

## Don Siegel

### Más allá de los límites de la serie B

Casi la mitad de las películas de Don Siegel se pueden adscribir de un modo u otro a la serie B. La primera parte de su carrera se construyó en los márgenes estrechos de la segunda división de los grandes estudios, o en los caminos subterráneos que emprendían productores con escasos recursos y productoras que en los años cuarenta y cincuenta sólo podían aspirar a ocupar el hueco sobrante en los programas dobles de los cines que trataban de enganchar al público con dos títulos de desigual categoría. Pero después de casi veinte películas, cuando empezó a acceder a un cine con presupuestos más holgados y estrellas como Elvis Presley en *Flaming Star* (*Estrella de fuego*, 1960), cuando se refugió en la televisión que él veía como la versión rápida y barata del cine, y cuando pudo lograr con continuidad el respaldo de un gran estudio como Universal, Siegel no se olvidó de la serie B: tenía ya muy interiorizadas las ventajas que encontró en una forma de trabajar que combinaba la modestia y la conformidad (en el buen sentido, el que permite adecuarse lo mejor posible a los materiales que se tienen entre manos) con la mayor ambición personal, la que logra sacar el máximo partido posible a las limitaciones, con un sentido práctico y un talento para aprovechar las pequeñas oportunidades. Su cine y su personalidad se fueron moldeando en esa veintena de películas que a veces tenía que rodar en nueve días, con actores que apenas habían ensayado, o pensando con detenimiento los movimientos de cámara y la disposición de actores para evitar en lo posible el trabajo de montaje, como se hacía en la mejor serie B. Ahí forjó Siegel un estilo que buscaba la narración más concisa y las emociones más francas y espontáneas; la renuncia a la grandilocuencia o el adorno innecesario; la descripción de personajes con una frase o un gesto que los marcan indeleblemente. Esa necesidad de economía presupuestaria y narrativa se fue ajustando a la perfección con su personalidad alérgica al sometimiento, ajena a la parafernalia de los grandes estudios y a los modelos de producción encorsetados. De hecho, sus películas más fallidas en esta primera etapa son las que pretenden acercarse a los códigos del cine más comercial de serie A: el drama psicológico *Night unto Night* (1949), la comedia *No Time for Flowers* (1952) y el drama patriótico-romántico *An Annapolis Story* (1955). Siegel fue desarrollando una querencia por los antihéroes, por los solitarios que emprenden una misión (sea a un lado u otro de la ley, o ambiguamente en medio) con convicción, por los ámbitos sociales desesperanzados, las vidas llenas de incertidumbres, los ambientes turbios y los perdedores. Y todo eso lo fue modelando en las texturas rugosas, la urgencia, los códigos de supervivencia del cine de serie B.

Pero hay que hacer distinciones. No se puede considerar la primera etapa de Siegel como un cine pobre, de *look* desvaído, de factura rutinaria o convencional. Nada tiene que ver el director de *Riot in Cell Block 11* (1954) y *Private Hell 36* (1954) con la división de los adalides del cine barato como Edward L. Cahn, Fred F. Sears y Curt Siodmak. Tampoco pertenece al ilustre grupo de los que se mantuvieron durante toda su carrera en los estándares de la producción más baja, aunque con un talento artístico evidente, como Edgar G. Ulmer, Joseph H. Lewis o Jacques Tourneur. Ni pertenece al modelo de los que, aunque practicaron diversos géneros en la serie B, han quedado marcados por uno de ellos, el fantástico en el caso de Nathan Juran y Jack Arnold, el *western* en el de Budd Boetticher o el policíaco en el de Phil Karlson, todos ellos más fácilmente etiquetables, aunque sea de forma reduccionista, que Siegel. Ni siquiera se puede considerar su estancia en la serie B como una etapa de aprendizaje, en el sentido en que lo fueron las de Richard Fleischer, Robert Wise o Mark Robson, que tras unas pocas películas modestas accedían a la gran producción. No hay balbuceos o inexperiencia en esa etapa en B de Siegel; hay logros o fracasos, aciertos o

equivocaciones a menudo determinadas por el *feeling* con el productor, pero desde el comienzo aflora un director con personalidad fuerte y mano firme, probablemente fruto de sus años como ayudante de dirección y montador. El caso de Don Siegel se parece quizás más al de Anthony Mann, que también mantuvo una larga etapa en la segunda división, con sus mayores logros en torno al *film noir*, y que marcó luego una parcela importante de un género, el *western*, con un actor, James Stewart, de forma equivalente a lo que haría luego Siegel con Clint Eastwood y el cine policíaco y de acción. Y tiene también muchos puntos de conexión con Samuel Fuller, quien, independientemente de que trabajara para un gran estudio o en una modesta producción, mostraba un vigor narrativo y una capacidad expresiva con los mínimos elementos y una forma de trabajar con los actores bastante próximos a los de Siegel. Y ambos eran maestros en comenzar las películas con una secuencia impactante. Recorremos aquí, entre esa casi veintena de películas, algunos ejemplos de la forma de moverse en la serie de B de Don Siegel. (...)

#### EN LA TRASTIENDA DE WARNER

El primer largometraje de Don Siegel, *The Verdict* (1946), está basado en *The Big Bow Mystery*, de Israel Zangwill, habitualmente considerada como la primera novela del subgénero del misterio en una habitación cerrada (*locked room mystery*). Escrita en 1892, dio lugar a cientos de variantes del mismo tipo de crimen aparentemente perfecto e irresoluble, la más célebre de ellas *El misterio del cuarto amarillo* (*Le mystère de la chambre jaune*, 1907). A Don Siegel no le convencía el guión que había escrito Peter Milne, pero no tenía más remedio que aceptarlo: su contrato con Warner era férreo y no le daba capacidad de elección, pero no podía desaprovechar la oportunidad de dirigir un primer largometraje. Tampoco pudo elegir al director de fotografía que quería, Robert Burks, aunque le ofrecieron al más reputado del estudio, Ernest Haller, según explica Siegel en su autobiografía. Sí decidió Siegel el montador, Thomas Reilly, pero le salió mal: Reilly pasaba buena parte del tiempo en el bar. La buena noticia estaba en el reparto: Sydney Greenstreet y Peter Lorre, que ya habían compartido como secundarios una decena de dramas y *films noir* desde *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, John Huston, 1941), interpretarían respectivamente al comisario protagonista, Edward Grodman, y a su amigo y vecino, Victor Emmric. La contrapuesta pero complementaria personalidad de ambos personajes aporta buena parte del tono inquietante que posee el film, aunque también algunos rasgos de humor, en forma de fría ironía por parte de Greenstreet, y de humor negro en el caso de Lorre. A diferencia de las dos anteriores versiones cinematográficas de la novela, *Perfect Crime* (*El crimen perfecto*, Bert Glennon, 1928) y *The Crime Doctor* (John S. Robertson, 1934), que trasladaban la acción a la época contemporánea, el film de Siegel realza algunas características del misterio victoriano: la niebla que envuelve las calles de Londres, las habitaciones recargadas donde ocurre buena parte de la acción y la moral disipada de la época representada en una cantante de *music-hall*, marcan el ambiente de misterio para resolver un caso de asesinato. Sin embargo, desde el comienzo cobra más interés el modo en que el comisario va a resolver su propia frustración. Obligado a dimitir de su cargo por haber provocado la ejecución de un inocente al cometer un error en su investigación, Grodman tiene una oportunidad de restituir su prestigio y vengarse de su sustituto cuando aparece asesinado un hombre enfrente de su casa, en una habitación cerrada. Se trata de averiguar quién y cómo cometió el crimen, y Siegel logra mantener abiertas todas las posibilidades con una intrincada trama y, sobre todo, una planificación que resaltan diferentes aspectos del caso y apuntan a cada uno de los personajes. En realidad todo reside en el grado de la venganza: el comisario, en su voluntad de colocar a su sustituto en la misma situación que él sufrió, e inducirle igualmente a error, es capaz de matar. Pero ese desenlace no es sospechado por el espectador gracias a la

ambigüedad que Siegel mantiene en cada uno de los personajes. (...)

*Night unto Night* se inscribe en la tendencia de los melodramas psicológicos que proliferaron en los años cuarenta, y especialmente en la segunda mitad de aquella década: *Rebecca* (*Rebeca*, Alfred Hitchcock, 1940), *Dark Waters* (*Aguas turbias*, André De Toth, 1944), *Spellbound* (*Recuerda*, Alfred Hitchcock, 1945), *The Dark Mirror* (*A través del espejo*, Robert Siodmak, 1946), *The Locket* (*La huella de un recuerdo*, John Brahm, 1946) y *Secret Beyond the Door* (*Secreto tras la puerta*, Fritz Lang, 1948) están entre ellas. A menudo, ese componente psicológico o basado en alguna enfermedad mental devenía en impulso criminal o tenía una vena de misterio que escorbaba el film hacia el cine negro. Era frecuente también que una casa que escondía los hechos pasados que alteraban la normalidad mental de los protagonistas ejerciera de catalizador del problema.

*Night unto Night* participa de algunas de esas tendencias, pero apenas las desarrolla. (...) No es un descalabro, pero sí un film desvaído, que se parece a muchos otros y no encuentra su sitio. Lo mejor es el inicio, con un largo *travelling* (con truco) desde la playa hasta el interior de la casa, con regreso de nuevo al exterior acompañando al personaje de Ann, quien acaba de experimentar una conexión con su marido desaparecido. Y lo mejor para Don Siegel fue que en ese rodaje conoció a Viveca Lindfors y se casó con ella.

Tras abandonar Warner, Siegel hizo dos películas con dos productores distintos para RKO, Jack J. Gros y Mort Briskin. Si *The Big Steal* (1949) era un energético y estimulante remedo de *Out of the Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur; 1947), *No Time for Flowers* pretendía reutilizar las coordenadas de *Ninotchka* (*Ninotchka*, Ernst Lubitsch, 1939). Una idea abocada al fracaso, no sólo porque como el propio director reconocía, Siegel no era Lubitsch, sino porque el guión no tenía más encanto que la suave parodia del comunismo pero sin verdaderas situaciones de comedia. (...)

#### DRAMA SOCIAL EN NEGRO

Con su habitual espíritu autocrítico, Don Siegel despreciaba *Count the Hours* (1953), pero esta vez no tenía razón. La película que rodó con más rapidez, tan solo nueve días, es un bien elaborado ejemplo de la capacidad de Siegel para dar coherencia y prestancia a un guión endeble, y hacer interesante un producto funcional que bascula entre el cine negro y el drama social. Como en algunas películas de serie B de Anthony Mann realizadas unos años antes, *Desperate* (1947) y *Railroaded!* (*El último disparo*, 1947), *Count the Hours* plantea una falsa acusación de un crimen sobre un ciudadano normal, que es inocente pero no consigue demostrarlo. Y que tendrá la ayuda de una mujer, en este caso su esposa, como única esperanza de que se descubra la verdad. Una vez más, fue un productor no especialmente afín a Siegel, Benedict Bogeaus (impulsor de la última y fructífera etapa de Allan Dwan), quien le ofreció dirigir de nuevo para la RKO, tras el paréntesis en Universal con *The Duel at Silver Creek* (1952), el guión de Karen DeWolf, una habitual de la serie B desde principios de los años treinta. Bogeaus no tenía dinero, pretendió que Siegel usurpara el set de rodaje de una serie de televisión con Joan Crawford para rodar la secuencia inicial, y aún no había pagado a nadie cuando terminó el rodaje. Pero esta precariedad no se trasluce en la pantalla. Siegel incluso pudo contar con una actriz acostumbrada al cine de primera línea, Teresa Wright, y con el excelente director de fotografía John Alton, precisamente colaborador fundamental en el cine negro de Anthony Mann, que redondeó la fuerza expresiva de la película. (...) *Count the Hours* es un buen ejemplo del carácter resolutivo de Siegel y de su pericia para sacar notables resultados de los estrechos márgenes de la serie B, con un personaje frecuente en el director, el del solitario que trata de lograr que se haga justicia aunque tenga todo en contra, y con una primera colaboración con Jack Elam, actor muy

querido por el director, con quien contó en películas tan distintas como *Baby Face Nelson* (1957), *Edge of Eternity* y *Jinxed!* (1982), entre otras.

El realismo y la veracidad de *Riot in Cell Block 11* pueden tener parte de su origen en el hecho de que el productor del film, Walter Wanger, había cumplido condena, por disparar al representante de su esposa, cuando descubrió que ambos tenían un *affaire*. Walter Wanger había sido un convicto y tenía un especial interés en lo que ocurría en el interior de las cárceles. También había estado entre rejas, por un atraco, uno de los dos protagonistas del film, el actor Leo Gordon, que interpretaba al sicópata Carnie. Y el provocador de la revuelta, Dunn, fue interpretado por Neville Brand, que había sido durante la Segunda Guerra Mundial uno de los soldados más condecorados.

Había, por tanto, mucho conocimiento de causa para poner en marcha la crónica de un motín en una cárcel en la que los presos no pretenden un intento de fuga, ni se rebelan contra unos funcionarios en concreto, sino que reclaman mejoras en un régimen penitenciario asfixiante. El guión de Richard Collins, con quien Siegel ya había colaborado en *China Venture* (1953), ya contenía un punto de vista documental, y pretendía reflejar la situación de muchas cárceles americanas con hacinamiento de presos e indignas condiciones. Un material precioso para un Siegel cada vez más interesado en aprovechar las limitadas condiciones de producción en que se movía para dotar de autenticidad a los personajes y los ambientes de sus películas. Esa crudeza y ese apego a la calles iría afianzándose posteriormente en películas como *Private Hell 36*, *Crime in the Streets* (1956), *The Lineup* (1958), *The Killers* (*Código del hampa*, 1964) o *Madigan* (*Brigada homicida*, 1968), pero tiene ya una de sus mejores expresiones en *Riot in Cell Block 11*, que a pesar de ir a contracorriente y presentar una denuncia social sin maquillar y sin tendencias discursivas (la presencia de periodistas en el conflicto refuerza el carácter de crónica de sucesos del film), o quizás por todo ello, se convirtió en un éxito, una vez que los ejecutivos de Allied Artists, en principio reticentes, se decidieron a distribuirla, y en uno de los films más prestigiosos de la primera etapa de Siegel.

Fue precisamente el impacto que *Riot in Cell Block 11* causó en Ida Lupino lo que le permitió a Siegel hacer su siguiente película, *Private Hell 36*. Ida Lupino había logrado un cierto estatus de estrella en Warner Bros. con sus papeles en *They Drive by Night* (*La pasión ciega*, Raoul Walsh, 1940) o *High Sierra* (*El último refugio*, Raoul Walsh, 1941). Lupino era también una actriz emprendedora, que pronto amplió sus miras y, en un fructífero periodo entre 1949 y 1956, escribió guiones y dirigió y produjo películas. (...) Junto a su marido, el también guionista Collier Young, Lupino fundó la compañía The Filmmakers, de corta pero fructífera existencia. A Ida Lupino le había entusiasmado *Riot in Cell Block 11* por su realismo. Contactó con Don Siegel con la intención de enseñarle el guión que ella y Collier habían escrito y contratarle para que lo dirigiera. Siegel aceptó inmediatamente. Luego las cosas no fueron tan fáciles: había que rodar rápido, y en el set Lupino y los actores Steve Cochran y Howard Duff hicieron piña alrededor del alcohol, cosa que incomodó a Siegel.

Como buena parte de las películas de Don Siegel, *Private Hell 36* se abre con una secuencia seca e impactante. Un hombre sale de un ascensor llevándose un maletín y dejando un cadáver en el suelo. Un narrador explica qué pasó con ese caso, situado en Nueva York, pero que acabó siendo investigado más tarde en Los Angeles. La siguiente secuencia tiene lugar durante los títulos de crédito: un modo de ahorrar metraje o una forma de incrementar la inquietud que provocan, entre las letras, las sombras de un policía tratando de averiguar qué está ocurriendo en el interior de una tienda cerrada. De ese hilo va tirando la investigación de los dos policías, el casado Jack Farnham (Howard Duff) y el soltero Cal Bruner (Steve Cochran), y de su jefe Michaels (Dean Jagger),

hasta llegar al dinero robado y a la chica que sabe quién le dio el billete que destapó las sospechas, una cantante de bar llamada Lilli Marlowe. Aún tiene que pasar bastante tiempo hasta que ocurra el hecho clave de la película, la decisión de Cal de quedarse con parte del dinero ante la actitud reprobatoria de Jack, tras una persecución en coche y un accidente en el que muere el delincuente. Para entonces Siegel, y el guión de Ida Lupino, ya han desplegado las fortalezas de la película: una descripción realista, amarga, casi sórdida, de la vida cotidiana de esos policías que prefigura la tonalidad de algunos filmes policíacos de los años setenta como *The Detective* (*El detective*, Gordon Douglas, 1968) o el lado más sombrío de *Bullitt* (*Bullitt*, Peter Yates, 1968); y el retrato de una mujer que trata de mantener el tipo y sacar algo de dinero utilizando unas dotes de seducción en decadencia y soñando con unos diamantes que sabe que no pueden ser para ella. (...)

La espléndida *The Lineup* guarda inicialmente ciertas similitudes de estructura con *Private Hell 36*: un comienzo de acción en el que no se sabe muy bien que ocurre, pero queda un maletín como pista a seguir; las investigaciones de dos policías; la forma de ir tirando del hilo a través de un personaje que nada tiene que ver con la trama delictiva, en este caso un coleccionista de figuritas antiguas; y el hallazgo del botín que centra todo el resto de la acción, dinero en *Private Hell 36* y heroína en la más dura y atrevida *The Lineup*. El título alude al número de la caravana alquilada en la que Jack pasa las vacaciones con su familia, y donde decide esconder con Cal el dinero que provocará todos sus remordimientos: de refugio familiar a infierno privado.

#### CONFLICTOS ENTRE HERMANOS

Tras el paréntesis con The Filmmakers, Siegel hizo tres películas más para Allied Artists, impulsadas por distintos productores, y con resultados muy diferentes. Llama la atención que para la misma productora hiciera seguidas su película más anodina, *An Annapolis Story*; su mejor aprovechamiento de los márgenes de la serie B, *Invasion of the Body Snatchers*, y un encargo resuelto con la eficacia y con voluntad de llevarlo a su terreno, *Crime in the Streets*.

*An Annapolis Story* apenas tiene nada reseñable o identificable con los intereses de su director. Todo es tan simple como el enunciado de su argumento: dos hermanos, Tony (John Derek) y Jim (Kevin McCarthy), estudian en una academia naval y rivalizan por el amor de la misma mujer. El guión apenas daba para más. Y la producción de Walter Mirisch no permitía rodar en la verdadera academia de Annapolis, y mucho menos tenía recursos para utilizar la parafernalia militar que la historia requería. (...)

Para cuando se estrenó *Crime in the Streets*, el tema de la delincuencia juvenil y las pandillas de inadaptados ya era recurrente en las pantallas de cine. En un año se habían estrenado *Blackboard Jungle* (*Semilla de maldad*, Richard Brooks, 1955) y *Rebel Without a Cause* (*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray, 1955), y también filmes de serie B como *Teenage Crime Wave* (Fred F. Sears, 1955) y *The Violent Years* (William Morgan, 1956), escrita por Ed Wood. En televisión, la serie *The Elgin Hour* incluyó un episodio titulado *Crime in the Streets* (1954), con guión de Reginald Rose. Cuando se hizo cargo de la versión cinematográfica de ese episodio, Siegel se empeñó en distanciarse del marco televisivo realizando bastantes cambios en el guión sin la colaboración de Rose. Dos de los actores del telefilm, John Cassavetes y Mark Rydell, repitieron sus personajes en la película. Siegel huía del lenguaje televisivo, pero su *Crime in the Streets* aparece un poco lastrado por una puesta en escena algo teatral. Rodada enteramente en un decorado que no oculta su condición, compuesto por un par de calles principales y un callejón, sólo la primera secuencia sale de ese entorno, otro de sus comienzos de impacto que sólo Samuel Fuller podía superar. Una panorámica sobre el Nueva York portuario se detiene en una explanada vacía entre almacenes, con una

valla al fondo. En la oscuridad de la noche, en el silencio, se oye una voz en primer plano que advierte que “están detrás de la valla”. Sin mostrarla, Siegel inmiscuye al espectador en una de las bandas juveniles. La otra aparece saltando sobre la valla. Cuando están frente a frente, en silencio, una voz femenina grita el nombre de uno de los chicos y estalla la violencia, al tiempo que en la banda sonora se desencadena un jazz frenético y comienzan los títulos de crédito. (...) En *Crime in the Streets* brillan las expresiones de la violencia y la angustia juvenil, también la descripción social de una clase trabajadora que enlaza con los ambientes de *Count the Hours* o *Private Hell 36*. Pero en la segunda parte, el film se vuelve más estático, con secuencias más planas y discursivas que tienen al asistente social Wagner como receptor de los problemas. A unos y a otros, también al espectador, Wagner trata de inculcarles la idea de que no se debe responder con mano dura, porque así los chicos duros se endurecen aún más; que no se les puede pedir que sean buenos, cuando tienen razones para ser malos; que sólo la comprensión y el amor puede inducirles a cambiar de rumbo. (...) De todos modos, la película mantiene el pulso gracias a un Siegel que volvía a elevar su cine muy por encima de los limitados medios de la serie B.

**Ricardo Aldarondo**, en *Don Siegel*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española, 2010.