

hiriente de un mundillo superficial y estúpido (al cabo del tiempo —la novela fue escrita 1925— quizá esa capacidad de agresión haya desaparecido en parte, pero no así su fresca narrativa). El éxito alcanzado por la novela (adaptada tres veces al cine) obligó a la Loos a escribir una segunda parte, *Pepero se casan con las morenas*, donde la espontaneidad de la primera se cambiaría por la simple repetición de una fórmula.

Años más tarde, vencidos por el tiempo aquellos tiempos «locos» de Hollywood, adaptado éste a otras necesidades mercantiles, figuras como la de Anita Loos quedaron marginadas hasta ser desconocidas por las nuevas generaciones. El destino de los guionistas suele ser implacablemente similar. Sin embargo, ahora la Loos vuelve (al menos, entre nosotros) a tener una nueva actualidad, no sólo por la reedición de las dos novelas mencionadas (1), sino, primordialmente, por la publicación de sus memorias, *Adiós a Hollywood con un beso*. En

(1) Los tres libros han sido editados por Noguer.

ellas, Anita Loos vuelve a ejercer el oficio novelístico para contar, no ya una historia de ficción, sino una crónica cínica, y hasta cierto punto amarga, de aquel Hollywood lejano. Lo inteligente de la escritora es que utiliza el tono común de revistas frívolas, y sucediendo una serie de anécdotas aparentemente triviales, tritura personajes, circunstancias, películas, descubriendo datos que en ocasiones acaban por tener un importante valor histórico. La novelista no puede ocultar dos sentimientos que se confunden en su trabajo: un cierto resentimiento por el olvido del que es víctima y su nostalgia por aquellos tiempos que, en definitiva, fueron los de su juventud. Esto último aparece claramente expuesto en el capítulo final del libro, donde protesta reaccionariamente por el cine «de hoy», que ella considera radicalmente distinto del de su tiempo, y que no acaba, desgraciadamente, de entender.

Sin embargo, por encima de esa postura, sus libros nos acercan a una etapa de la vida de Hollywood, fundamental en la historia del

cine, con el desparpajo de quien no niega su capacidad crítica y su necesidad de arremeter contra todo lo que considera banal y estúpido. En ese sentido, pues, *Adiós a Hollywood con un beso* podría seguir siendo un libro de enorme actualidad; bastaría para ello cambiar nombres y lugares. ■ D. G.



Una mediocre segunda parte

El éxito de «French Connection» (que aquí se intituló «Contra el imperio de la droga») llevó a sus productores a pensar en una segunda parte; una nueva película que aprovechara del enorme éxito de la primera, que explotara un poco más el mito de un título que, por encima de lo previsto, había ganado a públicos de todo el mundo. Como se

había tenido la suerte de no haber matado a ninguno de sus dos protagonistas, era lógico pensar en la posibilidad de tardar todavía hora y media más en que el perverso de la historia acabara con sus huesos en la tumba. Hora y media que simplemente había que rellenar de alguna forma sin necesidad de continuar los planteamientos estéticos e ideológicos de la primera parte. Si ésta había partido, al parecer, de unos hechos reales y de un intento de utilizarlos para tratar de analizar los mecanismos por los que pueden regirse en la vida nuestra de cada día tanto los traficantes en drogas como los encargados de eliminarlos (mecanismos que se presentaban con una curiosa similitud de manera que las tradicionales fuerzas del Bien y del Mal quedaban calificadas así sólo en función de la costumbre, pero nunca en cuanto a que sus conductas se diferenciaran en ningún aspecto), la segunda parte, en cambio, no llega a ser más que una leve caricatura de este planteamiento, habiéndose seguido de él el mínimo hilo argumental. Si en la película de Wil-

lian Friedkin, dos policías enfrentaban sus métodos de trabajo para alcanzar la misma meta, en ésta, firmada por John Frankenheimer, quiere imitarse ese conflicto, pero sin llegar a superar el simple planteamiento. Para justificar ese enfrentamiento, el famoso «Popeye» actuará en Marsella, es decir, en territorio ajeno, con lo que tendrá que sujetarse al sistema de trabajo de la Policía francesa; «Popeye» discutirá todos y cada uno de sus criterios, para acabar finalmente por comprender que no eran del todo insensatos.

De cualquier manera, la persecución de «Popeye», su necesidad vital de eliminar al «contacto francés» continúa siendo, en esta «French Connection 2», una obsesión personal, una venganza particular que nada tiene que ver con la defensa de la justicia que él se supone que pretende. Sin embargo, este odio privado —que era uno de los elementos básicos del «French Connection 1»— es tratado por Frankenheimer de una forma pretenciosa y ambigua. Parece claro que antes que una película personal u otra que continuara mecánicamente los elementos de la primera parte, Frankenheimer ha querido hacer una película «en contra». Si él es un autor más o menos consagrado y con una personalidad más o menos definida, debió pensar que un simple trabajo que continuara el de otro autor era denigrante, y con el fin de no parecerse en absoluto a su colega Friedkin, se ha esforzado tanto en desmentirlo que acabó por no hacer ninguna de las cosas posibles y lógicas con su película. «French Connection 2» no aclara ningún punto de la primera parte ni ofrece una perspectiva diferente, ni siquiera aprovecha el factor de espectáculo que indiscutiblemente había sabido encontrar con inteligencia William Friedkin.

Reducir, sin embargo, los comentarios a este número de a planteamientos particulares de Frankenheimer es un

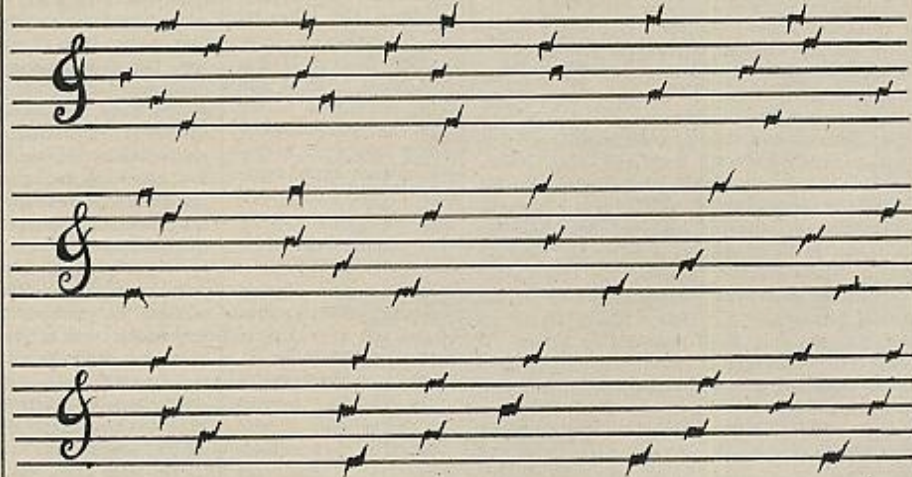
error. La película no surge como una «obra de autor», sino claramente como una decisión de productor que ha estudiado fría y científicamente las posibilidades de éxito comercial de una nueva parte que cogiera de la primera lo más elemental. Frankenheimer, aunque haya intentado firmar su obra en todos los aspectos, no ha podido más que responder, por encima de todo, a esa demanda del mercado, demanda que, por otra parte, ha condicionado toda su carrera, escalonada por empresas similares aunque hayan tenido en ocasiones el acierto espléndido de películas tan notables como «Yo vigilo el camino», por citar uno de sus últimos títulos.

Afortunadamente, el que el «contacto francés» muera en esta segunda parte, elimina la posibilidad de una tercera. La amenaza de nuevas partes permanece viva en otros casos, como el de «Borsalino y Cía.», de quien no es difícil imaginar un «Borsalino en América» que continúe la mediocridad y la estupidez de este personaje, expuesta a lo largo y a lo ancho de dos insoportables películas. ■ D. G.

«Gangsters» y antisemitismo

Si el cine negro puede caracterizarse entre otras cosas por haber planteado cómo el llamado mundo del hampa no difería del llamado mundo del orden y cómo la violencia ejercida por los «gangsters» no era más que una continuación o una consecuencia de la iniciada por la estructura social y más concretamente por los encargados de impedir esa violencia, puede entenderse que «Lepke», de Menahem Golan, es una película de género. Sus planteamientos básicos son, en definitiva, éstos, aunque Golan vaya aún más allá y dé a su película un carácter insólito o cuanto menos novedoso. En efecto, «Lepke» no es sólo una denuncia (o un redescubrimiento) de cómo son (o eran) los

“Sonatina para una guerra”



OPS



«Lepke», de Menahem Golan

mecanismos de relación entre las fuerzas del orden y los «gangsters» clásicos de los años treinta, sino que apunta a una denuncia del antisemitismo que incluso en aquel momento y en aquel ambiente de fuerza violenta, en el que parecía que el único sentido posible de la convivencia estribaba en definir con claridad los límites y las posibilidades de acción de cada uno —de cada «gangster», de cada policía, de cada víctima de los dos—, surgía con enorme claridad.

Para exponer su opinión, Golan ha realizado una película rigurosa que sigue de cerca la trayectoria vital de Louis Buchalter, alias «Lepke», «gangster» judío —y no italiano— que, en compañía de Luciano, Genovese, Anastia, Shapiro, Schultz y Costello creó el famoso Sindicato que permitía un apoyo mutuo y una libertad para la acción ilegal de cada uno de ellos. Menahem Golan ofrece una perspectiva de la vida de Lepke desde su adolescencia —en un excelente prólogo a la película—, para continuar por su trayectoria íntima y «profesional». La colaboración de las fuerzas del orden en el manejo de sus asuntos y del Sindicato en pleno es una constante por la que Golan pasa sin detenerse excesivamente en ella. Le importa más dedicar su atención a las relaciones internas del Sindicato y a la

muerte de Lepke (condenado a la silla eléctrica por asesinato); las razones que condujeron a su protagonista a la muerte no fueron tanto las de la estricta aplicación de la justicia como la de los intereses particulares de sus compañeros de Sindicato, apoyados en un racismo latente en todo el país respecto a los judíos. Surge así en la película de Golan una perspectiva interesante del mundo del «gangsterismo».

Limitar, sin embargo, «Lepke» a la consideración de película-denuncia sería rebajar su interés. El grado de ingenuidad que puede haber en toda demostración dramática de una idea como la que nos ocupa, está superada por Golan a base de profundizar con seriedad en todas las vertientes que ha elegido su personaje y la época que le tocó vivir. Prescindiendo de datos ya conocidos, Golan se acoge a una trayectoria particular que pueda ofrecer al espectador (incluso al «conocedor» del género) una vertiente responsable. Para ello, rompe la estructura dramática de su película en base a los datos que quiere aportar antes que al mantenimiento de la atención puramente formal. «Lepke» pasa limpiamente de una secuencia de violencia a otra que ofrece la intimidad amorosa del protagonista, apenas sin transición. De igual manera, pasa por alto los suce-

dos políticos del país (y la enorme trascendencia que en aquellos momentos podía tener para los miembros del Sindicato) por importarle más ocupar la atención del espectador en las características particulares de su personaje, «víctima del antisemitismo», según la versión que nos ofrece.

Esta unidad de intenciones en la película de Golan no anula, sin embargo, una cierta desigualdad motivada precisamente por su afán de enriquecer la visión de Lepke desde diversos puntos de vista. Al venir refugiada la película en una factura de género, son muchos los condicionamientos que el espectador aporta a la contemplación del film y puede resultar en algún momento ambiguo lo que no es por parte del director más que un intento de ser honrado.

■ DIEGO GALAN.

Entre Capra y Sturges

Como estímulo a las participantes en el inhumano maratón de baile, que agotaba pareja tras pareja, el animador del concurso anunciaba con voz altisonante que acababa de llegar al local nada menos que ¡Gregory La Cava!, y sugería que quizá el famoso realizador de Hollywood se fijase en alguna de las concursantes para incluir en el reparto de su próxima película...

La escena pertenece a «Danzad, danzad, malditos», y, preguntado su director, Sidney Pollack, sobre por qué había citado tan explícitamente el nombre de La Cava (hizo otro tanto con el de Mervyn Le Roy), contestaría que por un doble motivo: primero, porque realmente La Cava era en aquellos momentos —años treinta, tras la Depresión— un «director-estrella», alguien con capacidad de hacer y deshacer dentro del cine norteamericano, y cuyo nombre resultaba conocido popularmente; segundo, porque había querido poner en evidencia el olvido total en que La Cava cayó décadas después, y comprobar cómo incluso en medios cinéfilos no significaba apenas nada la mención a un cineasta que años antes llegase a la cima de prestigio industrial de un Capra o un Lubitsch

No ha pasado demasiado tiempo desde las declaraciones de Pollack, y toda una operación destinada a «recuperar» la figura de La Cava parece puesta en marcha. Mediante la reposición de sus principales títulos en ciclos preferentemente televisivos (como el que nos ofrece el Segundo Programa de RTVE), se descubre con nuevos ojos, desde diferentes perspectivas críticas a las existentes en su momento, la obra de uno de los más caracterizados representantes de la comedia americana, en su versión de los años treinta. Y tal como suele suceder en este tipo de «operaciones rescate», a la ignorancia sustituye la admiración desenfadada; al desconocimiento injusto, un otro tanto entusiasmo sin límites, que quiere ver «obras maestras» por todas partes, en una ejemplificación excesiva del «ensalzar al humillado».

El término que entendemos más justo a la hora de enfocar hoy la filmografía de este realizador (cuya vida transcurrió entre 1892 y 1952 con aprendizaje en los dibujos animados y una bastante pro-

lífica labor en el largometraje) es el que acabamos de emplear de «caracterizado representante» de un tipo concreto de comedia americana. Con ello pretendo insistir en que es de las virtudes y defectos más típicos de una etapa de este género, de sus aciertos, pero también de sus innumerables limitaciones, de lo que La Cava se erige en clarísimo portavoz. No es la comedia enloquecida de los años veinte —auspicada por los trabajos cómicos de un Mack Sennett—, ni la «de parejas» de finales de los años cuarenta o toda la década de los cincuenta, lo que La Cava cultiva, sino un tipo de narración que parte de alguno de los conflictos sociales existentes en ese momento para tratarlo de acuerdo con las reglas clásicas de la comedia. No olvidemos que lo mejor de su obra (y, de hecho, lo que vemos en el ciclo mencionado) se encuentra dentro del período rooseveltiano; es decir, de los años fuertemente marcados por la línea política de Roosevelt en la Presidencia de Estados Unidos, que —motivada en profundidad por la gran crisis en que vive Norteamérica a partir del «crack» del año 1929— va a dar origen a una cultura crítica, manifestada a través de los distintos medios de expresión, bien entendido que tal criticismo se produce dentro de los márgenes del tradicional liberalismo americano, sofocado intermitentemente en los años posteriores por hechos históricos, que van desde la «caza de brujas», nacida de la «guerra fría», hasta el conflicto de Vietnam, pasando siempre por el incesable imperialismo estadounidense.

Y es en este marco del «New Deal» de la década de los treinta donde el trabajo de La Cava alcanza su verdadera significación. Corresponde en clave de comedia a films como «Furia», de Lang, o «Las uvas de la ira», de Ford —por citar dos ejemplos clásicos—, en

cuanto que aborda una temática donde, en principio, todo conflicto sentimental queda subsumido en una más amplia problemática social, la limitación máxima de La Cava es que tal principio se ve habitualmente traicionado por un desarrollo conformista y un desenlace acomodaticio, que busca con descaro el «happy end». El excelente planteamiento de películas como «El mayordomo» («My man Godfrey», 1936, la más definitiva), «La chica de la Quinta Avenida», «Damas del teatro» o incluso «Camino de rosas», en las que se constata la separación de unas clases sociales antagónicas, la realidad del dinero como único móvil de una sociedad y el «status» privilegiado de una burguesía, que se complace en su aburrimiento o en su estupidez, queda diluido dentro del transcurso de una anécdota, que —al mismo tiempo que se revela cinematográficamente poco inventiva— pierde progresivamente toda su fuerza crítica en beneficio sólo de una cierta bonhomía, de un sentido de «la felicidad para todos», que acercan a La Cava al cine de Capra, cuando en realidad su papel era el de directísimo precursor de un Preston Sturges, mucho más acerado, mucho más frío, mucho más realista.

Era —y es— difícil, dentro del sistema de Hollywood, llegar a otra cosa (y la propia experiencia de Sturges lo demostraría en seguida). Porque, aunque La Cava fuese productor de buena parte de sus films, y ocupara ese puesto de privilegio que mencionábamos al comienzo —lo que le permitía, por ejemplo, improvisar continuamente el rodaje—, en definitiva su trabajo estaba al servicio de las grandes compañías. En este sentido, y al margen de sus opciones personales, el redescubrimiento de La Cava puede servirnos para reflexionar sobre las posibilidades de un artista dentro de un sistema de producción