

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La violencia en la "generación de la televisión"

Autor/es:
Castro, Antonio

Citar como:
Castro, A. (2006). La violencia en la "generación de la televisión". Nosferatu. Revista de cine. (53):99-104.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41475>

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:



La violencia en la “generación de la televisión”

Antonio Castro

“Indarkeriaren belaunaldia” delakoaren oinordekoak dira “telebistaren belaunaldi”ko kideak (Ritt, Peckinpah, Penn, Lumet...), eta izen hori euren zinematografia-arrak telebistatik hartu izatetik datorkie. Lehenengoekin komunean puntu ugari dituzten arren, ez dute itzal kritiko berdina.



La necesidad de generalizar –que en ocasiones es razonable– tiene con frecuencia como efecto inevitable –y en ocasiones (sólo en ocasiones) no deseado– la de mezclar inevitablemente en “el mismo saco” planteamientos que guardan muy escasa relación entre sí.

Un enunciado tan amplio como el que aparece arriba conlleva inevitablemente ese riesgo, que trataré de minimizar procurando centrarme en ejemplos precisos de realizadores concretos, y aplicables únicamente a películas muy específicas, que sí como regla general no pueden ser ampliables al resto de sus compañeros de generación, en ocasiones ni siquiera resultan aplicables a otras películas de ese mismo director.

Curiosamente, si la generación de los años cincuenta –los Ray, Kubrick, Fuller, Fleischer– siempre ha tenido, por regla general, buena prensa, no ha sucedido lo mismo con sus coetáneos que se agrupan comúnmente en la denominada “generación de la televisión”, y que siempre fueron objeto de escasa atención y de muy limitada consideración.

Para empezar habría que explicar de quiénes estamos hablando, es decir, precisar aquellos que podemos incluir en esta especie de cajón de sastre que se denomina “generación de la televisión”. Sin ánimo de exhaustividad –pero sin renunciar a un cierto rigor–

creo que podemos solventar el tema con la inclusión de estos siete realizadores: Martin Ritt (1914-1990; debut en 1957), Delbert Mann (1920; debut en 1955), Arthur Penn (1922; debut en 1958), Sidney Lumet (1924; debut en 1957), Sam Peckinpah (1926-1995; debut en 1961), John Frankenheimer (1930-2002; debut en 1957), Robert Mulligan (1930; debut en 1957).

El orden por el que aparecen en el texto está en función de su edad: la primera fecha corresponde a su año de nacimiento, mientras que la segunda se refiere a la fecha en que falleció, siendo la tercera –la segunda para los que aún están con vida– la correspondiente al año en que realizó su primera película. Lo primero que cabe deducir de ello es que el apelativo de generación no es excesivamente ajustado, toda vez que 16 años separan el nacimiento de Ritt y los de Frankenheimer y Mulligan.

Si la edad no parece ser algo que les pueda aproximar, tampoco la fecha de realización de su primer film es excesivamente homogéneo, aunque en este caso sólo existan 6 años entre la aparición de *Marty* (1955), de Delbert Mann, y *The Deadly Companions* (Sam Peckinpah, 1961).

Las características que tienen en común los anteriormente citados se limitan a haber trabajado en televisión. A partir de aquí afloran las diferencias, ya que si la mayor parte de ellos lo hicieron en programas dramáticos en directo –el verdadero manantial en el que bebieron casi todos los nombres que se integran bajo esa denominación–, en ocasiones –y en este caso es preciso referirse a Sam Peckinpah– fueron las series de televisión –“*Gunsmoke*” (1955), “*The Rifleman*” (1958), “*Klondike*” (1960), “*The Westerner*” (1960), etc.– las que sirvieron de aprendizaje que posibilitara su paso a la pantalla grande.

En su inicio fue *Marty*, adaptación de la obra escrita por Paddy Chayefsky (1) para la TV y que Delbert Mann dirigiera en 1953 para la pequeña pantalla y en 1955 para el cine, la que, al ganar por un lado la Palma de Oro en Cannes y por otro el Oscar a la Mejor Película (2), puso de manifiesto que no resultaba imprescindible un gran presupuesto ni un reparto repleto de grandes estrellas para hacer una gran película. El debut de Mann supuso su consagración y con toda probabilidad su mejor película, en una carrera que se fue poco a poco apagando hasta concluir con un retorno –cerrando el círculo– a la TV, en la mayor parte de las ocasiones con productos de muy escaso interés.

Por otra parte el cine de Mann tiene una relación muy limitada con el tema propuesto, por lo que nos centraremos en aquellos otros directores para los



Marty



cuales el tema de la violencia es de capital importancia en su filmografía.

Dos son las razones que me inducen a excluir a Mulligan de este artículo. La primera y principal que su filmografía –con muy limitadas excepciones– me parece de muy escasa –cuando no nula– entidad. Discrepo claramente de aquellos que depositaron en Mulligan sus esperanzas y para mí, tras unos intentos fallidos pero simpáticos en sus inicios, dos filmes como *Cuando llegue septiembre* (*Come September*, 1961) y *Amores con un extraño* (*Love with the Proper Stranger*, 1963) demostraron claramente las enormes limitaciones y carencias de Mulligan, que tras su separación de Pakula pareció quedarse aún más huérfano y desorientado de lo que ya estaba antes.

Segundo porque el tema de la violencia no se encuentra entre sus preocupaciones fundamentales y únicamente en *La noche de los gigantes* (*The Stalking Moon*, 1968) podemos encontrar un título que pudiera ser incluido –aunque probablemente de forma tangencial– en este apartado.

Nos restan cinco directores que con diferentes matices se insertan plenamente en el enunciado del trabajo. En el caso de dos de ellos –Penn y Peckinpah– cabe la posibilidad de mantener que la violencia es uno de los ejes centrales de su trabajo, cuando no el eje central. Para los otros tres, aun teniendo especial relevancia el tema, probablemente no adquiera semejante primacía.

No deja de ser muy curioso que entre los directores nacidos entre el año 1911 y el 1930 –menos de veinte años, tres más de lo que se llevan los componentes de la “generación de la televisión”– hayan aparecido tantos cineastas obsesionados por la violencia. A los cinco ya citados con anterioridad habría que añadir los Fleischer (1916), Fuller (1911), Ray (1911) o Kubrick (1928).

Quizás la comparación entre filmes de estos directores servirá para clarificar algunos temas que considero de capital importancia.

Comencemos por Penn: desde su primer film, *El zurdo* (*The Left Handed Gun*, 1958), Penn ha hecho de la violencia el tema central de su temática, y en

Bonnie y Clyde (*Bonnie and Clyde*, 1967) el tratamiento de la violencia por parte de Penn contribuyó enormemente al gran éxito económico de una película en la que prácticamente nadie creía.

Penn siempre ha argumentado que su obra es violenta porque la violencia es una parte integrante y sustancial del carácter de su país. A juicio del realizador, EE.UU. es un país donde la gente lleva a cabo sus ideas a través de medios violentos, y eso era ya cierto desde la época de la frontera, desde el *western*. Quizás por eso su primera película sea un *western* que tiene por protagonista (3) al más famoso de los asesinos americanos, que comenzó su carrera criminal siendo todavía un niño. Se han realizado muchas películas sobre Billy el Niño, pero es evidente que la de Penn es bastante diferente de las otras. Pretende ser un *western* con aroma de tragedia y psicoanálisis, en que el planteamiento mitológico tiene especial importancia.

En la versión de Penn, el desamparo de Billy proviene fundamentalmente de la ausencia de la figura del padre. El encuentro de Tunstall servirá para que Billy encuentre un nuevo padre adoptivo y la muerte de este a manos de unos ganaderos rivales hará que Billy centre el resto de su vida en llevar a cabo su venganza.

Porque Tunstall es para Billy además de un padre, un maestro. Alguien que trata de convencerle de que existe alternativa frente al lenguaje de la violencia que es el único que conoció y practicó. La alternativa que propone Tunstall es la tolerancia. Tunstall no lleva pistola y enseña a Billy a leer la Biblia. Tunstall

supone para Billy la posibilidad de integrarse en una sociedad, a través de su inclusión y pertenencia a una familia, y por tanto el inicio de un camino que le permita encontrar su identidad. Por eso la muerte de Tunstall supone tanto la imposibilidad de integración de Billy en la sociedad como la prueba irrefutable de que el único lenguaje eficaz es el de la violencia.

En numerosas ocasiones los personajes de Penn son seres solitarios, inmaduros, niños que utilizan la violencia como una forma de llamar la atención, como un medio de pedir a gritos que el resto de la humanidad les haga caso. Es muy frecuente en Penn que el difícil paso de la adolescencia a la madurez –que en ocasiones puede no tener nada que ver con la edad– se haga a través de la violencia.

Quizás aún más obsesionado con –y por– la violencia que Penn esté Peckinpah. Aún recuerdo cuando a la salida de la proyección en el Festival de San Sebastián de 1970 de **La balada de Cable Hogue** (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970) –una de las escasísimas películas del director en las que la violencia no estaba omnipresente–, yo hacía hincapié precisamente en lo diferentes que eran sus dos últimos filmes; Peckinpah me respondió que la filmación de **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969) le había dejado totalmente vacío en ese sentido, había soltado todo lo que tenía dentro.

Necesitaría un espacio mucho más amplio que el total que dispongo para este trabajo si tratara de adentrarme en el complejo planteamiento de la vio-



Grupo salvaje



lencia que hay en Peckinpah y en **Grupo salvaje**. La ambivalencia que siente Peckinpah al respecto, la mezcla de fascinación visceral y de rechazo racional (4) creo que nunca ha sido reflejada en la pantalla con tanta precisión y tanta fuerza. La utilización de la cámara lenta –procedimiento del que muchos han abusado posteriormente, incluyendo el propio Peckinpah– sirve admirablemente para sus fines, ya que si por un lado al ralentizar la acción vemos cómo entra la bala en la carne o cómo el impacto provoca la aparición de un chorro de sangre, por otro lado la propia cámara lenta provoca una sensación de irrealidad, casi de ballet, que favorece la fascinación y que despoja a las imágenes casi completamente de su carga realista.

En este sentido resulta muy curioso comparar **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) y **Grupo salvaje**. Si el film de Huston es claramente el antecedente de la película de Peckinpah y este no ha dudado en reconocerlo públicamente, el tratamiento de la violencia no puede resultar más opuesto. Huston omite y elude siempre el mostrar la violencia y Peckinpah confiere a las escenas de violencia gran parte del significado de la película.

Comparemos igualmente la utilización de la cámara lenta en la ejecución final de **Bonnie y Clyde** y en **Grupo salvaje**. **Bonnie y Clyde** es una película

romántica –muy poco que ver con la actuación de los verdaderos bandidos– en la que Penn hace de sus protagonistas dos retadores de la autoridad, dos vengadores del pueblo que se complacen en robar y ridiculizar a aquellos que explotan y oprimen a los humildes. Para acentuar el carácter romántico del film, Penn sólo nos muestra la violencia de los protagonistas ejercida contra representantes de la ley o contra personas de elevada condición social.

Con la masacre final –más de mil balas impactaron en los cuerpos de los protagonistas– el film de Penn, “*se lanza hacia la leyenda, da una especie de gran salto hacia el futuro. No existen Bonnie y Clyde sino dos personas que han respondido a una situación social que les resultaba intolerable. De manera que pensé que la mejor forma de conseguirlo era con una especie de tratamiento de ballet*”.

En el caso de Ritt resulta especialmente interesante **Odio en las entrañas** (*The Molly Maguires*, 1970), una extraordinaria película escrita por Walter Bernstein que es una meridiana parábola sobre la “Caza de brujas” (5), y en el extremo contrario –desde el punto de vista de la utilización de la violencia– habría que citar **Un hombre** (*Hombre*, 1967).

El hecho de que Frankenheimer fuera ayudante de dirección de Lumet y ocupara su puesto en algunos



de los programas de televisión quizás explique algunas de las similitudes entre ambos, por más que sus estilos sean bastante diferentes. El efectismo lastraba con frecuencia las muy interesantes películas iniciales de Frankenheimer, que con el transcurso del tiempo fue madurando y alcanzando una serenidad que cristalizó en obras maestras como **Los temerarios del aire** (*The Gypsy Moths*, 1969) o **Yo vigilo el camino** (*I Walk the Line*, 1970). En la primera de las películas me gustaría señalar la enorme violencia contenida que hay en la reunión del matrimonio con los acróbatas del aire. Muy pocas veces unos silencios han tenido un significado tan profundo y jamás han estado tan cargados de violencia, y eso es algo extraordinariamente difícil de lograr en cine puesto que necesita aunar fuerza y sutilidad. No olvidar la importancia que filmes políticos como **El mensajero del miedo** (*The Manchurian Candidate*, 1962) o **Siete días de mayo** (*Seven Days in May*, 1964) tienen en su carrera, y la importancia que la violencia —fundamentalmente la institucional— posee en ellos.

En su obra, Lumet trata de analizar las instituciones básicas de nuestra sociedad y el lugar que ocupa en ellas la violencia, desde la familia al ejército, pasando por la policía, la televisión o la justicia. Ello supone un especial interés por parte del director en la violencia institucional, que le ha conducido a filmes tan excelentes y logrados como **The Hill** (1965) o **La ofensa** (*The Offence*, 1973). Permítaseme concluir con unas palabras sobre este film y una comparación con **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968), un film de Fleischer (6) con el que posee interesantes y curiosas coincidencias. La película de Fleischer, después de una primera parte en la que muestra el absurdo de querer extirpar en una sociedad, institucional y fundamentalmente violenta, únicamente una de sus manifestaciones, nos condu-

ce al enfrentamiento final entre De Salvo (Tony Curtis) y Bottomly (Henry Fonda). Este, escudándose en querer conocer la verdad, goza torturando a Tony Curtis y con plena conciencia (7) destruirá —asesinará pues— a De Salvo. Algo similar encontramos en la película de Lumet. El sargento Johnson (Sean Connery) es un policía que lleva más de veinte años en el cuerpo y está encargado de esclarecer unos casos de violación y asesinato de menores. Baxter es un sospechoso al que Johnson considera culpable sin pruebas y al que golpea y tortura porque no puede soportar que lleve a la práctica aquello que él siempre ha querido hacer y que no logra apartar de su cabeza. Johnson no puede soportar ver su propio reflejo en Baxter y por eso utilizará contra él una extrema violencia que ni sus propios compañeros del cuerpo de policía entienden, pero que Baxter comprende perfectamente, lo que acaba de sacar de quicio al policía. Lástima que una película tan sugerente y profunda como **La ofensa** sea una de las más ignoradas de un director profundamente subvalorado.

NOTAS

1. Famoso guionista americano (1923-1981) autor de los guiones de **Marty**, **La noche de los maridos** (*The Bachelor Party*; Delbert Mann, 1957), **The Americanization of Emily** (Arthur Hiller, 1964) y **Network, un mundo implacable** (*Network*; Sidney Lumet, 1976), entre otros
2. En muy escasas ocasiones se ha dado el doblote, que garantiza el reconocimiento crítico conjuntamente con el éxito en taquilla.
3. Resulta muy significativo estudiar las diferencias en el tratamiento de este personaje entre Penn y Peckinpah en **El zurdo** y **Pat Garret y Billy the Kid** (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973).
4. Lo que le aproxima a Kubrick, aunque haya claras diferencias entre ambos.
5. Mucho más conseguido que el otro film del mismo tándem sobre ese mismo tema titulado **La tapadera** (*The Front*, 1976), enormemente interesante por otra parte.
6. Para Fleischer la violencia supone fundamentalmente un problema moral y la mayor parte de sus mejores logros suponen una interrogante sobre las motivaciones y la validez de un comportamiento violento.
7. Para dejarlo claro incluye una escena, a mi juicio muy obvia y por tanto prescindible por innecesaria, en que el personaje confiesa a su mujer lo que está sintiendo.