

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
América violenta

Autor/es:
Weinrichter, Antonio

Citar como:
Weinrichter, A. (2006). América violenta. Nosferatu. Revista de cine. (53):93-98.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41474>

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

América violenta

Antonio Weinrichter

Lehen Mundu Gerra amaitzean, Estatu Batuak bihurtu ziren gure planetako lehenengo botere ekonomiko. Bigarrena amaitzean, berriz, lehenengo botere ekonomiko eta militar. Batean zein bestean, dirudienez, indarkeria izan zuten ekonomian eta gizartean gora igotzeko bidelagun, gero ere izaten jarraitu duten bezala, Estatu Batuak munduko jendarme-rola betetzeko erabakia hartu dutenean.



El beso mortal

Intentar detallar los cambios acaecidos en la sociedad civil –y militar– norteamericana en el periodo que va desde la posguerra del 45 hasta el comienzo de los conflictivos años sesenta y el reflejo de dichos cambios en los géneros clásicos de Hollywood, es tarea ardua. Por un lado sería prolijo describir la formidable transformación vivida por la sociedad americana, en lo que respecta a la propia percepción tanto de sí misma como de su imagen externa, dado que la imagen consensual que la sustentaba inicialmente acaba viéndose enturbiada por sucesivas tensiones y contradicciones hasta convertirse en esa imagen disonante que proyecta el cine de los años sesenta y setenta. Por otro lado, esa operación podría resultar demasiado fácil, dada la infinita elasticidad que puede llegar a tener (en nuestras manos) el cine americano a la hora de reflejar directa o indirectamente dichos cambios por medio de *motifs* temáticos, ciclos e incluso géneros: el tratamiento habitual del *film noir* ofrece un ejemplo modélico de esta tendencia a ver todo un segmento de la producción cinematográfica como un síntoma de una mala conciencia nacional. Hecha esta doble salvedad, con la que se pretende cubrir las limitaciones de lo que sigue, vamos a repasar, efectivamente, las grandes cuestiones que provocan el empañamiento de la propia imagen consensual de la sociedad americana y el correlato que este sentimiento de disolución pudo tener en el cine americano y en su presentación de la violencia como algo sin duda más problemático que el valor afirmativo de que se revisite la acción violenta en el primer tramo del cine clásico. Tratemos de resumir esta progresiva “cultura del malestar” en un puñado de bloques temáticos.

El final de la Segunda Guerra Mundial, de donde arrancamos, propició el descubrimiento de las imágenes del genocidio nazi, tempranamente aprovechadas por Frank Capra en su film de compilación **Here Is Germany** (1945); el estremecedor metraje de los campos (cadáveres producidos a escala industrial, supervivientes despojados de todo signo externo de humanidad) marcó un punto sin retorno en la percepción de la maldad de Estado y sin duda influyó en el imaginario de la violencia ficticia más allá de la creación del estereotipo del nazi cinematográfico, ese refinado demiurgo del mal. Frente a la meticulosa planificación de la depuración étnica, el lanzamiento de dos bombas atómicas sobre Japón fue el mayor acto de violencia singular infligido durante la guerra. Las imágenes rodadas por las víctimas a ras de suelo (por contraposición a las tomas aéreas del “hongo” nuclear filmadas desde los aviones que las lanzaron) fueron secuestradas por razones de Estado y sólo pudieron verse cuando se levantó el embargo sobre las mismas en 1970, con la proyección en el MOMA del corto **Hiroshima-Nagasaki: August 1945** (Paul Ronder y Erik Barnouw), al que para

entonces se había adelantado el Resnais de **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*, 1959), si bien el hongo era ya para entonces una figura icónica explotada hasta en obras del cine *underground* como **A Movie** (Bruce Conner, 1958). A la indecible devastación de una bomba nuclear, algo irrepresentable de por sí y que hubiera debido mostrarse sólo por alusión o metáfora, se unió el tabú oficial que rodeó a todo lo relacionado con la energía atómica: sólo se podía mencionar la bomba con una expresión que se acuñó, “*the big secret*”, hasta que las agencias gubernamentales cambiaron esta política por otra destinada a convencer al pueblo americano de las bondades de dicha energía y a prevenirles del riesgo de un ataque nuclear enemigo: este material se recopiló después en **The Atomic Café** (K. Rafferty, P. Rafferty y J. Loader, 1982). Pero el miedo nuclear a la aniquilación (y su correlato de paranoia) nunca fue contenido del todo en plena Guerra Fría y, antes de poder ser expresado directamente, aflora en un ciclo de filmes negros que Mark Osteen ha propuesto denominar *nuclear noir*. Ya en 1945 **La casa de la calle 92** (*The House on 92nd Street*, Henry Hathaway) incluye una alusión al “*más importante secreto militar de la historia*”, aunque dicha primicia suele adjudicarse a los secretos atómicos que se traen los nazis de **Encadenados** (*Notorious*; Alfred Hitchcock, 1946). Más indirecto, aunque quizá más sintomáticamente revelador, es el envenenamiento radiactivo que sufre Edmond O’Brien en **Con las horas contadas** (*D.O.A.*; Rudolph Maté, 1950), si bien la expresión definitiva del temor nuclear –o del petardismo con el que Robert Aldrich afronta la figura de su protagonista– es la explosión atómica con que culmina **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly*, 1955). Y hablando de lecturas sintomáticas de todo un género, suele decirse que el mitificado cine de ciencia ficción de los años cincuenta refleja el miedo a la invasión comunista (según la ecuación marciano=rojo); pero el formato que contiene esos temores de violencia global –toda una imaginación del desastre, en expresión de Susan Sontag– dibuja una estética de la devastación tan decididamente posatómica como las películas de Godzilla.

Conviene recordar que Aldrich propone una actualización del mito de Pandora al hacer que la causa de la explosión final sea la avariciosa curiosidad de Lily Carver, que le lleva a abrir la misteriosa caja que contiene *the great whatsit* (“el gran loquesea”) y a morir convertida en una antorcha humana esparciendo por el mundo la maldición nuclear. Ya es un lugar común insistir en el malestar que produce en el macho americano volver de la guerra y encontrarse ante la inquietante situación de que muchas mujeres que salieron del hogar para contribuir al esfuerzo bélico podían desear permanecer en el mercado laboral y no volver al nido... La situación no se resol-

vió del todo con la brusca expulsión en 1947 de tres millones de mujeres del mercado de trabajo, que no volverían a ocupar en igual medida hasta mediados de la década siguiente; en el imaginario masculino se planteó un correlato aún más inquietante de esta nueva independencia de la mujer: que le hiciera replantearse su tradicional sumisión al varón. El cine negro —que vuelve a comparecer aquí, no en balde fue el que mejor cristalizó muchas de las cuestiones que nos ocupan— pone en escena una crisis de la masculinidad expresada a través de toda una gama de estados disfuncionales (frustración, desencanto, paranoia, sentimiento de condenación...) que dibujan un patrón de violencia psicológica. Y la nueva conciencia de la mujer de sí misma y de su relación con el varón es una de las causas de este desolador cuadro clínico, si bien no es la única, contra lo que se desprende de la sintética e influyente formulación de E. Ann Kaplan: “El film noir expresa alienación, localiza su causa en los excesos de la sexualidad femenina (una consecuencia ‘natural’ de la inde-

pendencia de la mujer) y castiga ese exceso para volver a situarlo dentro del orden patriarcal”. Aunque esta lectura feminista del *noir* parezca esquemática, resulta innegable la obsesión del cine americano de posguerra por la figura de la mujer dominante y/o castradora y por el castigo que debe acompañar tanto su insolencia sexual como el nuevo materialismo que se percibe en ella. Y es que, en efecto, contra lo que se pueda pensar, la *femme noire* no es demasiado proclive al crimen pasional: al salir del hogar ha abandonado su dependencia de los “sentimientos” y sus manejos vienen dictados por una voluntad de poder y dinero y sólo en menor medida de venganza o despecho amoroso. No es cosa de repasar aquí la rica y atractiva galería de perversos tipos femeninos del cine negro; baste recordar a la mujer “cainita” (de James M. Cain) de *Perdición* (*Double Indemnity*; Billy Wilder, 1944) y *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*; Tay Garnett, 1946). En fin, si el cine negro de la posguerra dibuja todo un panorama de “violencia de géne-



El cartero siempre llama dos veces



ro”, en el que la mujer es tanto agente activo como víctima, corresponde a géneros propios de una década posterior la tarea de contener esa nueva energía subversiva de la mujer y relegarla a formatos como la comedia y el melodrama, en los que aparece entregada a tareas preferentemente sentimentales, familiares y domésticas (si bien existe también una lectura feminista del melodrama en clave de represión, centrada en el coste que tiene para la mujer volver a su “espacio natural”).

A mediados de los años cincuenta, acabada la Guerra de Corea y los excesos de la “Caza de brujas” del senador McCarthy y con la única sombra en el horizonte de la Guerra Fría (una espada de Damocles lejana, en todo caso), Norteamérica conoce una época de prosperidad —la era Eisenhower— que alimenta la pasividad, el conformismo, la complacencia y el consumismo que ponen en escena las coloristas y expansivas comedias en *scope* frente a los asfixiantes rigores expresionistas del anterior ciclo *noir*. Pero, una vez neutralizada la mujer, surge una imprevista fuente de conflicto social en la nueva cultura juvenil, asociada a la explosión del *rock and roll* hacia mediados de los cincuenta y a la ambigua inquietud de una generación de rebeldes “sin causa” que se rebela contra el mundo de sus mayores. Grupos de presión derechistas, padres y autoridades vieron el *rock* poco menos que como un plan de infiltración de los ne-

gros en la segregada sociedad estadounidense y, como había ocurrido antes con las músicas procedentes del ámbito del *jazz*, le acusaron de ser subversivo, de promover la (indeseada) integración de razas, de producir desórdenes, histeria y —aquí estaba la novedad— de estar íntimamente relacionado con la ola de delincuencia juvenil que se percibía asolando el país. Pero la nueva música (a la que Hollywood sólo se rendiría a finales de los sesenta, cuando vio que dejaba mejores dividendos que su tradicional paradigma musical *made in Broadway*) era sólo un síntoma de la emergencia de una nueva cultura joven literalmente segregada de la cultura de consenso que hasta entonces proyectaba el cine americano. Empezaron además a proliferar grupos o bandas de carácter más marginal y a veces violento que acabaron propiciando el subgénero de los llamados *juvenile delinquency films*. Títulos pioneros como *El salvaje* (*The Wild One*; László Benedek, 1953) o *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*; Richard Brooks, 1955), en los que los proto-*punkies* ¡todavía escuchan *jazz*! —si bien en el de Brooks ya se oye “Rock Around the Clock”—, acabaron dando lugar al ciclo de *jd films* en el que la violencia expresa una cierta tensión social (así como una convención obligada del *exploitation film*) y del que se suelen citar piezas como *Crime in the Streets* (Don Siegel, 1956), *The Cool and the Crazy* (William Witney, 1958), *Reform School Girls* (Edward Bernds, 1957), en

donde vuelven a asomar las chicas malas) o **Los jóvenes salvajes** (*The Young Savages*; John Frankenheimer, 1961, que de nuevo adopta el punto de vista adulto del drama liberal). El ciclo proseguiría durante los años sesenta, con derivaciones como los *biker films* o películas de moteros, a través de pequeñas productoras como la AIP; para entonces ya se había intentado contrarrestar el posible atractivo de las “bandas aparte” con la juventud pulcra de las películas de playa y/o surf antes de la radicalización generalizada de los años de la contracultura.

La cuestión racial y su correlato, el movimiento pro-derechos civiles, sólo explota a partir de 1960 con las sentadas de los universitarios negros, la creación del SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), de carácter mixto, y la campaña del Gobierno Kennedy a favor de la integración. Durante la aséptica era Eisenhower la turbulencia racial no escasea precisamente: la sentencia del Tribunal Supremo en 1954 contra la segregación escolar y los consiguientes boicots –y bombardeos– de autobuses escolares en Montgomery; la ola de linchamientos que este dictamen desata en todo el Sur americano y en particular el linchamiento en 1955 de Emmett Till en Mississippi y la parodia de juicio a sus asesinos, que sirvió de catalizador para el movimiento de los derechos civiles; el ascenso de Luther King que culmina con su gran marcha a Washington en 1963 en donde

pronuncia su famoso “*I have a dream*”... Pero todo esto permanece ausente de las pantallas, que apenas presencian el ascenso al estrellato de Sidney Poitier y, más fugazmente, de Dorothy Dandridge, la Carmen de Preminger. Algunas excepciones a este ignominioso silencio: **Un rayo de luz** (*No Way Out*; Joseph L. Mankiewicz, 1950) inaugura el ciclo de *problem pictures* (dramas sociales) de la década e incluso menciona los disturbios raciales de la posguerra; la mucho más oscura **Native Son** (Richard Wright, 1951) presenta a un violento rebelde “con causa” del gueto, pero al ser rodada en Argentina tras ser rechazada por todos los estudios americanos perdió la oportunidad de ser el detonante de una conciencia (radical) negra; la emblemática figura del “mulato trágico”, que habían encarnado actrices blancas como Ava Gardner o Yvonne De Carlo, se reviste de una insólita violencia en la paliza que le propina Troy Donahue a Susan Kohner en **Imitación a la vida** (*Imitation of Life*; Douglas Sirk, 1959); y, por supuesto, Sidney Poitier se sacrifica por sus amigos blancos John Cassavetes en **Donde la ciudad termina** (*Edge of the City*; Martin Ritt, 1957) y Tony Curtis en **Fugitivos** (*The Defiant Ones*; Stanley Kramer, 1958). Demasiado poco para reflejar la sorda turbulencia racial en la América real durante todos esos años, si bien Brian Henderson ha propuesto una intrigante lectura de **Centauros del desierto** (*The Searchers*; John Ford, 1956), que demuestra hasta



Semilla de maldad

qué punto dramatiza el problema de la segregación (más que india... negra) a la luz de la mencionada resolución del Tribunal Supremo, recién promulgada en el momento de escritura del guión.

En el campo del cine bélico, en donde la violencia tiene una motivación distinta, la Segunda Guerra Mundial es la última que no parece plantear disonancia alguna entre la conciencia nacional de un combate justo y las exigencias épicas del género (así lo demuestra el que no haya demasiada diferencia de actitud entre las películas hechas "en caliente" durante la contienda y películas retrospectivas posteriores). Pese a excepciones como **Bataan** (Tay Garnett, 1943), que culmina con una explosión de violencia digna de Peckinpah —Robert Taylor descargando su metralleta sobre los japoneses—, el soldado de esta guerra aún se presenta, en expresión de Andrew Britton, como guardián del statu quo y encarnación de sus más altos ideales. Pero quizá fue esta la última "guerra justa" que dejó espacio al cine americano para desarrollar una épica: la casi inmediata de Corea (1950-1953; 54.000 muertos del lado estadounidense) fue una guerra caliente en plena Guerra Fría y dejó pocas obras memorables quizá por ser, como muchas de estas, un poco de serie B. El soldado americano en Corea pasa a ser más pragmático y escéptico en su justificación moral de la acción violenta. Lawrence Alloway menciona títulos como **Casco de acero** (*The Steel Helmet*; Sam Fuller, 1950) y **Corea, hora cero** (*One Minute to Zero*; Tay Garnett, 1952; que dramatiza un episodio similar a la matanza de civiles de No Gun Ri), que ejemplifican esta nueva actitud ante la guerra: "¿Qué estamos haciendo en este lugar? Vamos a luchar duro y a salir de aquí". Y la siguiente intervención americana en Asia, si olvidamos sucesos como el derrocamiento inspirado por la CIA del gobierno persa para imponer al Sha en 1953, vino precedida por la vergonzante adaptación de Mankiewicz de **El americano tranquilo** (*The Quiet American*, 1958), que trataba de argumentar la inocencia del espía americano que interfería en la confusa situación poscolonial vietnamita. Pero la Guerra de Vietnam rompió definitivamente el consenso entre Gobierno y sociedad, con el resultado de que, salvo la excepción realmente solitaria de John Wayne, Hollywood no produjo ninguna película sobre la guerra antes de que acabara esta con la caída de Saigón en 1975. El tratamiento épico de la violencia bélica ya sólo podría ser recuperado, "rambismos" rampantes aparte, de forma retrospectiva.

Es difícil llegar a saber hasta qué punto estas y otras cuestiones sociales y estructurales influyeron en el Hollywood de los cincuenta, teniendo en cuenta que el cineasta americano se expresa a través de convenciones genéricas y no de "obras personales" y que

prefiere el funcionamiento mítico del género al realismo. Hay algunos hechos ciertos: la cultura estadounidense exhibe un alto grado de tolerancia hacia la violencia, el cine de acción siguió presentando la violencia como expresión de un cierto modo de ser americano (y de la *pax americana*), el paisaje del *western* se reveló cada vez más darwiniano y menos edénico (Mann, Boetticher), el instinto del éxito —el sueño americano— se reveló cada vez más beligerante, se mantuvo la atracción por el gánster (ese espejo deformado del capitalismo) y otras figuras de los márgenes... Y la violencia se reveló cada vez menos catártica: se justificaba por sí misma (su representación permitía el despliegue del talento formal del cineasta) y no suponía una provechosa conmoción moral final para el espectador, sino que se distribuía a lo largo de todo el metraje proporcionando un flujo de "excitación dinámica" que para muchos es inherente al propio cine americano.

REFERENCIAS

- Lawrence Alloway, *Violent America: The Movies 1946-1964*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1971.
- Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, Nueva York, 1989.
- Brian Henderson, "The Searchers, un dilema americano" (1980). Traducido en VV. AA., *John Ford*, Filmoteca Española, 1988.
- E. Ann Kaplan (ed.): *Women in Film Noir*, British Film Institute, Londres, 1978 (2ª edición, muy revisada, 1998).
- Mark Osteen, "The Big Secret: Film Noir and Nuclear Fear", *Journal of Popular Film and Television*, verano de 1994.