

un género desheredado

HACE un par de años se estrenaba, sin apenas lanzamiento publicitario, una película que, dentro de su modestia, suponía un grato descubrimiento. Se trataba de «Homicidios», de William Castle, un director cuyo nombre no decía nada al espectador español. Realizada con una parquedad de medios llevada al límite, sin nombres famosos en el reparto, llegaba a las pantallas desasistida de todo apoyo. Y, sin embargo, había allí un serie de posibilidades que, si se hubieran podido explayar en una producción más concienzudamente preparada, hubieran podido dar lugar a una obra maestra del género al que pertenece, el cine de terror. Ahora Castle vuelve a las salas de estreno con una nueva obra, encuadrada en el mismo género, y que sólo se diferencia de aquella, en lo que se refiere a medios, por la inclusión en el equipo de una gran estrella, aunque lo sea de tiempos ya lejanos: Joan Crawford. Castle, fiel a las preocupaciones y obsesiones que reflejaba su primer film proyectado en España, ha trabajado aquí sobre un tema de Peter Bloch, en quien se dan las mismas constantes. Y el resultado obliga a lamentar que las condiciones de producción no hayan permitido desarrollar las sugerencias que la película implica. En efecto, ambos —escritor y director— son, dentro del género que cultivan, hombres cuya mente está poblada por la obsesión del «travesti», del «transfer» de la culpabilidad y de la inversión de los términos de la familia, producida siempre por un «shock» padecido en la infancia por el personaje protagonista de sus obras. Bloch sin Castle —«Psicosis»— o Castle sin Bloch —«Homicidios»— coinciden en sus «leit-motivs». Y, dentro del tratamiento grandguignolesco que dan a sus temas, hay que reconocer que ambos son capaces de lograr un clima de pesadilla que llega a ser agobiante, y que adquiere su verdadero sentido si se piensa en el ambiente en que sus obras nacen, el del matriarcado americano, que es reflejado, por las vías de la distorsión, en sus creaciones. El resultado, sin embargo, no es enteramente satisfactorio. Y no lo es porque en la última película de Castle —«El caso de Lucy Harbin»— aparecen, una vez más, todas las limitaciones a que forzosamente obliga la serie «B».

Aunque prácticamente desconocido, Castle no es un realizador joven. Lleva una veintena de años haciendo cine, siempre en las mismas condiciones. El western y el cine de terror han sido sus campos. Y de ellos, prácticamente, no se ha movido. Parece encontrarse a gusto en ese campo. Y si, en el terreno individual, nada habría que objetar a ello, si es de lamentar que, de un modo sistemático, y a través de los años, existan géneros que se ven limitados a este tipo de producción a base de pequeño presupuesto. El cine de terror es uno de ellos, y la ciencia ficción se encuentra todavía en peores condiciones. Dos géneros que pueden dar lugar a que los realizadores y guionistas den rienda suelta a su imaginación sin cortapisas que podrían hacerse efectivas en otros tipos de temática, se ven así coartados en gran parte de sus posibilidades expresivas por la tozudez con que los productores se niegan a invertir en ellos las cantidades precisas. Y no se trata ya solamente de la mayor o menor validez de los films de este tipo como espectáculo puro y simple, al margen de toda otra preocupación, sino que, a través de ellos, puede llegarse a dar una visión del mundo contemporáneo eficaz y mucho más directa que la lograda a través del naturalismo. Pero, evidentemente, para ello es preciso ir más allá de la pura mecánica del terror, y esto resulta difícil cuando los films deben ser rodados en una decena de días, gastando lo mínimo indispensable tanto en metros de película como en decorados, equipo técnico o actores. Mientras no se duda en invertir sumas enormes en la más estúpida de las comedias —y en los estrenos del Domingo de Resurrección hemos tenido, junto a estupendos logros, buenos ejemplos de lo contrario—, parece haberse decretado que la más espantosa economía es la regla de oro para este tipo de cine.

«El caso de Lucy Harbin» se resiente, pues, de ello. Había en su punto de partida excelentes elementos. El primero de ellos —por lo insólito— el emplazamiento físico de la historia en un medio rural, de pequeños campesinos. Luego, la simplicidad de personajes y situaciones, la falta de elementos externos al pequeño núcleo humano en el que la acción se centra. Y, por último, la ya sludida inversión de las relaciones familiares, con su carga destructiva correspondiente, y el aplicado freudismo con que se plantea la situación básica. Todo ello se pierde o no surge con la fuerza que debería haber tenido en función de una realización precipitada, de unas escenas de exposición excesivamente explicativas a fin de ahorrar decorados, de una simplificación excesiva de la acción en virtud de esta misma necesidad. Por otra parte, se tiene la impresión de que en momentos determinantes —la muerte de la gallina, el asesinato del peón— se ha suprimido de la versión que se proyecta lo que quizá pareció demasiado horrible. Y también puede pensarse —haciéndose en el final de «Psicosis»— lo que sería el lógico fin de «Lucy Harbin» con madre e hija encerradas, frente a frente, en la institución psiquiátrica en la que van a reunirse. Con todo, y a pesar de las imperfecciones risitas de un grupo de espectadores que parecían avergonzados de «funcionar» con la película que se proyectaba, cuando aceptan con todo conocimiento de causa los mayores engendros que se les presentan, se trata de un film interesante dentro de su limitación. Y que hace que el nombre de Castle siga siendo digno de atención.

CESAR SANTOS FONTENLA

Está ya en pleno auge la temporada de festivales cinematográficos, iniciada, a una escala limitada por sus propios enunciados, por la Semana de Valladolid, que este año ha resultado particularmente movida a la hora de la entrega de los galardones, y de la que se ha separado uno de sus principales animadores, Vicente Antonio Pineda, que ha presentado la dimisión de su puesto. Desde el día 12 se está celebrando el Festival de Cannes, del que informaremos detenidamente en el próximo número. Y a continuación —Cannes termina el 21 y San Sebastián empieza el 2— el Festival donostiarra que, al margen de las películas en concurso, ofrecerá un interesante ciclo retrospectivo dedicado al cine de terror y una interesante manifestación marginal en que se estudiará la relación de los «comics» con el cine. Terminada San Sebastián, Berlín tomará el relevo el 25 de junio. Y quedan Moscú, Venecia... Salvo para Cannes, las películas que habrán de representar a nuestro país en los restantes certámenes están aún sin designar.

piscator y "el dossier openheimer"

TENIA que ser el viejo Erwin Piscator quien se atreviese a estrenar "El dossier Openheimer". Para el padre del "teatro épico", y aun de la concepción moderna de "teatro comprometido", de teatro abierto a una realidad social-política, que refleja y sobre la que, al mismo tiempo, quiere influir, a través de la representación de sus contradicciones e injusticias, "El dossier Openheimer" era, sin duda, un drama oportunismo.

Piscator, como es sabido, adoptó una serie de actitudes muy concretas durante la guerra del 14. Metido en una trincheras, avanzando con el fusil, realizando operaciones de resistencia, adquirió dos sentimientos muy concretos: el odio a la guerra y la conciencia de que el trabajo de actor, el teatro, debían servir para modificar las estructuras sociales. Es decir, para socavar una organización social que tiene en la guerra, la violencia y la explotación sus mecanismos de equilibrio.

Piscator fue el primero que se atrevió a hablar de la función revolucionaria del teatro, despreciando lo que se ha llamado "el arte por el arte". La posición tiene, desde luego, antecedentes (por ejemplo, en el teatro que se hizo en París durante la Revolución francesa), pero, evidentemente, ha sido Piscator quien ha empleado términos y argumentaciones que subyacen en el pensamiento moderno: en Brecht y Sartre, concretamente.

La posición piscatoriana tuvo como fondo los años difíciles de la primera postguerra alemana. Años de constante tensión, de luchas entre los diversos grupos políticos, en los que, incluso, se llegó al asesinato de los dirigentes enemigos. El que toda aquella época acabase con la repugnante entronización del nazismo, prueba hasta qué punto el apasionamiento social-político de Piscator tenía fundamento: su teatro, esquemático, por atender a un efecto inmediato, estaba, probablemente, cargado de insuficiencias dramáticas, pero es indudable que marcó la incorporación del teatro a la historia real de un país. El teatro dejaba de ser ese manso rincón de las emociones oscuras, para convertirse en una expresión apasionada de las necesidades éticas. Si Piscator era antimilitarista, antiautoritario y antibelicista, fue un hombre coherente consigo mismo —en el sentido más rico y exigente del término—, al luchar desde el escenario contra un sistema de ideas que debía convertir a Alemania en una sociedad, precisamente, militarista, dictatorial y belicista. Y nadie vaya a pensar, tontamente, que esto son sólo palabras gruesas, términos de panfleto. Son, por el contrario, el origen de millones de dramas personales, el origen de innumerables tragedias íntimas, de esas que, en abstracto, parecen a muchos "artísticas", pero que, cuando se relacionan con sus responsables históricos, determinan un inmediato malestar en los que viven con mala conciencia.

"El dossier Openheimer", estrenado ahora, responde perfectamente al viejo programa de Piscator. Se trata de dilucidar, a través de documentos reales, la responsabilidad del sabio en la situación histórica. Se debate, nada menos, que el tema del "humanismo" de la ciencia; es decir, el de la justificación del progreso científico no en sí mismo, sino en tanto contribuya a una progresión real del hombre. Dicho en otras palabras: ¿no estará la ciencia, y concretamente la investigación atómica, procurando al hombre unos medios de destrucción que sobrepasan a su capacidad moral?

Desde un ángulo político al uso, desde la atrocidad humana que consiste en dar la razón al más fuerte, ésta parece una pregunta ingenua. Openheimer y cuantos informaron al Congreso sobre la conveniencia de no lanzar la bomba de Hiroshima —en última instancia, los científicos aconsejaban que se anunciase, previamente, el lugar sobre el que la nueva bomba atómica sería arrojada, a fin de dar tiempo a la evacuación y convertir la operación en una simple demostración, y, por lo tanto, en una presión para la paz— fueron sistemáticamente desoídos. Truman, entonces Presidente de los Estados Unidos, pensó que lo importante era lanzar la bomba sobre una ciudad inadvertida; pensó, probablemente, que carecía de sentido el prejuicio moral dentro de "una guerra real".

Openheimer no sólo no fue escuchado sino que, años después, le sería retirada, por dos votos contra uno, la "confianza de los Estados Unidos", es decir, el seguir trabajando en la investigación y el acceso a los secretos atómicos.

Este es el tema de la obra de Kippard, que es, en realidad, un extracto del libro blanco que, en su día, publicó el Gobierno de los Estados Unidos.

El tema no puede ser más serio ni más importante para un dramaturgo. Quizá una primera enunciación del mismo fue aquella de que "el fin no justifica los medios". Hoy, su formulación tiene otro tono: se trata, después del stalinismo, después del fascismo, a la hora del neocolonialismo y del neocapitalismo, de volver a decir que ningún principio, ninguna frase, ningún descubrimiento, ninguna grandeza, justifican un solo acto de explotación, un solo sufrimiento estéril.

JOSE MONLEON