

gangsters y serie b

HASTA el momento de la última crisis de Hollywood existía, de un modo orgánico y en perfecta ligazón con la gran industria de la producción, un tipo de cine modesto, en el que se invertían sumas económicas nunca demasiado elevadas, y al que normalmente se denominaba cine de serie "B". El western y el film de gangsters eran los géneros más habitualmente cultivados, al lado de las aventuras más o menos exóticas. Y las películas "B" constituían generalmente la primera parte del programa en un país donde incluso en las salas de estreno se pasaban normalmente dos films en cada sesión. Ahora, la televisión por un lado y la tendencia cada vez más afincada a alargar la duración de las películas base amenazan de muerte a este cine "B". El público que se desplaza a una sala de proyección no lo hace para ver una obra de las mismas características de las que en cantidades industriales se le ofrecen en la pequeña pantalla.

La "Monogram" y la "Republic", dos productoras especializadas en este tipo de cine, trabajan exclusivamente para la TV. Las grandes casas, que normalmente alternaban la producción de los grandes films con la de otros menos costosos, en los que incluso se aprovechaban los decorados y los exteriores de los primeros, van abandonando esta fórmula para dedicarse exclusivamente a la fabricación de grandes "machines". Y las pequeñas productoras independientes se lanzan a jugar bien sea la baza de la estrella-productor, bien la del tema atrevido con el que quizá la gran productora no se atreviera a jugarse los millones. Así, esta serie "B", de características muy específicas y que poco o nada tiene que ver con lo que en Europa llamamos "producción media", va extinguiéndose.

Y hay que lamentarlo. De la serie "B" han surgido muchos de los elementos que hacen que el cine americano resulte oídido, muchos de los hallazgos —a diversas escalas— que dan a este cine ese aire de verdad, de viveza, que constituye su mayor tanto. La ausencia de grandes estrellas que hagan reformar a su capricho situaciones y personajes, el coste reducido de los films que no hace necesario el plegarse a todo en vistas a la difusión universal, y la falta de prejuicios con que generalmente trabajan los mejores hombres que se han refugiado en la serie "B", hacen que, paradójicamente, sea dentro de este cine modesto —limitado únicamente por el presupuesto— donde el director —siempre, claro, con la excepción de los "grandes"— pueda trabajar más a sus anchas.

El estreno de "La ley del hampa", de Budd Boetticher, sirve para ejemplificar sobre todo esto. La película data de hace cinco años, cuando la crisis no era aún tan aguda, y en ella se dan todos los factores que constituyen la grandeza y la miseria de este tipo de producción. Durante los diez primeros minutos, como ocurre siempre en estas películas, lo primero que salta a la vista es la precariedad de los medios de que se ha dispuesto, la falta de ese "cachet" que tiene la menor de las películas americanas de los grandes estudios. Ahora bien, en cuanto la historia arranca, nos olvidamos de que esos decorados los hemos visto en cien películas más, de que las calles aparecen desiertas para simplificar el rodaje, de que los actores dejan que desear en más de un momento, para admirar el partido que, en estas condiciones, un director inteligente puede sacar de lo que tiene entre manos. Boetticher es un veterano en estas lides y está acostumbrado a exprimir al máximo los elementos con los que cuenta. Poco conocido en España, donde su obra ha llegado a intervalos muy irregulares, y donde siguen inéditos sus mejores westerns —los protagonizados y producidos por Randolph Scott—, el que ahora llega es posiblemente su mejor film. Violento, duro, seco, expone a través de la "ascensión y caída de "Legs" Diamond" —éste es el título original de la película— la dificultad de vivir en un mundo donde la violencia se ha convertido en la única arma y donde los sentimientos deben desaparecer barridos por la necesidad de salvaguardar la propia vida. Con un tratamiento de un brutal romanticismo, Boetticher ha creado una tensión que va desde el principio al fin de la película, salpicada de una serie de escenas tremendamente crueles —el gangster arrojado por la ventana, la fractura de las piernas del hermano del protagonista— para terminar, riendo el rizo, en una exaltación de la mejor ley. La propia endeblez de los actores, al encarnar tipos lamentables y estragados, ayuda a componer los personajes en vez de perjudicarlos, como habría ocurrido si se tratase de grandes estrellas. Y, como en los mejores films de gangsters de la gran época —los primeros años del sonoro—, se ha tenido el acierto de prescindir de su enfrentamiento moralizante con las "fuerzas del bien", haciéndoles vivir en ese mundo cerrado en el que realmente se mueven y que es como una caricatura de ese mundo más amplio que lo hace posible, y del que sus actos no son más que las exageraciones y casi podría decirse que la consecuencia lógica. El género, pues, no ha muerto. El éxito de una emisión televisiva que toca este tema puede que haya influido para que los distribuidores españoles se hayan decidido a importar esta película, lo mismo que para que se responga una de las innumerables versiones de la biografía de Al Capone que se han realizado. Sería buena ocasión para que se estrenaran, o repusieran, otras obras de similares características que o no han llegado a nuestras pantallas o hace demasiado tiempo que han desaparecido de ellas.

CESAR SANTOS FONTENLA

"el cerco", de claudio de la torre

CUANDO, en el Español, aún sigue en cartel «Epitafio para un soñador», en el María Guerrero han estrenado «El cerco», de Claudio de la Torre, una nueva inmersión en el tema de la libertad política. La diferencia entre uno y otro drama radica, a mi modo de ver, en un hecho fundamental: mientras la «rebelión» de «Epitafio para un soñador», es una «rebelión amañada», inventada, de motivaciones bastardas —los ya típicos «muchachos revoltosos»—, una rebeldía abstracta frente al Orden, en «El cerco» se parte de supuestos mucho más reales, no ya porque «los agotes» sea una minoría oprimida del Norte de España, según testimonian varios siglos de Historia, sino porque su problema representa, con alguna medida, el de todos los ghettos y persecuciones racistas. A partir de esta base, los problemas de una y otra son profundamente distintos: en «Epitafio para un soñador», la Rebeldía aparece a caballo de solicitudes casi fisiológicas; el hombre se rebela porque sí, agarrándose a no importa qué pretexto, como una exigencia irracional. Basta que alguien prometa algo para que ese instinto se dispare ciegamente; basta que el líder inicial se va sobrepasado por las promesas de un nuevo líder, o, simplemente, por la derrota, para que sus partidarios le escupan y aun le asesinen. Es curioso que este esquema resulte automáticamente inaplicable a «El cerco», a partir, simplemente, de contar con una situación escénica de contenido auténticamente político. Ya no hay Orden y Anarquía frente a frente. Simplemente, Justicia e Injusticia. O ley política contra ley natural. Ya no se trata de valorar la grandeza o mezquindad de los sentimientos revolucionarios de este u otro personaje; estamos ante algo infinitamente más serio: una realidad inaceptable.

Lo curioso es que la personalidad de Claudio de la Torre —que empieza, según nos contaba una vez, en la frialdad y contención de sus años de estudiante en un Colegio de Inglaterra— ha tendido a la constante idealización del drama; a un «ennoblecimiento» literario, a menudo, contraproducente; a un involuntario esquematismo, que es lo que suele ocurrir cuando a los personajes se les quiere convertir en Símbolos. El amplio ciclorama despejado, los fondos sinfónicos, la escenografía de Emilio Burgos, la interpretación un tanto solemne, la concepción total del espectáculo, —dirigido por el propio autor— nos proponían un Drama entrecruzado de altos y literarios pensamientos, una tragedia política filtrada por el esteticismo y apolitismo del autor. Parecía, en muchos momentos, que la «situación» era un pretexto para formular determinadas consideraciones sobre el dolor humano y la larga noche sin remedios.

Pese a todo, y por encima del propio autor, la «situación» se imponía, aunque —y a eso atribuyo las protestas del estreno, que no vi— en algunos momentos llegase a desasosogar la contradicción entre el tema y su tratamiento, entre las palabras que estos personajes deberían de decir y las que les hace decir Claudio de la Torre. Personalmente, sentí ese desasosiego. Pero, fuera de esas fases, y entendida la obra en su conjunto y unidad, lo perdí. Porque, en definitiva, no deja de ser admirable que, a la altura vital y profesional en que ahora se encuentra Claudio de la Torre, haya elegido un tema como éste. Y lo haya afrontado con absoluta honradez, a partir de su situación y de sus conceptos sobre la forma teatral. Y, como resultado de todo ello, acabe de estrenar, al margen de las reservas que puedan hacerse, uno de los pocos dramas españoles contemporáneos de autor que empezó en los años treinta, con valores suficientes para insertarlo en un panorama bastante más ancho que el de nuestra circunstancia local.

Hay otro aspecto de «El cerco» que juzgo muy importante: me refiero a eso que suele llamarse la condición cerrada o abierta de una obra. Está clarísimo que Claudio ha querido escribir un drama abierto, en el que se postula la esperanza —la fórmula recuerda un poco a la de «El jardín de los cerezos», de Chejov— en un futuro de justicia a través de la rebeldía e inmisión de los personajes más jóvenes. Incluso podría decirse que es ya una fórmula escandalosa, usada repetidas veces. (En las modernas películas antirracistas de U. S. A. es normal oponer la resignación de los negros ya viejos a la intransigencia de los negros jóvenes.) Pues bien, para una gran parte del público —esas terribles cincuentonas que imprimen un sello en las demandas y reacciones de nuestro público— éste es un dato secundario, anecdótico. Ni le gusta ni le espanta. El drama es estimado como «cerrado», simplemente, porque expone una situación de opresión. Los términos de esta opresión, las interesadas confusiones entre la ley —aunque sea, como en «El cerco», la «ley de Dios»— y la costumbre que la contradice —un caso típico es el de U. S. A., donde los negros son «legalmente» iguales a los blancos, pero, según la «costumbre» de ciertos países sudistas, no lo son—, la simple visión de una colectividad sojuzgada, produce una deshumanizada y espantosa reacción defensiva. Para ese público todo lo que huelo a denuncia de la injusticia es, sistemáticamente, «cerrado» y sospechoso.

Resulta así incomprensible —para unos, falta rigor político; para otros, sobra cuanto hay de político en la obra— por muchos, la verdadera significación purificadora de la obra. Purificadora y activa, que no se trata, simplemente, de arreglar las cosas en el teatro, en las películas, o en los programas de TV.

La presencia de «El cerco» en el María Guerrero la juzgo una buena decisión. Claudio de la Torre, con todas las distancias que separan a su generación de la nuestra, se muestra aquí como un dramaturgo que, al menos, quiere ser —en el mejor sentido y sin dejar de ser él mismo— un escritor actual y rejuvenecido.

JOSE MONLEON