

VILLEGAS LOPEZ

ración, pero en seguida hace lo mismo con él, repitiendo toda la situación. Hardy vuelve a hacerlo y de nuevo lo hace Laurel. Así, la risa es cada vez mayor, desarrollando, lenta y premeditadamente, el viejo gag de circo, hasta que hay que detenerlo en un punto exacto, donde ya deja de hacer efecto. Lo mismo sucede cuando se arrojan repetidamente cubos de agua o cuando pasan decenas sobre el suelo, donde hay un clavo de punta, se lo clavan y sueltan un aullido, pero vuelven a pasar distraidamente, como si nada hubiera sucedido. La reiteración es así el desarrollo, hasta sus últimos límites, de una situación, con el chiste visual dentro, y todo ello viene de este continuo contraste, establecido desde el comienzo, por sus figuras y sus personalidades. Laurel y Hardy son la arquitectura y el mecanismo ostensibles de lo cómico, llevados a un extraordinario punto de perfección, precisión y sutileza. Ahí, donde de unos bufos menores no pueden llegar. Pero de ahí también los enfrentados hacia el gran campo del humorismo, con propósitos y tras-

cedencias de nuevos horizontes, han de partir, para levantar su propio sistema. Stan Laurel y Oliver Hardy, pareja cómica del puro comedia, son un punto decisivo, importante, en el mundo de la risa cinematográfica, uno de los géneros más completos y perfeccionados que ha conseguido el cine.

PRINCIPALES PELICULAS:

«Fuera sombreros» (Hats off), «Sopa de pato» (Duck soup), «Los segundos cien años» (The second 100 years), «La batalla del siglo» (The battle of the century), «Two tars», «They go boom», «Double whoopees», «Berth marks», «Un día perfecto» (Perfect day), «The hoosegows», «The owl», «Bajo Hardy murder cases», «Night owls», «Laurel» (Our wife), «Helpmates», «Nuestras esposas» (Pardon us, primer largometraje), «Por qué trabajar?» (One good ear), «Pack up your troubles», «Héroes de ucbuela» (Beau hanks),

VILLEGAS LOPEZ

LANGDON - LAUREL



«Sus primeros pantalones»

boda, se sumerge en el mundo de sus sueños, esta vez liberadores de tal compromiso. Ve un enorme revólver de su padre, ve cómo va un busca de su novia, toda vestida de blanco, la invita amablemente a dar un paseo por el bosque solitario, amoroso. La pide que cierre los ojos, como en un juego, y cuente hasta treinta. La joven acepta encantada el juego, Hardy Langdon saca el revólver y la mata. Se ha librado de todo. Pero es un sueño. La idea le ha parecido buena, aunque no sea propiamente una idea, sino la profunda emanación de un ensueño perverso. Se va en busca de la novia, la lleva al bosque, juegan, la hace cerrar los ojos y contar hasta treinta. Sacó el enorme revólver y va a disparar contra ella. Pero el revólver se le cae, se le pierde, se encara entre las ramas para caer él mismo, y la muchacha ríe, encantada de aquella situación burla, que en realidad es trágica. Esta vez el crimen no se consuma, pero es igual, porque todo sucede en el universo ensueñado que forma su espíritu. Esa duplicidad entre el sueño y realidad, donde aquél domina a ésta, es el secreto del humorismo de Harry Langdon: grande y alto humorismo. Harry Langdon llegó demasiado pronto al cine y éste le devoró como a un precursor.

PRINCIPALES PELICULAS:

«El hombre cañón o «Hércules por necesidad» (The strong man), «El andarrín»

(Tramp, tramp, tramp), 1926; «Sus primeros pantalones» (Long pants), «Tres son una multitud» (Three's a crowd), 1927; «El perseguidor» (The chaser), «Femas del cielo» (Heart trouble), 1928; «Noticiario del día» (Sky boy), «Hotter Than Hot», 1929; «El párrico luchador» (The fighting parson), «El gran puntapié» (The big kick), «El dirigente» (The head guy), «The Sprints», «El rey» (The King), 1930; «Soldiers plaything», 1931; «Soy un vagabundo» (Hallelujah I'm a Bum), 1933; «Zenobia», 1939; «Ases voladores» (Saps at sea), 1940; «Hot rhy-thm», 1944.

LAUREL
Stan

ACTOR. Verdadero nombre Arthur Stanley Jefferson. Nació el 16 de junio de 1890, en Tynemouth, Ulverston (Lancashire), Gran Bretaña. Como Charles Chaplin, es un oscuro actor de music-hall, de circo y, luego, de la pantomima, género que aún conservaba gran predicamento entre el público inglés a comienzos de siglo. Forma parte de la compañía que Fred Karno envía a Estados Unidos, bajo la dirección de Alfred Reeves, y de la que es figura prominente Charles Chaplin (véase). El



«Había una vez dos héroes»

VILLEGAS LOPEZ

LAUREL



Stan Laurel

Ejemplo de éste, con su triunfo fulminante y colosal, incla a los demás a pasarse al nuevo escepticismo, que hasta entonces desafiaban. Así, en 1917, fue contratado por Hal Roach en una serie de cortos cómicos, cuyo astro era Larry Semon, al que en la Vitagraph había dirigido y acompañado en la pantalla Oliver Hardy. Tras de producir y dirigir algunas películas cortas butas, Hal Roach tuvo la idea de unirlo a Oliver Hardy para formar pareja cómica, como tantas han existido en el cine norteamericano con cierto éxito. Pero ésta se reveló altamente eficaz, hasta convertirse en la más representativa y la de más duración: desde su primer film juntos, «Futura sombreros» (Hats off, 1927), hasta 1940, en que su nombre se diluye en películas sin interés. Sus films cortos, hasta 1931, les dan ya un renombre mundial, pero siempre circunscritos al público de complemento de programas que tales películas ostentaron. Desde 1931 comienzan sus largometrajes con «Paradise lost», para pasar a ser astros dominios de primera magnitud: «Frazz» (The devil's brothers, 1933), «Compañeros de juego» (Sons of the desert, 1933), «Dos fusileros sin butas» (Boonie scotland, 1935), «Laurel y Hardy en el Oeste» (Way out West, 1936), «Quecos y besos» (Switz

Miss, 1938), «Dos estudiantes en Oxford» (Champ at Oxford, 1940)...: son largometrajes que cimentan su fama, aunque no siempre son mejores que sus films cortos. Con frecuencia, son parodias de películas de éxito, en aquel momento: casi siempre, han sido dirigidos por realizadores de simple oficio, muchas veces no-diberos. En 1939, la pareja se separa, para unirse poco después. En 1951, hacen en Francia «Aloft Key», dirigida por Jonathan, que aún mantiene su fama. Pero es la televisión, al poder sus películas, con enorme éxito, la que les proporciona un nuevo contrato, que ya no pueden cumplir por la infirmitad y muerte de Hardy. Posteriormente, Laurel, muy enfermo, vive retirado.

De todas las parejas cómicas que han proliferado en el cinema, desde sus orígenes hasta hoy mismo, la de Laurel y Hardy es la mejor, con un sistema cómico más perfecto, bien desrollado, bien combinado en sus diversos elementos, de manera más sutil y más oculto de perdurabilidad. Muestran al desnudo el origen primordial de la risa: el contraste. La contraposición entre el gordo y el flaco, el tonto y el listo, el noble y el plebeyo, el audaz y el tímido... ha sido siempre el recurso cómico por excelencia. Su máximo exponente, en la historia del humorismo, es Don Quijote y Sancho. Pero Laurel y Hardy apenas van más allá de la risa misma, sin trascendencia y sin que sirva de vehículo para objetivos de mayor alcance. Por eso, no son unos humoristas, sino unos cómicos, unos butas que hacen reír con el mecanismo vivo de la risa, ese gran misterio indefinible de la psicología humana. En ello se conjugan diversos contrastes que han hecho reír a la humanidad durante siglos, desde el espectáculo secular de la pantomima y el circo. Ciermatológicamente, nacen de una perfecta alianza entre la comedia norteamericana y la pantomima británica, al modo de la de Mack Sennett y Charles Chaplin, ahora aceptada sin lucha, seguramente bajo el ejemplo fructífero de aquella. Hal Roach, emulo de Mack Sennett, practica la misma comedia de éste, trepidante, desafiante, absolutamente dinámica, basada en la sorpresa, el incidente y el gag complicado: la falta de escena estropeada en plena cara, la caída de la escalera con el cubo de pintura, las pelotas conitadas, la persecución final, a toda marcha y a través de los más absurdos acontecimientos... Oliver Hardy pertenece a esa línea y, al parecer, era el improvisador de la situación inesperada, que llevaba al gag, estruendoso de carcajadas. La pantomima inglesa, donde se forma Stan Laurel, es la continuación de la comedia, en que no llega nunca a desdoblarse, siempre alineándose con el fracaso de todos los proyectos: el carnaje que no puede soltar una pata, a pesar de todos sus esfuerzos, el portero de fútbol que no detiene nunca un gol, a pesar de todos sus preparativos y posturas, el jugador de billar al que se le escapan siempre las bolinas... Sobre los grandes cómicos ópticos, es-

VILLEGAS LOPEZ

LAUREL

the Sennett, de seguro efecto, se tiende esta inabarcable tensión y continuación de la clásica pantomima inglesa. Por eso, el sistema cómico de Laurel y Hardy tiene por mecanismo y motor primordial la reiteración. Exageración: la reiteración sistemática, que mantiene el gag en el aire y lo deja desarrollarse, flotando sobre el mismo, sin llegar a explotar en el gran golpe de efecto. Procedimiento cómico eficaz y tradicional. El hombre que cada vez que intenta una cosa fracasa inevitablemente, provoca la risa; cada vez más risa, hasta un momento en que ésta se apaga, casi repentinamente. Es el contraste inicial, llevado a la acción y a un punto de madurez que bordea lo psicológico.

Hardy es el gordo, el listo, el que todo pretende saberlo y resolverlo, el audaz y decidido, que toma las resoluciones y empuja al otro a aceptarlas, de muy mala gana siempre. Es el heredero del clown circense, aquel del rostro embriagado y el grito cómico, que todo lo oculta y mueve en la pista. Stan Laurel es el flaco, el tímido, hasta la cobardía y el lloriquero, el que nunca sabe nada ni se entera de nada, el retrasado mental, que sólo al cabo de un buen rato comprende lo que sucede, y por eso contesta siempre al revés o hace lo contrario de lo que acaban de convenir, provocando la catástrofe, que tanto indigna a su compañero; aviar del rostro de circo, sin indumentaria provechosa, ni rostro de máscara, ni gran cuello de palatita, que siempre es el peso muerto en la pista, el que todo lo evoca y por eso recibe las bofetadas. Aunque no tan tomo como para que el listo siempre gane, tanto como para que el flaco siempre viene a caer con tanta

frecuencia sobre el audaz que presume de inteligente. Quizá en esta raíz clásica, puramente circense, radique la perdurabilidad y la vigencia de su éxito: el circo temporal, fuente de tantos espectáculos, venido de otros, a través de los tiempos. Pero en Laurel y Hardy se muestra también ese matiz humano y psicológico, que tan alto llevó en el circo el genio de Grouck, el máximo payaso. Al modo de Chaplin se ve que son unos pobres hombres, con persistentes de caballeros, tanto por su indumentaria como por sus gestos y comportamiento. Pero, indubitablemente, no pueden serlo en toda ocasión o en casi ninguna. Son unos vencidos, que no se han convenido de ello, y aceptan las situaciones adversas o inadecuadas sin esas sus entranas, como algo circunstancial, sea transportar platos o matar a desvalijar una casa. Hay en ellos un poco de tristeza y un poco de humanidad, que los aleja y los pone por encima de los butas simples y vulgares, solamente capaces de ser conducidos por sus propios gags. La típica leyenda de la tristeza del payaso que hace reír está aquí trasladándose y viviendo en la escena.

Todo este armazón tradicional de la risa, en Laurel y Hardy camina con los pasos cortos y contenidos de la reiteración sistemática. Ya sabemos lo que va a pasar, y por eso la siguiente que los anuncia en la pantalla ha de reír, antes de que los dos cómicos aparezcan. Si Hardy tiene que pegar una bofetada a Laurel, lo pone frente a sí, le quita el sombrero, lo perfila con un dedo, y se la da con plena conciencia de lo que hace, apoyándolo con un gesto explicativo. Laurel le deja cumplir la opo-



Stan Laurel y Oliver Hardy, en su primer largometraje



«Limpiabotas», de Vittorio de Sica

cuestión por la propaganda bélica, constituyen un acercamiento mundial a una realidad diaria. Pero «Limpiabotas» propone ya un problema muy cerca de lo normal: dentro de la misma línea, fuera de lo común, de una post-guerra catastrófica. Por eso, creo que esta película es la que plantea, esencialmente, principalmente, la problemática social del neo-realismo, con más claridad que ninguna otra. Y éste es su valor fundamental. Lo que el neo-realismo trata, como tema y como valores, es una aproximación, enorme y vertiginosa, a la realidad: una realidad buscada y expuesta como veracidad y como problema. En el mundo entero han dominado, durante casi sesenta años, los films de guerra, falsificados por la propaganda, y en Italia un cineasta del fascismo, tergiversado y domesticado en favor de unos intereses de partido. Ahora, con esos films, la verdad y el problema están ahí, afrontados con un enorme afán de sinceridad, de reforma y de protesta. La guerra y el fascismo han terminado, y «Limpiabotas» refiere todo ello a la vida civil, ciudadana, consuetudinaria, mirando al presente y al futuro inmediato.

De Sica y Zavattini ya han tratado el drama infantil en «Los niños nos miran» (I bambini ci guardano, 1942-43), donde la desgracia y el dolor de unos niños vienen producidos por un caso de adulterio. En «Limpiabotas» el drama infantil proviene de la guerra, la destrucción y el caos que las siguen. La diferencia es formidable: de lo individual a lo colectivo, de lo evitable de un pecado a lo inevitable de un desastre mundial, de una cuestión familiar a

un colosal problema histórico. Toda la grandeza del neo-realismo aparece aquí de golpe, arrojada ante la humanidad, con un gesto de ironías o de profecía. Es el ejemplo claro de esta tesis del neo-realismo, que vengo sosteniendo como un esquema fundamental: la elevación, la magnificación de los temas individuales, al situarlos sobre la plataforma de los hechos sociales, con enorme proyección histórica. Los fundamentos del neo-realismo son esa búsqueda de la autenticidad, con su problema, plantados sobre la alia meseta de las cuestiones sociales de nuestro tiempo, sobre el transcurso de la historia actual.

Relata la triste aventura de dos chiquillos, limpiabotas, que se dirigen a los soldados norteamericanos de ocupación con su grito de ofrecimiento, «shoe shiners», «se limpias», cuya corrupción italiana suena «sciucias», que da título a la película. El sueño de la vida de estos chicos no puede ser más inocente: hacer dinero para comprarse un caballo. En el caos de la destrucción, en el ambiente de especulación, sin freno y sin piedad, todo está permitido, entre ello el robo. Metidos en un asunto de venta de mantas robadas, los malientes saben vivir a tiempo, y los chiquillos caen inocentemente en la trampa. Van a la cárcel, una cárcel sumida en el mismo caos que toda la vida del país, una cárcel más horrenda que nunca.

La pintura de esta vida carcelaria, en una prisión para niños, constituye la mayor parte del film. Todo lo que puede ser de desolador y coarctador la vida de una prisión, cae sobre los niños. Lo más horrible de una prisión no es

1932; «Dos pares de mellizos» (Twice two), «Fra Diavolo» (The devil's brothers), «Compañeros de guerra» (Sons of the desert), 1933; «Bebes en Toyland», «Hollywood Party», «La estropeada vida de Oliver VIII» (Oliver the hight), 1934; «Dos fusileros sin balas» (Bonnie Scotland), 1935; «Un par de gigantes» (The bobemian girl), «Nuestras relaciones» (Our relations), «Laurel y Hardy en el Oeste» (Way out West), 1936; «Pick a star», 1937; «Quecos y besoso» (Swiss Miss), «Cabezudos» (Block-Heads), 1938; «Locos del aire» (Flying deuces), 1939; «Dos estudiantes en Oxford» (Chaump at Oxford), «Marinos a la fuerza» (Saps at sea), 1940; «Great guns», 1941; «Qué par de locos» (A-Hunting we will go), 1942; «Air raid wardens», «Jitterbugs», «El maestro de baile» (The dancing masters), 1943; «The big noise», 1944; «Nothing but troubles», «Sian y Oliver, toreros» (The bullfighters), 1945; «Aunt Ks», 1952.

LEY DEL HAMP, LA (Underworld)

Prod.: Norteamericana, Paramount Pictures, 1927. Arg.: Ben Hecht. Dir.: Josef von Sternberg. Int.: George Bruckhoff, Evelyn Brent, Olive Brook, Fred Kohler, Larry Simon. Fot.: Bert Glennon. Otro título: «Las noches de Chicago».

EN aquel año, las tres películas más importantes realizadas en Hollywood son, indudablemente, «Anunciadora», de F. W. Murnau; «La marcha nupcial», de Strobelm, y «La ley del hamp», de Sternberg. Es decir, la obra de tres extranjeros, de tres germanos. Es la llamada «invasión alemana» de la capital del cinema. Es, también, la cuspide y el final del cinema mudo, con la presentación de «El cantor de jazz», primer film hablado y cantado, con un éxito arrollador. Y por último, es la «esperanza» en todo su apogeo y con todas sus esperanzas de un progreso material y bienestar económico indefinido, según declara el mismo Presidente de los Estados Unidos. Dos años después estalla el «crack», la gran bancarota, la crisis mayor por que han atravesado jamás los Estados Unidos, que va a produciría el mundo entero. Hay dos films prenuntios, que en aquellos momentos de euforia nacional acusan el peligro, yacento bajo tanto optimismo: «La multitud» (The crowd, 1928), de King Vidor, donde se muestra el final, de hombre sin trabajo y sin esperanzas, del eterno joven, emprendedor y optimista, capaz de conquistar el mundo, prototipo de la comedia de costumbres norteamericana. Y este film de Hecht y Sternberg.

«Querer es poder» constituye el gran eslogan de una sociedad basada en el espíritu de lucha, de iniciativa y de empresa: la gran

frase igualitaria, que da una oportunidad para cada uno y lo pone todo al alcance de todos. Es la transposición de la frase napoleónica, según la cual todos sus soldados llevaban en su mochila el bastón de mariscal, al alcance de sus propios medios, de sus propios méritos, exclusivamente. Pero esta proclamación nacional chisumbiente, por esta proclamación nacional de la iniciativa personal y del éxito u toda cosa, como espíritu fundamental del país, bien su reverso, bien dramático. Está representado por toda una línea, que corre por los bajos fondos de esa sociedad, aunque no siempre lo sean en la escala social. Va desde el arrabida individual o el «grupo de presiones» colectivo hasta el «crack» y el «egregere». Ese mismo poder, que representa una libertad social y económica para todo ciudadano, se expresa también por la violencia y el crimen.

Quizá sólo un extranjero, como Sternberg, que llevaba ya varios años en Norteamérica y había realizado dos películas de protesta y disconformidad, podía ver lo que iba surgiendo bajo la alegre y prouctuosa prosperidad; podía ver la sociedad norteamericana con una objetiva visión desde fuera. Quizá sólo un norteamericano, un periodista que había hecho sucesos y conocido perfectamente los bajos fondos de Chicago, como Ben Hecht (véase), podía verla desde dentro; mostrar, con conocimiento de causa, aquella tremenda lacra social permanentemente, pero a la que la ley seca —promovida por la compañía tenaz y costosa llevada durante años por un grupo de presión— había dado todo su auge y terrible florecimiento. Hoy, tanto el argumentista como el realizador, recaban para sí la iniciativa y los méritos de la concepción del film. Pero parece indudable que no hubiera sido posible sin esa visión conjunta del problema, contemplado por los ojos del hombre de dentro y el hombre de fuera, ambos con idéntico espíritu creador. Hecht, el norteamericano, trae la noticia, el reportaje vivo, la aventura como motor vital de una sociedad, llevada aquí al ambiente de los bajos fondos y a la iniciativa de todos los delitos. El gangsterismo estaba en todo su esplendor: en enero de 1927 se establece el control del uso de armas de fuego en Chicago; en noviembre de 1928 es el asesinato de Arnold Rothstein en Nueva York; en febrero de 1929, la matanza de San Valentín, en Chicago; en octubre de 1931, la detención y encarcelamiento de Al Capone, el rey de los gangsters; en junio de 1934, la captura de Dillinger... Todo un mundo fabuloso, increíble, de saqueos, crímenes, asaltos, persecuciones, «arreglo de cuentas», aventuras como el cine, el teatro o la novela no hubieran podido soñar. Estos comienzos de noticia y reportaje están expresamente manifestados y reconocidos en todas las películas de gangsters que se hacen en el país. Esa advertencia puesta al comienzo de toda película, de que los sucesos y personajes del film no tienen semejanza con ninguna realidad, en las películas de gangsters estaba sustituida por esta otra: «Todos los hechos de este film están basados en un suceso

VILLEGAS LOPEZ



«La ley del hampa», de Sternberg, con George Bancroft, Clive Brook y Evelyn Brent

LEY DEL HAMPA, LA

VILLEGAS LOPEZ

LEY DEL HAMPA, LA - LIMPIABOTAS

cación. El mismo Sternberg, con el mismo Bancroft, hace «La redada» (The deaganet, 1928), muy inferior a la anterior; Lewis Mileston, «The racket» (1928); Roland West, «Ronda nocturna» (Alibi), y Paul Fejos «Brooklyn», ambas en 1929; en 1930, dos grandes películas del género, «El preñado» (The big house), de George Hill, con Wallace Beery, sobre una rebelión penitenciaria y, sobre todo, «El pequeño César», de Mervyn le Roy, con Edward G. Robinson, una de las mejores del género; en 1931, «Código criminal» (The criminal code), de Howard Hawks, con Walter Huston; «El escuadrón público número 1», de William Wellman, con James Cagney; «Las calles de la ciudad», de Rouben Mamoulian, con Sylvia Sydney y Gary Cooper; «Los seis misteriosos» (The secret six), con Wallace Beery, Clark Gable y Jean Harlow, entre otras; en 1932, «Taxi», de Roy del Ruth, con James Cagney; «Escarabajos» (Yésse), de Howard Hawks, con Paul Muni, película cumbre. Más dos films de Mervyn le Roy, «Dos seguidores» (Two seconds), el último que dura la ejecución, en la sala eléctrica, en el cual pasa toda su historia por el gangster ejecutado, Edward G. Robinson, y «Soy un fugitivo» (I am a fugitive from a Chain Gang), con Paul Muni, aunque ya un poco fuera de la temática... En 1933 aún se hacen algunas películas de gangsters de cierta importancia, pero el tema inicial ha sufrido una variación profunda, por presión exterior. Se han levantado protestas y aunque por parte de la prensa e instituciones religiosas, no tanto

por lo que estos films puedan tener de inclinación al crimen, sino por alienar una actitud de violencia (Jay Leyda). En octubre de 1933 se ha formado el «Episcopal Committee on Motion Pictures» y, en abril de 1934, tiene lugar la inauguración oficial de «la legión de la Decencia», que tanta influencia y poder ha de tener en la vida norteamericana. Por otra parte, en noviembre de 1932 ha salido a la Presidencia de los Estados Unidos Franklin D. Roosevelt y, en diciembre del mismo año, se reviven «leyes secas», que era el principal sostén de las bandas de gangsters. Aunque aún se mantiene durante algún tiempo, prácticamente el tema está terminado.

Pero su surgido profundo permanecerá y su denuncia, en sucesivas transformaciones, también. No es exactamente el tema policíaco, aunque hasta la obra de John Huston (Yésse), ni exactamente un tema social estricte, cuyos alcances y perspectivas son mucho más amplias. Participa de ambos, pero esencialmente es la batalla por el éxito, el poder, el dinero, sobre todo; la aventura vital norteamericana puesta a su máximo y llevada hasta el abismo. La denuncia de lo peor en las costumbres e ideales de un país, con el triunfo como justificación de lo mejor y de lo peor.

LIMPIABOTAS (Sciencia)

Ped.: Italiana, Società Cooperativa Alfa Chimenoigrafica, 1946. Afr.: Cesare Zavattini, Gualino; Sergio Amidei, Adolfo Franci, Cesare Giulio Viola, C. Zavattini, V. de Sica. Dir.: Vittorio Invernighi, Amleto Mele, Bruno Orlandi, Enrico de Silva, Antonio lo Negro, Angelo D'Amico, Antonio Carlucci, Anna Pardini, Francesco de Nicola, Raffaele Ascariolo, Gino Salamanna, Emilio Cigoli, Antonio Nicoletti, Maria Campi, Leo Caravaglia, Claudio Ermelli, Guido Gentili, Mario Volpieri. For.: Anthele Bonazzi. Dec.: Ivo Barzili y Giuseppe Lombardozzi. Mús.: Alessandro Ciognoli.

Las películas fundacionales del neo-realismo son, indudablemente, «Roma, ciudad abierta» (1945) y «Paisaje» (1946) de Rossellini, y «Limpiabotas»: aparte la precursora «Obsequio» (1942) de Visconti. Atendiendo a las cuestiones fundamentales que definen el neo-realismo, más que a su forma y estilo. Las dos primeras plantean unos problemas de la guerra y la resistencia, es decir, extraordinarios, inusitados, porque en esas circunstancias todo puede suceder y todo sucede en efecto; en este orden, los films de guerra, aun desfigurada la



George Bancroft en «La ley del hampa»

actual, y todos los personajes son retratos de personas verdaderas, vivas o muertas. La gran noticia y el gran reportaje es lo que trae Ben Hecht a este film. Por el contrario, Sternberg aporta una visión europea del tema, que le levanta sobre la actualidad estricte y le da un sentido social: el gangster, como rebelde, contra una sociedad injusta y corrompida, como protesta contra todo un estado de cosas, en una sociedad que se cree perfecta, porque disfruta de la máxima prosperidad material. Visión romántica, anarquista, de un hombre formado en una sociedad europea, donde las clases sociales son aún más impenetrables, sin posibilidad de ser transpuestas opeas. El gangster se convierte, en sus manos, en un héroe romántico, en un fermento de disgregación, que lleva en alto el estandarte de la protesta contra la injusticia, al modo del bandido genovés. Visión que no es exacta, porque ese tipo social es el bajo mundo y la transformación hecha de lo que por arriba es un ideal nacional: todo es la misma cosa, de arriba abajo, el anverso y el reverso del espíritu de lucha, empresa, iniciativa, éxito y posibilidades al alcance de todos. Muchos años después, en otro tono y estilo, «El departamento», de Billy Wilder, mostrará lo que hay detrás del joven emprendedor que asciende rápidamente, y no por sus propios méritos, en la escala social.

Sternberg va a dar a este tema, netamente norteamericano, tan propio al estilo directo del reportaje o el drama de costumbres, su deberquismo típico, de fuentes germánicas, sus

matices psicológicos, venidos del «Kameradschaftsfilme», con sus simbolismos y alusiones, ya señaladas en sus dos anteriores films americanos, y un tono épico de saga nórdica, de mibahungo de bajo fondo urbano... El muchacho perdido en los suburbios de la gran ciudad, empujado por el afán de éxito, por ese ideal que le rodea, por la violencia latente en todas las sus, para llegar a las metas soñadas, emprende el sinuoso camino de todo crimen, de la corrección propia y aliena, de cualquier cosa que le lleve al éxito final, absoluto. La escena última es seguramente la mejor del film: el cerco a la casa, donde el gangster, su amante y un compañero se han refugiado, el terror, el asalto de la policía, con todos los medios de represión, la decisión final, wagneriana, de morir luchando, la última redada de no caer vivo en manos de sus enemigos, que le lleva al suicidio. Es uno de los mejores films de Sternberg, con un gran ambiente, personajes perfectamente trazados y un realismo de noticia, superado por el halo épico.

Esta época de lo americano, en un tema concreto y actual, da a la película su éxito enorme. La Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, que se acaba de fundar, otorga su premio al argumento. Y la película crea, en el cine norteamericano, el film de gangsters, que durante cinco años va a ser uno de los géneros en boga, con obras realmente extraordinarias, altamente representativas. En verdad, un tema persistentemente, que vuelve a reaparecer, siempre, bajo una forma u otra, como actualidad o como ev-