

LA comedia alegre y vivaracha, donde el esquema cien mil veces repetido del chico busca chica/chico pierde chica/chica recupera chico/, que no servía más que para acabar demostrando las excelencias de una comunidad como la norteamericana, el exquisito color celeste de su democracia perfecta, el perfecto engranaje de la todopoderosa maquinaria del país más colosal del mundo, tenía una adecuada continuación en otro tipo de películas. En ocasiones, el musical; casi siempre, el «western», y, muy especialmente, el cine de policías y ladrones. Hollywood no tenía demasiadas ganas de meterse en complicaciones. E inventó el cine triunfalista, aunque de manera un tanto más inteligente que los países que sucumbieron luego al esquema del cine publicitario y gratuito.

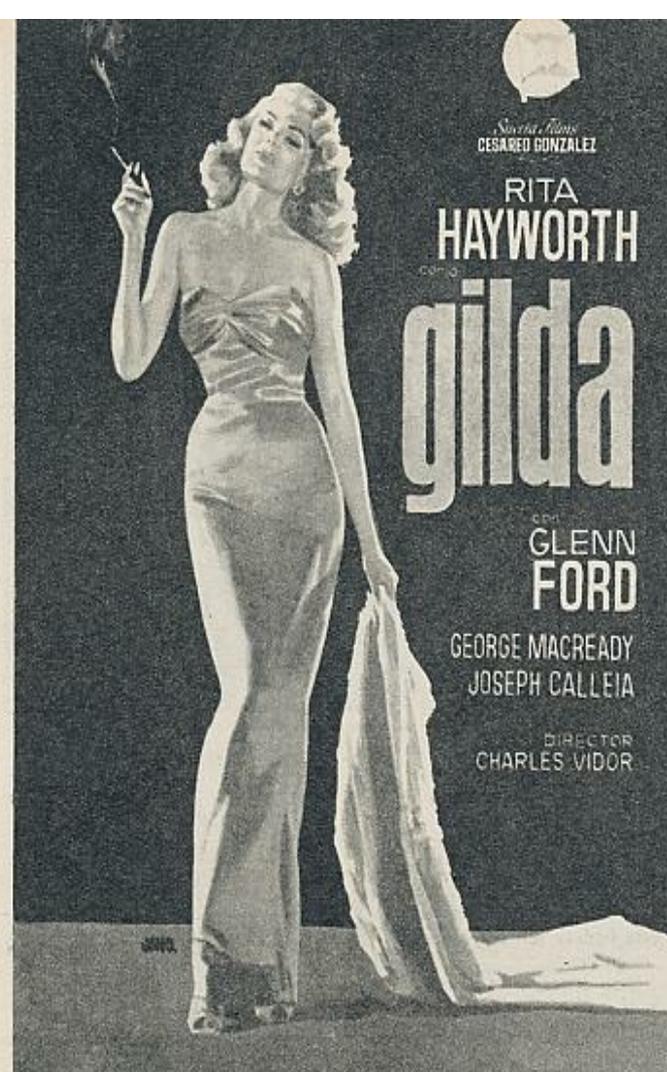
El problema de ofrecer una crítica social, a partir de los esquemas habituales del cine, se acrecentaba con la dura censura que en los años de posguerra vigilaba atentamente cualquier infiltración de espíritus lúcidos. Cualquier intento de insinuar una versión diferente a la habitual era rápidamente tildada de comunista en el paranoico ambiente de la «guerra fría». En definitiva, y al margen de cualquier otra apreciación más matizada, el cine norteamericano se erigió como prototipo del optimismo y el engaño. Brecht, en sus tiempos de guionista cinematográfico, escribiría aquel poema que resumía no sólo su postura, sino el entorno en que se movía:

Para ganarme el pan cada ma-
[fiana
voy al mercado donde compran
[mentiras.

Lleno de esperanza
me pongo a la cola de los ven-
[dedores.

Los «gangsters» de la ley seca

Antes del estallido de la segunda guerra mundial, el cine norteamericano había descubierto un nuevo género: el de policías y asesinos. Se trataba esquemáticamente de una fácil intriga en la que un honesto y fiel policía descubría al auténtico responsable —perfecta encarnación del Mal— de un asesinato, un robo o un delito semejante. Ocultan debidamente al espectador una de las claves del misterio, la gestión del policía se adentraba en los caminos de la angustia, el suspense... y el engaño. Este cine de «gangsters» tenía su justificación histórica en la etapa de la ley seca (1919), una de las más extrañas disposiciones legales de todos los tiempos, que clemente, lógicamente, la aparición de profesionales de la clandestinidad,



CINE BLANCO CINE NEGRO

de redes cuidadosamente organizadas con el fin de que cualquier ciudadano de los Estados Unidos tuviese opción a dejar de cumplir la citada ley. Al Capone y Lucky Luciano, magnates absolutos del llamado «gangsterismo», fueron, naturalmente, los pilares básicos sobre los que se apoyaría este cine de «gangsters», que no venía sino a repetir un esquema aún más antiguo que el género: el Bien y el Mal luchan por su hegemonía sobre el mundo; finalmente, será siempre el Bien —encarnado por un personaje que es, al mismo tiempo, el prototipo de la belleza física— quien vencerá al Mal —también caracterizado en un actor agresivo y, generalmente, feo—, aun cuando las situaciones de peligro hayan sido terribles. El esquema será idéntico al de los restantes géneros de Hollywood, coincidiendo además en otra de las claves de esta cinematografía: la violencia como forma de relación espontánea entre los hombres (que llegaría,

concretamente en el «western», a servir en ocasiones para la apología) y como única meta natural de solucionar los conflictos.

En ocasiones, este cine de «gangsters» serviría, al margen de su inmediata valoración como cine épico, para desarrollar, siquiera indirectamente, una crónica periodística de unos años de historia americana. La revelación de personajes tremebundos, de algunas formas de vida, de algunos lugares de acción, irrumpían en la estética del cine de Hollywood, apuntando nuevas posibilidades expresivas.

Ya en la era de cine rooseveltiano, el cine de «gangsters» acabaría proponiendo otra nueva vertiente. El «perverso» no sería ya el fuera de ley, sino que éste se transformaría en una especie de héroe al luchar, con los únicos medios que tiene a su alcance, por la injusticia reinante. En este caso, el policía no es tanto el defensor del Bien como un enviado de la represión para eliminar al hombre que es ca-

paz de corromper los estables cimientos de la sociedad del confort. El «crac» económico de 1929 reflejaría la escasa realidad de esa pretendida felicidad garantizada, y sería como un acicate para el cine en su proyección nueva. Algo andaba mal y quizá lo que ocurría era que las cosas no habían sido como se pretendían, sino que otra versión se podía acercar más auténticamente a lo real.

De cualquier manera, el esquema continuaba. Tanto en un lado como en otro, el conflicto seguía presentándose como lucha trascendental entre el Bien y el Mal. No había opción, dentro de ese juego, a un análisis más relajado de la realidad del país.

Sin embargo, dentro de las innovaciones del nuevo planteamiento, surgiría uno de los factores fundamentales de lo que más tarde se daría en llamar «cine negro». La vampiresa exótica, que poseía una suerte de erotismo que nunca la tranquila ama de casa-mujer de policía honrado podría soñar. La cantante de clubs nocturnos, de turbio pasado, de borracheras continuas, era —es—, sin duda, una mujer de mayor atractivo sexual que la fiel pelapatatas de todos los días. En los extremos míticos del mundo del cine, la «vamp» (que ya había conocido otras vertientes en otros géneros) no podía dejar indiferente al espectador. La sorpresa estribaba en que el amor también era posible entre la gente «del hampa», y que éste aparecía en términos drásticos, absolutos y sublimes. El «gangster» de «El bosque petrificado», de Archie Mayo —primera aparición en el cine de Humphrey Bogart—, moriría por esperar a la mujer que amaba, renunciando a su propia salvación.

Surgiría así otro nuevo mito del cine de «gangsters» que, indistintamente, se jugaría a la derecha o a la izquierda de la narración. La mujer fatal podría ser tanto la encarnación del Mal como el prototipo de virtudes ocultas. Todo dependía de la orientación de la película. «La mafia», vista por dentro o vista por fuera, era todo lo que se necesitaba para variar el planteamiento.

La aparición de McCarthy

Sería el senador Joseph McCarthy quien más dañara al cine libre de Hollywood, y, paradójicamente, quien más fomentara la aparición del género que sostendría esa libertad. Cine libre no entendido a la manera de cualquier cinematografía europea, donde la independencia se supone concerniente a unos planteamientos económicos, sino en tanto expresión personal de unos autores.

El fanatismo de la «guerra fría».

**DE LA COMEDIA AL «GANGSTER»,
DE LA NO-COMPLICACION AL MAS IMPORTANTE GENERO
DEL CINE NORTEAMERICANO.**

la enfermedad contagiosa de la posguerra, hizo, como se sabe, estragos en el mundo del cine. (Una vez más valdría la pena recomendar el excelente libro de Román Gubern, «McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas» [Editorial Anagrama, 1970], donde la lucha fiera del tristemente famoso senador contra los elementos más vivos del cine norteamericano está descrita con profusión de detalles, insólitos hasta la aparición de este libro.)

El rotundo descubrimiento de la falsedad de los principios democráticos y liberales sostenidos hasta la fecha, la existencia de una guerra como la de Corea y la constatación palpable y cotidiana de una corrupción administrativa y social en todos los órdenes, obligaba a los cineastas a plantearse su realidad en términos menos condicionados por la estructura optimista de Hollywood. El «cine negro» sería una consecuencia de ello.

En realidad, se trata una vez más del juego obligado, repetido incansablemente a través de la historia, por el que, para tratar de expresar unas ideas, es necesario girar una buena porción de grados y remitirse a una crónica indirecta. Lo que en otros países, y en el terreno del cine, acabaría transformándose en un cine intelectual y hermético, en Hollywood seguiría siendo un cine popular, de fácil comprensión, al menos en una inmediata lectura.

A tenor con la represión ambiental —y la que el propio cine norteamericano imponía siempre a base de géneros, estrellas o comercio internacional—, los cineastas, preocupados por su responsabilidad, se refugiaron en el hasta entonces cine de «gangsters» para variarlo en la medida en que era necesario para servirse de él.

El esquema de buenos y malos desaparecía, pues, a finales de la segunda guerra mundial. Para los nuevos allegados, los términos bélicos del Bien y del Mal desaparecerían para fomentar una nueva visión donde las maldades y las bondades no eran fruto congénito de unos repartos divinos, sino una consecuencia lógica del motivo de la lucha. John Huston, con su espléndido «El halcón maltés» describiría esta nueva situación: el enfrentamiento surgiría a consecuencia del deseo de poseer la famosa estatua. La victoria no dependería tanto de unos designios metafísicos o «sociales» como de la astucia volcada en la contienda.

Si bien, forzado por la necesidad de demostrar en todo momento que «el criminal nunca gana», este «cine negro» hacía terminar sus películas con la victoria del hombre de orden (o similar), el planteamiento había sido muy diferente. Ya en «El halcón maltés» (por seguir el mismo ejemplo), el



policía Humphrey Bogart no era el hombre puro y recto de las películas de «gangsters». Su ambición era idéntica a la de su antagonista y la solución del problema aparecía por circunstancias muy diferentes a las usuales.

«La jungla de asfalto» (1950), de John Huston; «Atraco perfecto», de Stanley Kubrick; «Noche en la ciudad» (1950), de Jules Dassin; «Chicago, año treinta» (1958), de Nicholas Ray; «El último refugio» (1941), de Raoul Walsh; «Cayo Largo» (1948), de John Huston; «Laura» (1944), de Otto Preminger; «Pánico en las calles» (1950), de Ella Kazan; «La dama del lago» (1946), de Robert Montgomery... son algunos de los títulos clave de esta etapa de cine negro, que tomaba su inspiración de algunos clásicos malditos, como Dashiell Hammet o Raymond Chandler.

Con independencia del valor de cada una de las películas del género, y de su última aspiración ideológica, todas se unen en su versión pesimista del ambiente que retratan. Una visión que —como también ha señalado Gubern— equivalía en las películas a una postura nihilista, única posible en un cine incapacitado para erigirse en voz popular.

La «protesta» que suponen los films de cine negro, se encuentra en la propia visión del mundo que ofrece. Todos sus personajes son hombres tamizados por las teorías freudianas, a partir de las cuales cualquier esquema sobre los caracteres humanos desaparece limpiamente. Un cine que, curiosamente, se niega a participar de ningún esquema, a partir justamente del que siempre supone un género. Pero es muy posible que el cine negro —que acabaría haciendo escuela y creando sucursales frívolas en todos los confines del mundo, incluyendo, más tarde, al propio Hollywood, que intentaría imitarse a sí mismo, pero sin la menor fortuna—, al haber partido de una necesidad ambiental y vital de sus propios creadores, no tuviera más leyes que las de la censura del momento. Es ahora cuando, de alguna manera, pueden percibirse sus constantes de mayor interés y sus «tics» más desafortunados.

El ciclo que Televisión Española comienza este domingo en la Segunda Cadena vendrá a ofrecer algunas nuevas ideas sobre este fenómeno. Desgraciadamente, la selección de sus películas no cuenta con los títulos fundamentales de la serie, ya proyectados por la propia TVE en otros ciclos, como los de John Huston o Humphrey Bogart; de cualquier manera, una revisión de los mismos vendría ahora a colaborar a esta interesante teoría de la proyección continuada del más importante género del cine norteamericano. ■ DIEGO GALAN.