



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

Gold Diggers of 1933

Vampiresas 1933

1933, AABB

Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies, 1995) lan bikainean, New Yorkeko zinemagileak gogorazten digu benetan hangoak diren hiru genero zinematografiko daudela: westerna, gangsterren zinema eta, jakina, musikala, Broadwayko antzokietan ondo inkubatu eta garatutako tradizio osoa pantailara eramango zuena. Eta berehala zehazten du azken hori zela guztien artetik eskapistena, haren lehen loraldian, pasa den mendeko hogeita hamarreko hamarkadaren hasieran, zinema soinudunaren ezarpenarekin eta depresio ekonomiko sakonarekin bat etorri zen heinean; kontrapuntu emozional bat eskaini behar zen, istorioen bidez, publikoak hobekuntza sozialerako nahiak inbertitu ahal izateko horietan. Hala ere, zinema amerikarrean sarriago gertatzen den moduan, eta berehala ikusiko dugu, harreman estua izan du beti bizitza errealararekin, hain zuzen ere, errealismoaren eta ametsen arteko konbinazio berezi baten eskutik.

Ez da harrigarria ezta ere, filmei soinua sartzearekin bat, musika-ikuskizunaren munduak leku pribilegiatua hartzea fikzio berrietan, eta, horretarako, ez zegoen ezer errazagorik antzokietako agertokietan dagoeneko probatuta zeuden ikuskizunak sartzea baino. Horrela, naturaltasunez sartu zen garaiko zineman ikuskizun dramatikoaren lurraldean afinatuta zegoen argumentu-ildo bat: musika-ikuskizun bat martxan jartzeak zekartzan zailtasunei buruzko lanak, aktore eta musikari langabeek zituzten miseriak argumentuaren zati garrantzitsu bihurtuz eta horri gehituz, ordurako tradizio bihurtzen hasita zeuden arauetara jarraituz; adibidez, film orok (inpostazio generikoa edozein zelarik ere) bigarren narrazio-ildo bat izan behar zuela finkoki ainguratuta amodio heterosexual batean (edo batzuk, urrutira joan gabe, *Vampiresas 1933* lanaren kasua; gainera, klaseen arteko lazo ugari lotzeko balio dute), ekoiztetxe handiek prestatutako gidioak idazteko eskuliburuetan argi geratzen zen moduan.

Warnerren bigarren musika-ekoizpen handia izan zen (garai hartan ekoiztetxe horrek hartu zuen genero zinematografiko horren lidergoa), *La calle 42* (42th Street, Lloyd Bacon eta Busby Berkeley) arrakastatsua lortzean; film hori Mervyn LeRoy-k¹ ere zuzendu beharko zukeen (gauzatzen ari zen beste lan batzuek eragotzi egin zitoten) eta hainbat izen bildu zituen, zeinak hurrengo bost urteetan une hartako musika-zinemaren estetika moldatuko baitzuten. Hasteko, Harry Warren (abestien musikaren arduraduna) eta Al Dubin (hitzen egilea), eta ondoren, emakumezko aktoreen (esate baterako, Joan Blondell, Ginger Rogers, Dolores del Río eta, batez ere, Ruby Keeler) eta gizonezko aktoreen (Warren William, Warner Baxter, Dick Powell, baina baita James Cagney ere) talde handi bat, zeinak gai baitziren soltuz mugitzeko laster itxuraz screwball comedy izango zenerantz zihoazen fikzioetan, baina dantzatzea eta abestea alde batera utzi gabe. Baina, batik bat, artista batek musika-ikuskizunaren diseinu eta eszenaratzearen erabateko arduradun gisa sartzeko norabidea hartu zuen (elezaharraren arabera, ez zuen lanbide-preskakuntza zehatzik!, baina Broadwayn aritu zen koreografo eta enpresari gisa); argi utzi zuen urtebete eskas lehenago Samuel Goldwyn-en *Torero a la fuerza* (The Kid from Spain) izeneko ekoizpen batean, Eddie Cantor-ek² interpre-

01.17.21

Zinemako istoriak (II)

tatua, ezin hobeto ulertu zuela zineman musika-ikuskizunek beren bide kontzeptuala eta bisuala bilatu behar zutela, horiek aurkezten zituzten kontakizunek antzoki-agertoki batera baztertzen zituztela ematen zuen arren. William Berkeley Enos-i buruz ari gara, beranduago Busby Berkeley deitua.

La calle 42 lanaren kasuan gertatu zen moduan, *Vampiresas 1933* lanaren jatorria Broadwayn 1919-20 denboraldian estreinatutako lan bat izan zen eta ia hirurehun emanaldira iritsi zen. Ez hori soilik; ikuskizunak (*Gold Diggers* izenburupean) bi bertsio zinematografiko izan zituen aurretik (horietako bat mutua!). Bi filmetan, peripezia musika-ikuskizun bat martxan jartzearen ingurukoa zen, harentzako finantzaketa aurkitzeko zailtasunen, artistagai gazte batzuen pasadizoen, amodioen eta Show Business mundu ekaiztsuan sartu ahal izateko lanen ingurukoa. Entseguak eta estreinaldiko emanaldia musika-ikuskizunak sartzeko aitzakia ziren (hain zuzen ere, eszena horiek oihala ireki eta ixtearekin hasten eta amaitzen ziren). Musika-emanaldi horiek, era berean, autonomia handia izan zezaketen barnean hartzen zituen istorioarekiko; horri esker, koreografoak fantasiaz bete zitzakeen (fantasia hori ez zen, ez, txikia Berkeleyren kasuan)³.

Bi filmaketa unitate oso ezberdin antolatu zituen Warner Brothersek filma ekoizteko, horietako bakoitzean aurkeztu ziren eskakizun guztiz askotarikoak aintzat hartuta. Mervin LeRoy buru zuen lehenengoan, bere narrazio eszenetan ahalegindu ziren bereziki (komedia eroaren eta nortasun nahasiaren arteko nahasketa, korista inozoen eta izaera ahuleko milioidunen nahasketa), eta hogeita hamar lan egun esleitu zizkioten, 1933ko otsailaren 16tik urte bereko martxoaren 23ra, zehazki. Berkeley eta bere taldea martxoaren 6tik apirilaren 13ra bitartean aritu ziren errodutzen. Bi unitateetako eszena guztien argazkigintza Sol Politok ziurtatu zuen, egunak gainezkatzearen arazoa konpontzeko Sid Hickoxek eman zion laguntza paregabearekin. Gogoan izan behar da gertatzen diren kointzidentzia xeble horietako bat zela-eta, Berkeleyk lehen klaketa kolpea eman zuen egun berean gertatu zela Franklin Delano Roosevelt buru zuen presidentetza talde demokrata berriaren hasiera. Haren politikek, funtsean, herrialdea film berriaren humus narratiboa osatzen zuen depresio horretatik atera nahi zuten; National Recovery Administration⁴ deitu zuten. Aintzat hartzekoa da, orobat, lau egun geroago aldarrika estreinatu zela *42nd Street*, eta, haren arrakasta geldiezinari esker, ekoiztetxeak lehenagoko urteetan lortu gabeko etekinak eskuratu zituen 1933. urtean.

Vampiresas 1933 lanak lau musika-ikuskizun ditu barnean (berez bost ziren), guztiak Berkeleyk bere kabuz osatuak, antolatuak, filmatuak eta muntatuak. Filma irekitzen duen ikuskizunaren (hartzekodunen erreklamazio sutsuek etengo dute ikuskizun horren entsegua) izenburua “We’re in the Money” da (Ginger Rogers izar nagusi duela), eta korista talde batekin aurkezten da, gorputzean estrategikoki jarritako dolar batekin “jantzita”, garai txarren eta depresioaren amaierari agur esateko. Ondoren, “Pettin’in the Park” dator, Dick Powell eta Ruby Keeler bikote nagusiaren kargura; bertan, Berkeleyk bere voyeur delirioak askatzen ditu.

Berriz ere, Keeler eta Powell dira “The Shadow Waltz” saioaren protagonista; horri esker, zinemagilearen lanaren azpian dauden irizpideetako bat uler daiteke. Hau esan zuen: “behin, New Yorken, antzoki batean, biolin batekin dantzatzen ari zen gazte bat ikusi nuen eta neure buruari esan nion egunen batean hamabi neskekin edo gehiagorekin egingo nuela hori. Beste egun batean, lau piano ikusi nituen agertokian, eta pentsatu nuen uneren batean hogeit edo hogeita hamar sartuko nituela sekuentzia batean”. Esan eta egin: *Vampiresas 1933* laneko neonezko biolin dantza arranditsuak eta *Vampiresas 1935* laneko zurian lakatutako isats-piano sekuentziak irizpide “kuantitatibo” horri erantzuten diote: Berkeleyrentzat “zenbat eta gehiago, hobeto”.

Baina onena geratzen da oraindik. Hain zuzen ere, “Forgotten Man” izeneko saioa ez zegoen filma amaitzeko pentsatua, azkenean gertatu zen mo-

duan. Filmaren apoteosi bihurtzeko erabakia (erabaki egokia), Darryl F. Zanuckek hartu zuen, estudioko exekutibo nagusietako batek. Sekuentzia horretan, (Berkeleyren arabera) 1932an Washington DCn izandako I. Mundu Gerrako beteranoen martxa aldarrikatzailean oinarritua, inolako disimulurik gabe errebasatzen dira amerikar gizarteak Europako urruneko gerra-eremuetara bidalitako soldadu gazteei emandako tratua, etxerako itzulera, Depresio Handiko eskasiak eta hondamendi ekonomikoak oraindik suspertu ez zen gizarte bati eragindako zauriak. “We’re in the Money?” saioan, badirudi Berkeley hasierako eszenaren oihartzuna egiten ari dela. Ez dirudi hain burugabea pentsatzea saio hori izan zela filma 2003an Library of Congress erakundeko National Film Registry erregistroak zaindua izateko hautatua izateko arrazoi nagusietako bat, haren esanahi kultural, historiko eta estetikoagatik.

Filma interesgarri egiten duen beste elementu bat ere badago. Estudioen autozentsuraren vademecum bihurtutako Motion Picture Production Code edo “Hays Kodea” delakoa indarrean jarri aurreko azken filmetako bat da (murrizketarik gabe jada 1934an), ekoizten zituzten filmen alderdi gatazkatsuenak *motu proprio* “moderatu” Batasuneko estatuen agintaritzen (bakoitza bere irizpidepean) esku-hartzeak saihesteko, “ohitura onen” defentsan eginikoak. Hain zuzen, dokumentatuta dago filmaren hiru bertsiio izan zirela helmuga-eremuaren arabera: New York, herrialdearen hegoaldea eta Erresuma Batua; horietan, besteak beste, “Pettin’ in the Park” eta “We’re in the Money” saioen hartualdi batzuk muntatu ziren, kopien norakoaren arabera.

Horrelako ezer ez litzateke nahikoa izango aipatutako lau musika-ikus-kizunek paroxismora eramaten dutelako izan ez balitz (baina, zaila dirudien arren, oraindik ere gauzak hobetu zitezkeen ondorengo lanetan); *Torero a la fuerza* eta *La calle 42* lanen artean puntu-puntu jarri zuen Berkeleyk bere estiloa (horixe da, hain zuzen ere, helburua). Vampiresas 1933 lanaren traile-rrak aldarrikatzen zuen film berria aurrerapauso bat zela *La calle 42* lanari zegokionez. Berkeleyren artearen ezaugarri guztiak argi eta garbi identifi-ka daitezke esku artean dugun lanean. Arte hori ikuskizun huts bihurtzen da (Jean-Louis Comolli-ren⁵ hitzetan) eta kaleidoskopioa bere figura bisual nagusi bihurtzen du. Artefaktu bisual horrekin ekoiztita koetan bezala, Berkeleyren irudiak zatiketaren eta birkonposizioaren artean banatzen dira; zatien arteko konbinazioak infinituak dira, eta, azkenik, angelu harrigarriene-tatik filmatutako konposizio simetrikoen serie batera murrizten dira, analisi-eta sintesi-joko zirrargarri batean. Angelu horien artean nabarmentzekoa da industriak “Berkeley plano” deiturikoa: forma batzuen zeruko ikuspe-gia, zeinetan figuratiboa formak lotzen zituen abstrakzio plastiko bihurtzen zen (baina *glamour*, edertasun eta, jakina, umore handiagorekin). Horiek arrakasta izugarria izan zuten lehenengo abangoardia zinematografikoetako gaizki deituriko “zine garbia” delakoaren garaian.

Berkeley harro zegoen bere planoen bigarren hartualdirik inoiz ez fil-matu izanaz, horiek zailak izanagatik ere (denak ezin hobeto diseinatuta eta kontrolatuta egon behar zuen –eta hala zegoen– filmatzen hasi aurre-tik). Bere zinema osoa kamera bakar batekin grabatu zuen, ondoren muntaketa errazteko asmoz ikuspuntuak biderkatzeko estudioak hasieratik eskainitako erraztasunei uko eginez.

Azken finean, Berkeleyren zinematik ikuskizunaren beraren nozioa sumin-durara eramaten du, bere lana ikuskizunaren ikuskizun bilakatuz. Esan daite-ke bere sekuentziek, horiek agertzen diren komedien kontakizun arruntean sartuak, ametsak gure eguneroko bizitza arruntean hartzen duten leku bera hartzen dutela. Hori dela eta, Berkeleyren zinema guztiak dimentsio metazi-nematografikoa dauka. Comolli-ren baieztapen honi zentzu osoa eman die-zaiokegu: “amets zinematografikoaren hizkuntzaren benetako esploratzaile” baten aurrean gaude. Baieztatu zuen Busby Berkeleyk zinemagile gutxi-ekin duten moduan ulertu zuela ametsen eta zinemaren mekanika elkarrekin hertsiki lotuta daudela, eta, hain zuzen ere, nolakotasun horrek (berriro ere, espresioa Comolli-rena da) eragiten duela “arbitrariora dena” –bere bikainta-sun plastikoaren doakotasun absolutua– “egia bihurtzea”.

BIBLIOGRAFIA

Elkarrizketak:

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]

Liburuak:

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

Artikuluak:

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

- 1 Horretarako unerik egokiena ez dirudien arren, oroitaraztea komeni da egun haietan Warner Brothersek galanki joratu zituen genero pagotxak ziren bitan funtsezko bi film osatu zituela Mervin LeRoyk; lehenik eta behin, gangster zinema generokoa, *Little Caesar* (1931), horrelako filmen olatua (eta Edward G. Robinson protagonista nagusiarena) eragin zuten lanetako bat izan zena, eta, ondoren, jarraian Hollywooden inoiz filmatu izan den zinema sozialaren esparruko filmik garrantzenetako bat, *I am a Fugitive from a Chain Gang*, (1932).
- 2 But We Must Rise izeneko filma zabaltzen duen musika emanaldi paregabearen ideia gordinetako batzuk (erotismo neurrigabea da Berkeleyren artearen ezaugarri nagusietako bat), neskaiten barnetegi berezi bateko gazteen esnaera ausarta ikusteko aukera emanez, *Gold Diggers of 1933*ko "Pettin' in the Park" izeneko saioan hartu zituen berriro egileak.
- 3 Handik hamar urte pasatxora, musikalak funtsezko urratsa eman zuen, kantua eta dantza filmeko ekintzan integratu baitzituen. Metro-Goldwyn-Mayerren eta Vincente Minnelliren eskutik, *Meet Me in St. Louis* (1944) filmak agerian aurkeztu zuen argudio gorabeherak eta musikaren arteko harremana finkatzeko modu berri bat.
- 4 Informazio horiek guztiak hemendik datoz: Thomas Schatz, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, Pantheon Books, 1988, 151.-155. or.
- 5 Jean-Louis Comolli, "La danse des images", *Cahiers du cinéma*, 174 zk., 1966ko urtarrila, 24. or.