

LAS ZAPATILLAS ROJAS - Danza

LAS ZAPATILLAS ROJAS

Danza

Martes, 8 de mayo, 21:00 h.

Palacio Luis de la Cueva. Entrada libre.

LAS ZAPATILLAS ROJAS

Reino Unido, 1948. Director: Michael Powell & Emeric Pressburger. Productores: George R. Busby, Michael Powell y Emeric Pressburger. Guión: Michael Powell, Emeric Pressburger, Keith Winter y Marius Goring, a partir de un cuento de Hans Christian Andersen. Música: Brian Easdale, Kenny Baker (música no original: Pyotr Ilych Tchaikovsky). Fotografía: Jack Cardiff, en color. Montaje: Reginald Mills. Diseño de producción: Hein Heckroth. Dirección artística: Arthur Lawson. Duración: 133 minutos. Intérpretes: Anton Walbrook (Boris Lermontov), Marius Goring (Julian Craster), Moire Shearer (Victoria Page), Robert Helpmann (Ivan Boleslawsky), Léonide Massine (Grischa Ljubov), Ludmilla Tchérina (Irina Boronskaja)

Inspirada en un cuento de Hans Christian Andersen, Las zapatillas rojas fue escrita en 1934 por Emeric Pressburger, quien trabajaba en aquel entonces como guionista para Alexander Korda. Este proyecto, que en su momento no llegó a llevarse a cabo, fue retomado y reescrito años después para ser llevado a la pantalla por Michael Powell y el mismo Pressburger, uno de los mejores duetos de colaboración cinematográfica que ha dado la historia del cine. Powell, hablando ya más concretamente de él, —aunque las películas en las que colaboraron figuraban ambos como productores, guionistas y realizadores— no fue un director especializado precisamente en el musical ya que realizó, de entre sus más de treinta obras, sólo cuatro pertenecientes a este género: a parte de la que ahora nos ocupa, Los Cuentos de Hoffman(1951), Oh, Rosalinda! (1955), Luna de Miel (1959) y Bluebeard's Castle (1964) —esta última realizada para la televisión-. Sin embargo, a Powell se le ha relacionado a menudo con el musical, y esto se debe indudablemente a que Las zapatillas rojas supuso un antes y un después en este género cinematográfico, una tipología de filmes que por aquel entonces estaba ya plenamente consolidada gracias a las obras de la factoría hollywoodiense que tanto éxito habían tenido —y seguían teniendo—, durante los años treinta y cuarenta. Los musicales de Hollywood proliferaron tras la irrupción del sonido en el cine. La teatralidad que imponía la precariedad técnica de captación de los diálogos de los actores, unido a la necesidad de evasión de un público que necesitaba huir de la realidad de una América sumida en plena depresión económica y una posterior guerra, permitió que este género fuese uno de los más prolíficos durante esos años. Las historias de estas películas eran normalmente agradables, y en ellas se solía resolver un conflicto de carácter romántico de manera satisfactoria, el típico happy end en el que el público necesitaba creer. Además de esto, los números de baile eran presentados dando prioridad esencial a los actores, siguiendo sus movimientos sin que la cámara interviniese más de lo necesario, dejando que fuese la misma coreografía corporal la que dictase las normas de la realización a seguir.

Las zapatillas rojas rompió con estos esquemas básicos del musical hollywoodiense, aunque no pueda considerarse propiamente como una obra de este género, dado que ni cumple con el esquema básico alternativo entre narración y números de baile, ni éstos están integrados en la historia vivida por los personajes, sino que forman parte de su trabajo como bailarines de una compañía de danza. De todos modos, el magnífico número central de la representación de Las zapatillas rojas, así como la inclusión de otros fragmentos de ballet justifica esta comparación. Para empezar, la historia del filme posee un final trágico, lo que para esos años era, como se ha dicho, bastante trasgresor. La película narra la historia de dos jóvenes: una bailarina de ballet llamada Victoria Page (Moira Shearer) y un joven compositor llamado Julian Craster (Marius Goring), ambos aspirantes a trabajar en una compañía de danza. Los dos lo consiguen gracias al dueño de la compañía, Boris Lermontov (Antón Walbrook), un empresario de carácter agrio y reservado cuya concepción de la vida se limita exclusivamente a su dedicación al arte de la danza, sacrificando con ello su vida sentimental y privada y exigiendo de sus trabajadores la misma obsesiva actitud ante su profesión. Vicky es una bailarina dispuesta a dejarlo todo con tal de llegar a lo más alto, el sentido de su vida está en la danza y por ello Lermontov apuesta por ella para convertirla en la estrella de su compañía. Lermontov no quiere darse cuenta de que en realidad su confianza ciega en Vicky es tan profesional como debida a una atracción sentimental hacia ella. Vicky también siente en un principio cierto interés por Lermontov, pero una noche, cuando es invitada por él al palacio donde reside mientras representan una obra en Montecarlo, ella se viste elegantemente para causarle buena impresión, descubriendo más tarde, con una mezcla de decepción y satisfacción a la vez, que él la ha citado para anunciarle, junto a sus colaboradores de confianza, los prometedores proyectos que tienen preparados para ella. Por su parte, Julian va haciéndose un hueco

en la compañía gracias a su talento, hasta llegar a conseguir que se represente una obra compuesta por él: Las zapatillas rojas . Es durante la representación de esta obra donde Julian y Vicky se enamoran, desencadenando su romance la ira y los celos de Lermontov, quien despidiéndose automáticamente a Julian y pierde con ello también a Vicky. Con el tiempo, ya casados, Vicky y Julian viven su amor añorando respectivamente la vida que hubieran podido tener, hasta que un día Lermontov le ofrece astutamente a la joven la tentadora oferta de volver a su compañía y convertirse finalmente en la estrella que siempre deseó ser. Vicky accede sin que Julian lo sepa, y al descubrirlo éste, se produce un enfrentamiento entre ambos hombres, que acaba con la huida de la chica y su posterior caída desde un puente.

La presencia del mito fáustico es evidente en esta película. En primer lugar, en el personaje de Lermontov, quien vive, como el doctor Fausto, obsesionado por conseguir la pureza en el arte y la superación personal como artista, aunque tenga que sacrificar para ello su propia alma. Por otro lado, la historia de Fausto incide también en la vivida por el personaje de Vicky, una joven que sufre un conflicto interior muy fuerte entre sus sueños y el verdadero amor de su vida y que finalmente sucumbe a la tentación de Lermontov —;que en este caso actúa de particular Mefistófeles—;, quien provoca su destrucción moral y también física. Todo ello es ligado a través de la historia de Andersen, un cuento en el que una niña se pone unas zapatillas rojas que la obligan a bailar sin parar hasta que, extenuada, le pide a un verdugo que le corte los pies para liberarla de ellas. Esta historia se muestra de manera dual en el filme: a través de la representación de la obra compuesta por Craster y bailada por Vicky, un número musical inigualable que provocó numerosas influencias en autores como Vincente Minnelli (Un americano en París, 1951) o Stanley Donen (Cantando bajo la lluvia, 1952); también a través de la historia que vive el personaje de la joven, quien al igual que la niña del cuento —;es decir, del personaje que ella misma representa—;, acaba por pagar con su vida la caída en la tentación que le ofrece Lermontov de obtener la fama y el éxito.

Quizás del trío protagonista el personaje más interesante sea el de Lermontov, y no tanto por la interpretación de Walbrook, quien había realizado a mi juicio un mejor papel en la anterior El coronel Blimp (Powell y Pressburger, 1943), sino por la misma esencia de su personaje. Hay que reconocer aquí la huella dejada por la escritura de Pressburger, quien dibujó un Lermontov individualista y obsesionado por la superación personal y por su dedicación exclusiva al arte, un retrato sospechosamente cercano a la figura de Michael Powell. La figura de este director ha sido siempre considerada como la de un profesional enigmático y de difícil definición, puesto que por un lado se mostraba como un artista individualista cuya obra debía responder únicamente a sus propios deseos y por otro actuaba como perfecto coordinador de un equipo de profesionales, entre ellos Pressburger, con los cuales cooperaba y trabajaba estrechamente para conseguir lo que quería. Esta es precisamente la dualidad que se observa en el personaje de Lermontov: por un lado, no permite que nadie ni nada se inmiscuya en sus objetivos ni en su particular concepción del arte —;es curiosa la oposición entre su negativa rotunda a ver bailar a Vicky en una fiesta, alegando que ese no es un entorno adecuado para el arte de la danza, y en cambio le pide una audición a Craster mientras él desayuna distraídamente en su habitación—;; por otro lado, sin embargo, toma sus decisiones teniendo en cuenta a su equipo de colaboradores. Estos están formados por el escenógrafo Sergei Ratov (Albert Bassermann), por el coreógrafo Grischa Ljubov (Léonida Massine), por el bailarín Ivan Boleslawsky (Robert Helpmann) y por su hombre de confianza Livy Montagne (Esmond Knight). Sin embargo, y pese a contar con este equipo, Lermontov sigue siendo un hombre solo, aislado del mundo que le rodea y dedicado en exclusiva al arte de la danza. Así lo muestra el impresionante desenlace del filme, en el que tras la muerte de Vicky, Lermontov se dirige al público, incapaz de contener su emoción, para anunciar que la representación se realizará de todos modos, simbolizando con ello que su obsesiva entrega al arte es capaz incluso de anteponerse a la dolorosa pérdida de la mujer que ama. La representación se efectúa sin Vicky, y la luz de los focos siguen el vacío dejado por ella, enfatizando así de manera escalofriante su pérdida. Desde el palco, Lermontov observa la representación solo y desolado, dispuesto sin embargo a seguir con lo que él entiende que es su único modo de vida posible: la renuncia a cualquier sentimiento que lo pueda convertir en un ser vulnerable. A parte de este final, quizás la escena que mejor define el carácter de Lermontov, la lucha que en su interior se disputa entre el arte y la vida —;la visión que el guión de Pressburger da sobre este tema parece decantarse hacia un pesimismo absoluto y un claro escepticismo sobre la compatibilidad entre la dedicación al arte y el vivir una vida normal—; sea su reacción al enterarse de que Vicky y Julian están enamorados. Solo en su habitación, dirige su mirada furibunda hacia su propio doble reflejado en el espejo y lo golpea violentamente con el puño, como odiando ese otro yo, el que le hace sentir amor y celos y le aleja de su obsesivo voto de obediencia a la dedicación exclusiva en su vida hacia la creación artística.

Michael Powell fue un director perfeccionista y entusiasta con el tratamiento visual de sus filmes. Nunca negó la influencia que el cine mudo imprimió en sus películas, una influencia que es también patente en Las zapatillas rojas y en el espectacular número central de la representación de la obra de danza. Powell entendía el cine como la expresión del artista a través las posibilidades que el encuadre y el montaje le ofrecían. El aspecto visual de sus obras es mucho más importante que el resto de elementos que integran el lenguaje, los cuales, como la música o los diálogos, sirven para enfatizar o realzar la belleza y el cuidado formal de sus imágenes. «En mis films las imágenes lo son todo, las palabras son como música para construir emoción». Su interés por el musical vino dado, se puede entender, por la posibilidad que este género le ofrecía de explorar nuevas formas de lenguaje, de indagar en la realización formal y en la puesta en escena para encontrar nuevas vías de expresión. Su trabajo sobre la parte visual, en un momento en el que el lenguaje cinematográfico había sufrido un cataclismo con la entrada del cine sonoro, regresión formal que se estaba recuperando poco a poco con la introducción de las mejoras en la captación sonora —;pero que aún estaba muy por debajo del nivel de expresión y conceptualización formal conseguido a través del desarrollo del montaje en el cine

silente—, fue del todo innovador en su lenguaje visual. Este preciosismo de las imágenes llega a la perfección en la secuencia de la representación de Las zapatillas rojas, en la que Powell explora con maestría las posibilidades técnicas que le ofrecía el cine, prescindiendo para ello de la incómoda obligación de permanecer fiel a la veracidad de las situaciones. Pese a tratarse de una representación filmada, cuya fidelidad al realismo pasaría por ubicar la cámara en ojos de un espectador que observa la acción desde la platea (tal escenificación sería la lógica si se tratase de mantener esta objetividad pretendida por el cine, pero como se sabe, del todo inefectiva con la inmovilidad de la cámara), Powell ni siquiera se limita a seguir a los actores/bailarines en sus coreografías, sino que va mucho más allá, y decide emprender un fascinante recorrido por el escenario llevando al espectador en todo momento a la mejor visión que de la acción pueda tener, olvidando voluntariamente que el espacio en el que la acción se desarrolla es un escenario, que se trata de la representación de una representación, para convertir la obra que los espectadores ven —los del teatro y los del cine— en puro cine. Así, Powell prescinde del verismo en esta secuencia, y enfatiza su decisión descartando en todo momento del encuadre la presencia del público que se encuentra en el teatro, de manera que éste se metamorfosea en el público ubicado en la sala cinematográfica. Estos voyeurs, se sabe, disponen de muchos más privilegios que los espectadores teatrales, puesto que a través de los cambios en el punto de vista y en la ubicación de la cámara, articulados mediante el montaje, se pueden pasear a gusto por el espacio de la ficción que contemplan, dejándose llevar de la mano de un narrador omnisciente pero silencioso —el realizador—; quien decide en todo momento hacia dónde desea dirigir la mirada de estos descarados mirones.

Powell, como Lermontov, también contaba con un equipo de profesionales de alto prestigio, como el mismo Pressburger, el director de fotografía Jack Cardiff, con quien ya había colaborado en Narciso Negro (1946)—película que obtuvo además un Óscar a la mejor fotografía—; y con el director artístico Alfred Junge, quien debido a la decisión de Powell de sustituirlo en la secuencia del baile por el pintor alemán Hen Heckroth, no volvió a colaborar en ningún otro filme de Powell. Estos profesionales llevaron a cabo un trabajo excelente en todo el filme, que llegó a su cumbre en esta secuencia del baile. Para empezar, Heckroth era un pintor alemán expresionista que trabajaba para el teatro, por lo que la dirección artística de esta secuencia es eminentemente expresionista, aunque en algún momento conecte más con el onirismo que caracterizaba las obras surrealistas, como la parte central en la que Vicky se halla sola en una ciudad desierta o la que la muestra cayendo al vacío, como perdiendo ya su propia alma. Todo en la puesta en escena sirve para embellecer la parte visual del filme, además de retratar psicológicamente el estado emocional de los personajes. A parte de los decorados y el vestuario, que van cambiando a medida que Vicky pasa por los diversos escenarios que van narrando su historia —otra concesión a la fantasía y la irrealidad de este fagmento, que recuerda mucho por lo demás al famoso y también extenso número de baile de Un americano en París —; la iluminación y el tratamiento cromático de las imágenes, a cargo como hemos dicho del maestro Jack Cardiff, es otra de las maravillas de esta secuencia, y del filme entero. Cardiff y Heckroth colaboraron estrechamente en la elaboración de la secuencia del baile, desarrollando el primero ciento veinte dibujos preparatorios a color y muchísimos otros bocetos, una complicada dirección artística que exigía la utilización de cuarenta decorados diferentes y el cambio en cuatro ocasiones del vestuario de la protagonista. Cardiff tuvo así que iluminar cada escenario de manera que se cumpliera la visión pictórica de Heckroth y por ende la de Powell y aunque no llegó al grado de preciosismo visual que consiguió con Narciso Negro, se puede considerar Las zapatillas rojas como una obra maestra absoluta gracias entre otras cosas a su fotografía.

Powell otorgaba una especial importancia al montaje en sus películas. El mimo exhaustivo que el realizador le reservaba a la parte visual de sus filmes no podía encontrar mejor vehículo de representación que la utilización de la danza como recurso para desarrollar sus inquietudes iconográficas. El ballet es la plasmación del ritmo, de la belleza visual del movimiento en consonancia con la música. Powell utilizó también la música como vehículo para desarrollar su particular coreografía visual. Esta evidente relación entre la danza y el cine fascinó tanto a Powell, que decidió utilizar este arte como excusa perfecta para desarrollar toda su creatividad estilística aplicada a las imágenes. La secuencia del baile está llena de recursos formales que rompen aún más con la sensación de realidad que en teoría persigue el cine clásico. Powell no duda en utilizar el montaje de manera expresiva, a través de transparencias que substituyen parte del encuadre para simbolizar las sensaciones que está sufriendo la protagonista, como cuando un mar embravecido substituye la zona circundante al escenario, el lugar donde debería verse al público y la orquesta para simbolizar la entrada en la locura y el estado de permanente pesadilla que está viviendo la protagonista/bailarina. También se utilizan recursos como la cámara lenta, la doble exposición y los trucajes ópticos, todos ellos destinados a entrar en ese mundo que los espectadores podemos ver pero que en realidad se encuentra fuera de la narración, en la cabeza del realizador o en la de la misma protagonista. Así, esta triple percepción se entrelaza en muchos momentos, mezclando las vivencias del personaje que interpreta Vicky con las de Vicky y las del mismo Powell. Por ejemplo, en un momento de su danza, cuando Vicky ve atemorizada la figura del zapatero/hechicero, este se convierte sucesivamente en Lermontov y en Craster, mostrándole así al espectador el punto de vista subjetivo de Vicky, la cual se debate entre el amor y el éxito, representado como se ha dicho cada uno de ellos por los dos personajes masculinos principales.

La música se pone al servicio de las imágenes. Powell desarrolla aquí su concepto del composed film, es decir, montar el filme a partir de la música previamente registrada y no a la inversa. El ritmo visual acompaña al ritmo musical, el montaje funciona como elemento erigidor de este ritmo, en una armonía perfecta que sólo puede dar como resultado una obra maestra. Hay muchos ejemplos de ello a lo largo de todo el filme, pero quizás los más destacados, a parte de los mencionados, sean los correspondientes a la parte final de la película, en concreto a la huida despavorida de Vicky por las escaleras, llevada por el poder diabólico de las zapatillas que la conducirán a la muerte. El momento en el que Vicky

baja los escalones en espiral, en comunión perfecta con la música que ensalza el ritmo ya frenético de las imágenes, fue rodado mediante un solo tramo de escaleras, repitiendo y acelerando el rápido descenso de Vicky (¿a los infiernos?) mediante el montaje, para acrecentar de este modo la sensación de arrastre irremediable y de carrera desenfrenada hacia la tragedia.

Michael Powell nunca consideró *Las zapatillas rojas* entre sus mejores filmes, pese a que la el paso de los años ha encumbrado esta obra a la innegable categoría de obra maestra. Muchos directores han sido influidos por la magia que desprenden las imágenes de esta película, entre ellos Martin Scorsese, quien ha manifestado en varias ocasiones la influencia que le produjo a la hora de realizar *Toro Salvaje*. Lo quiera o no uno de sus creadores, lo cierto es que *Las zapatillas rojas* es, más de cinco décadas más tarde de su estreno, una obra increíblemente moderna y acertada en su tratamiento formal, una de las mejores y más bellas obras que ha dado el arte cinematográfico.