

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Datos colaterales. La "generación de la violencia" y el cine de Hollywood

Autor/es:

Navarro, Antonio José

Citar como:

Navarro, AJ. (2006). Datos colaterales. La "generación de la violencia" y el cine de Hollywood. Nosferatu. Revista de cine. (53):82-92.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41473>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

# Daños colaterales

## La “generación de la violencia” y el cine de Hollywood

*Antonio José Navarro*

*Ez ezagutzearen beldurrak forma ugari hartzen ditu Mendebaldeko gizarteetan eta, are okerrago, bide oso bestelakoak aurkitzen ditugu hori adierazteko. Berrogei eta berrogeita hamarreko urteetan, Estatu Batuetan, energia nuklearraren eta teoria komunisten beldurrak “Sorginen Ehiza” eta “Krimen antolatuaaren kontrako txostena” formak hartu zituen (McCarthy eta Kefauver senatariena, hurrenez hurren). Egan, beste beldur batzuek Guantanamoko kartzelaren eta CIAn hegaldi sekretuen forma hartu dute.*



Sábado trágico

Más allá de su interés por las diferentes formas de representación fílmica de la violencia, de su desdoblamiento dramático bajo la óptica del asesino o de la víctima, de la experiencia individual o colectiva, resulta difícil establecer otros puntos de contacto entre el cine de Anthony Mann y el de Robert Aldrich, entre la obra de Richard Fleischer y la de Sam Fuller. A fin y al cabo, la etiqueta/clasificación de la “generación de la violencia” no es más que un invento hermenéutico para poder acer-

1

carse, con mayor comodidad, al progresivo afianzamiento de un cine violento, física y moralmente hablando, en el Hollywood de los años cincuenta y primeros sesenta. Es cierto que títulos como **Border Incident** (1949) y **Apache** (*Apache*, 1954), **Sábado trágico** (*Violent Saturday*, 1955) o **Underworld USA** (1961), perturbaron y ofuscaron a un público que, tal vez sin quererlo, vio cómo asomaban por la gran pantalla, de forma contundente, muchos de sus demonios políticos, sociales, económicos, personales... ¿Y de qué Infierno procedían tales demonios?

Entre 1947 y 1953, el Comité de Actividades Anti-Americanas, encabezado por el senador Joseph R. McCarthy (1908-1957) –y apoyado por los sectores políticos más reaccionarios de los USA, como la American Legion o la MPAPAI (Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals)–, efectuó la violenta purga ideológica que sacudió las entrañas de Hollywood y que pasaría a la historia bajo la denominación “popular” de “Caza de brujas”. La operación no sólo diezmó las filas de los talentos intelectuales más valiosos de la industria del cine, erigiéndose en el peor síntoma de la locura colectiva que se había apoderado del país más avanzado del planeta, aterrorizado ante el posible estallido de una revuelta comunista, sino que puso en peligro la Democracia misma, su esencia, sus valores, atacando a todos los estamentos civiles, militares y políticos de la nación. Curiosamente, la “Caza de brujas” concluye con el inicio de la presidencia conservadora (1953-1961) de “Ike” Eisenhower (1890-1969) –cuyo vicepresidente, Richard Nixon (1913-1994), había sido uno de los más estrechos colaboradores de McCarthy– y el fin de la Guerra de Corea (1950-1953), el primer choque bélico de la Guerra Fría. Este marcó un modelo reproducido con posterioridad: la “guerra regional”, en la que los Estados Unidos y la Unión Soviética pelearían sin la intervención de armas nucleares. Pero, además, por primera vez en la Historia, quedó en entredicho la efectividad de la maquinaria militar norteamericana y la “moralidad” de la guerra misma, por encima de sus objetivos políticos.

Empero, la fiebre inquisitorial de McCarthy se contagió a personajes como el senador demócrata Carey Estes Kefauver (1903-1963), presidente del Comité Especial del Senado para la Investigación del Crimen

Organizado (1950-1951), comité que operó en catorce ciudades de Norteamérica, entrevistando a unos ochocientos testigos, y que tuvo el “honor” de convertirse en la primera delegación senatorial cuyos trabajos se emitieron en directo por televisión. El efecto propagandístico del llamado “Comité Kefauver” (1) fue inaudito, ya que en esos años escaseaban los hogares estadounidenses equipados con televisor propio, por lo que la mayoría de ciudadanos siguió las comparecencias en bares, restaurantes y tiendas de electrodomésticos. Así, miles de norteamericanos asistieron atónitos, y de forma colectiva, a las asombrosas revelaciones acerca de la existencia de “*un enemigo interior*” (el crimen organizado) que había creado un “*gobierno en la sombra*”.

## 2

En consecuencia, y centrándonos en el cine negro, el galopante ambiente paranoico de la época provocó que, tal y como reseñan Javier Coma y José María Latorre, dentro del género se iniciara “*una tendencia que podría denominarse ‘anti-policial’ por cuanto personajes pertenecientes a las fuerzas policíacas quedaban retratados en las películas correspondientes como criminales o, al menos, como individuos selváticos, sujetos al abuso de poder, a la corrupción o a desequilibrios psicológicos*” (2) –ambos autores destacan al respecto filmes como **Al borde del peligro** (*Where the Sidewalk Ends*; Otto Preminger, 1950), **Burlando la ley** (*Shield for Murder*; Edmond O’Brien y Howard Koch, 1954), **Los sobornados** (*The Big Heat*; Fritz Lang, 1953), **Prisionero de su traición** (*Rogue Cop*; Roy Rowland, 1954), **Private Hell 36** (Don Siegel, 1954) o **Hell on**



Los sobornados



**Frisco Bay** (Frank Tuttle, 1955)–. A tenor de lo cual podemos afirmar, con escaso margen de error, que sería muy temerario localizar en el trabajo de los cineastas integrantes de la “generación de la violencia” (Mann, Aldrich, Fuller, Fleischer, Brooks, Ray y Siegel) el origen de la creciente agresividad dramática y estética del cine norteamericano de los años cincuenta. Por ejemplo, Henry Hathaway –otro cineasta “violento”–: **El beso de la muerte** (*Kiss of Death*, 1947) y su célebre secuencia en que una anciana paralítica es lanzada escaleras abajo por un sádico Richard Widmark– nos ofrecía un estremecedor momento de violencia en **El correo del infierno** (*Rawhide*, 1951), donde un sádico *outlaw* llamado Tevis (Jack Elam) hostiga con sus disparos a un niño de apenas dos años, el hijo de Vinnie Holt (Susan Hayward), con el propósito de que su oponente en el tiroteo, Tom Owens (Tyrone Power), intervenga. La impactante imagen del pequeño, andando vacilante por el abrupto desierto, gritando y llorando mientras las balas rebotan a su alrededor, demuestra hasta qué punto habían cambiado las cosas en el cine hollywoodiense. Un año después, Fritz Lang rodará una escena similar en **Encubridora** (*Rancho Notorious*, 1952) –aunque menos cruenta, ya que el forajido simplemente pretende desconcertar a sus perseguidores–, si bien un autor tan poco asociado a temas “violentos” como Jacques Tourneur será quien llevará la situación hasta el límite en **Wichita** (*Wichita*, 1955), en la que un niño es abatido por los disparos de unos *cowboys* borrachos ante la cámara.

3

El *western*, el cine americano por excelencia –según sentenció André Bazin–, fue el género que más rápidamente evidenció las crispaciones y paranoias que estaban atenazando a los Estados Unidos a través de su honda reformulación estética y moral. Los límites del Bien y del Mal se fueron difuminando progresivamente, una ética más cínica y realista se apoderó de los héroes, quienes ya no iban ataviados con ropas de tonos claros ni exhibían una sonrisa burlona, a la vez que sus antagonistas empezaban a librarse del maniqueísmo del pasado haciendo gala de unas psiques torturadas y complejas –atrás quedaban, pues, las indumentarias negras y los gestos de teatral rudeza como, por ejemplo, en **Oro, amor y sangre** (*Virginia City*; Michael Curtiz, 1940)–. Ahora se presentaba la figura del *gunfighter*, del pistolero, desde una perspectiva trágica: en **El pistolero** (*The Gunfighter*; Henry King, 1950), la imagen del tipo bronco y hábil con el revólver, carente de escrúpulos a la hora de apretar el gatillo, famoso por su reputación como tirador –todo aquel que le ha desafiado en duelo ha acabado muerto–, se quiebra estrepitosamente. El protagonista del film, Jimmy Ringo (Gregory Peck) –mucho antes que el Clint Eastwood de **Sin perdón** (*Unforgiven*; Clint Eastwood, 1992)–, está cansado de su vida rápida y fácil, violenta y repleta de acción. Cansancio que le llevará por una senda autodestructiva, siendo asesinado por un lechuguino convencido de que era mucho más duro y rápido que él... En

**Hoguera de odios** (*Arrowhead*; Charles Marquis Warren, 1953), su personaje principal, un fanático racista llamado Ed Bannon (Charlton Heston), tiene su áter ego en el jefe apache Toriano (Jack Palance), guerrero altivo y cruel que regresa de estudiar en el Este —resulta inolvidable la imagen del indio, acicalado con traje y corbata, lanzando despreciativamente su sombrero para descubrir que, bajo el mismo, aún conserva orgulloso su larga cabellera de apache— decidido a destruir al hombre blanco. Toriano odia a sus enemigos con el mismo furor racista que Bannon odia a los pieles rojas —cf. el feroz indio elimina sin miramientos a su “hermano de sangre” blanco, el jefe del telégrafo John Gunther (John M. Pickard), para poder así entregarse sin freno (moral) a la matanza—, y odia intensamente a

Bannon porque este sabe tanto de los apaches como él de los americanos...

Pero las historias violentas no tendrían sentido sin un sentido “violento” de la puesta en escena. Por ejemplo, Stuart Heisler vulneró descaradamente el Código Hays —que impedía relacionar de manera explícita, en un mismo encuadre, armas y víctimas— en la secuencia inicial de **Colinas ardientes** (*The Burning Hills*, 1956), donde unos desalmados acaban con la vida del hermano del protagonista, Trace Jordon (Tab Hunter). Adelantándose al Sergio Leone de **Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari** (1964), Heisler exacerba la violencia del momento mediante el encuadre en escorzo de una mano empuñando un revólver, mientras escupe su mortal descarga de plo-



Colinas ardientes



mo, y, al fondo de la composición, el cuerpo del hermano de Trace se desploma en el suelo... A su vez, en **Río Conchos** (*Rio Conchos*; Gordon Douglas, 1964) sobresalen las "texturas" que modulan cada uno de los planos del film: la secuencia inicial, en la que un entierro apache es mortalmente interrumpido por los disparos de Lassiter (Richard Boone), antiguo oficial confederado y asesino de indios, durante el transcurso de una cegadora tormenta de arena; el modo en que el mexicano Rodríguez (Anthony Franciosa) afila su cuchillo en la rueda del carro –o mejor,

en la llanta metálica que recubre la rueda–, preparándose para la inminente lucha contra unos bandidos; el tiroteo con los apaches que han asolado una pequeña granja –una mujer y su bebé mueren durante el asalto–, con ese *travelling* lateral que relaciona los arbutos tras los cuales se camuflan los pieles rojas y el cercado de adobe que protege a los blancos; la luz amarillenta que baña las desnudas paredes del *saloon* de Presidio mientras Lassiter, el capitán Haven (Stuart Whitman) y el sargento Franklyn (Jim Brown) salen del local empuñando sus rifles (atención, una vez más, al *travelling* efectuado desde la espalda de todos los parroquianos que, tensos, permanecen sentados en sus mesas dispuestos a desenfundar sus revólveres a la menor oportunidad)... Sin embargo, será el realizador de origen húngaro André de Toth –quien ya hizo gala de un estilizado sentido de la violencia en **Lucha a muerte** (*Man in the Saddle*, 1951), ofreciéndonos un espectacular tiroteo en un *saloon* a oscuras...– el autor de un extraordinario *western* "violento", moral y físicamente, filmado en blanco y negro y titulado **Day of the Outlaw** (1959). En él, un grupo de forajidos liderados por el brutal Jack Bruhn (Burl Ives) invade un pequeño villorrio situado en la montaña –la nieve juega un papel dramático fundamental–, creándose un sordo enfrentamiento entre ellos y los lugareños cuando los hombres de Bruhn toman como rehenes a las mujeres. En una secuencia que hubiesen firmado gustosos Anthony



Duelo de titanes



Mann o Robert Aldrich, los sicarios, atrincherados en el *saloon* del pueblo, organizan un baile en el que obligan a participar a sus prisioneras: en realidad, se trata de una manera muy provocativa de sugerir su violación colectiva. Basta con ver cómo la cámara gira frenéticamente alrededor de los actores, cómo las mujeres son zarandeadas por sus captores, espoleados por una evidente excitación sexual —cf. mientras intenta zafarse de los besos de su “pareja” de baile, el pelo recogido de Helen Crane (Tina Louise) se suelta y se alborota...—.

4

Probablemente, el cineasta que mejor plasmó el drástico cambio “violento” del *western* fue John Sturges, con títulos como **Duelo de titanes** (*Gunfight at the OK Corral*, 1957) o **El último tren de Gun Hill** (*Last Train from Gun Hill*, 1959). Tragedia áspera, muy elaborada formalmente, sobre un mito atroz, primitivo, rico en claroscuros épicos y morales (el tiroteo de OK Corral), **Duelo de titanes** se localiza en un fantasmagórico espacio donde la civilización se halla en un estado larvario. A pesar de que algunos signos visuales indiquen lo contrario —los trajes y corbatas de Wyatt Earp (Burt Lancaster) y John Holliday (Kirk Douglas), las calles iluminadas con farolas de aceite, barberías y comercios, la suntuosidad ornamental de los salones y las habitaciones de

hotel, los elegantes landós en los que pasean pacíficos ciudadanos...—, la vida se encuentra a merced de impulsos feroces, de ansias de sangre y venganza. Los personajes que pueblan **Duelo de titanes** viven al filo de la barbarie, y algunos de ellos, como Holliday o el benjamín de los hermanos Clanton, Billy (Dennis Hopper), caminan hacia la autodestrucción o mueren en aras de ese salvajismo que, por un lado, alimenta una fúnebre —y vacua— mítica personal y, por otro, los dignifica ante sus pares por el hecho de participar alegremente en una matanza. Los héroes y los antihéroes de **Duelo de titanes** lo son porque matan y mueren, porque no quieren —o no pueden— renunciar a la sangre ni al olor de la pólvora, resistiéndose así a ser asimilados por la civilización. La violencia y la muerte se convierten en los grandes motivos argumentales, y casi me atrevería a decir que filosóficos, de la película de Sturges. La tétrica presencia de un siniestro cementerio, *Boot Hill* —“La colina de las botas”, cuyos inquilinos, en su mayoría, fueron enterrados con el calzado puesto, signo inequívoco de un final nada plácido—, se convierte en un poderoso leitmotiv visual que, acompañado por la balada de Frankie Lane, convierte en leyenda la vesania, la lucha y la muerte que mancharon la conquista del Oeste. Por el contrario, **El último tren de Gun Hill** plantea de nuevo en un *western* de John Sturges —cf. **Desafío en la ciudad muerta** (*The Law and Jake Wade*, 1958)— el tema de las viejas amistades traicionadas. Craig Belden (Anthony Quinn) y Matt



Morgan (Kirk Douglas), antiguos camaradas de correrías, son ahora, respectivamente, un próspero ranchero/cacique que controla con mano de hierro toda una ciudad y el honesto *sheriff* de una pequeña localidad rural, situados en extremos opuestos de la ley: mientras que el primero emplea métodos abiertamente “mafiosos” para proteger a su necio hijo Rick (Earl Holliman) —quien ha ultrajado y asesinado a la esposa india de Matt—, el segundo opta por la acción violenta y casi suicida; Belden instrumentaliza a una colectividad corrupta —“Aquí cuando alguien mata a un indio no le detenemos, sino que le recompensamos”, exclama un arrogante “ciudadano” antes de que el *sheriff* lo derribe de un puñetazo—, una sociedad fluctuante entre el miedo y la barbarie contra la que se enfrenta, sin compasión de ningún tipo, Matt Morgan, quien se escuda tras la ley para poder ejecutar mejor su venganza

## 5

Quizá parezca osado por nuestra parte elevar a Phil Karlson —cineasta supuestamente “menor”

(3)— a la categoría de rapsoda bárbaro, fascinado por la(s) temática(s) de la violencia, para lo cual utiliza “contra sus personajes” —contra el espectador— sus virtudes y culpas: las pasiones, los deseos, las esperanzas, las ideas que llenan sus corazones... En suma la materia “viscosa, oscura” que teje la trama de sus vidas. Por otra parte, como prueban sus mejores películas —casi todo su cine negro: *Trágica información* (*Scandal Sheet*, 1952), *El cuarto hombre* (*Kansas City Confidential*, 1952), *Calle River 99* (*99 River Street*, 1953), *Tight Spot* (1955), *El imperio del terror* (*The Phenix City Story*, 1955), *The Brothers Rico* (1957), *Cara cortada* (*The Untouchables: The Scarface Mob*, 1959) o *Cuando el hampa dicta su ley* (*Key Witness*, 1960), a las que cabe sumar el *western* *El salario de la violencia* (*Gunman's Walk*, 1958) y la cinta bélica *Hell to Eternity* (1960)—, Karlson es un escrupuloso artesano cuyo estilo cinematográfico, riguroso, limpio, variado, a ratos brillante, a ratos convencional, no teme dar primacía al ya casi perdido arte de narrar una historia en imágenes, de privilegiar la obra en lugar de “la firma” (4).

No es azaroso, pues, constatar que el cine de Phil Karlson puede ser tan físico como el de Richard Fleischer, tan amargo como el de Anthony Mann, tan agresivo como el de Fuller o tan moralista como el de Nicholas Ray (pero más impetuoso y pesimista, ya que Ray era un moralista menor a causa, precisamente, de su falta de estatura “moral”, ya que sus conocimientos morales no los extraía de la reflexión, sino de un sentido rousseauniano de la civilización); es decir, una óptima aleación artística que no está condicionada por ninguna excusa psicológica ni por un frustrado anhelo de notoriedad. Subsiguientemente, desde su severa observancia del oficio de *filmmaker*, Karlson dibuja una personal visión de los Estados Unidos, de su sociedad civil, de sus instituciones, de sus valores democráticos y de sus principales taras políticas y morales, especialmente tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial

6

Así, su obra maestra absoluta, **El imperio del terror**, es una de las obras más “políticas” del cine norteamericano de los años cincuenta. Su tono austero y directo, capaz de armonizar en una sola secuencia, en un solo plano, la ávida mirada testimonial

y crítica del documental y la “física” dramática del mejor cine negro –gracias a una firmeza narrativa y a un ímpetu visual insólitos–, aborda sin ambages lo que está sucediendo “aquí y ahora” (es decir, en 1955) en Phenix, una pequeña ciudad del estado de Alabama, erigida en clara metáfora de la delicada situación social y política de todo un país: la corrupción humana y ética de la colectividad frente a la seducción del dinero fácil; las turbias relaciones del hampa con el poder gubernamental, ya sea estatal o local, indispensables a la hora de mantener los niveles de crimen y violencia que respaldan la industria del juego, de la prostitución y de otras actividades ilegales; los infructuosos resultados que obtienen los ciudadanos honrados en su ansia por erradicar el problema, ya sea esgrimiendo métodos violentos o amparándose en la legalidad vigente.

Cuando lo habitual es ver cómo muchas películas “políticas” adoptan innumerables precauciones y componendas a fin de no molestar al público, llama poderosamente la atención la manera en que Phil Karlson potencia el guión de Daniel Mainwaring y Crane Wilbur para construir, con una sorprendente libertad de acción, de pensamiento, un elaborado discurso ético y estético en defensa de la democracia como ideal y como praxis, en discordancia con las



El imperio del terror



tesis reaccionarias que políticos de todo signo y condición esgrimían con la perversa intención de controlar la vida de sus electores (5). Por ejemplo, la imaginería y representación de la sociedad en **El imperio del terror** alude a otro interesante título de la obra de Phil Karlson, **Hell to Eternity**, uno de los primeros filmes bélicos de Hollywood que mostraba los campos de concentración para ciudadanos americanos de origen japonés instaurados a raíz del ataque a Pearl Harbor. Ambos títulos desenmascaran unos Estados Unidos altamente militarizados —no olvidemos que arrecia la Guerra Fría y la cruzada anticomunista instigada por el senador McCarthy—, con hombres uniformados por todas partes. Pero ello no significa que el “sistema” esté a salvo, ya que su peor amenaza no proviene, irónicamente, del exterior: no es de índole militar, sino una cuestión de orden público, de salud política e institucional. De ahí que el héroe de **El imperio del terror**, John Patterson (Richard Kiley) —un oficial del ejército que regresa de Alemania tras haber contribuido al procesamiento y condena de criminales de guerra nazis—, observe boquiabierto cómo los militares de la cercana base de Fort Benning (las factorías cercanas a Phenix que se enseñan al inicio de la cinta parecen, asimismo, vinculadas a la industria militar) se emborrachan, juegan y flirtean con prostitutas en la agitada calle 14 (no en vano, en un sucio tugurio del

lugar, la clientela corea una canción misógina, cuyo estribillo dice: “*Satanás es una mujer preparada para matar*”), a la vista de todo el mundo, sin pudor. Un incisivo *travelling* desde el vehículo que transporta a Patterson desde el aeropuerto a su hogar revela el notable grado de decadencia al que ha llegado Phenix: un tipo agarrado a una farola se prepara para vomitar, otro aparece tendido en la calle, no sabemos si ebrio o muerto, dos soldados se disputan los favores de una furcia...

La lenta marcha hacia el borde del abismo de toda una comunidad queda nítidamente expuesta. A partir de aquí, el enfrentamiento entre el hampa y los ciudadanos registra demenciales cotas de violencia: la bella *croupier* del Poopy Club, Ellie Rhodes (Kathryn Grant), es asesinada porque estaba ayudando a John y a sus colaboradores a recabar pruebas contra el *capo* Rhett Tanner (Edward Andrews) y sus compinches; el novio de Ellie, Fred Gage (Biff McGuire), es golpeado hasta la muerte porque podía identificar, y estaba decidido a hacerlo, a los asesinos de una niña de color; brutales palizas, agresiones sexuales y dinamita son los instrumentos de los que se valen los delincuentes para sabotear las elecciones a fiscal general del Estado... La violencia alcanza su punto paroxístico en el caso de Zeke Ward (James Edwards), el afroamericano que se ocupa de la limpieza de uno

de los garitos de Rhett Tanner, y que facilitará una información valiosísima a John Patterson para luchar contra la mafia. Una información por la que Ward pagará un alto precio: el hampón Clem Wilson (John Larch) y sus hombres asaltarán su casa, asesinarán a su hija y a punto estarán de causar la muerte de Zeke y su esposa (cuyo histerismo, tras la irrupción de Patterson en el lugar de los hechos, insinúa que ha sido sometida a pavorosas torturas y/o vejaciones). No obstante, el hombre negro demuestra una mayor talla moral que el hombre blanco, pues Zeke evita que Patterson se tome la justicia por su mano e impide que mate a Tanner, haciéndole reflexionar sobre lo que pretende hacer. El patetismo del personaje, su afinadísimo carácter humano, es otro lujo filmico que no suele asociarse ni a la serie B ni a un realizador de segunda categoría.

Phil Karlson, Daniel Mainwaring y Crane Wilbur no elogian al ejército como institución —a raíz de su intervención en Phenix tras decretar las autoridades civiles el estado de excepción...—, sino que, con su acción, subrayan hasta qué punto la democracia en Estados Unidos está dañada y en peligro (6). Y peligra porque la sociedad está acobardada, puesto que es capaz de asistir impasible al asesinato de una chiquilla afroamericana —cuyo cadáver es lanzado desde un coche en marcha como si se tratara de una inmundicia— a fin de intimidar a ciudadanos valientes como John o su padre, Albert Patterson (John McIntire), quien después de ganar las turbulentas elecciones es abatido a tiros en un sucio callejón. Aunque lo más importante es que los delincuentes organizados (a quienes no mueve ninguna ideología, sino la pura avaricia y mezquindad) han adoptado feroces métodos “capitalistas” (esto es, netamente “americanos”) a la hora de montar sus negocios: según nos explica una voz en *off*, la “industria” del juego en Phenix mueve unos cien millones de dólares anuales —a la vez que vemos la “fábrica” donde se trucan los dados, se marcan los naipes, se manipula el mecanismo de las tragaperras y se rellenan las botellas con alcohol de garrafrón—, lo cual le capacita para pagar buenos sueldos a sus innumerables empleados —gran parte de la economía de la ciudad de Phenix depende de la actividad ilegal desarrollada en la calle 14—, además de los sobornos a policías, jueces y autoridades locales.

## 7

Sin desmerecer en absoluto el talento de cineastas como Mann, Aldrich, Fuller, Fleischer, Brooks, Ray y Siegel, a tenor de lo expuesto se deduce que hubo otros realizadores de similar genio o de menores aptitudes creativas, que captaron en sus obras las tensiones de unos tiempos aciagos para el país que

disfrutaba de la más influyente industria filmica del mundo. La transformación provocada en lo tocante a la plasmación cinematográfica de la violencia, de los conflictos que la alientan, ya no era algo medido, inquietante, pero controlable a pesar de sus explosiones de brutalidad. Se trata de una violencia instalada en los comportamientos y relaciones de los personajes como algo “natural”, contra lo que no se puede hacer nada; funcionaba por acumulación, tornándose más terrorífica, golpeando los espíritus a causa de su “amoralidad”, y las imágenes, aunque pueden estilizarla haciéndola artísticamente más “asimilable” pero no menos funesta, jamás evitan mostrarla. Como sucede, por ejemplo, en **Agente especial** (*The Big Combo*; Joseph H. Lewis, 1955) —donde el personaje de Brian Donlevy es desposeído de sus auriculares (es sordo), con lo que el plano de las armas “fusilándolo” literalmente, está desprovista de sonido alguno, confiriéndole a dicho instante un tono áspero y “tenebroso”—, en **El hombre de las pistolas de oro** (*Warlock*; Edward Dmytryk, 1958) —en el que Johnny Gannon (Richard Widmark) es neutralizado por el *villain* de turno al clavarle la mano a una mesa con un cuchillo de grandes dimensiones— o, volviendo a Phil Karlson, en **El cuarto hombre** —cf. los gestos de dolor que Joe (John Payne) esboza cada vez que regresa a su celda después de los “interrogatorios”; la mueca sádica del detective que viene a buscarlo para reemprender las torturas; ese plano de los pies de Joe, vacilantes, casi colgando, calzados con unas sencillas zapatillas deportivas, al lado de los brillantes zapatos de los inspectores que, con paso firme, lo acompañan/arrastran a su calabozo—. Y es que, según ponen de relieve estos y otros tantos filmes “violentos”, los Estados Unidos se habían convertido en una comunidad violenta en la que ya no existían códigos y reglas para regular su ferocidad.

## NOTAS

1. Estes Kefauver también la emprendió contra el cómic por medio de otra comisión “investigadora”. La excusa fue *The Seduction of the Innocents*, libro publicado en la primavera de 1954 por el psiquiatra austríaco Frederic Wertham (1895-1981). En ese ensayo, Wertham relacionaba directamente la violencia de los cómics con la criminalidad juvenil e infantil. La reacción no se hizo esperar: Kefauver, claro aspirante a la presidencia de los Estados Unidos, citó a decenas de testigos, entre ellos editores como Bill Gaines (propietario de EC Comics) y a diversos psiquiatras, entre los cuales se contaba el propio Wertham. Ante la presión del Senado, de las ligas de defensa de la familia y de diversas organizaciones conservadoras, los editores de cómics formaron en septiembre de 1954 The Comics Magazine Association of America, grupo que creó una normativa para regular los contenidos de las historietas, especialmente las de temática terrorífica y criminal.

2. *Luces y sombras del cine negro*, Javier Coma y José María Latorre, Ediciones Fabregat, Barcelona, 1981, pág. 152.

3. A Phil Karlson, pues, le ha faltado la suerte de un André de Toth, un Joseph H. Lewis o un Edgar G. Ulmer, quienes, al final de sus vidas, vieron su trabajo reconocido por gente tan dispar como Paul Schrader, Martin Scorsese, Anthony Slide o Francis M. Nevins, así como por prestigiosas revistas especializadas como *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Film Comment* o *Sight & Sound*. De ahí la casi inexistente bibliografía sobre Phil Karlson (aparte de algunas críticas puntuales), exceptuando dos entradas en dos diccionarios sobre el *film noir*: en el *Diccionario del cine negro* por Javier Coma (Plaza & Janés, Barcelona, 1990) y en el *The BFI Companion to Crime*, por Phil Hardy y The British Film Institute (eds.) (University of California Press, Los Ángeles, 1998).

4. Para una mayor profundización en la figura de este realizador estadounidense, véase el estudio "Phil Karlson, un talento a descubrir", por Antonio José Navarro, en *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Jesús Palacios y Antonio Weinrichter (eds.), Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria / T&B Editores, Madrid, 2005, págs. 236-267.

5. El senador demócrata Estes Kefauver escribió en su libro *El crimen en América* (Caralt Editores, Barcelona, 1960), obra basada en los hallazgos del Comité Especial del Senado para la Investigación del Crimen Organizado, que "podrían ser llenadas páginas con ejemplos escuchados por el comité, de antiguas historias familiares de cómo finos ciudadanos y hombres de familia se volvieron indigentes, desfalcadores y malos a causa de la tentación y seducción de las mesas de juego". Por otra parte, aseguraba que existía la "evidencia de que siempre que existe el juego, legal o ilegalmente, el dinero es desviado de los canales legítimos del comercio, y que cuando el juego es reducido al mínimo, los negocios legítimos florecen".

6. Según escribió el conocido crítico británico David Pirie en la revista *Time Out*, Karlson aboga por "un final militarista... (el cual) debe ser el más turbulento del cine americano, ya que defiende un golpe de Estado". Lamentamos disentir de Pirie, ya que en ningún momento se articula una tesis ultraderechista donde el poder militar sustituya al civil.