



D: Mervyn LeRoy; **G:** Erwin Gelsey y James Seymour; **Pr:** Robert Lord, Jack L. Warner, Raymond Griffith; **F:** Sol Polito i; **M:** Leo F. Forbstein ;; **A:** Warren William, Joan Blondell, Aline MacMahon; **B/N, 97 min.**
DCP

Gold Diggers of 1933

Vampiresas 1933

1933, USA

En su notable *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies, 1995) el cineasta neoyorkino nos recuerda la existencia de tres géneros cinematográficos genuinamente autóctonos: el *western*, el cine de *gangsters* y, por supuesto, el musical que venía a trasplantar a la pantalla toda una tradición bien incubada y desarrollada en los teatros de Broadway. Y puntualiza, de inmediato, que este último era el más escapista de todos ellos en la medida en que su primer florecimiento, a comienzos de la década de los años treinta del pasado siglo, vino a coincidir tanto con la implantación del cine sonoro como con una profunda depresión económica a la que se necesitaba ofrecer un contrapunto emocional en forma de historias en las que el público pudiera invertir sus aspiraciones de mejora social. Pero, como ocurre más a menudo de lo que parece en el cine americano, y lo veremos de inmediato, el musical siempre ha guardado un intenso contacto con la vida real precisamente mediante una singular combinación de realismo y sueño.

Tampoco es sorprendente que, de la mano de la incorporación del sonido a las películas, el mundo del espectáculo musical ocupara un lugar privilegiado en las nuevas ficciones, y para eso nada más sencillo que incorporar *shows* ya testados sobre la escena teatral. De esta manera se incorporaba con naturalidad al cine del momento una línea argumental que ya se había afinado en el territorio del espectáculo dramático: obras que trataban sobre las dificultades que suponía la puesta en pie de un espectáculo musical, haciendo de las miserias que atravesaban los actores y músicos sin empleo una parte importante de un argumento al que se le añadía, siguiendo las reglas que ya para entonces comenzaban a convertirse en tradiciones, el que todo filme (cualquiera que fuera su impostación genérica) debía sostenerse sobre una segunda línea narrativa firmemente anclada en una (o varias, como es el caso, sin ir más lejos, de *Vampiresas 1933* donde además sirven para anudar toda una serie de lazos interclasistas) historia de amor heterosexual, tal y como no se privaban de poner en negro sobre blanco los manuales de escritura de guión preparados por las grandes productoras.

Segunda gran producción musical de la Warner (la productora que por aquellos años tomó el liderazgo en este género cinematográfico) en la estela de la exitosa *La calle 42* (42th Street, Lloyd Bacon y Busby Berkeley), filme que también debió de ser dirigido por Mervyn LeRoy¹ (al que otros trabajos en curso para el estudio se lo impidieron) y que había reunido una serie de nombres que durante los cinco próximos años iban a moldear la estética del cine musical del momento. Empezando por la pareja Harry Warren (responsable de las músicas de las canciones) y Al Dubin (letrista), siguiendo por una pléyade de actrices (citemos a Joan Blondell, Ginger Rogers, Dolores del Río y, sobre todo, Ruby Keeler) y actores (Warren William, Warner Baxter, Dick Powell, pero también James Cagney) capaces de moverse con soltura en unas ficciones que parecen apuntar hacia lo que pronto será la screwball comedy

sin hacerle ascos, ni mucho menos, a la danza y el canto. Pero sobre todo a la incorporación como responsable absoluto del diseño y la puesta en escena de los números musicales de un artista (¡la leyenda dice que carecía de formación profesional específica!, pero se había fogueado en Broadway como coreógrafo y empresario) que había dejado claro apenas un año antes en una producción de Samuel Goldwyn titulada *Torero a la fuerza* (*The Kid from Spain*) interpretada por Eddie Cantor², que había entendido a la perfección que los números musicales en el cine debían buscar su propia vía conceptual y visual por más que los relatos en cuyo interior se presentaban parecieran confinarlos a un escenario teatral. Que nadie tenga la menor duda: estamos hablando de alguien que se iba a hacer cargo de la responsabilidad de concebir, diseñar, coreografiar, filmar y montar los números musicales de sus películas gozando de un completo control creativo. Estamos hablando nada menos que de William Berkeley Enos, para la posteridad Busby Berkeley.

Como ya sucedió en el caso de *La calle 42*, *Vampiresas 1933* tenía su origen en una obra preexistente estrenada en Broadway en la temporada 1919-20 y que alcanzó casi trescientas representaciones. No solo eso sino que el show original de Avery Hopwood (titulado *Gold Diggers*) conoció dos versiones cinematográficas anteriores (¡una de ellas muda!). En ambos filmes la peripecia giraba en torno a la puesta en marcha de un espectáculo musical, en las dificultades para encontrar financiación para ello, en las andanzas de un grupo de jóvenes aspirantes a artistas, sus amoríos y trabajos para abrirse paso en el proceloso mundo del *Show Business*. Los ensayos y las diversas representaciones servían de pretexto para la inserción de los números musicales (de hecho, estas escenas se abren y cierran con la subida y bajada del telón). Números musicales que, de la misma podían permitirse una notable autonomía con relación a la historia en que se incluían y que permitían al coreógrafo dejar volar su fantasía (que no era pequeña en el caso de Berkeley)³.

Dos unidades de rodaje muy diferentes (teniendo en cuenta la muy diversas exigencias que se planteaban a cada una de ellas) fueron organizadas por la Warner Brothers para la producción del filme. La primera capitaneada por Mervin LeRoy dedicó sus esfuerzos a las escenas narrativas propiamente dichas (esa mezcla de comedia alocada e identidades confundidas, de ingenuas coristas y millonarios de débil carácter) y se le asignaron treinta días de trabajo, en concreto entre el 16 de Febrero de 1933 y el 23 de marzo del mismo año. Berkeley y su equipo rodaron entre el 6 de Marzo y el 13 de Abril. La fotografía de todas las escenas de ambas unidades fue asegurada por Sol Polito con inestimable ayuda de Sid Hickox para solventar los solapes de fechas. Conviene recordar que por una de esas coincidencias curiosas el mismo día que Berkeley daba el primer golpe de claqueta coincidió con el inicio de lo que el nuevo equipo presidencial demócrata liderado por Franklin Delano Roosevelt, cuyas políticas iban a dirigirse de manera primordial a intentar sacar al país del marasmo de esa depresión que formaba el humus narrativo del nuevo filme, denominó National Recovery Administration⁴. Y que apenas cuatro días más tarde se estrenaba a bombo y platillo *La calle 42*, cuyo éxito imparable de taquilla iba a permitir a su productora presentar en el ejercicio 1933 los beneficios que no había conseguido en años anteriores.

Vampiresas 1933 contiene en su interior cuatro números musicales (originalmente eran cinco) completamente concebidos, organizados, filmados y montados por Berkeley: el número que abre el filme (se trata del ensayo de un espectáculo que será interrumpido por las airadas reclamaciones de los acreedores) se titula nada menos que “We’re in the Money” (con Ginger Rogers como estrella principal) y se presenta, con un grupo de coristas “ataviadas” con un dólar estratégicamente colocado sobre su cuerpo, como un saludo al fin de los malos tiempos y de la depresión. Le sigue el conocido como “Pettin’in the Park”, a cargo de la pareja estelar formada por Dick Powell y Ruby Keeler, donde Berkeley da rienda suelta a sus delirios voyeurísticos ha-

bitados por atractivas patinadoras, niños traviosos, simpáticos policías y todo tipo de parejas entregadas al juego del amor.

De nuevo, Keeler y Powell protagonizarán “The Shadow Waltz”, que permite entender uno de los criterios que subyacen al trabajo del cineasta. En sus propias palabras: “un día en Nueva York, en un teatro, vi a una joven que bailaba con un violín y me dije a mi mismo que algún día lo haría con doce chicas o más. Otro día vi cuatro pianos sobre un escenario y pensé que, en algún momento, incluiría veinte o treinta en una secuencia”. Dicho y hecho: el fastuoso baile de los violines de neón de *Vampiresas 1933* y la secuencia de los pianos de cola lacados en blanco de *Vampiresas 1935*, responden a este criterio “exponencial”: para Berkeley “más es más”.

Pero aún queda lo mejor. De hecho, el número titulado “Forgotten Man”, no estaba pensado para cerrar el filme como acabó sucediendo. Fue Darryl F. Zanuck, uno de los principales ejecutivos del estudio el que tomó la (acertada) decisión de convertirlo en la apoteosis de la película. En esta secuencia, inspirada (cuenta Berkeley) por la reivindicativa Marcha de Veteranos de la I Guerra Mundial que tuvo lugar en Washington DC en 1932, se repasan, sin tapujos de ninguna clase, el trato que la sociedad americana dedicó a sus jóvenes soldados enviados a los lejanos campos de guerra europeos, su difícil paso por el frente, las secuelas de las batallas, la vuelta a casa, las penurias de la Gran Depresión y las heridas inflingidas por el desastre económico a una sociedad que todavía, cuando se filma *Vampiresas 1933*, no se había recuperado de las mismas. “We’re in the Money?” parece preguntarse Berkeley haciendo eco a la escena de arranque. No parece descabellado pensar que este número haya sido una de las principales causas aducidas para que el filme fuera elegido en 2003 por el National Film Registry de la Library of Congress para ser conservado por su significación cultural, histórica y estética.

Hay otro elemento que confiere interés al filme. El tratarse de una de las últimas películas anteriores a la entrada en vigor (efectivo ya sin restricciones en 1934) del Motion Picture Production Code, más conocido como “Código Hays”, vademecum de la autocensura de los estudios para, “moderando” *motu proprio* los aspectos más conflictivos de los filmes que producían, evitar la intervención de las autoridades de los diferentes estados de la Unión (cada uno con sus propios criterios) en defensa de las “buenas costumbres”. De hecho, está documentado que existieron tres versiones de la película según la zona de destino: Nueva York, el sur del país y el Reino Unido en las que se montaron tomas alternativas de números como “Pet-tin’in the Park” y “We’re in the Money” en función del destino de las copias.

Nada de esto sería suficiente si no fuera porque los cuatro números musicales aludidos llevaban al paroxismo (pero aunque parezca difícil aún podrían mejorarse las cosas en obras posteriores) el estilo (se trata nada menos que de esto) que Berkeley había puesto a punto entre *Torero a la fuerza* y *La calle 42*. No en vano el trailer de *Vampiresas 1933* proclamaba que el nuevo filme era un paso adelante con relación a *La calle 42*. Todas las características del arte de Berkeley pueden identificarse con claridad en la obra que nos ocupa. Un arte que se resuelve totalmente en *espectáculo* (en palabras de Jean-Louis Comolli⁵) y hace del calidoscopio su figura visual central. Como en las producidas por este artefacto visual, las imágenes de Berkeley se mueven entre la división y la recomposición, las combinaciones infinitas de fragmentos que son, finalmente, reducidos a una serie de composiciones simétricas filmadas desde los ángulos más sorprendentes en un fascinante juego de análisis y síntesis. Ángulos entre los que destaca el que la industria vino a denominar “plano Berkeley”, visión cenital de unas formas en las que lo figurativo venía a disolverse en una abstracción plástica que las emparentaba (pero con mucho más *glamour*, belleza y, por supuesto, humor) con las que hicieron furor en la época del mal llamado “cine puro” de las Primeras Vanguardias cinematográficas.

Berkeley, que se enorgullecía de no haber rodado jamás una segunda toma de ninguno de sus planos por complejos que fueran (todo debía estar –y estaba- perfectamente diseñado y controlado antes de comenzar la filmación), rodó todo su cine con una sola cámara, renunciando a las facilidades ofrecidas por el estudio desde los primeros momentos para multiplicar los puntos de vista con la finalidad de facilitar, después, el montaje.

En el fondo, el cine de Berkeley lleva a la exasperación la noción misma de espectáculo, haciendo de su trabajo un *espectáculo del espectáculo*. Puede decirse que sus secuencias, insertadas en el relato convencional de las comedias en las que aparecen, ocupan el mismo lugar que el sueño ocupa en relación con nuestra vida diurna y cotidiana. Por eso todo el cine de Berkeley presenta una dimensión metacinematográfica. Podríamos dar pleno sentido a la afirmación de Comolli de que nos encontramos ante un “auténtico explorador del lenguaje del sueño cinematográfico”, afirmando que Busby Berkeley entendió, como pocos cineastas lo han hecho, que la mecánica del sueño y la del cine están íntimamente entrelazadas y es, justamente, esta cualidad la que (de nuevo la expresión es de Comolli) hace que lo “arbitrario” –esa gratuidad absoluta de su esplendor plástico- “acabe mudándose en verdad”.

-
- 1 Aunque no parezca el momento más oportuno para ello, conviene recordar que por esos días Mervin LeRoy venía de firmar dos filmes trascendentales en otros de los filones genéricos trabajados a fondo por la Warner Brothers, el cine de gangsters, primero, realizando una de las obras que lanzaron la ola de este tipo de películas (y a su protagonista principal, Edward G. Robinson) con *Hampa dorada* (Little Caesar, 1931) e inmediatamente después, produciendo una de las películas más incisivas en el terreno del cine social jamás filmadas en Hollywood, *Soy un fugitivo* (I Am a Fugitive from a Chain Gang, 1932).
 - 2 Algunas de las ideas más picantes (el erotismo desenfadado es una de las características mayores del arte de Berkeley) del soberbio número musical que abre el filme, titulado “But We Must Rise” y que nos permite asistir al desenfadado despertar de las jóvenes de un singular internado de señoritas, serán retomadas por su autor en el titulado “Pettin’ in the Park” de *Vampiresas 1933*.
 - 3 Poco más de diez años después el musical daría un paso trascendental al integrar el canto y la danza en la acción propiamente dicha del filme. De la mano de la Metro-Goldwyn-Mayer y Vincente Minnelli, una película como *Cita en San Luis* (Meet Me in St. Louis, 1944) pondría sobre la mesa una nueva manera de establecer la relación entre las peripecias argumentales y la música.
 - 4 Todas estas informaciones provienen de Thomas Schatz, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Nueva York, Pantheon Books, 1988, págs. 151-155.
 - 5 Jean-Louis Comolli, “La danse des images”, *Cahiers du cinéma*, nº 174, Enero 1966, pág. 24.

BIBLIOGRAFÍA

Entrevistas:

BRION, P. y GILSON, R., "Entrevista con Busby Berkeley", en *Contracampo*, nº 23, 1981, págs 41-49 [publicación original en *Cahiers du cinéma*, nº 174, 1965, págs. 26-37]

Libros:

PIKE, B. y MARTIN, D., *The Genius of Busby Berkeley*, CFS Books, 1973

THOMAS, T., TERRY, J. y BECK, B., *The Busby Berkeley Book*, Londres, Thames and Hudson, 1973

CASETTI, F., "I quattro sguardi" [sobre la secuencia de apertura de *Torero a la fuerza*], en *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milán Bompiani, 1986, págs. 58-67 [versión española en *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989]

RUBIN, M., *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, Columbia University Press, 1993

VIEIRA, Mark A., *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1999

SPIVAK, J., *Buzz: The Life and Art of Busby Berkeley*, The University of Kentucky Press, 2010

Artículos:

COMOLLI, J.-L., "La danse de images: Kaleidoscopie de Busby Berkeley", *Cahiers du cinéma*, nº 174, 1965, pág. 24

SANTOS FONTELA, C., "El musical según las grandes productoras", en *Contracampo*, nº 23, 1981, págs. 29-40