



En una sociedad en crisis como la americana, el policía adquiere una posición preponderante que corresponde a la ya típica y clásica definición del «héroe». («French Connection», de William Friedkin.)

A propósito del Watergate

VIOLENCIA Y PODER EN EL CINE AMERICANO

La primera etiqueta con que suele adornarse el caso Watergate y todas sus ramificaciones político-judiciales es la de «episodio novelesco y de película». Claramente, la frase tiene su explicación. Desde el día 8 de enero de 1973, en que se abrió el juicio contra los cinco acusados del espionaje en las oficinas del partido demócrata hasta la actualidad, el caso Watergate ha sido en la realidad una especie de apoteosis de los films de serie B que tantos favores concedieran al cine americano de los años 40. El proceso que, partiendo de un acto aparentemente simple como era el espionaje, ha llegado a convertirse en el escándalo político más importante de la posguerra —al menos entre los conocidos—, dinamitando los principios del «fair play» democrático y llevándose

consigo a ex ministros, ayudantes especiales, consultores policiales, un vicepresidente y, probablemente, un presidente, es la materialización más perfecta de un juego de intrigas que el cine negro había tratado hasta la saciedad. En realidad, tan rico arsenal de perjurios

serie se llama «Washington Post», más concretamente, Carlis Bernstein y Bob Woodward. El libro de los dos periodistas, **Los hombres del presidente**, se ha convertido ya en un auténtico bombazo editorial en los USA, incluso antes de su aparición en el mercado. No sería

to se diera cita el proceso del «impeachment».

Cine y realidad

Mucho se ha escrito sobre la relación cine-realidad referida particularmente al cine americano. Se ha dicho, con razón, que estudiar los Estados Unidos a partir de su proceso filmico conducía a un contrasentido desde el momento en que la simple imagen filmica —el signo de la presencia y, en tanto que tal, signo mixtificante e ilusorio— no se correspondía en modo alguno con la realidad. Se trataba de una visión sublimada y, a la postre, falseada, en tanto que la transposición iconográfica y simbólica de hechos reales se contradecía con la eticidad falsificada del mensaje final del film.

Con todo, es evidente que a lo ▶

Domenec Font

y chantajes, de contradicciones y falsas pistas, de redes asociativas, confabulaciones y amenazas como las del Watergate parecen más bien formar parte de una segunda versión novelada de **The Big Sleep**, de Raymond Chandler, que Howard Hawks exhibiera en la pantalla de forma tan enrevesada.

El Philip Marlowe de esta nueva

exagerado afirmar que la revista más leída actualmente en América sea «Playboy», en donde han comenzado a publicarse los primeros capítulos del libro. Libro de intrigas por el que el actor Robert Redford pagó millones de dólares en concepto de derechos para una posterior versión cinematográfica que, posiblemente, comenzaría tan pron-

VIOLENCIA Y PODER EN EL CINE AMERICANO

largo de muchos años el material fílmico propuesto por Hollywood, y de manera especial el «cine negro», respondía —o al menos se justificaba— a una situación histórica predeterminada. Sin que la correlación dialéctica fuera tan simple, pocos pueden poner en duda, sin embargo, que la etapa del «cine de gangsters» encuentra su real justificación en la primera gran crisis moral que sacudió a los USA tras el «crack» económico del 29; que la guerra fría, Corea y los brujos de McCarthy darían un pleno sentido «a posteriori» al mejor film negro de la posguerra, de la misma forma que la administración Nixon es el más perfecto justificante de esa oleada de nuevos «gangsters» que en los últimos años invaden las pantallas mundiales. Ningún fotograma de *El Padrino* puede evocar mejor una reunión de «mafiosos» que la difundida foto de Nixon con Bebe Rebozo y el financiero californiano Robert Altman en un yate del Caribe.

Del mismo modo podemos explicarnos el recorrido histórico de otro género típicamente americano, el «western». No es mera casualidad que la época del «western» más intimista —defensa de los granjeros, lucha contra los monopolios del ferrocarril, etc.— coincida con el optimismo del «New Deal» rooseveltiano, de la misma forma que el «western» agresivo y colonizador tenga su entrada en el momento en que los EE. UU. comienzan a practicar una colonización económica y un proteccionismo político hacia América Latina o que el film pro-indio —integrador— tenga su cabida durante la «Nueva Frontera» keynesiana.

Llevando estas conclusiones un poco más lejos, se puede coincidir, incluso, con la tesis desarrollada por Carl Oglesby para analizar a grandes rasgos el capitalismo americano, cuyas conclusiones reprenen la estructura clásica del «western». Según Oglesby, el capitalismo americano contemporáneo puede analizarse partiendo de la relación «yanquis contra «cow-boys»». Los primeros —la civilización, el papel jugado en el «western» por el ferrocarril, etc.— se localizarían entre la aristocracia intelectual de Nueva York con las familias que han determinado históricamente los USA, llámense Carnegie, Rockefeller o Whitney, y las universidades —Harvard, Yale, Princeton—, en donde se ha formado la casta dirigente; el otro vértice, el «cow-boy», estaría marcado por los «outsiders» en busca de fortuna, los piratas individualistas del Sur y el Oeste. La tesis tiene su miga si observamos que antes del Watergate, la Casa Blanca y la Administración Republicana estaban repletas de gente del Oeste (Ronald Ziegler y Bob Haldermann, de California; John Erlichman, de Seattle; Richard Kleindienst, de

Arizona, etc.), mientras, por otro lado, el único elemento que ha podido mantenerse en pie incluso más allá del escándalo Watergate, Henry Kissinger, es una eminencia gris «yanqui» procedente de Harvard y de la Fundación Rockefeller.

Presidente super-star

Si bien el escándalo Watergate ha relanzado el cine de espionaje y gangsteril, no hay que olvidar que las manipulaciones político-económico-judiciales han sido una constante americana desde la segunda guerra mundial. Manipulaciones que, curiosamente, han tenido a Richard Nixon como a uno de sus más eminentes intérpretes.

No hay que olvidar que uno de los grandes procesos de la posguerra americana, la Comisión de Actividades Antiamericanas de McCarthy, tenía al actual presidente como uno de los principales promotores. En calidad de senador, sería el encargado de interrogar al actor derechista Adolphe Menjou,

jes llevados a cabo por los «boys» de Edgar Hoover en diversas embajadas extranjeras y grupos políticos izquierdistas, «por estrictas razones de seguridad», con el seguro beneplácito de Richard Nixon, bien en calidad de presidente y durante su etapa de vicepresidente en la Administración de Eisenhower.

En la revista «Les Temps Modernes», núm. 331, Peter Dale Scott llega todavía más lejos. En su artículo «De Dallas a Watergate» advierte un mismo juego rocambolesco entre ambas situaciones históricas. El análisis del camuflaje de Dallas —escribe— ayuda a dilucidar el Watergate y sus posteriores ramificaciones, comprendidos los manejos del sindicato de camioneros, el mundo de los exiliados cubanos de Miami y las transacciones inmobiliarias del Sindicato del crimen en las que han sido implicados Nixon y Bebe Rebozo. En este sentido, el caso Watergate no sería más que una variante del «iceberg» descubierto por la Comisión Warren en época de Johnson y, posteriormente, silenciado.



La Comisión de Actividades Antiamericanas de McCarthy tenía al actual presidente como uno de sus principales promotores.

de recibir las declaraciones testimoniales de Ella Kazan y de investigar, en 1948, la conducta del funcionario del Departamento de Estado del gobierno Roosevelt, Alger Hiss. Ya en 1968 intentaría querellarse con el consejero jurídico del Comité McCarthy, Roy Cohn, por las declaraciones que éste hiciera en el «Esquire» sobre la participación del gobierno en la caída de McCarthy, una vez llegara en su fobia investigadora hasta los límites mismos del poder. Hace unos meses, en fin, el periódico «New York Times» informaba de la perpetración de robos y espiona-

je en cualquier caso, la fuente inspiradora de tantos films de espionaje y procesos judiciales nunca ha sido barrida de la escena americana. Y es que, como muy bien afirma Román Gubern, el espionaje del Watergate es rigurosamente consecuente con la doctrina Nixon de 1947. La coherencia con el proceso de la «caza de brujas» es indudable, sólo que con los papeles cambiados. De ser interrogador nuestro personaje, ha pasado a ser acusado.

En ambos casos, no obstante, no puede decirse que Nixon haya perdido su papel de «vedette», tanto

en su vertiente política como cinematográfica. Todavía hoy su actor preferido sigue siendo John Wayne, el viejo acaparador de las páginas del «Life» y el fundador de la Motion Pictures Alliance for the Preservation of American Ideals, con un programa teórico perfectamente ilustrado en la práctica con sus *Bonitas verdes*. Y al acercarse al actor más visiblemente fascista del cine americano, Nixon no puede olvidar a su director habitual: John Ford. En el momento más culminante de la ocupación de Wounded Knee por los sioux oglala, el presidente ofrecía un «party»-homenaje al viejo matador de indios, condecorado con el cargo de contraalmirante y la medalla de las Fuerzas Armadas, por su «contribución a la cultura americana». Así no es de extrañar que uno de los proyectos más preclados por John Ford, que sólo la muerte impediría realizar, fuera *Vietnam Vietnam*, ambientado en las praderas californianas y las Montañas Rocosas, en el que los «consultores» americanos serían los clásicos «cow-boys» a caballo dispuestos a vencer a los bandidos (Vietcong, naturalmente) y asegurar larga vida a los granjeros (sudvietnamitas).

Vedettismo presidencial que no se perderá ni siquiera con el escándalo del espionaje. En la actualidad, el presidente de los Estados Unidos es el intérprete principal de las historietas de Julius Felfler —colaborador habitual de TRIUNFO—, guionista, por cierto, de un excelente film americano de título sumamente explícito: *Pequeños crímenes sin importancia*, de Alan Arkin, y el primer actor de la película *Richard*, la fábula de Bertrand Castelli, productor del musical *Hair*, en donde en lugar de «gangsters» aparecen publicitarios. Y, en fin, es el intérprete ideal y único de Richard M. Nixon, de Emile de Antonio —el mismo que ya documentara el asesinato de Dallas y la escalada de Vietnam—, película realizada en 1971 con todas las características premonitorias de la situación actual. El Nixon que en la campaña pro-Eisenhower se veía obligado a dar cuentas del dinero que financiaba su campaña, o el que en 1962 anunciaba su retiro de la política, es el mismo Tricky Dick que, siendo ya el 36 presidente de los USA, se ve obligado a repetir incesantemente por las cámaras de televisión que «él no es un sinvergüenza». Poco más o menos.

Genocidio cultural a grandes dosis

Si bien fueran el «New York Times» y el «Washington Post», tribunas del «establishment» liberal, quienes dieran a conocer el caso Watergate a la opinión pública, no cabe duda que ha sido la televisión

el verdadero detonador del escándalo, convertido ya, por esta vía, en un producto tan popular como el «cliclé». En el ya citado número de la revista «Les Temps Modernes», Frank Browning señala, con razón, que el caso Watergate es hasta el momento la última y más perfecta «serie policiaca» de la televisión. Y, ciertamente, no es para menos. Diariamente, mientras la prensa seguía informando del desarrollo de la Comisión Ervin, la pequeña pantalla cobijaba los alicaídos rostros de sus intérpretes, sus vacilaciones y contrapropuestas, sus declaraciones de principios. Con una frecuencia inusual, el telespectador americano veía asomar en la pequeña pantalla el rostro de Nixon preocupado en proclamar —sin creérselo demasiado— que él no era un «granuja» como los liberales le acusaban. Ver al presidente por la pequeña pantalla intentando demostrar su inocencia confirmaba, una vez más, que los dioses y los gendarmes no habían puesto fin a la gran farsa cósmica.

A esa clase media enfrascada en los chuleteos de Ironside le colocaban un nuevo proceso repleto de falsas pistas, de declaraciones no comprobadas, de oscuras complicidades. En conjunto, el programa se convertía en un nuevo serial de «Perry Mason», sin que buena parte del telespectador programado supiera discernir entre Raymond Burr y Sam Ervin. Vuelto insaciables consumidores de la violencia estereotipada de los seriales, el público americano ha pasado del optimismo del ya fenecido «American way of life» a recibir dosis controladas de patología sin apenas darse cuenta.

Que la televisión ha jugado un papel importantísimo en este proceso es algo que está fuera de toda duda. Las grandes compañías USA, la CBS (Columbia Broadcasting System) y NBC (National Broadcasting Company), especialmente, inoculan todo un lavado de cerebro a esa bienpensante clase media que desde siempre ha aspirado a curar sus frustraciones personales por la vía de una flagelación substitutiva. Desde la televisión, el mito de la acción y su epifenómeno, la violencia, han alimentado la componente pragmática del carácter americano manipulando hábilmente fenómenos ideológicos y hechos políticos para transformarlos en succulentos productos de consumo. El telespectador yanqui ha consumido CIA a través de mil formas diversas, desde la puesta a punto de la serie «Misión imposible» hasta los recitales filmados de Bob Hope en tierras asiáticas. Hace pocos años, la Ford Motor Company financiaba una serie de programas sobre el FBI que, según las estadísticas, arrastraron y cautivaron a millones de americanos, convencidos y dominados por aquella famosa frase de Alexis



No es de extrañar que uno de los proyectos más preciados por John Ford, que sólo la muerte impediría realizar, fuera «Vietnam Vietnam». En la foto, Ford (gafas oscuras), charlando con John Wayne, el actor favorito de Nixon, y William Holden durante el rodaje de «Misión de audaces».

de Tocqueville, la praxis de los americanos induce a su mente a fundar el patrón de su propio juicio, únicamente sobre ellos mismos. Por vía de la televisión, la guerra se ha convertido en el colosal «business» que ya denunciara Ilya Ehrenburg refiriéndose a las películas de Hollywood de los años 30. En los años 60, un boina verde melódico, el sargento Barry Sadler, convertía su balada de las boinas verdes en el padrenuestro de muchos americanos gracias a la televisión, al tiempo que destronaba en el «hit-parade» a cualquier Joan Baez que se terciase. En fin, mientras duraba la escalada contra el Vietnam, durante la Administración Johnson, el productor cinematográfico Jack Warner —condecorado por su brillante servicio delatorio en la «caza de las brujas»— producía para la pequeña pantalla los documentales *Seapower* (poder naval), comentado por el comandante Glenn Ford, y *Airpower* (poder aéreo), presentado y comentado por el general James Stewart, que por aquel entonces escogería ir al Vietnam con los «marines», aun siendo oficial de reserva.

Cualesquiera que sean los orígenes libidinales de la fascinación del pueblo americano por la acción y la violencia, lo cierto es que la televisión ha sido y sigue siendo el canal más idóneo para prefabri-

car una imagen, para atomizar a la masa. Pocos pueden dudar que la imagen de un presidente tomando champán en Moscú o indultando al teniente Calley es infinitamente más potente que toneladas de letra impresa.

Los nuevos «gangsters»

Buena prueba de cuanto venimos diciendo, de esa delectación masoquista por la violencia, lo constituyen la oleada de viejos y nuevos «gangsters» que el cine americano se empeña en presentar. Desde aquel retrato de Al Capone realizado por Richard Wilson a principios de los 60, hasta la actualidad, se han venido sucediendo todos los «capo-mafiosos» de la época dorada de los «twenties», llámense Dillinger, Luciano o Corleone. Con el fabuloso éxito de *El Padrino*, de Ford Coppola, (85 millones de dólares en un año, con una tasa de rentabilidad del mil por 100), «gangsters» y «mafiosos» han sido tema constante del último —tan viejo como el primero— cine americano. Después de Joe Valacchi, de Terence Young; Lucky Luciano, de Francesco Rosi, y Dillinger, de John Millius, se preparan ya los nombres de Anastasia, Masseria y Genovese. Mientras tanto, han ido apareciendo variantes de

un mismo género perfectamente ilustradas con mamotretos tipo Chacal o Papillon. La pauta de esa fijación es perfectamente ilustrativa: el «gangster» ha sido siempre la figura señera de todo el cine hollywoodense, el criminal-héroe-mito que ha asumido en una sola persona todos los caracteres de la patología americana: neurosis, perversión, don de mando, individualidad, fuerza, propiedad privada. Y de manera incasante, la acción y la fuerza. Ya Brecht consideraba este tipo de películas como «género culinario», en tanto que se consumía violencia física y comportamientos fascistas. Pero, ¿acaso ésta no ha sido una constante de la sociedad americana? ¿Acaso una forma de fascismo, en su expresión de la violencia al servicio del capital, no ha estado siempre presente en la vida americana, arropado por etiquetas diversas, desde el antemitismo a la guerra fría, del Ku-Klux-Klan a la segregación racial y la represión de las minorías étnicas?

Ciertamente, creer que el «gangsterismo», en sus más variadas formas, sería barrido de las ciudades por la Administración Roosevelt y de las pantallas por los gendarmes fascistas de Hays, era una ilusión. «Una nación ocupada e instalada por criminales reconocidos ha conservado siempre "el crimen" como su posibilidad íntima», señala de nuevo Frank Browning, reprendiendo en cierta forma el axioma de Sade de que en una nación criminal hay que ser criminal. Y es que por muchas manipulaciones y mixtificaciones decididas por el poder para minimizar el fenómeno, pocos podían dudar que Al Capone se mantenía en Chicago gracias a las contribuciones y silencios de la «high society», y que Lucky Luciano tenía comprados desde el Waldorf Astoria de Nueva York miles de senadores y policías que «mafiosos». Cuando un personaje tan siniestro como Este Kefauver, encargado de la Comisión anti-«mafia» en los años 50, advierte que es un hecho que el crimen no puede crecer y prosperar si no existe previamente una alianza positiva y provechosa entre los que manejan las riendas de la política y los que dirigen las del vicio está apuntando, siquiera sin pretenderlo, hacia las grandes firmas monopolistas americanas, hacia la propia Casa Blanca. Está marcando el paso, en definitiva, para que una década más tarde Norman Mailer señale a Richard Nixon como «El Padrino», en una conflagración liberal-sardónica con McGovern, un San Jorge derrotado.

Aunque a fin de cuentas los chuleteos semánticos del «enfant terrible» de la novelística americana se decantan hacia una escondida pasión por el actual presidente y, en general, hacia la buena docena de Padrinos que en la actualidad gobiernan los EE. UU. En realidad, ▶



Una brizna de yerba.

Unas gotas de yerba de Lin Abart. Una brizna de frescor, una brizna de optimismo, una de naturaleza y otra de personalidad. A eso se le llama empezar bien el día.

A ella y a él no les gusta oler a colonia. Buscan algo diferente tonificante que incorporar a su personalidad siempre al día. Por

eso jamás salen de casa sin su brizna de yerba.

Ellos saben que la auténtica YERBA, la yerba más personal, la mejor, es la de LIN ABART y no aceptan otra en su cuerpo.

YERBA de LIN ABART
La auténtica



VIOLENCIA Y PODER EN EL CINE AMERICANO

es el proceso seguido por una buena parte de los realizadores cinematográficos del «neo-gangsterismo», llámense Francis Ford Coppola —autor, por cierto, de una anterior película, *The Conversation*, sobre el espionaje telefónico del gobierno—, Donald Siegel, Richard Fleischer o Terence Young, la «nueva sociedad nixoniana» de Hollywood.

Si aceptamos que la carga ideológica de un film puede ser vehiculada por la estructuración de sus personajes, no cabe duda que entre el «buenazo» de Vito Corleone (Marlon Brando) —aun siendo «gangster» no trafica con drogas y, por encima de todo, es el héroe— y los buenos directivos de la General Motors apenas existen matices diferenciales, de la misma manera que entre los «centuriones» de Fleischer y Edgar J. Hoover sólo existe una diferencia de graduación. Incluso un cineasta progresista como Francesco Rosi sucumbe a la tentación de mitificar a su personaje Luciano —a través del referente Gian María Volonté como actor— y adornarlo de cualidades positivas, bien que el director italiano se preocupa de señalar las concordancias «mafiosas» entre Luciano, el fiscal de los EE. UU. Thomas Dewey y el jefe del mando militar aliado en Italia, Charles Polletti.

Pero es que, además de la utilización de sus personajes, los citados autores construyen un discurso transparente que idealiza las instituciones de la sociedad americana y le incapacita, por supuesto, para tratar ideológicamente las contradicciones principales. Por medio de una circularidad tautológica, estos films pretenden reducirse a la simple presencia de la imagen y al edonismo inmediato que produce en el espectador unas categorías ilusorias. Alguien ha señalado, con respecto a estos films, un debate explicable en la relación Descartes contra Maquiavelo, lectura que no me parece del todo desacertada. Bajo la máscara de la moral y un discurso erótico indisoluble a todo discurso político se pretende camuflar una marcada práctica ideológica. A «grosso modo» —el lector habrá observado que rehúyo en lo posible una crítica cinematográfica al uso—, es ese debate idealista potenciado por una realidad política radicalmente contraria a la que sostiene el film, lo que convierte a estos autores en mensajes nixonianos en el peor de los reaccionarismos.

La «justicia» paralela

Donde mejor se advierte la utilización de la violencia como factor estimulante es en los films que definiríamos como «policiales», que durante los últimos años han encontrado, no por casualidad, un

enorme éxito en los USA. Los múltiples azares de la distribución han hecho que, tampoco por casualidad, estos films se amontonaran en las pantallas españolas perpetrando un «género» —mejor sería «subgénero»— que arrastra una serie de implicaciones problemáticas de claro matiz político. Ciertamente, el film «con policía» no es un privilegio de la última avanzadilla yanqui, pero no cabe duda que el tema en cuestión, ya formulado durante los años 40, se ha visto relanzado tan pronto el poder policial ha pasado de ser el fiscalizador del

cual se captan y acumulan multitud de sentidos.

A poco que analicemos los personajes en torno a los cuales se estructuran estos films, a saber, el policía «Popay», de *French Connection*, el policía «Harry el sucio» de *El inspector Harry*, el detective negro Shaft o los dos agentes de *Los nuevos centuriones* —entre otros múltiples y más nuevos ejemplos que sería farragoso citar—, veremos cómo se nos presenta una constante ideológica sumamente clara. En una sociedad en crisis como la americana, el policía ad-

condición: «Unos criminales asaltaron un Banco; los más afortunados fueron apresados por la ley, el resto cayó en poder del «sheriff» Cahill». La verdadera acción del film no aparece con las «hazañas» de los bandidos, sino con la violencia trituradora del «sheriff», personaje que, como todos los de su calaña —recuérdese el «sheriff» Coogan de Nueva York, en *La jungla humana*—, va siempre adornado de aventuras picarescas que, en conjunto, potencian y aceleran su poder de persuasión. No por casualidad Cahill está dirigida por Andrew McLaglen e interpretada por John Wayne, como *La jungla humana* llevaba las firmas respectivas de Donald Siegel y Clint Eastwood, la plana mayor del reaccionarismo yanqui ligada a la ya citada «sociedad nixoniana».

El héroe-policia forma parte de la policía oficial, aun cuando a primera vista sus acciones sean independientes. En su propia presentación se contiene el determinante directamente político del poder establecido. Puesto que de lo que se trata en estos films es de utilizar dos textos subyacentes que sólo en apariencia se presentan antitéticos: el deseo del orden corregido una vez se concede mayor poder a la policía y el siempre inconfesado esquema de la violencia, de la farsa justiciera y su situación respecto al poder político de la sociedad.

El argumento-choque de estos films es secundario. Sea la lucha contra la droga, contra un criminal monstruosamente sádico, contra «mafiosos» blancos y negros, su servicio está directamente ligado a una causa política. En nombre de un cierto realismo se descartan todo tipo de escrúpulos cuando se trata de defender un orden que la «ley», tomada en un sentido global, no garantiza. La dialéctica de estos films es sumamente curiosa. Dada la dejadez de las autoridades civiles —lo que llamaríamos «apertura»—, se necesitan policías como éstos, adornados siempre con virtudes caballerescas, para dismantlar las redes viciosas. De lo cual se deduce que ha de reforzarse el poder ejecutivo y utilizar una fuerza bruta para garantizar «la ley y el orden», etiquetas bajo las cuales se esconden, por supuesto, unos claros intereses de clase.

Tras una simplicidad de caracteres y un binomio de oposición maniqueista sin soluciones alternativas —los criminales acostumbran a ser maníacos o perturbados—, el espectador no puede adoptar más que dos actitudes: el rechazo simple o la aceptación por la vía de un placer desrealizante y alejado de toda posición analítica. Y es esa moral —discurso ideológico— la que estructura la subjetividad del espectador, manipulando hábilmente un hecho político. En estas condiciones, ¿cuántos se dan cuenta ▶



¿Queda verdaderamente tan lejos ese retrato apocalíptico y futurista que es «Punishment Park», de Peter Watkins?

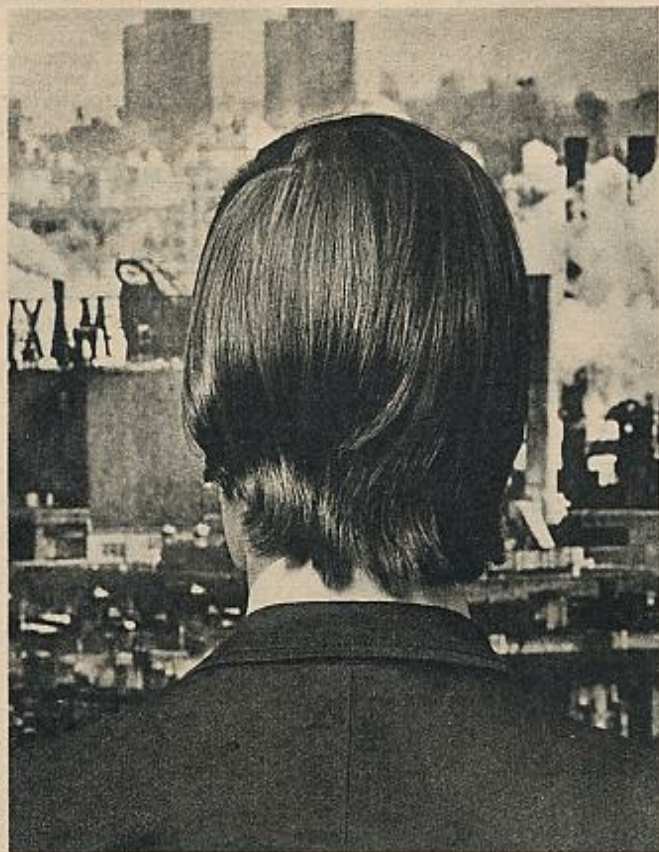
sistema a miembro abanderado de éste, con plenos poderes represivos, según una vieja tradición formularia: la policía al servicio de «la ley y el orden».

Como productos ideales y ampliamente conocidos basta recordar *French Connection*, de William Friedkin; *Madigan* y *El inspector Harry*, de Donald Siegel; *Los nuevos centuriones*, de Richard Fleischer; el nuevo supermercado negro con *En el calor de la noche*, de Norman Jewison, y *Shaft*, de Gordon Parks, entre otros muchos —sin olvidar, por supuesto, la larga retahíla de telefilms de serie desde *Cannon* hasta *McMillan*—, que literalmente pueden «leerse» como ejemplos, algunos brillantes, del género y ante los cuales cada espectador, previamente programado, atribuirá el sentido político preciso de acuerdo a su grado de sensibilización. Por parte de los autores existe siempre una clara línea defensiva y aparentemente neutra, la que equivale a mostrar linealmente la «vida de un policía» dentro de la jungla americana. Pero es bien evidente que la película, una vez sometida al juego del mercado, funciona como producto vehiculador de una determinada práctica ideológica, alrededor de la

quiere una posición preponderante que corresponde a la ya típica y clásica definición del «héroe». Un héroe que, como tal, se confronta con la violencia y el desorden, con la soledad y el desarraigo; un héroe a la vez solicitado, despreciado, subordinado y humillado, que no puede concebirse sin un cierto desequilibrio psicológico, so pena de perder su carácter «creíble». Todos estos caracteres que en conjunto perfilan y definen una imagen clásica en el cine americano, son combinados con el lugar-clave que el personaje como institución ocupa en la estratificación social, para adoptar una actitud consciente y totalmente asumida: el desafío y la justicia rápida. Los dos géneros más violentos del cine americano, el «thriller» y el «western», parten de estas coordenadas hasta el punto de establecer con ellas una tipología política. Entre decorados diferentes, el policía y el «sheriff» federal impulsan la acción y la violencia —la proyección más inmediata para el espectador— desde el momento en que ellos mismos la provocan e interpretan. Recientemente se ha estrenado en nuestro país un mediocre «western», *Cahill*, cuyo rótulo publicitario me parece ya sumamente explícito de esta

PANTEN CUANTO ANTES

(Porque su pelo lo necesita)



Se habla de contaminación, de la antinatural vida de hoy: tabaco, alcohol, stress continuo, falta de ejercicio. Y usted busca soluciones: deporte, alimentación más sana. Pero ¿y su cabello?

¿Crée que él no sufre y enferma también? ¿De dónde piensa que viene ese picor? ¿Esa nube de caspa? ¿Ese empobrecimiento que lo hace caer a un ritmo cada vez más rápido?

Haga algo. Pero hágalo bien. Tan malo como cruzarse de brazos es utilizar lo primero que viene a mano: champús muy detergentes, lavados continuos, productos inadecuados, cosas que agravan al tiempo el problema de la calvicie.

¿Entónces? Entonces use Pantén. Es todo lo que su cabello necesita. Porque Pantén contiene Pantyl, un factor del grupo vitamínico B preparado

de tal forma que se fija profundamente en la raíz capilar y proporciona a

su cabello un aporte vitamínico extra.

¿Resultado? Un cabello fuerte, limpio, sedoso y libre de caspa, un cabello sano.

Empiece a luchar por su pelo. Le aseguramos que una fricción diaria de Pantén basta para ganar la batalla. Pero empiece hoy mismo. La

línea puede recuperarse en unos días, el stress puede desaparecer con unas vacaciones... El cabello perdido no vuelve más.



PANTEN

tiene vitaminas porque su pelo las necesita

VIOLENCIA Y PODER EN EL CINE AMERICANO.

de que el policía «Popeye» de *French Connection* —y camuflado con él, el ejército americano—, o el policía negro de Norman Jewison, Virgil Tibbs, de *En el calor de la noche*, o el policía Madigan de *Brigada homicida*, de Siegel, o esos agentes que guardan celosamente la civilización, como los centuriones guardaban el Imperio romano contra los bárbaros en *Los nuevos centuriones*, de Fliescher —Instrumentos dóciles de un orden que, a pesar de todo, se atreven a pegar a un propietario porque alquilaba un cuartucho a puertorriqueños del lumpen, o dan de beber a las prostitutas en lugar de detenerlas; notas todas éstas absolutamente grotescas dentro del contexto general—, cuántos se dan cuenta, repito, de que todos estos personajes son antes que nada peligrosos criminales al servicio de una ideología dominante? ¿Cuántos espectadores analizan verdaderamente el rol de esas «fuerzas del orden», rol político desde el preciso instante en que la policía —y no su mito— se aproxima y se confunde con el Poder y se sirve de este límite, la legalidad que se autoimpone el sistema, para acrecentar todavía más el poder que posee?

La violencia legalizada

El pasado día 20 de marzo debía iniciarse en los USA el proceso contra los amotinados en la prisión de Attica durante la revuelta del 9 al 14 de septiembre de 1971. En los últimos momentos, debido tal vez a las presiones de ciertos grupos de la izquierda americana, el proceso sería rechazado por los jueces federales sin precisar una posterior fecha de apertura. El mismo día 20, el grupo MK2 de París, que bajo la batuta del realizador francés Marin Karmitz organiza la distribución-difusión de films en una sala del Barrio Latino, programaba el documental de Cinda Firestone, *Attica Attica*, sobre la revuelta que costara 43 muertos y más de 200 heridos entre rehenes y amotinados. El citado documental —conteniendo declaraciones filmadas dentro de la prisión durante la revuelta— era presentado en París por expreso encargo de los familiares y abogados de los detenidos para dar cuenta a la opinión pública de la lastimosa situación de sus patrocinados, así como de la cómica farsa justiciadora organizada por los mismos que —tal como revelarian las autopsias— habían perpetrado la masacre, siguiendo órdenes expresas del gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller, y del propio presidente Nixon.

La «publicidad» que rodea el documental de Cinda Firestone es tan aplastante como incierta. Se trata, dice, de la más importante masacre entre americanos desde

la guerra de Secesión. Aplastante por tratarse de un asesinato en masa en sólo quince minutos de bombardeos. Incierta si se establece el baremo de su «importancia» en orden al número de víctimas. Los Estados Unidos están plagados de masacres de este tipo, que curiosamente —o sin curiosidad— siempre acostumbran a arrastrar un saldo negativo por el lado de los «revoltosos». La batalla de Sand Creek contra los cheyennes —americanos, no hay que dudarlo— costaría la cifra de 28 guerreros muertos y más de cien mujeres y niños salvajemente mutilados, mientras las bajas de las tropas federales no llegaban a la docena. Las razias policiales de los «boys» de Hoover en los barrios negros y puertorriqueños han costado ya cientos de víctimas. La masacre de la Universidad de Kent en el momento de mayor escala dentro del movimiento estudiantil, marcaría un reguero de sangre entre la «democracia» americana. Sobre la reserva de Pine Ridge, donde el pasado año se hicieron fuertes los sioux oglala en defensa de los tratados nunca cumplidos, la policía hace reinar el terror. En estos últimos días, noticias procedentes de París, concretamente del Movimiento en favor de los indios americanos que dirige el etnólogo Robert Jaulin, informan de arrestos arbitrarios, asesinatos y violaciones por parte de la policía blanca...

Que esas fuerzas represivas —los héroes de las películas antes mentadas— estén ligados al poder actualmente imperante en los USA es algo que queda fuera de toda duda. En cualquier caso, los sucesos de Attica no hacen más que corroborarlo, contradiciendo una ficción falseada hasta el límite de lo posible. En estas condiciones no es extraño que la principal baza de algunos grupos extremistas americanos esté encaminada hacia los «golpes relámpagos» contra la policía —en una época en que cazar «mad dogs» (perros rabiosos), tal como los policías definen a los sectores más extremistas de las minorías étnicas, se ha convertido en deporte nacional— y que, por otra parte, sea el poder policial y su capacidad represiva el tema más ampliamente denunciado por los cineastas militantes.

La paulatina fascistización de las fuerzas policiales constituye un punto fuerte de *Ice*, del cineasta del grupo «Newsreel», Robert Kramer. Denuncia que, en tanto que film verdaderamente político que permite una lectura ideológica no bloqueada por los códigos del sistema, va acompañada de un análisis sumamente certero de la situación general en los USA, desde la larga tradición de violencia de un país ejemplo de la «democracia occidental», hasta el paulatino empobrecimiento de sectores de la población ligados a categorías so-

ciales determinadas. Todo ello sujeto en una contextualidad en clave de política-ficción que, a poco que se analice, tiene más de realidad que de ficción: los EE. UU. frente a Méjico en una «segunda guerra de Vietnam».

Política-ficción es también el rodaje con que se adorna otro de los films políticos americanos más consecuentes del momento, estrenado recientemente en París —bien que filmado en septiembre de 1970— y presentado hace dos años en el Festival de Cine de Bamaladena en sesión única. Me refiero al film de Peter Watkins, *Punishment Park*, que de nuevo nos remite a una constante clara de la violencia americana, cual es el poder policial. El autor define así su película:

Punishment Park tiene lugar mañana, ayer o dentro de cinco años. Está sucediendo también hoy: la guerra de Indochina ha seguido ampliándose. La Administración norteamericana ha aumentado su reclutamiento militar. Consecuentemente a ello hay un aumento de manifestaciones masivas, bombardeos de centro militares, etcétera. Debido al amplio número de «criminales políticos» originados por esta situación, las instituciones penales de todo el país han quedado abarrotadas. Por consiguiente, el presidente hace uso de los poderes que le concede el apartado II del Decreto de Seguridad Interna de 1950 (el decreto de McCarran) para declarar el estado de insurrección en Estados Unidos y establecer una serie de campos de concentración en todo el país. Los detenidos en estos campos —en su mayoría hombres y mujeres jóvenes— son llevados ante tribunales convictos de varios cargos de conspiración. A los acusados se les ofrece una elección: cumplir su sentencia penal en una prisión federal o sufrir una prueba de tres días en el Punishment Park, adyunto al campo de prisioneros. Esta prueba —una persecución de tres días a través de cincuenta millas de desierto, a pie y sin agua— se describe como una «advertencia punitiva» para los elementos que buscan la derrocamiento violento del Gobierno de los Estados Unidos. Las fuerzas perseguidoras consisten en varias unidades seleccionadas de la policía y la Guardia Nacional, que disponen de lo que la Administración considera como «una preparación necesaria»...

¿Queda verdaderamente tan lejos este retrato apocalíptico? ¿A caso el contexto en que Robert Kramer y Peter Watkins inscriben sus películas es tan ficcional frente a la violencia cotidiana de la realidad? ¿A cuántos años vista han adelantado acontecimientos?

Sólo la violencia sirve donde la violencia impera (Bertolt Brecht: «Santa Juana de los Mataderos»).
■ D. F.



serie

EDITORA DE MULTIPLES DE ARTE

PROXIMA EDICION



Agustín Alamán. Así llegamos.

Suscripción previa hasta el 15-VI-74.

EN PREPARACION:

J. L. Sánchez.	Martinete.
Gabino.	Vibración I.
Grupo Mijar.	Cubo Mijar.
Barón.	Toro abierto.

Informes sobre: ediciones disponibles, ediciones exclusivas, suscripciones previas en:

Don Ramón de la Cruz, 27. Madrid-1. Teléfono 225 01 67.

Delegaciones en:

SEVILLA: Galería Juana de Aizpuru.

CANARIAS: Sala Conca.

BILBAO: Galería Luzaro.

SANTANDER: Galería Dintel.

ZARAGOZA: Galería Atenas.

BARCELONA: Galería Nartex.