

DANCING IN THE DARK.  
UNAS NOTAS EN TORNO A THE BAND WAGON  
(*The Band Wagon*, Vincente Minnelli 1955)

Pompeyo Pérez Díaz  
Dept. H<sup>a</sup> del Arte, Universidad de La Laguna

Dancing in the dark 'til the tune ends  
We're dancing in the dark and it soon ends  
We're waltzing in the wonder of why we're here  
Time hurries up, we're here and we're gone.  
Looking for the light of a new love  
To brighten up the night, I have you love  
And we can face the music together  
Dancing in the dark, dancing in the dark.

Usted no escuchará los versos que aparecen encima de estas líneas si ve *The Band Wagon* (1953). La canción *Dancing in the dark*, con letra de Howard Dietz y música de Arthur Schwartz, suena en la película en una refinada versión instrumental debida a Conrad Salinger, arreglista y orquestador de la Metro Goldwyn Mayer entre 1942 y 1962. Fred Astaire y Cyd Charisse caminan lánguidamente por un decorado de Central Park en el momento en que los últimos destellos de luz de la tarde dejan paso a la oscuridad de la noche, de fondo un *skyline* dibujado con edificios oscuros de ventanas iluminadas. Charisse da un giro de bailarina clásica hacia su derecha, giro que él imita quedándose inmóvil —como suspendido con los brazos a mitad de un movimiento— durante unos instantes. Luego se pone frente a ella con las manos a la espalda y bailan, sencillamente bailan, no quiero decir más. Intentar describir en unas cuantas frases la belleza, la precisión, la sutil intensidad y la sensualidad de la secuencia sería básicamente una estupidez. Esas imágenes deben ser vistas, no contadas; se puede contar que aparecen un banco de piedra, una escalera, un coche de caballos, pero lo esencial es difícilmente reproducible sin la imagen, simplemente uno de los momentos más hermosos del cine musical.

Permítame sólo un poco de historia, no pretendo aburrirle con datos que cualquiera puede encontrar indagando un poco, pero creo que no está de más recordar el origen de las cosas. *The Band Wagon* fue un musical que se estrenó en el New Amsterdam Theatre de Nueva York el 3 de junio de 1931 y que permaneció en cartel hasta el 16 de enero del año siguiente. Ya hemos nombrado más arriba a Howard Dietz y Arthur Schwartz como letrista y compositor, respectivamente. El libreto de la función corrió a cargo del propio Dietz y de George S. Kaufman. Los protagonistas fueron Fred Astaire y su también famosa hermana Adele, y la representación final la última vez que ambos actuaron juntos. Lo que empezó como un proyecto de



musical «menor» y con una discreta asistencia de público a sus primeras funciones se convirtió con el paso de las semanas en uno de los espectáculos favorito de la crítica y de los aficionados, recordado mucho después de que bajara definitivamente el telón. En 1949 se rodaría la primera película inspirada en el mismo, *Dancing in the Dark*, dirigida por Irving Reis y protagonizada por William Powell y Betsy Drake. Cuatro años después llegaría la cinta dirigida por Vincente Minnelli. Nominada a tres Oscars (vestuario, guión adaptado y música adaptada para un musical —categoría que ya no existe—), en 1995 fue seleccionada para ser preservada en la Biblioteca del Congreso de Washington por sus valores cinematográficos. En 2008 se adaptó la película en forma de un nuevo musical para el teatro, bajo el título de *Dancing in the Dark*, estrenado en San Diego. La recepción de este montaje fue muy discreta y los planes de llevar la obra a Broadway cancelados.

La trama que cuenta *The Band Wagon* es sencilla. Tony Hunter, famosa estrella del musical años atrás y ahora algo olvidado, siente que su mejor momento ha pasado y que su carrera está en declive. Sin embargo, dos íntimos amigos suyos, Lily y Lester, quienes además están casados y son sus mayores admiradores, han escrito un nuevo espectáculo que esperan que él protagonice. De entrada surgen dos problemas claros. Por un lado el director de la obra pretende convertir el musical en una delirante y pretenciosa versión de *Fausto* condenada obviamente al fracaso más estrepitoso. Por el otro, la elegida para ser la protagonista, una nueva estrella del ballet llamada Gaby Gerard, parece no ser la pareja idónea a los ojos de Tony. Su estilo de baile es muy diferente al suyo —impagable su cara cuando sus amigos lo llevan a verla actuar y descubre que es una bailarina «clásica»— y le incomoda que sea mucho más joven que él, algo que no ayuda a paliar el que ella le diga que

ha visto sus antiguas películas en el «Museo del Cine» —inolvidable entonces su respuesta: «Tony Hunter, momia de la danza»—. Diversas vicisitudes llevarán a una reelaboración completa del espectáculo en la dirección de un musical clásico y al inevitable enamoramiento de los protagonistas. Como ve, nada sorprendente, no parece haber profundas reflexiones ni propuestas filmicas narrativamente ambiciosas; al fin y al cabo nadie espera otra cosa de un musical, y sin embargo, dependiendo del talento y de la brillantez con los que se aborde, una obra de este género puede pasar a convertirse en un logro artístico de primera magnitud.

Las herramientas de las que dispone un cineasta para lograr que un musical funcione son numerosas, desde luego, pero eso no significa que una utilización óptima de las mismas sea algo sencillo. Se pueden crear marcos llenos de encanto, fruto de una fantasía desbordante, pero el riesgo de convertirlos en algo *kitsch* y casi inmediatamente pasados de moda no es pequeño. Una cierta pátina de nostalgia puede resultar eficaz, si bien articular un discurso narrativo en torno a ella exige que el musical quede claramente orientado hacia la variante de espectáculo más bien melancólico, pues en caso contrario se presentaría como demasiado tramposa la búsqueda de la emoción fácil en el espectador. El humor constituye sin duda una gran arma para combatir el peligro anterior, aunque es capaz de pasar fácilmente a primer plano y «robar» el carácter de una obra logrando que pase a ser más «cómica» que «musical». En *The Band Wagon* el manejo a manos de Minnelli de los elementos de que dispone es absolutamente ejemplar. Encontramos nostalgia, por supuesto, incluso una ligera y fugaz sombra de melancolía —la propia propuesta de partida de la trama podría ser leída en clave melancólica—, pero también humor, fantasía, amor al cine en general y al musical en particular —podría escribirse otro artículo buscando únicamente las referencias filmicas que aparecen en la película—, y una música y una coreografía formidables. Incluso podríamos hablar de cierto tono —autoparádico tal vez— «heroico», el de unos artistas luchando contra el destino inexorable que parece mostrarles que su tiempo de gloria ya ha terminado.

Mencioné antes que el punto de partida narrativo, la figura del artista en declive —al menos aparente—, podría ser leído en clave nostálgica, pero es la propia presencia de Fred Astaire la que neutraliza que dicha sensación adquiera demasiada fortaleza. Basta evocar alguna de las secuencias en las que anda por la calle, con traje y sombrero, sonriendo levemente (la levedad, en el mejor sentido, es un cualidad intrínseca a muchas de sus acciones) y cualquier amenaza de tristeza desaparece como por encanto. Su paso suele ser más bien rápido (es parte del *tempo* de un musical), y pese a todo tiene algo de movimiento de danza. Cuando camina parece que baila, no conozco un caso semejante en el que tal afirmación pueda aplicarse con tanta propiedad y, por ello, no podría nombrar a otra figura que pase con tal apariencia de espontaneidad del mundo «real» al número musical. Sólo él puede empezar a bailar —como en *Royal Wedding*— por las paredes, por el techo, sin que nos parezca una exageración coreográfica, un innecesario alarde de montaje. Su aparente naturalidad cuando danza está muy lejos del apabullante esfuerzo atlético de los bailarines-gimnastas que pueblan los coloridos musicales de los cincuenta, él parece bailar como el resto de las personas respiramos, porque las cosas tiene que ser así, sencillamente.

Permítame que le cuente que aprendí a admirarlo desde niño. Veía sus películas en ciclos que emitía la segunda cadena de Televisión Española los viernes por la noche. Al día siguiente no había colegio, podía cultivar mi tendencia natural a dormirme tarde. Mi abuelo veía esas películas conmigo, le gustaban los musicales —es curioso, pero en sus fotos de joven tiene cierto parecido con Astaire, así que el vínculo emocional se refuerza con extrañas resonancias—. Aquellas tramas un tanto delirantes, la fotografía en blanco y negro, los decorados *art déco* y, por supuesto, los números musicales, configuraban un objeto artístico con una capacidad de fascinación que entonces, como ahora, me parecían innegables —ni que decirse tiene que entre mis compañeros de colegio, primero, y entre mis amigos snobs de la adolescencia, después, tal afición era absolutamente incomprendida—. La elegancia, en una de sus formas emblemáticas, la del movimiento, quedó permanentemente asociada a su manera de bailar, de moverse.

Naturalmente, la otra figura esencial es Cyd Charisse. Su presencia en la pantalla siempre causa un notable impacto. Si Fred Astaire es enjuto y delicado, ella resulta alta y poderosamente atlética —y sin embargo la extraña conexión que llamamos «química en la pantalla» anula cualquier idea de pareja estéticamente discordante—, y su formación como bailarina clásica es tan marcada como en él sus orígenes en el *Music Hall* y el claqué. Además de su excelencia como bailarina, una cualidad poderosamente llamativa que posee es la capacidad de combinar una gestualidad facial y corporal exquisitamente refinada, *a priori* facilitadora de cierta sensación de distancia, con una carga sensual que oscila entre lo sutil y lo insoportablemente perturbador. Alguien escribió una vez que sus piernas justificarían por sí solas la existencia del concepto «fetichismo de las piernas», y aunque no quiero entrar en una disquisición sobre tan profundo tema, sí que parece evidente que la combinación entre la elegancia —y la excelencia— de los movimientos «clásicos» de las mismas y su línea a la vez grácil y musculada constituyen un caso realmente singular en cuanto a la creación de un personaje para el cine con una idiosincrasia tan propia como inconfundible.

Prestemos brevemente atención a *The Girl Hunt Ballet*, verdadera obra dentro de la obra, un ballet de unos doce minutos con trama de novela negra (entienda que aluda a la narrativa, el deslumbrante colorido de las secuencias me impide pensar siquiera en el *film noir*). El detective Astaire se ve involucrado en un complicado enredo en el que intervienen una mujer rubia y otra morena que en realidad son la misma, obviamente Charisse. Ya mencioné líneas atrás la cantidad de guiños cinematográficos —y literarios— que podrían rastrearse a lo largo de esta película, y *The Girl Hunt Ballet* está lleno de ellos, pero prefiero detenerme en un momento concreto para referirme no a esos guiños sino a la «química» aludida entre los protagonistas.

Estamos ante un garito llamado *Dem Bones Café*, nido de hampones y de mujeres de vida dudosa, con unas puertas similares a las de los *saloons* del Oeste americano. Astaire hace una entrada impactante, de puntillas y con los hombros y brazos completamente rígidos —lo cual no es sólo un paso de baile sino una manera de parecer más alto y fuerte—, y el sombrero cubriéndole la cara. Junto a la barra está sentada Cyd Charisse con una gabardina negra que, al quitársela, deja al descubierto un brillante vestido rojo. También calza unos zapatos rojos de tacón, sólo los guantes

hasta por encima del codo continúan siendo negros. En el extraordinario número de baile que ejecutan a continuación, y que pasa de un voluptuoso acercamiento con fines de seducción a un *crescendo* rítmico espectacular, la mayor corpulencia de ella resulta más que evidente, y sin embargo *no se ve* —o sí se ve pero queda en evidencia lo absurdo de las convenciones acerca de lo que constituye una «buena pareja»—, lo único que le importa al espectador es ver las evoluciones de ambos en ese extraño espacio donde las paredes, el suelo y hasta el contrabajo son de color rosa, asistir atónito al despliegue de unos movimientos cuya carga erótica es tan clara que parece imposible que realmente aparezcan en un musical de estas características, pero que pueden ser mostrados en la secuencia porque la rapidez de los gestos y el alarde técnico de los pasos atrapa un porcentaje suficiente de atención capaz de evitar que al público del momento el conjunto le pareciese demasiado «fuerte». La manera en la que encajan ambos, en la que coordinan hasta el menor de sus movimientos —y no me refiero sólo a la perfección técnica—, en las que sus estilos de baile y sus cuerpos —tan distintos— parecen fundirse entre sí y la vez con la música y con el estrambótico decorado, resultaría muy difícil, si no imposible, de mejorar.

Si anteriormente mencioné que el humor es la mejor arma contra la nostalgia, déjeme decirle que mi momento de humor preferido —un humor lánguido, eso sí— en *The Band Wagon* tiene alguna relación con ella. Tras el fracaso sin paliativos del *Fausto* en el que el director convirtió en un principio la obra, nadie, salvo Astaire, acude a la fiesta programada tras el estreno. La orquesta toca para él y los camareros lo abruman precipitándose a ofrecerle una copa o a encenderle el cigarrillo. Todos lo rodean con una sonrisa obsequiosa y la situación se convierte en completamente absurda. Cuando al fin decide marcharse, se despide con una gran frase: «Tenemos que repetirlo» —le asombraría saber cuántas veces la he dicho, como broma privada, al abandonar situaciones en las que no me he sentido a gusto en absoluto—. De vuelta al hotel descubre que el resto de la *troupe* está llevando a cabo una fiesta en una habitación para «celebrar» el fracaso. Él no había sido invitado porque era una estrella famosa y mayor. Una vez dentro, le piden que cuente anécdotas del pasado. Nada en esta situación que acentuaría, en principio, la soledad crepuscular del protagonista se tiñe de melancolía, sin embargo, pues el toque de humor *cuasi* surrealista de la fiesta solitaria no sólo continúa, sino que crece transformándose en una cadena de chistes extrovertidos que acaban convirtiendo una fiesta «profesional» en una especie de juerga de amigos que provoca un punto de inflexión argumental y que abre el camino hacia el éxito y la redención personal —permítame el término— de los personajes principales.

El punto de inflexión argumental aludido subraya la intención que late a lo largo de toda la película, esto es, la celebración del concepto de espectáculo, del *show* que se ejecuta en cualquier circunstancia y que hace la vida un poco más amable. No parece casual que el título de la única canción escrita específicamente para el film sea *That's Entertainment!* Se trata de un concepto de la lengua inglesa no fácilmente traducible. Por supuesto podemos proponer «espectáculo» y considerar que la canción se llama *¡Eso es el Espectáculo!* pero el título original posee, seguramente, más matices. Tomemos por ejemplo el término *entertainer*; no existe una palabra equivalente en castellano (tendríamos que usar unas cuantas para explicar su sig-



nificado), lo cual refuerza mi idea de que en el fondo no hablamos de un concepto fácilmente traducible. Sin embargo su sentido sí que está claro, y es el que aludíamos al principio de este párrafo. Se refiere a la representación, al espectáculo como acto escénico, al *show* que debe continuar en cualquier circunstancia y que sirve de elemento que aporta la fuerza para seguir con la vida; se trata, cuando se homenajea al espectáculo/*entertainment* de una celebración en toda regla de la conjunción del ocio, el sentido lúdico y el arte como una aportación de la cultura popular urbana a la vida contemporánea.

Si una película musical es una forma paradigmática de *entertainment*, *The Band Wagon* constituye una muestra ejemplar de cómo explotar ese concepto hasta sus formas más altas, de ahí mi placer al escribir estas notas. De cualquier modo, ningún ensayo, ningún análisis más o menos académico es capaz de reproducir las sensaciones de los objetos artísticos comentados. Pueden, eso sí, constituirse en otra forma de artefacto artístico en sí mismo, como muy bien explicó Oscar Wilde en sus ensayos de crítica literaria, pero no trasladar la necesaria cualidad sensual al lector. Le animo por ello a que vuelva a ver *The Band Wagon*, si hace tiempo que no lo hace, y se deje llevar por semejante derroche de fantasía, levedad y elegancia. Dése permiso para transgredir la rutina de lo cotidiano y desear bailar en la oscuridad.

