarà tota la pel·lícula. Potser és realment una bona idea, però després d'haver-la posat en pràctica t'adones que no aporta cap modificació radical. Un dia, penses: «He tingut una idea fabulosa.» I quan t'ho has imaginat tot, la manera de rodar-la, la manera com els actors parlaran o es mouran, l'executes i veus que no és tan magnífica com semblava! És gairebé impossible descriure amb precisió aquest fenomen creatiu, explicar-lo objectivament, tret del fet que t'has de deixar endur per allò que vas sentint. A més, canvis de direcció a mesura que vas avançant! Us en donaré un exemple molt senzill: la idea de la seqüència de *Make 'Em Laugh a SINGIN' IN THE RAIN* és que Donald O'Connor ha d'animar Gene Kelly, que està deprimat. Si ens imaginem aquesta escena per a algú altre que no sigui Donald O'Connor, el resultat, podrà ser excel·lent o horrorós, però en qualsevol cas, serà totalment diferent. El que tens és el punt de partida, la idea que Donald ha de reforçar el seu amic, i comences a construir la seqüència amb el teu personatge. Com que comptes amb Donald, que és capaç de fer tota mena d'acrobàcies, l'escena pot transformar-se en un moment màgic; amb algú altre que hagués tingut altres dons, com per exemple pintar quadres, l'escena hauria agafat un caire totalment diferent. Cal utilitzar tots els elements que tenim a disposició i, no em cansaré de repetir-ho, cal deixar-se portar! La conjuntura de la situació, del personatge, i de les capacitats d'un actor és el que ho determina tot... De vegades, la simple presència de dues personalitats en total harmonia dona una força totalment inesperada a l'escena; i si, al contrari, les dues personalitats no sintonitzen, l'escena no qualla i no en surt res de bo. És intangible!

P.: Precisament, tinc la sensació que a les vostres pel·lícules més brillants sempre hi ha dos personatges que intenten desenvolupar una mena d'alquímia en les seves relacions, com aquesta mateixa alquímia que fa que una pel·lícula funcioni. Com per exemple, Cary Grant i Audrey Hepburn a CHARADE.

R.: En aquesta pel·lícula, l'Audrey intenta sobretot fugir dels homes que la volen matar! Però és veritat que tots dos eren efectivament meravellous. He treballat diverses vegades amb ells, però aquesta va ser l'única pel·lícula en què els vaig tenir els dos junts. Ells congeniaven molt i s'admiraven mútuament i jo també m'entenia molt bé amb ells. Ens estimulàvem mútuament. Mai no sé com explicar-ho. Quan faig conferències als estudiants em pregunten: «Com ho hem de fer, això? Com ho va fer?» Però no hi ha cap resposta que valgui! El que ens limita és l'ego, la recerca d'un estil i d'una actitud: «Tota la responsabilitat recau sobre mi, m'he



Two for the Road de Stanley Donen.

de comportar de tal o tal manera». Quan comencen a voler protegir la nostra posició, perdem la intuïció, la sensibilitat de la pel·lícula!

P.: Us referiu als actors?

R.: Als actors i als productors, als directors de fotografia, als decoradors, tothom... incloent-hi el director. Si el director comença a pensar i a dir: «Ho heu de fer tot exactament com us ho he dit jo, i prou», es passa tota l'estona defenent el seu territori; aleshores perd la percepció del que està passant, i això és molt perillós. Però això no es pot ensenyar, ni tan sols te n'adones! Quan has de dirigir una pel·lícula arribes al plató i tens una sensació atterradora. Tothom ve a veure't per preguntar-te què vols fer, quan i com... Si no et sents bé amb tu mateix, ja estàs perdut. I si comences a voler manar constantment a tothom, és un desastre!

P.: I la corealització?

R.: És extremadament difícil, és la situació més complicada de totes: haver d'actuar amb una altra persona, haver de convèncer l'altra per a tot... és inevitable, cadascú té el seu propi punt de vista, al capdavant, sou dues persones diferents! Però heu de presentar una posició unificada davant dels altres, encara que hi hagi divergències entre els dos. És molt complicat. Evidentment, si hi ha admiració i respecte mutu resulta una mica més fàcil, però tot i això és molt delicat.

P.: Heu intervingut mai en alguna de les vostres pel·lícules com a coreògraf?

R.: Sí, a FUNNY FACE. Però al començament, quan em semblava que hi havia algú més indicat que jo per a la feina, intentava contractar-lo. A SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS vaig lluitar per aconseguir Michael Kidd com a coreògraf. Ell no tenia gaires ganes de fer-ho, l'estudi tampoc no hi posava molt d'interès... Va ser una altra batalla. En realitat, l'estudi no en volia cap de coreògraf, no volia que hi hagués dansa en aquesta pel·lícula. I en Michael, que havia tingut un gran èxit al teatre amb GUYS AND DOLLS, no estava gaire motivat. Però ens coneixíem molt.

P.: Tanmateix ell ja havia participat a THE BAND WAGON de Vincente Minnelli (1953). I després, també va donar-li el seu primer paper a IT'S ALWAYS FAIR WEATHER (1955).

R.: Potser no va ser el seu primer paper, però en tot cas sí que va ser el seu primer—i únic—paper com a protagonista. És un artista d'un talent extraordinari, fins i tot avui. I també és molt bon actor. Li vaig donar un paper no musical a MOVIE MOVIE. Havia interpretat i ballat el personatge principal de *Billy the Kid* al teatre, però em sembla que jo no l'he vist mai actuar al teatre.

P.: Una de les vostres pel·lícules més sorprenents, i una de les nostres preferides, és TWO FOR THE ROAD (1967). L'estructura narrativa és molt diferent de la de les altres pel·lícules que heu fet.

R.: M'agradava molt el que feia Frederic Raphael. Va escriure una pel·lícula que jo havia vist, NOTHING BUT THE BEST, i que vaig trobar extraordinària. Jo no el coneixia.



It's Always Fair Weather de Stanley Donen i Gene Kelly

Vaig trucar-li i li vaig preguntar si ens podíem trobar i considerar la possibilitat de fer una pel·lícula plegats. Ens vam veure amb assiduitat durant mesos. Vaig acabar enviant-li un llibre, no recordo quin era. Ell me'n va enviar un altre. Parlàvem molt, però no acabàvem de trobar res que ens satisfés. Un dia em va dir: «Saps què? Hi ha una cosa molt curiosa que em passa sovint. Des que la meua dona i jo ens vam conèixer, quan érem a la universitat, sempre anem de vacances al mateix lloc. I, sovint, tinc la impressió que em creuaré amb mi mateix al llarg del viatge. Penseu que podríem fer una pel·lícula sobre dos personatges dels quals explicariem la vida, però que només veuríem durant les vacances, i sempre al mateix lloc. Què en penses?» I jo vaig contestar: «Trobo que és una idea fantàstica.» Tot va començar així. Vam fer exactament el que ell m'havia explicat: els personatges es creuen constantment amb ells mateixos al llarg del trajecte, es passa continuament d'una època a l'altra. No és que diguem: la vida d'avui és el present, i la d'abans és el passat; no hi ha cap *flash-back*, tot transcorre en el present.

P.: En aquest film, la complicitat entre els dos actors, Albert Finney i Audrey Hepburn, també és evident.

R.: Sí, estaven meravellous els dos junts. S'entien molt bé, als dos els encantaven els seus papers, i el Freddy els va escriure un guió brillant. Tot encaixava.

P.: Després de DAMN YANKEES, va deixar de fer musicals. Va ser una decisió deliberada?

R.: Ni de bon tros. Però ja no es feien musicals originals. I ara tampoc no se'n fan, de fet. És impossible muntar-los des del punt de vista financer. Potser tornaran a posar-se de moda algun dia, com els *westerns*. Algú farà un musical que funcionarà i tornarà a ser possible trobar diners per muntar-ne un.

P.: MOVIE MOVIE (1978) expressava el desig del retorn del gènere...

R.: Per damunt de tot, aquesta pel·lícula va ser un veritable plaer, cadascuna de les escenes de la pel·lícula. Jo no havia treballat en el guió, que havia signat el Larry Gelbart. Ell me'l va enviar, i vaig pensar: «Quina meravella, seria fantàstic rodar-lo!»

P.: Com la va concebre, la posada en escena?

R.: Com sempre: jo confiava molt en la idea inicial—la del «programa doble», la pel·lícula sobre boxa i la pel·lícula musical. Tot anava sorgint des d'aquest punt de partida: per exemple, la utilització del mateix decorat per a les dues pel·lícules, que disposàvem de dues maneres diferents. Quan rodàvem en un plató, ja sabíem que el mateix plató serviria per a altres escenes. Retrobàvem aquell concepte tan divertit segons el qual, a l'època dels estudis de cinema, d'una pel·lícula a una altra podíem reconèixer els mateixos decorats en contextos diferents. Els decorats de CASABLANCA es van fer servir en nou-cents pel·lícules. Fins i tot es va reproduir la mateixa distribució de les dues parts de la pel·lícula, etc. Era un concepte engrescador. I a mi m'apassionen les pel·lícules que parlaven dels anys trenta; les pel·lícules dels anys 1930. Fèiem al·lusió a un tipus de films específics, els de la Warner Bros, dels anys trenta. Va ser una delícia, des del primer moment de la lectura del guió, que era genial. Només vam fer un petit canvi, però força important. Al final de la pel·lícula sobre la boxa; vam rodar un primer final que no va agradar a ningú; el boxejador acaba cec i la seva germana, en canvi, recupera la vista. Però el que ella no sap, és que ell ha perdut la vista boxejant amb la finalitat de guanyar diners perquè ella hi pugui tornar a veure. Treballa en una drogueria, i quan ella el va veure no s'adona que està cec. És una escena hilarant: nosaltres sabem que ell és cec, però ella no. Ella li posa un salami als nassos però ell no el veu. I ella exclama: «Ni tan sols reconeix el seu propi salami!» Però la gent no ho trobava gens divertit això de riure's d'un invident. Així que vam rodar un altre final, que encara era més delirant, en la qual el boxejador esdevé fiscal i persegueix els gàngsters. Però tothom estava molt content, perquè es convertia en un heroi en comptes de convertir-se en un invàlid!

P.: SINGIN' IN THE RAIN ja era una pel·lícula sobre el cinema.

R.: Quan s'ha crescut entre pel·lícules, com jo... El cinema era tota la meua vida. Sempre hem sentit dir que cal parlar d'allò que coneixem. Jo coneixia el cinema, així que vaig fer pel·lícules sobre el cinema. És una relació una mica incestuosa.

Entrevista a càrrec de Yann Tobin (Positif, núm. 437-438, juliol-agost, 1997) ▶

► No pareu de ballar

Quan era petit, em van regalar una càmera de 8 mm. No és que fes pel·lícules, exactament; fotografiava coses que em semblaven interessants. Recordo una vegada que hi va haver inundacions a Carolina del Sud i jo navegava pels carrers dalt d'una barca. Vaig fotografiar tot allò. Només devia tenir vuit o nou anys. També fotografiava coses que passaven a casa, gent al jardí, qualsevol cosa que passés. No sabia que existís una cosa que s'anomenava cinematografia; de petit, quan veus una pel·lícula no t'adones que algú l'ha dirigida. Senzillament, penses que l'han feta. Però a mesura que vaig anar creixent i veient més pel·lícules, vaig saber que, d'una manera o d'una altra, jo volia formar part del cinema. Quan vaig arribar a Hollywood, sabia que volia aprendre com es feia. De seguida vaig pensar que jo ho podia fer millor. Va ser un pensament molt egocèntric, però suposo que has de pensar així o no faràs mai res.

Jo feia de ballarí a la versió teatral que es representava a Nova York de *Pal Joey*, i Gene Kelly n'era l'actor principal. Jo era un noi de setze anys i ell era un vell de 28. Em va veure ballar. A *Pal Joey* vam treballar molt a gust junts. La següent obra es deia *Best Foot Forward*, i ell en va fer la coreografia. Aleshores ja ens coneixíem i em va demanar que fos el seu ajudant. Vaig anar a Hollywood l'any 1942. Tota aquella maquinària em va deixar astorat. Els musicals n'eren una peça clau i mai no em va mancar feina. En aquella època, Arthur Freed era productor cinematogràfic. Era un home molt tranquil, però tenia molt poder i prestigi a la MGM. Va ser molt receptiu amb mi. Roger Edens, que era el soci de Freed, em va donar molt de suport. I així és com va començar tot. Coneixia la Betty Comden i l'Adolph Green d'abans que escrivissin *SINGIN' IN THE RAIN* l'any 1951. Quan els vaig conèixer eren quatre: la Betty i l'Adolph, la Judy Holliday i un home anomenat Alvin Hammer. Es feien dir The Revuers. L'Adolph era un perfecte esbojarrat; la Betty era molt més organitzada i senzilla. Es complementaven. L'any 1928, quan es va produir la transició del cinema mut al sonor, jo només tenia quatre anys, o sigui que havia vist molt de cinema mut, però no pas a l'època que va sortir. En tot cas, tots sabíem que la producció de les primeres pel·lícules sonores havia estat plena d'humor. Allò que vam retratar a *SINGIN' IN THE RAIN* va passar molt sovint: actors i actrius amb veus horribles que eren in-

capaços de fer la transició del cinema mut al sonor.

No ens preocupava la Debbie Reynolds, tot i que no tenia formació com a ballarina. Tots pensàvem que era adorable. De fet, volíem la Judy Garland per a aquell paper, però no teníem cap possibilitat d'aconseguir-la.

Que Jean Hagen va doblar la veu de la Debbie a les cançons és un mite, tot i que hi ha un bri de veritat en tot plegat. A l'escena a l'estudi de doblatge on teòricament la Debbie està doblant la veu de Jean Hagen, és de fet Jean Hagen qui està doblant la veu de la Debbie doblant-la a ella. Només és en aquell cas.

Jo estava darrere de la càmera i Gene Kelly davant? No vam organitzar la manera de dirigir-la junts, no vam establir regles respecte de què faria jo i què faria ell. La vam fer funcionar, vam conspirar i vam lluitar junts. Aleshores, ell



Pòster de *Charade* de Stanley Donen

era molt més important que jo. Era una estrella, tenia molt de poder. Havies de saber com enfrontar-t'hi. Havies de saber la manera d'ofèrir coses que complaguessin l'altra persona. I ell també m'havia de complaure a mi (tot i que ell no ho sabés). Així és com funcionen les col·laboracions. I.A.L. Diamond, que va col·laborar molt amb Billy Wilder, deia que sabia que estaven units quan ell podia proposar alguna cosa i Wilder deia: «Per què no?». Això és col·laborar. No és assegurar-se a una taula i estar junts cada minut de cada dia i de cada nit. El desgast i el desenvolupament són processos lents i laboriosos, però al final s'arriba a un acord; i, de vegades, s'hi arriba de seguida.

Per cert, Busby Berkeley no va ser cap influència per a mi, més aviat a l'inrevés. Jo volia que els números musicals i de ball fossin una experiència personal, no pas geomètrica, que no semblessin fets en un tauler d'escacs, sinó fets per éssers humans. Jo pensava que el que ell feia era una banalitat. Així que vaig anar en una altra direcció.

Quan va arribar la fi del sistema dels estudis, jo encara era un home molt jove, tenia 32 anys. Mai no se'm va passar pel cap que la MGM podia fracassar o que Arthur Freed podia fracassar. Per a mi, la MGM era com els Estats Units. No semblava que res pogués destruir el sistema de la MGM.

Ara mateix no s'estan fent musicals. Vaig veure *EVERYBODY SAYS I LOVE YOU*, de Woody Allen, i no em va agradar. Vaig pensar que la idea era un error. No em va semblar gens entretingut de veure un munt de gent fent números musicals per als quals no tenen el talent que cal. Des del seu punt de vista, això resultava interessant. Només ho seria si ell fos tan bo com Fred Astaire. Em penso que és l'única vegada que s'ha equivocat.

Hi podria haver un altre Astaire o un altre Kelly? Jo ho trobo d'allò més improbable. Kelly venia del vodevil, del teatre, de Broadway, dels clubs nocturns, de cantar i ballar, i Astaire també. Aquell terreny adobat ja no existeix. És possible que apareguin, però no sé pas d'on vindran. No hi ha cap lloc on puguin perfeccionar el seu art.

Stanley Donen («Don't stop the dance». *Sight and Sound*, desembre de 1999) ►

BIBLIOGRAFIA: STANLEY DONEN

Llibres:

- *Amis américains: entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*. Lyon: Institut Lumière; Arles: Actes Sud, cop. 1993.
- Brion, Patrick. *La comédie musicale: du Chanteur de jazz à Cabaret*. Paris: La Martinière, cop. 1993. (Antologia de films).
- *Cantando bajo la lluvia: Stanley Donen, Gene Kelly*. Valencia: Nau llibres, 1996.
- Coma, Javier. *Centauros del desierto; Cantando bajo la lluvia*. Barcelona: Dirigido, cop. 1994.
- Frugone, Juan Carlos. *Stanley Donen...y no fueron tan felices*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1989.
- La Polla, Franco. *Stanley Donen, Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia*. Torino: Lindau, cop. 1997.
- Rubio Alcover, Agustín. *Dos en la carretera*. Valencia: Nau llibres; Barcelona: Octaedro, 2005.
- Wollen, Peter. *Singin' in the Rain*. London: British Film Institute, 1992.

Articles de revistes:

- Arévalo, José Carlos. *Lio en Rio*. "Casablanca", n. 45 (nov. 1984), p. 51.
- Balagué, Carles. *Dos en la carretera*. "Dirigido por...", n. 323 (mayo 2003), p. 52-53.
- Casas, Quim. *La infidelidad según Donen y Grant*. "Dirigido por...", n. 363 (enero 2007), p. 72-73.
- Company, Juan Miguel; Talens, Jenaro. *Cenizas del sentido: acerca de 'Cantando bajo la lluvia'*. "Contracampo", n. 23 (sept. 1981), p. 59-65.
- Giacci, Vittorio. *Stanley Donen: it's always fair weather, è sempre tempo di fate*. "Filmcritica", n. 501-502 (genn.-febr. 2000), p. 37-46.
- Hepburn, Audrey. *Quand je pense à Stanley Donen*. "Positif", n. 555 (mai 2007), p. 26-28.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Latorre, José María. *Al diablo con el diablo*. "Dirigido por...", n. 377 (abr. 2008), p. 88.
- Legrand, Gérard. *Une étoile était née*. "Positif", n. 329-330 (juil.-août 1988), p. 109-110.
- Losilla, Carlos. *Indiscreta*. "Dirigido por...", n. 323 (mayo 2003), p. 56-57.
- Losilla, Carlos. *Página en blanco*. "Dirigido por...", n. 324 (jun. 2003), p. 58-59.
- Macnab, Geoffrey. *Don't stop the dance*. "Sight & Sound", vol. IX, n. 12 (Dec. 1999), p. 62-63.
- Masson, Alain. *Une promenade architecturale*. "Positif", n. 331 (sept. 1988), p. 50-54.
- *Movie, Movie: o ya no se hacen películas como las de antes*. "Casablanca", n. 31-32 (jul.-agosto 1983), p. 88-89.
- Paranaquá, Paulo Antonio. *Dancing in the streets*. "Sight & Sound", vol. III, n. 1 (Jan. 1993), p. 30-33.
- Pernel, Pascal. *Élégance et rythme*. "Positif", n. 341-342 (juil.-août 1989), p. 72-73.
- Prédal, René. *Les comédies musicales de Stanley Donen*. "Jeune Cinéma", n. 302 (avril-mai 2006), p. 4-10.
- Rivas Fraile, Juan Carlos. *Charada*. "Dirigido por...", n. 323 (mayo 2003), p. 51.
- Silverman, Stephen M. *Billy Wilder and Stanley Donen*. "Films in Review", n. 3-4 (Mar.-Apr. 1996), p. 34-36.
- *Stanley Donen: dossier*. "Dirigido por...", n. 18 (dic. 1974), p. 1-25.
- Telotte, J. P. *Ideology and the Kelly-Donen musicals* [Recurs electrònic]. "Film Criticism", n. 3 (Spring 1984), p.36-46. v. e. FIAF*
- Tobin, Yann. *La mise en scène, c'est intangible! entretien avec Stanley Donen*. "Positif", n. 437-438 (juil.-août 1997), p. 31-35.
- *Bedazzled (Al diablo con el diablo) (DVD)*. Regne Unit, 1967. **V.O.S.E., V.E.**
- *Charada (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1963. **V.O.S.E., V.E.**
- *Funny Face (Una cara con ángel) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1957. **V.O.S.E., V.E.**
- *The Grass Is Greener (Página en blanco) (DVD)*. Regne Unit, 1960. **V.O.S.E., V.E.**
- *Indiscreet (Indiscreta) (VHS)*. Regne Unit, 1958. **V.E.**
- *It's Always Fair Weather (Sempre fa bon temps) (DVD)*. USA, 1955. **V.C.**
- *The Little Prince (El pequeño príncipe) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1974. **V.O.S.E., V.E.**
- *Love is Better Than Ever (Rendirse al amor) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1952. **V.O.S.E.**
- *Movie Movie (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1978. **V.O.S.E., V.E.**
- *On the Town (Un día en Nueva York) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1949. **V.O.S.E.**
- *Once More, with Feeling (Tornaràs a mi) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1960. **V.C.**
- *The Pajama Game (Juego de pijamas) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1957. **V.O.S.E., V.E.**
- *Royal Wedding (Bodas reales) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1951. **V.O.S.E., V.E.**
- *Seven Brides for Seven Brothers (Siete novias para siete hermanos) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1954. **V.O.S.E., V.E.**
- *Singin' in the Rain (Cantando bajo la lluvia) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1952. **V.O.S.E., V.E.**
- *Staircase (La escalera) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica-França, 1969. **V.O.S.E.**
- *Two for the Road (Dos en la carretera) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1966. **V.O.S.E., V.E.**

Pel·lícules:

- *Arabesco (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1966. **V.O.S.E., V.E.**

* v.e. versió electrònica del FIAF International Index to Film Periodicals Plus, consultable sols a la Biblioteca de la Filmoteca