

Índice

1. La teoría de los géneros

Maltby, Richard, «La censura y el código de producción», *Historia general del cine/8: Estados Unidos (1932-1955)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

De Miguel, Casilda, «El filme de género», *La ciencia ficción: un agujero negro en el cine de género*, Servicio editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1988.

Aumont, Jacques et al., «Lo verosímil», *Estética del cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

2. Los géneros clásicos

Coursodon, Jean-Pierre, «La evolución de los géneros», *Historia general del cine/8: Estados Unidos (1932-1955)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

3. Algunos géneros

Bazin, André, «El western o el cine americano por excelencia», *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966.

Marie, Michel, « Comédie musicale» [traducción], *Lectures du film*, Editions Albatros, Paris, 1980.

Gubern, Roman & Prat, Joan, «La hipercodificación del género», *Las raíces del miedo. Antropología del cine de Terror*, Tusquets Editores, Barcelona, 1979.

La censura y el código de producción

Richard Maltby

En su acepción más restringida, el término censura describe un sistema, administrado por el Estado, de control sobre la expresión, y cuando se aplica al cine esta definición se entiende habitualmente como restricción de la articulación de ideas políticas en el film.

Esta forma autoritaria de censura, ejercida a través del monopolio del poder del Estado, ha sido en gran medida el coto privado de los regímenes totalitarios del siglo XX, y excepto en períodos de emergencia nacional, tales como la guerra, la supervisión rutinaria del contenido de las películas por parte de las instituciones del Estado nacional no ha formado parte de la experiencia americana. Sin embargo, si se entiende la censura en un sentido más amplio, para incluir toda práctica gubernamental o industrial que interfiere en el contenido de las películas, o lo modifica, por motivos políticos, entonces el contenido del cine americano ha estado censurando casi

desde sus comienzos. El medio más eficaz ha sido a través de las instituciones de autorregulación manejadas por la industria del cine, para garantizar que los contenidos de las películas eran conformes a la moral y las costumbres sociales e ideológicas de la cultura nacional. La más significativa de estas instituciones fue el Código de Producción.

Como influencia en la producción, la mejor forma de entender la regulación del contenido de una película a través del Código de Producción es como una presión genérica, comparable con la presión de las convenciones en una comedia romántica o un western. Pero también

es necesario ver la autorregulación como una forma de censura de mercado, en la que las fuerzas que controlan el proceso de producción deciden lo que se puede o no se puede producir. La forma más eficaz de censura de mercado impide que se hagan películas, más que suprimirlas después de hechas, y es una práctica de poder, una forma de vigilancia sobre las ideas, imágenes y representaciones que circulan en una cultura en particular, igual que lo sería un sistema administrado por el Estado. Como ha sugerido Sue Curry Jansen, la cultura de masas del capitalismo industrial ha sido fabricada a la medida de las necesidades y el beneficio de las elites que van a otros lugares a buscar sus propios placeres, y así, en cualquiera de los casos, la historia de la censura es tanto la historia de los prejuicios de una elite como la de la vigilancia de ésta sobre un proceso cultural (Jansen, *Censorship: the knot that binds knowledge and power*, 1991). Como el cine ha sido una industria internacional casi desde sus comienzos, las dos formas de censura han estado en constante interacción para reforzarse la una en la otra. El predominio internacional de Hollywood ha conllevado que su forma de autorregulación haya sido la práctica censora más importante de la historia del cine.

El Código de Censura es más conocido por la trivialidad de sus requerimientos -por ejemplo, que los matrimonios duerman en camas individuales-, y ha sido responsabilizado de la trivialización de las películas estadounidenses y acusado de la timidez y falta de realismo de Hollywood. Ambas acusaciones sobrestiman y subestiman su influencia. Como instrumento de una política acordada por toda la industria, el Código contribuyó significativamente a que Hollywood evitara los temas polémicos. Dentro de su esfera de influencia, fue una fuerza determinante en la construcción narrativa y en la definición del carácter de cada película producida en estudio. Los acuerdos que



Película «para caballeros» de los años '20.



Ejemplo de prohibición: «los matrimonios no deben dormir en la misma cama».

subyacían a esto dieron como resultado un consenso acerca de lo que constituía un entretenimiento apropiado para una audiencia masiva e indiferenciada en Estados Unidos y, por extensión, en el resto del mundo. Este consenso abarcaba las grandes compañías, las organizaciones cívicas y las gubernamentales, que tenían responsabilidad o expresaban interés por el bienestar moral de la audiencia cinematográfica en Estados Unidos y en cualquier otro sitio. El Código de Producción no causó falta de experimentación en los productos de Hollywood. Más bien fue un síntoma de la causa subyacente. El Código era una consecuencia del mercantilismo y de la particular interpretación de la audiencia y sus deseos que fomentaba, a su vez, el mercantilismo de la industria.

Aunque el cine siempre ha estado regulado más estrechamente que otras formas de comunicación, la censura cinematográfica no se puede igualar directamente a la censura de prensa u otras publicaciones porque durante casi toda su historia no se ha garantizado a las películas un estatus legalmente protegido como expresión. En una sentencia de 1915 que estableció el estatus legal del cine en Estados Unidos hasta 1952, el Tribunal Supremo declaró que la exhibición de películas era “un negocio puro y simple, originado y orientado al beneficio”, y que no podía ser considerado “como parte de la prensa del país o como órgano de opinión pública”. Las películas, sugería el Tribunal, eran “meras representaciones de acontecimientos,

ideas o sentimientos publicados o conocidos”, y así, no estaban protegidas por la garantía de la libertad de expresión de la Primera Enmienda, pero sí sujetas a la censura previa por parte de las autoridades municipales y estatales en interés del orden, la salud o la seguridad públicas. Esta definición legal del cine como entretenimiento - es decir, como actividad del ocio tomada por sus audiencias como puro placer y, por consiguiente, situada fuera de las esferas política y artística-, puede ser entendida en sí misma como una forma de censura. El estatus cultural del cine como entretenimiento lo define desde un principio como apolítico, y en consecuencia los debates sobre la regulación del cine afectaron primariamente a cuestiones como si el entretenimiento que procuraba era inofensivo o si podía tener efectos perniciosos sobre sus espectadores individuales. En la práctica, gran parte de la censura cinematográfica ha estado más relacionada con la representación cinematográfica, particularmente la representación del sexo y la violencia, que con la expresión de ideas o sentimientos políticos.

La base sobre la que se justificaba la censura cinematográfica también se mantuvo bastante constante, y fue reafirmada claramente por el Tribunal Supremo en 1915. Había dos razones principales. Una situaba la industria en el marco de la legislación establecida entre 1890 y 1914 para la regulación de las grandes empresas, identificándola como empresa que vendía diversión del mismo modo que otras vendían zapatos, acero o carne. La censura de cine fue concebida como una cuestión de salud pública: como estableció un reformador en 1912, “la diversión es un asunto de tanto interés y control público como la comida”. El tribunal sugería también que las películas tenían “una capacidad para el mal”, que para sus miembros se incrementaba “por su atractivo y forma de exhibición”. Las imágenes en movimiento tenían un mayor poder de influencia que las palabras sobre la



Ejemplo de prohibición: «Las mujeres no deben ser vistas bebiendo alcohol».

ulterior conducta de su audiencia. Desde la primera ordenanza municipal referente al cine, dictada en Chicago en 1907, persistía el temor sobre los efectos de ese entretenimiento sobre los niños, y específicamente sobre la conducta criminal de los varones adolescentes y la conducta sexual de las muchachas. Los argumentos, igual que las preocupaciones, han cambiado poco a lo largo de los años.

La inquietud reformista estuvo provocada inicialmente por el *boom* del *nickelodeon*, que era en sí mismo parte de una expansión general de la diversión comercializada dirigida principalmente a la clase trabajadora. En 1906, cuando la exhibición de películas comenzó a desplazarse a edificios destinados a ello, los gobiernos municipales establecieron que era necesario otorgar licencias a los *nickelodeons* por razones de seguridad pública, desde el momento en que estas salas eran trampas en caso de incendio y una amenaza a la salud de sus clientes. La regulación del contenido fue algo posterior a estos asuntos medioambientales. Era el fenómeno de asistencia al cine, junto con las condiciones materiales en las que las audiencias veían las películas, lo que preocupaba a los reformadores. Sus inquietudes principales venían dadas por el hecho de que los *nickelodeons* eran lugares calientes y oscuros, donde particularmente los chicos podían verse “inducidos hacia el mal por las condiciones que rodean algunos de estos espectáculos”.

Paradójicamente, la proliferación de controles locales sobre

la exhibición cinematográfica condujo al establecimiento de instituciones nacionales de autorregulación industrial. Justo antes de Navidad, en 1908, el alcalde de Nueva York, George B. McClellan, cerró todas las salas de cine de la ciudad alegando peligro de incendio. Liderados por William Fox, los exhibidores neoyorquinos constituyeron una asociación para autoprotegerse de los cierres y de la Motion Picture Patents Company (Compañía de Patentes Cinematográficas, MPPC), el monopolio de capitaneado por la empresa de Thomas A. Edison, cuya institución había sido anunciada pocos días antes de la acción de McClellan. Apelaron a la censura para “protegerse de los realizadores de cine que les colaban películas impropias”, y se dirigieron al Instituto del Pueblo, una corporación reformadora que había condenado el monopolio en la industria, para que les ayudara a establecer una Oficina de Censura. La importancia de estas negociaciones reposa en la relación simbólica que establecieron entre cuestiones de organización industrial y asuntos de censura y regulación del contenido de las películas mostradas en ella. Sin embargo, la compañía de patentes se dio cuenta de que la oficina podía convertirse en instrumento para la imposición de un producto estandarizado a escala nacional sobre el que la MPPC tendría el control, e ignoró la necesidad de la censura local. La influencia de la MPPC sobre la Oficina nacional de Censura (National Board of Censorship, NBC) garantizaba que los exhibidores continuarían apelando a la censura como táctica en sus continuas disputas con los poderes oligopolíticos de la industria.

La función institucional de NBC era desarrollar fórmulas estandarizadas de lo que era un contenido aceptable: no sólo prohibiendo la representación de acciones en particular, sino fomentando la construcción de relatos confiados a un juego de convenciones reguladas. Por ejemplo, los estándares de la oficina referentes al crimen requerían

que “los resultados del crimen deben ser a la larga desastrosos para el criminal, de forma que la impresión que quede es que el crimen será inevitablemente descubierto, tarde o temprano, y llevará a una catástrofe que hará descender a la insignificancia la ganancia temporal obtenida con él. Las consecuencias deben derivarse lógicamente y convincentemente del crimen, y deben ocupar una proporción razonable de la película”. Tales estrategias narrativas demostraban la “respetabilidad” de las películas como instrumento para imponer y explicar una ideología dominante, y había una censura política implícita en insistir en el triunfo de la virtud. *Moving Picture World* objetó una película de 1912 que terminaba con el “villano no arrepentido



¿Por qué cambiar de esposa?, Cecil B. De Mille, 1920.

e impune, y el pobre en la misma mala situación”, porque “temas de esta índole están calculados para despertar prejuicios de clase, a no ser que se traten del modo más delicado, y es discutible si el bien puede resultar de la acentuación de las diferencias sociales del pueblo” (Erens, *The Jew in American Cinema*, 1984). Aunque la NBC perdió su autoridad después del alboroto en torno a *El nacimiento de una nación*, ya en 1915 la industria había desarrollado su estrategia esencial para evitar la censura externa: un sistema narrativo de contención, supervisado por una regulación interna más sutilmente coactiva y penetrante que cualquier censura previa legal. Los posteriores sistemas de autorregulación siguieron de cerca las prácticas establecidas por la NBC.

A finales de la Primera Guerra Mundial, la mayoría de los demás estados habían establecido similares instituciones reguladoras. En países con una industria de producción indígena relevante, la legislación censora se utilizó frecuentemente como una forma de proteccionismo, particularmente después de que la industria norteamericana alcanzara su hegemonía global a finales de la década de 1910. Aunque la función de la censura estaba en manos de una agencia nombrada por el Gobierno, era invariablemente un gran elemento de participación de la industria en el proceso, desde el momento en que su propósito era en realidad vigilar la exhibición más que prohibirla, y tanto distribuidores como exhibidores reconocían que entraba dentro de su interés económico el cooperar con las prácticas censoras establecidas. En Estados Unidos, la única pieza de legislación federal que censuraba películas fue aprobada en 1912, para prohibir el tráfico interestatal de películas de boxeo profesional. Su propósito era evitar la exhibición de películas en las que apareciera Jack Johnson, el primer campeón negro de pesos pesados. Entre 1911 y 1916, sin embargo, Pennsylvania, Kansas, Ohio y Maryland establecieron oficinas estatales de censura, y a principios de la década de 1920 todas las legislaturas estatales estaban considerando leyes de censura. El redoblado vigor de esta campaña pro-censura tenía menos que ver con la sexualidad explícita de las películas como *Why Change Your Wife?* (¿Por qué cambiar de esposa?, 1920) de Cecil B. De Mille, que con factores sociales de mayor alcance: el establecimiento de la prohibición del alcohol y la depresión posterior a la guerra, que intensificaron la inquietud de la clase media respecto a la condición potencialmente perturbadora de la clase trabajadora.

En 1921, como parte de su intento para evitar la aprobación de la ley de censura del estado de Nueva



Roscoe Arbuckle en *Charlot y Fatty de Juerga*, 1914.

York, la Asociación Nacional de la Industria del Cine (National Association of the Motion Picture Industry, NAMPI) publicó los "Trece puntos", una serie de resoluciones que condenaban la producción y exhibición del tipo de películas a las que se habían puesto reparos, en línea, en términos generales, con la práctica de trabajo de la oficina nacional. El fracaso de NAMPI en alejar la censura del estado económicamente más importante de la Unión condujo a su colapso, y comenzaron las discusiones para reemplazarla por una corporación más eficaz a la hora de servir los intereses mutuos de las grandes compañías. La rápida integración vertical de la industria había revivido la retórica de los males del "trust del cine", agravada por un elemento de antisemitismo. En agosto de 1921, la Comisión Federal de Comercio acusó a Famous Players-Lasky de monopolizar la exhibición en período de estreno, y hubo apelaciones al Comité de Justicia del Senado para que abriera una investigación sobre las actividades políticas de la industria del cine. Fueron estos acontecimientos, mucho más que el bullicio armado por la prensa de Hearst sobre los escándalos de Roscoe "Fatty" Arbuckle y William Desmond Taylor, lo que llevó a la creación, en marzo de 1922, de la Motion Picture Producers and Distributors of America Inc. (MPPDA), con el antiguo director general de Correos, Will Hays, como presidente.

Hays había sido presidente del Comité Nacional del Partido Republicano en 1920, y había organizado la campaña presidencial de Warren Harding. En 1921 fue director general de Correos en el gabinete Harding, y los dirigentes de la industria lo eligieron para el puesto porque era el político protestante más respetable que podían comprar, pero también por sus contactos políticos y su capacidad organizativa. Presentó a la MPPDA como una asociación comercial innovadora en vanguardia del desarrollo corporativo, ampliamente responsable de la maduración de la industria del cine hacia la respetabilidad, estandarizadora de las prácticas comerciales y estabilizadora de las relaciones entre distribuidores y exhibidores a través de la Oficina Comercial del Cine, el arbitraje y el contrato estándar de exhibición. El objeto, proclamado por la asociación, de establecer "la mayor moral y estándares artísticos posibles en la producción de películas" era en un sentido simplemente una extensión de esta práctica, pero también aceptaba implícitamente que el "puro" entretenimiento -la diversión que no era nociva para su consumidor- era un producto comparable a la carne garantizada por la Administración de la Carne y de las Drogas. Resistir la extensión de la censura estatal y regular el contenido de las películas era solamente un aspecto del cometido global de la MPPDA de reorganizar internamente los asuntos de la industria. Las disputas entre distribuidores y exhibidores durante el proceso de integración vertical habían sido explotadas por grupos reformistas y habían minado la confianza de Wall Street en la competencia de los directivos del sector. Los escándalos de Hollywood de 1920 y 1921 llevaron a la industria del cine a ser considerada como un lugar de extravagancia moral y económica. El "ideal de consumo" de Hollywood parecía ahora desafiar la moralidad burguesa y la ética protestante.

La MPPDA mantuvo una



William Hays

amplia red de alianzas políticas municipales y estatales, tanto para impedir la aprobación de tal legislación como para dirigir las negociaciones de la industria con el Gobierno Federal y su política exterior en las negociaciones referentes a tratados y cuotas con otros países.

Además de la censura municipal, había oficinas censoras estatales funcionando en siete de los cuarenta y ocho estados, incluyendo gran parte del noreste industrializado, en el que concentraba una cantidad desproporcionada del número total de plazas del país. La MPPDA estimaba que más del 60% de la exhibición nacional, junto con virtualmente todo el mercado exterior, estaba afectada por lo que Hays siempre llamaba "censura política". Aunque la asociación tuvo éxito a la hora de evitar la extensión de la censura estatal después de 1922, fracasó en sus intentos de abolir las oficinas existentes, de forma que su mecanismo de autorregulación fue una estructura adicional, más que sustitutoria. Hays trató de persuadir a sus empleadores de que no podían "ignorar a las clases que escriben, hablan y legislan": sus películas no tenían simplemente que facilitar un nivel satisfactorio de entretenimiento a sus diversas audiencias, sino que también tenían que ofender a la menor proporción posible de la dirección cultural y legislativa del país. Su política de relaciones públicas conectó a la MPPDA con organizaciones cívicas y religiosas de ámbito nacional, clubes femeninos y asociaciones de padres y



Hays asumiendo la presidencia de la MPPDA.

profesores, apuntando a convertir “a este importante segmento de la opinión pública en un crítico amistoso más que en un crítico hostil de las películas”, y a contener la amenaza legislativa planteada por su poder político como *lobby*. Para establecer la autorregulación como una forma de autodeterminación industrial, la industria tenía que demostrar que, como decía Hays, “la calidad de nuestras películas es tal que ninguna persona razonable puede reclamar la necesidad de censura alguna”. En parte lo logró, concediendo que no había discusión sobre la necesidad de regular el ocio o sobre los estándares por los que había que regularse, sino sólo sobre quién tenía la autoridad adecuada para controlar el aparato ideológico de representación.

En 1924, Hays estableció un mecanismo para examinar el material en origen, conocido como “La Fórmula”, para “poner el mayor cuidado posible en que sólo se lleven a la pantalla los libros u obras de teatro adecuadas”. En 1927, la asociación publicó un código para regir la producción, administrado por el Comité de Relaciones de Estudio (Studio Relations Committee, SCR) de Hollywood. El “Don’ts and Be Careful” (“No lo hagas y sé cuidadoso”), como se conocía familiarmente el código, fue redactado por un comité presidido por el productor Irving Thalberg, y sintetizaba las restricciones y supresiones aplicadas por los censores estatales y extranjeros. Las películas eran modificadas después de su producción y antes de su estreno, con el fin de satisfacer las cuestiones de interés cívico, religioso o de producción, pero hasta 1930 la función

del SRC fue meramente asesora.

La complejidad tecnológica de la producción en el período sonoro necesitó un arreglo más preciso. A diferencia del cine mudo, las películas sonoras no podían ser alteradas por censores locales, distribuidores regionales o exhibidores individuales sin destruir la sincronización. Los productores empezaron a reclamar algo más sólido que asesoramiento del SRC, pero al mismo tiempo querían establecer un código más permisivo para el cine sonoro, desde el momento en que con los diálogos se podía, argüían, tratar “delicadamente” temas a debate que el cine mudo se veía obligado a evitar. Lo que estaba abiertamente en juego en los debates internos de la industria sobre la autorregulación era una definición del ocio como función social, y un debate sobre los medios con los que se podía controlar el aparato ideológico de representación. Aunque los productores tenían que calibrar los costes y la perturbación derivados de la censura frente a la posibilidad de un beneficio adicional procedente del uso de material censurable, estaban menos interesados en el principio de la censura que en que ésta iba a limitar su probabilidad legal de conformar el sentimiento público. Los jefes de producción de los estudios desarrollaron una serie de estrategias con las que intentaban evadir la responsabilidad autoral de los cánones morales de su producción. “Nosotros”, mantenía Thalberg, “no creamos las formas de ocio; simplemente las presentamos”. Alegando que los grupos cívicos que pedían la reforma exageraban el efecto que las películas tenían sobre sus audiencias, insistía en que: “La gente ve en ellas un reflejo de sus propios pensamientos y actitudes medias. Si el reflejo es más alto o más bajo que su propio nivel, las rechazan... La película está literalmente

determinada por el nivel mental y moral de su vasta audiencia”.

Sin embargo, al negar su responsabilidad a la hora de crear el gusto público, los productores cedían gran parte del terreno sobre el que la función cultural de las películas se debatía por parte de la prensa, los grupos cívicos y religiosos y los legisladores, y su deseo de “elevar Broadway a Main Street”¹ luchaba contra la hostilidad de una clase media provinciana protestante, cada vez más insegura, que trataba de defender su hegemonía cultural de las incursiones de una cultura modernista y metropolitana que los provincianos consideraban “foránea”. Combinando la oposición al monopolio con un antisemitismo escasamente encubierto, el protestantismo provinciano veía que las películas atentaban contra la capacidad de las pequeñas comunidades para ejercer el control sobre la influencia cultural que toleraban.

En el caso de 1929, la asociación fue objeto de duras críticas por razones conectadas sólo tangencialmente con el contenido de las películas. Su relación con el gobierno federal se había hecho tensa debido a una ola de fusiones y compra de salas entre las grandes compañías y a su “constante política de engrandecimiento, discriminación y exclusión” en el trato con los exhibidores independientes. Al mismo tiempo, la estabilidad del edificio de relaciones públicas que Hays había construido durante los siete años anteriores se desintegró después del fracaso de la asociación en establecer una relación cooperativa con las iglesias protestantes similar a la que había disfrutado con el catolicismo organizado. La prensa religiosa protestante denunció a Hays y las prácticas comerciales “de meretriz” de los “astutos hebreos” que dirigían las grandes compañías. En la estela de las repercusiones del *crack* de Wall Street, la industria del cine facilitó un objetivo muy llamativo para las críticas a la

¹ Juego de palabras: *broad-way* significa literalmente “camino ancho”, y *Main Street* “calle mayor” (N. de la T.)



Su vida íntima, J.M. Stahl, 1932.

cultura del negocio de los años 20, y la campaña protestante dio oportunidad a los exhibidores independientes de combinar sus ataques contra las prácticas comerciales de los grandes con una acusación moral. Enfrentados a las críticas locales sobre los cánones morales de las películas que presentaban, los pequeños exhibidores se defendieron a menudo con el argumento de que la insistencia de los grandes en practicar la contratación en bloque forzaba a los exhibidores a pasar "indecencias" sin consideración para sus propias preferencias o las de la comunidad. Insistían en que la única forma de asegurar la decencia en Main Street era mediante una amplia regulación federal de la industria.

Sometido a un ataque proveniente de varias direcciones, Hays se dio cuenta de que la regulación del contenido de las películas representaba la única área de la actividad de la industria cuya utilidad tanto para el público como para sus miembros podía demostrar la asociación, e inició la revisión del código de 1927 en septiembre de 1929. Una comisión de productores presidida por Irving Thalberg elaboró un borrador del código en noviembre. Un documento bastante distinto salió de Chicago, donde el principal asesor jurídico de la asociación, Charles C. Pettijohn, estaba trabajando para rechazar la ordenanza censora de la ciudad. Su campaña llevó a involucrar a Martin

Quigley, un destacado católico y editor de periódicos comerciales de Chicago, en la reelaboración del código. Quigley propuso un código mucho más elaborado, que enunciaba los principios morales subyacentes al cine, y reclutó a un destacado jesuita, el padre Daniel Lord, para hacer el borrador.

El director del SRC, coronel Jason Joy, pasó el mes de enero de 1930 intentando hallar un compromiso entre los dos borradores y sus distintas ambiciones, y una reunión de la asociación de productores discutió en detalle los textos en febrero. Después de la reunión, una comisión de productores escribió una versión "condensada", y Lord y Hays reescribieron el borrador de Lord en forma de documento nuevo titulado "Razones subyacentes al Código". Con el consenso de ambas partes, la implicación católica en el código se mantuvo en secreto, igual que su procedimiento de aplicación, la "Resolución para una interpretación uniforme", que no conllevaba el sometimiento de los guiones a la actividad coactiva del SRC y localizaba en las compañías interesadas la responsabilidad de hacer cambios en las películas terminadas. Nombraba también un "jurado" compuesto por los directores de producción de cada una de las compañías integrantes, como árbitros finales sobre si una película era conforme "al espíritu y la letra del código". El cuidado de Hays en comprometer públicamente a la asociación en la aplicación del Código tenía que ver tanto con su reconocimiento de los problemas prácticos que había que resolver en esa aplicación, como con su escepticismo respecto a las intenciones de los productores.

El texto del Código facilitaba una lista de prohibiciones, más que los argumentos morales del borrador original de Lord. Sus "Aplicaciones particulares" elaboraron el "Don't's and Be Careful", y añadieron cláusulas referentes al licor, el adulterio, la vulgaridad y la obscenidad. La

contribución de Lord fue más visible en los tres "Principios generales" que precedían a las "Aplicaciones particulares":

No se debe producir una película que pretenda rebajar los cánones morales de quienes la ven. De ahí que las simpatías de la audiencia nunca deban estar del lado del crimen, el delito, el mal o el pecado.

Deben presentarse unas formas de vida correctas, sujetas sólo a los requisitos del drama y el entretenimiento.

La ley, natural o humana, no debe ser ridiculizada, ni se debe crear simpatía por su violación.



Hampa Dorada, Melvin Le Roy, 1931.

Aunque un coro creciente de voces denunciaba la maldad moral de las películas, sería erróneo concluir que las películas se hicieron más salaces o viciosas entre 1930 y 1934. Con ocasionales excepciones, fue justamente al revés. Los primeros años de la década de los treinta fue un período de conservadurismo moral en la cultura americana y de cualquier otro sitio, y tanto el SRC como los censores estatales aplicaron unos patrones cada vez más estrictos. Los críticos más vociferantes de la industria juzgaban las películas por su publicidad con mucha más frecuencia que por su contenido, y un pequeño número de infracciones visibles era suficiente para alimentar la llama de su rectitud. El Código de Publicidad de la asociación, aprobado en junio de 1930, confiaba enteramente



Drácula, Tod Browning, 1930.

en la cooperación voluntaria de los departamentos de publicidad, y se aplicó de forma mucho menos efectiva que el Código de Producción.

La aproximación de Joy a la mejora del contenido fue gradual. Pensaba que “la criticonería pequeña, estrecha y de poca monta” de las oficinas de censura inhibía sus intentos de negociar estrategias de representación que permitieran a los productores “pintar el lado no convencional, ilegal e inmoral de la vida para ponerlo en inmediato contraste con la felicidad y los beneficios derivados de una conducta sana, limpia y respetuosa de la ley”. Se dio cuenta de que el Código tenía que seguir siendo efectivo, tenía que permitir a los estudios desarrollar un sistema de convenciones representativas “de las que una mente sofisticada pudiera sacar conclusiones, pero que no significara nada para los no sofisticados e inexpertos”. Particularmente en los primeros años de su funcionamiento, gran parte del trabajo del Código de Producción se basó en la creación y mantenimiento de su sistema de convenciones. Como otras convenciones de Hollywood, el Código era uno entre varios sustitutos de la investigación detallada de la audiencia. Habiendo elegido no diferenciar su producto a través de un sistema de clasificación, la industria tenía que hacer películas para una audiencia indiferenciada. Una vez establecidos los límites de la “sofisticación” explícita, la industria productora tenía que encontrar formas de apelar tanto a las

sensibilidades “inocentes” como a las “sofisticadas” con un mismo objeto, sin transgredir las fronteras de la aceptabilidad pública. Esto implicaba sistemas de invención y códigos de representación en los que la “inocencia” estaba inscrita en el texto, mientras los espectadores “sofisticados” eran capaces de “leer en” las películas las opiniones que quisieran hallar en ellas, con tal de que los productores pudieran aplicar el Código de Producción para negar que ellos las habían puesto allí. Como ha argumentado Lea Jacobs, con el Código “las ideas ofensivas podían sobrevivir al precio de una inestabilidad en su significado... había una constante negociación sobre hasta qué punto podían ser explícitas las películas y por qué medios (a través de la imagen, el sonido, el lenguaje) podían hallar representación las ideas ofensivas” (Jacobs, “Industry Self-Regulation and the Problem of Textual Determination”, *The Velvet Light Trap*, núm. 23, 1989).

Los censores, sin embargo, siguieron identificando algunos desarrollos perturbadores en el contenido de las películas: un ciclo de películas de “mujer mantenida”, incluyendo *Illicit*, *The Easiest Way* (*La pecadora*) y *Back Street* (*Su vida íntima*), por ejemplo. A principios de 1931, el SRC malinterpretó completamente las reacciones a *Dracula* (*Drácula*), de la Universal, que fue ampliamente condenada. Su éxito comercial ejemplificó el dilema de la asociación y de la industria cuando los efectos de la Depresión empezaron a sentirse en la taquilla. Parte del material más propio para producir altos beneficios inmediatos en salas de estreno, y por tanto para mantener la liquidez de las empresas, hacía también que los grupos reformistas clamaran que se estaba ignorando el Código. Empezando por finales de 1930, el breve ciclo de películas de gánsters que empezó con *The Doorway to Hell* (*La senda del crimen*) y *Little Cesar* (*Hampa dorada*), inspirado en la cobertura dada por la prensa a Al Capone, revivió las acusaciones de que las películas estaban animando a las audiencias

juveniles a ver al gánster protagonista como un “héroe villano”, y resultó una calamidad para la asociación en materia de relaciones públicas. En septiembre de 1931, los procedimientos del Código estaban considerablemente tensos, el sometimiento de los guiones se había vuelto obligatorio y se prohibió seguir con la producción de películas de gánsters. El film más inmediatamente afectado fue *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa/Caracortada*) de Howard Hawks, que fue reconstruido en cuatro ocasiones antes de ser aprobado por la MPPDA y la censura de Nueva York en mayo de 1932.

La prohibición de este tipo de películas creó un problema en otra parte. Forzados por su situación financiera a buscar beneficios inmediatos de sus inversiones en producción, los estudios eligieron material que se mantuviera estrictamente a la letra del Código. Joy esperaba que “un nuevo impulso a las



Scarface, Howard Hawks, 1932.

películas de sexo eliminaría parcialmente, si no enteramente” las historias de mujeres mantenidas y desanimaría la ulterior producción de películas de presidiarios y de terror. Pero el problema era más escurridizo, desde el momento en que parecía que cada vez que la asociación respondía a un tipo de queja, ésta era reemplazada por otra. Tan pronto como se facilitaron a Joy los medios para asegurar la total moralidad de la narrativa de las películas, los reformadores arguyeron que las historias que Hollywood contaba no eran la principal fuente de su influencia. Ahora se suponía que el poder del cine

para la corrupción se basaba en el placer seductor de su espectáculo, ejemplificado en las carreras en la pantalla de Jean Harlow y la actriz que el padre Lord describió como “la incalificable Constance Bennett”. Enfrentado a *Red-Headed (La pelirroja)*, una comedia que describía la progresión de Harlow en la escala social a través de una serie de acontecimientos, Joy temió que otros estudios intentaran “encontrar la forma de superar esta película en particular” compitiendo por el elemento sensacionalista del comercio urbano. El cambio más drástico en la política de los estudios vino cuando Emanuel Cohen reemplazó a B.P. Schulberg como jefe de producción de la Paramount. La decisión de Cohen de abandonar la anterior política conservadora del estudio tuvo como resultado la producción de *A Farewell to Arms (Adiós a las armas)*, la compra de la novela de William Faulkner *Santuario* (convertida en *Sanctuary [Réquiem por una mujer]*) y la firma de un contrato con Mae West. El éxito de *Done Him Wrong (Lady Lou)* en todo tipo de audiencias no hizo sino aumentar la alarma entre los elementos reformistas respecto a que West, famosa después de sus arrestos por indecencia en Nueva York en 1928, fuera considerada ahora material digno para la pantalla.

En enero de 1932, Joseph Breen había llegado a Hollywood para supervisar su publicidad para la asociación. Su abrasivo estilo constituía un desplazamiento significativo respecto a los intentos de consenso de Joy. En septiembre, Joy abandonó el SRC para convertirse en productor de la Fox, y fue reemplazado por el antiguo censor de Nueva York, James Wingate, que se mostró incapaz de establecer una relación con ninguno de los jefes de los estudios y prestó demasiada atención a los detalles que se debían eliminar, en perjuicio de una temática más amplia. La dimisión de Joy coincidió con la primera publicación de extractos del Payne Fund Studies, un programa de investigación sobre la asistencia y respuestas emocionales



Lady Lou, 1933.

de los adolescentes al cine acometido por el Consejo de Investigación del Cine (Motion Picture Research Council, MPRC), que se había convertido en foco de los protestantes y educadores en lo referente a los efectos culturales del cine. Un resumen sensacionalista del estudio, de amplia circulación -*Our Movie Made Children [Nuestro cine a los chicos]*, de Henry James Forman-, hacía de las demandas de regulación federal del MPRC un profundo atentado a la industria. A finales de 1932, cerca de cuarenta organizaciones religiosas y educativas habían aprobado resoluciones apelando a la regulación

federal de la industria.

Los primeros meses de 1933 fueron el punto más bajo de la suerte de la industria. Se rumoreaba que Hays iba a ser reemplazado por un demócrata tras la elección de Roosevelt, y existía el extendido temor de que toda la industria estaba virtualmente en bancarrota. Hays insistía en que más que acción económica lo que se necesitaba era tratar con las crisis, y que sólo un reforzamiento más rígido del Código podía mantener la simpatía pública y derrotar la presión en favor de la intervención federal. Persuadió a la Oficina para suscribir una reafirmación de objetivos reconociendo que las “influencias desintegradoras” amenazaban “los estándares de producción, calidad y práctica comercial” y comprometiéndose al mantenimiento de “elevados estándares comerciales”. La reafirmación se convirtió en el instrumento con el que Hays empezó a reorganizar el SRC. El tono de su correspondencia cambió: como explicaba mi funcionario de un estudio a sus productores; “antes se dirigían a nosotros con «se recomienda, etc.», pero las últimas cartas afirman claramente «es inadmisibles, etc.», o cosas por el estilo”. Una serie de producciones que estaban a punto de ser acabadas, entre ellas la adaptación de la Paramount de *Réquiem por una mujer*, *The Story of Temple Drake (Secuestro)* y *Babe Face (Carita de ángel)*, de la Warner, fueron retrasadas para ser sometidas a extensas revisiones, además de las aceptadas antes de la reafirmación. Breen renunció a sus otros trabajos para concentrarse a tiempo completo en la autorregulación, y estableció su utilidad para las compañías al hacer lo que aparentemente Wingate no podía hacer: procurar soluciones prácticas al problema de un estudio aplicando el código, protegiendo así su inversión. Desde agosto de 1933, dirigía de hecho el SRC.

Breen estaba también en correspondencia conspiratoria casi

constante con Quigley y otros católicos destacados, intentando involucrar a la jerarquía de la Iglesia en una demostración de afirmación cultural católica. En noviembre de 1933 había persuadido a los obispos católicos para establecer una Comisión Episcopal de Cine, y en abril de 1934 esa comisión anunció que iba a reclutar una Legión de la Decencia, cuyos miembros firmarían un compromiso de que se “mantendrían alejados de todas las películas, excepto de aquellas que ofendieran la decencia y la moralidad cristiana”. La Legión no fue una expresión espontánea de los sentimientos del público. Su campaña estuvo delicadamente orquestada para alcanzar un objetivo preciso: el refuerzo efectivo del Código de Producción por parte de la maquinaria existente. Aunque su arma principal parecía ser la económica, basada en un boicot a las películas o teatros, su poder real radicaba en su capacidad de generar publicidad. Estaba diseñada para intimidar a los productores, no para infligir un gran daño económico. En efecto, para su éxito era vital separar la cuestión del refuerzo del código de asuntos de práctica industrial como la contratación en bloque, con el fin de diferenciar a la Legión del MPRC y dejarle claro que los obispos “no tenían propósito ni deseo de decir a la gente del cine cómo tenía que dirigir sus negocios”. Fue una crisis manipulada de forma muy eficaz, y un completo éxito en cuanto a producir los resultados proyectados. En junio, la oficina de la MPPDA revisó la “Resolución para una interpretación uniforme”. El SRC cambió su nombre por el de Administración del Código de Producción (Production Code Administration, PCA), con Breen como su director y un equipo incrementado. El jurado de productores fue eliminado, dejando la apelación a la junta directiva de la MPPDA como único mecanismo para cuestionar el juicio de Breen. A cada película aprobada por la PCA se le daría un sello, que se mostraría en cada copia. Todas las empresas integradas aceptaban no distribuir ni estrenar una película sin un certificado.

Una cláusula penalizadora imponía una multa de \$25.000 por la violación de la nueva resolución.

Dada la atención pública que se había prestado a la campaña, lo mejor que podía hacer la industria era dar una muestra de expiación. Su publicidad enfatizó la escala de la crisis de 1934 para establecer una línea divisoria entre “antes”, cuando el SRC era incapaz de controlar la producción, y “ahora”, cuando la “autorregulación” de la PCA se había vuelto realmente efectiva. Como resultado de esta necesidad de hacer un acto de contrición público, la historia de la aplicación gradual del Código de Producción por el SRC se vio oculta tras una impresión más apocalíptica.



No es pecado, Leo McCarey, 1934.

El propósito inmediato que había tras esta exageración era no tanto halagar a los católicos (aunque la Legión de la Decencia, que manejaba su propio sistema de clasificación, mantuvo una poderosa influencia sobre la PCA hasta los 50) como superarlos demandando siempre una regulación federal de la industria. De hecho, Breen había ganado con creces la batalla interna en marzo, cuando Fox, RKO, Universal y Columbia mostraron “una clara voluntad de hacer las cosas bien”, y hubo “algún progreso” en Paramount y Twentieth Century. Sólo Warner, siempre la más recalcitrante de las grandes compañías en su actitud respecto al código y a la MPPDA, hubo de ser llamada al orden. Con la puesta en práctica del acuerdo a mediados de julio, las relaciones siguieron tensándose. En marzo de 1933, una serie de películas fueron

retenidas antes de su estreno y sometidas a una drástica reconstrucción, siendo la más destacada la conversión de *It Ain't No Sin*, de Mae West, en *Belle of the Nineties* (*No es pecado*). Una serie de películas entonces en circulación fueron retiradas antes de completar su ciclo de estreno: a muchas más se les denegó el certificado durante los pocos años en que las compañías intentaron reestrenarlas. Otras películas en producción, como *The Barrets of Wimpole Street* (*Las vírgenes de Wimpole Street*), *Bordertown* (*Barreras infranqueables*) e *Imitation of Life* (*Imitación a la vida*), sufrieron sustanciales modificaciones; los proyectos pospuestos, incluyendo el plan de la MGM de adaptar *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain, fueron rechazados. En otro aspecto importante, la política de producción había cambiado dramáticamente antes de mediados de 1934. La ola de adaptaciones de clásicos literarios de alto presupuesto y biografías por parte de Hollywood derivaba directamente de las necesidades de los encargados de relaciones públicas de la industria. Al igual que *A Midsummer Night's Dream* (*El sueño de una noche de verano*), de Max Reinhardt, y *Romeo and Juliet* (*Romeo y Julieta*), producida por Thalberg, películas como *The Charge of the Light Brigade* (*La carga de la Brigada Liger*) y *The Buccaneer* (*Los bucaneros*) estaban destinadas a convencer a la clase media norteamericana de la respetabilidad burguesa del cine.

A finales de 1934, había claras evidencias de una recuperación de taquilla liderada por las salas de barrio y aparentemente responsable de las nuevas tendencias en la producción que habían elevado a Shirley Temple al pináculo del *ranking* de taquilla de 1934 a 1938. El complejo fenómeno ideológico que Temple representaba indicaba tanto un cambio en la sensibilidad del público como una estrategia de la industria, pero las películas en las que aparecía estaban,



Blockade, William Dieterle, 1938.

como Graham Greene señaló en 1937, escasamente desprovistas de sofisticación sexual, no menos que los musicales de Astaire y Rogers o las *screwball comedies*. Más bien, estos géneros eran la culminación de la política de Joy de codificar la representación de la sexualidad de tal forma que se necesitara un conocimiento preexistente para acceder a ella. Aceptando sus limitaciones, en la segunda mitad de la década, productores y audiencias pudieron explotar tanto las posibilidades como las constricciones del Código como convención de representación... más de lo que lo habían hecho antes, pero con muchos menos impedimentos públicos.

El establecimiento de la PCA no redujo el proceso de negociación sobre lo que constituía un material satisfactorio para las películas. Guionistas y productores normalmente abandonaban el material que sabían que iba a ser cortado en los guiones enviados a la PCA, a menudo con la esperanza de negociar directamente otro aspecto, y con frecuencia los planos o secuencias a las que la PCA ponía reparos inicialmente sobrevivían en la película final. En 1935, las discusiones sobre la representación del crimen resurgieron con el intento de algunos estudios de eludir la prohibición de películas de gánsters con el ciclo *G-Men*, hasta que los censores británicos pusieron reparos a esta tendencia. Las medidas del Código referentes al crimen fueron modificadas varias veces durante los últimos años

30. En conjunto, sin embargo, estas cuestiones de refuerzo del Código eran relativamente menores: los estudios se habían conformado con la maquinaria de la PCA y, con ocasionales despliegues de resistencia, aceptaban sus decisiones. Más importante aún, la opinión pública, con pocas excepciones sin trascendencia, se había recuperado de su pánico moral y aceptaba el relato de la asociación o la Legión sobre el rescate de la industria del abismo de 1934.

A pesar del tono en el que Breen hacía negocios, su insistencia en que la PCA estaba “considerada por productores, directores y sus equipos como participante en el proceso de producción” era muy precisa. Detrás de la asunción compartida de que la PCA funcionaba como un auxiliar, no como un obstáculo, a la producción, había dos consideraciones subyacentes que regían su forma de operar. “Compensar los valores morales”, tal como lo entendía Breen, no sólo aseguraba que “no se debe producir una película que pretenda rebajar los cánones morales de quienes la ven”, sino también que se desplegaría invariablemente un cálculo de retribución o coincidencia para castigar al culpable o declarar inocentes a los personajes favorables. Pero si las tramas habían de ser moralmente claras en su desarrollo, diálogo y conclusión, el ámbito de la ambigüedad textual se desplazó de la narración a la representación del incidente, en un modo que requería a la audiencia construir un acontecimiento que podía o no haber tenido lugar. En asuntos de sexo en particular, la política de Joy de codificar la representación de la sexualidad de forma que se necesitaba un conocimiento preexistente para tener acceso a ella llegó a presidir la forma de representación de Hollywood. El público, argumentaba Harold J. Salemson, “aprendió a suplir con su imaginación los actos específicos de la llamada mala conducta que el Código de Producción había vuelto innombrables”. Como observó expresivamente el guionista Elliott

Paul, “una escena debería dar pleno juego a los vicios de la audiencia y mantener una distancia técnica” (Paul y Quintanilla, *With a Hays, nonny, nonny*, 1942).

Las dificultades a las que la asociación hizo frente a finales de los treinta en lo referente al contenido de las películas fueron en gran medida el resultado de su éxito. Como sus tratos con los estudios se hicieron más positivos después de 1934, la correspondencia de Breen hacía pocas distinciones entre una decisión tomada bajo el amparo del Código, un consejo que consideraba las probables acciones de los censores estatales y extranjeros, y la implementación de la



Perdición, Billy Wilder, 1944.

“política de la industria” a la hora de responder a los grupos de presión, los gobiernos extranjeros y los intereses corporativos. La política de la industria estaba diseñada, como la autorregulación, para evitar que las películas fueran objeto de controversia y ofendieran intereses poderosos, pero acontecimientos como la decisión de la MGM en 1936 de no producir una versión cinematográfica de *Esto puede ocurrir aquí*, de Sinclair Lewis, y la protesta católica contra *Blockade*, parcialmente situada en la Guerra Civil española, condujo a acusaciones de la izquierda liberal, dentro y fuera de la industria, de que la “autorregulación... ha degenerado en censura política”. A lo largo de los treinta, las censuras alemana e italiana habían estado particularmente ocupadas con el control de las importaciones, y gran parte de los estudios de Hollywood de la década

atendieron las demandas restrictivas de los gobiernos europeos para preservar el acceso a sus mercados. Pero la escalada de la crisis europea provocó finalmente un cambio en la conducta de Hollywood cuando la extensión del nazismo cerró progresivamente los mercados a las películas norteamericanas. La censura política se practicaba también en Estados Unidos en los treinta, sobre todo desde que una serie de oficinas estatales o locales prohibieron películas soviéticas. Los noticiarios quedaban generalmente exentos de la censura estatal, pero practicaban un alto grado de autorregulación, evitando tanto la cobertura del crimen como la controversia política. En 1941, los aislacionistas se quejaban de que Hollywood estaba promoviendo activamente la entrada de Estados Unidos en la guerra.

Sin embargo, el caso de la PCA que obtuvo más atención pública a finales de los treinta fue el ejemplo más trivial y más difundido de censura moral: la inclusión de la palabra “bledo”, habitualmente prohibida, en la última réplica de Clark Gable en *Gone With the Wind* (*Lo que el viento se llevó*), cuyo productor, David O. Selznick, era uno de los que argumentaban que la industria debía abandonar un código “insano, inane y pasado de moda”. Hays, por otro lado, mantenía en 1938 que la industria podía permitirse “la leve acusación” de que no facilitaba nada más que entretenimiento “escapista”, desde el momento en que eso era “el producto por el que el público paga la taquilla. La propaganda disfrazada de entretenimiento no sería ni comercio honrado ni espectáculo honrado”. AL mismo tiempo, sin embargo, había puesto en marcha una investigación dentro de la jurisdicción de la PCA, en gran medida como resultado de la demanda antitrust presentada por el Departamento de Justicia contra las grandes compañías en julio de 1938.

Al implicar a la PCA en las prácticas restrictivas de las grandes compañías, la demanda alegaba que aplicaba el Código para ejercer una censura práctica sobre toda la industria, restringiendo la producción de películas que trataban temas controvertidos e impidiendo el desarrollo de aproximaciones innovadoras al drama o la narrativa por parte de compañías, que podían usar dicha innovación como una forma de desafiar el poder monopolístico de las grandes. Por vez



The Outlaw, Howard Hughes, 1943.

primera, la censura de películas -como opuesta al contenido de las mismas- estaba en peligro de convertirse en un problema. En 1939, la jurisdicción de la PCA se vio restringida, de forma que hubiera una clara distinción entre su administración del Código y sus otras funciones asesoras. Un efecto de esto fue admitir el uso de contenidos políticamente más controvertidos como forma de demostrar que “la libertad de pantalla” no era obstaculizada por las operaciones de la PCA. Aunque los funcionarios de la PCA siguieron expresando interés sobre si temas

como el de *Confessions of a Nazi Spy* constituían un entretenimiento apropiado para la pantalla, fueron mucho más circunspectos a la hora de expresar sus opiniones.

Durante la guerra, en la que el Gobierno Federal reconoció a Hollywood como una “industria esencial”, las agencias gubernamentales, más que reemplazarlas, trabajaron en paralelo con las corporaciones autorreguladoras de la industria. La Oficina de Información de Guerra (Office of War Information, OWI) abrió una Oficina de Cine que no tenía poderes de censura sobre Hollywood, pero que trataba de establecer un sistema de supervisión de guiones paralelo al de la PCA, con el fin de insertar temas que fomentaran el esfuerzo de guerra. Bajo Joe Breen, la PCA siguió siendo conservadora tanto política como moralmente, pero su disgusto por la propaganda prosoviética de *Mission to Moscow* fue dejado por la liberal OWI. Los estudios cooperaron con el programa de propaganda en tanto esto no ponía en peligro sus beneficios. Sin embargo, fueron poco comprensivos con la queja de la OWI de que Hollywood sobrerrepresentaba la frivolidad y “el lado sórdido de la vida americana”; los revisores del gobierno pusieron reparos a la comedia de Preston Sturges *Palm Beach Story* (*Un marido*

rico) como “un libelo sobre la América en guerra”, con la misma severidad con que lo hacían con las películas en las que los héroes gángsters se alistaban. La OWI alcanzó su mayor influencia después de 1943, cuando las victorias militares comenzaron a reabrir mercados en ultramar y los estudios necesitaban la aprobación de la Oficina de Censura del gobierno para exportar su producto. Como en muchas de las industrias en tiempos de guerra, el gobierno y los negocios hallaron un modo beneficioso para ambos de combinar patriotismo y beneficio. La

relación de los estudios con la OWI repitió también la historia del Código de Producción: después de algunas escaramuzas iniciales para establecer una base para sus negocios, la OWI había encontrado la forma de demostrar que la censura era un “espectáculo elegante”.

Los rígidos valores de los censores sobre el sexo y la violencia cedieron terreno durante la guerra, en parte por los imperativos de otro orden del día. Algunas de las producciones del tiempo de la guerra de Hollywood, incluyendo *Double Indemnity* (*Perdición*), *Duel in the Sun* (*Duelo al sol*) y *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*), necesitaron significativas concesiones respecto a los cánones de preguerra de la PCA, no sólo en los detalles de lo que mostraban, sino también en sus preocupaciones temáticas. En otros aspectos, sin embargo, la guerra no contempló grandes cambios. Los estudios siempre habían puesto en escena las actuaciones de artistas negros de forma que sus números podían ser borrados por los censores locales en los estados del sur sin romper la continuidad de la película. La OWI no estaba dispuesta a que Hollywood representara problemas sociales sin mostrar una solución para ellos, y durante la guerra pareció que para Hollywood y la OWI la solución más fácil a los problemas raciales era simplemente omitirlos por completo.

El fin de la guerra trajo rápidos cambios consigo. Hays se retiró dos semanas después de terminar, y fue reemplazado por Eric Johnston, que cambió el nombre de la MPPDA por el de Motion Picture Association of America (Asociación Cinematográfica Americana). Los productores se quejaban cada vez más de las restricciones temáticas que les imponía el Código de Producción. Después de que la PCA retirara su sello de *The Outlaw* en 1946, el reto legal de Howard Hughes a su autoridad retrasó la liberalización de la censura de Hollywood, pero estaba claro que incluso en el clima político reaccionario



El hombre del brazo de oro, Otto Preminger, 1954.

de principios de la guerra fría no se iba a ceder el terreno ganado durante la contienda. Igual que la representación más explícita de la alteración sexual y psicológica y la violencia psicopática del *film noir*, las películas que trataban los prejuicios raciales desafiaban la legitimidad de la censura municipal en los estados del sur. Las prohibiciones locales de *Pinky* (*Pinky*) y *Lost Boundaries* (*Horizontes Perdidos*) fueron revocadas por el Tribunal Supremo, que declaró en su fallo en el caso Paramount antitrust de 1948, que ahora consideraba las películas como “incluidas en la prensa, cuya libertad está garantizada por la Primera Enmienda”. No fue, sin embargo, hasta 1952 cuando el Tribunal revocó su fallo de 1915 sobre la situación constitucional del cine, en un caso en que el segundo episodio de *L'Amore, Il Miracolo*, de Roberto Rossellini, había sido prohibido por la oficina de censura de Nueva York sobre la base de ser “sacrílego”. Durante los tres años siguientes, el Tribunal Supremo declaró inconstitucional la censura estatal y municipal por razones distintas a la “obscenidad”.

La sentencia del Tribunal Supremo debilitó la autoridad del Código de Producción, pero no la destruyó, aunque en 1953 un tribunal de Maryland observó que “si el Código de Producción fuera ley, sería plenamente inconstitucional”. La PCA se había apoyado en la sanción de la “censura política”, y la liberalización de los valores tanto en América como en Europa erosionaba esa sanción, pero la decisión del Tribunal en el caso Paramount tenía actualmente mayores consecuencias. El poder efectivo de la Paramount derivaba del acuerdo entre las grandes compañías de que no exhibirían ninguna película que no llevara su sello; así, la aprobación de la PCA era vital para la rentabilidad de una película en el mercado interior norteamericano. A la separación de la exhibición de la producción y la distribución le había seguido la decisión de Paramount de que la PCA no podía seguir imponiendo la exclusión. Como ocurrió con el Tribunal Supremo, la primera película en desafiar la autoridad de la PCA fue un drama neorrealista italiano importado por el distribuidor independiente Joseph Burstyn. En 1950, Burstyn rehusó hacer dos cortes



Baby Doll, Elia Kazan, 1956.

menores en *Ladri di biciclette* (*Ladrón de bicicletas*), de Vittorio de Sica, para acomodarse a la PCA de Breen, y la película, que ganó ese año el Oscar a la Mejor Película Extranjera, se exhibió en salas de estreno sin sello. Tres años después, United Artists se negó a modificar la comedia de Otto Preminger *The Moon is Blue* como pedía Breen. Se convirtió en la primera producción de una gran compañía en ser exhibida sin sello, y fue la décimo quinta película en recaudación bruta de 1953.

La autoridad de la PCA había dependido de la integración vertical y

el oligopolio de los grandes. Sin una sanción constitucional, una censura de mercado tan rígida como la que había impuesto Breen ya no era viable. Cuando la audiencia del cine bajó en los años 50, las estrategias de producción y exhibición cambiaron, de forma que hubo menos películas que se dirigieran a una audiencia indiferenciada. Surgió un nuevo género de películas “para adultos”, a menudo adaptadas de *bestsellers* y que atraían audiencias por su tratamiento sensacionalista de graves temas sociales que la televisión no trataría. Películas como *The Man With the Golden Arm* (*El hombre del brazo de oro*) y *Baby Doll* (*Baby Doll*) propiciaron revisiones del Código de Producción en 1954 y 1956, después de que temas “maduros” como la prostitución, la drogodependencia y el mestizaje se pudieran mostrar “tratados dentro de los límites del buen gusto”. La preocupación sobre la influencia del cine en la conducta se mantenía, sin embargo, siendo una fuente de inquietud el tratamiento de la delincuencia juvenil en películas como *The Wild One* (*El salvaje*) y *Blackboard*

Jungle (*Semilla de maldad*).

En 1954, Will Hays murió y Joe Breen se jubiló como director de la PCA. Fue reemplazado por su lugarteniente durante largo tiempo, George Shurlock, que supervisaría la creciente liberalización de los procedimientos y prácticas vinculados al Código. Bajo Breen, la PCA había sido una de las influencias más poderosas sobre la producción de Hollywood durante más de veinte años, y aunque a menudo se había exagerado su control personal sobre los patrones de la PCA, el Hollywood clásico del Sistema de Estudios hubiera sido irreconocible sin la determinante censura de mercado que ejerció la PCA. Hays, un anciano de la iglesia presbiteriana que nunca fumó ni bebió, fue caricaturizado a menudo como “un conejo en Babilonia”, pero con su organización de autorregulación de la industria y su protección a la industria de la aplicación de las leyes antitrust, hizo más que ningún otro individuo para preservar Hollywood en manos del capital oligopolístico.

El filme de género

Casilda de Miguel

Orígenes

En cine, lo mismo que en literatura, el género -a diferencia del cine de autor- tiene una «larga» tradición dentro de la crítica. Esto es fácilmente comprensible porque esta metodología se muestra singularmente apropiada para ser aplicada a un medio comercial que está repleto de temas y constantes iconográficas que se repiten desde sus comienzos.

En cierto sentido, podríamos considerar que los albores del género son coincidentes con los del cinematógrafo. Todorov, al tratar sobre el origen del género literario, señala que un género nuevo es la transformación de uno o de varios géneros viejos producida por inversión, desplazamiento o combinación. Si el género es un sistema en continua transformación parece ser que cronológicamente -tal como sostiene Todorov (1976)- no hay

«antes que los géneros».

Este planteamiento recuerda la afirmación de Saussure, quien al tratar el problema del origen de las lenguas considera que no sería otro que el de sus transformaciones.

«No hay lengua alguna en la que se pueda asignar su edad, porque toda lengua es una continuación de la que se hablaba antes de ella... No se puede decir en este sentido que una lengua es más

vieja que otra».
Saussure, 1972: 341 a 342

Si la lengua va evolucionando a medida que se producen transgresiones, que con el tiempo se generalizan para ser aceptadas socialmente y establecerse como reglas, algo semejante sucede con el cine de género.

Los filmes individuales contribuyen y ayudan a modificar el conjunto de posibilidades, haciendo que los géneros evolucionen a medida que se van produciendo transgresiones que con el tiempo se establecen como reglas. Tal supuesto nos permite no sólo sostener que el estudio de los géneros supone un modo fructífero para una mejor comprensión del cine y de su historia, sino también sostienen que los géneros han desaparecido y que sólo se puede hablar de «géneros clásicos», es decir, de aquellos que poseen una tradición artística y una aceptación social.

Pero, ¿cómo podemos afirmar que no existe una cinematografía sin géneros si aún no hemos definido el «concepto género»? Para contestar a esta cuestión acudimos a Warren y Wellek que, al hablar de los géneros literarios, señalan:

«El dilema de la historia de los géneros es le dilema de toda la historia: esto es, con objeto de describir el esquema de referencia (en este caso el del género) hemos de estudiar la historia sin tener «in mente» algún esquema de selección».

Warren y Wellek, 1979: 313

En nuestro caso sucede algo parecido, si nosotros deseamos saber qué es, por ejemplo, el cine de terror, debemos considerar algún tipo de filmes, pero ¿cómo saber qué filmes considerar si no conocemos qué es el cine de terror? La solución que ofrecen Warren y Wellek es que el sentido común nos permite reconocer una serie de elementos que se encuentran en los

textos marcados dentro de un género aunque no sean idénticos unos a otros, por lo tanto:

«El historiador habrá de aprender de forma intuitiva, aunque provisional lo que sea esencial en el género del que se ocupe, y luego remontarse a los orígenes para verificar su hipótesis».

Warren y Wellek, 1979: 313 a 314

Así, la mayoría de los críticos tienden a asumir que hay un cuerpo de filmes que podemos llamar negro, terror o comedia, para ir entonces hacia el trabajo real, el análisis y enumeración de las características del género ya reconocido. El crítico se encuentra ante el dilema de intentar definir un género determinado sobre la base del análisis de un grueso de filmes de los que probablemente no podemos decir qué sean -terror, western o comedia- hasta después del análisis. Para seleccionarlos se necesita un criterio pero este criterio ha de emerger de las características empíricamente establecidas de los filmes. Inducción y deducción son, por lo tanto, dos términos a considerar para llegar a los conceptos genéricos.

Todo razonamiento inductivo presupone un paso que no lo es. El crítico de género no puede pasar de las obras a la teoría sin un principio previo de selección, sin una «teoría» anterior. Para considerar unos textos particulares es necesaria una definición del género pero esto no es posible sin haber inspeccionado antes el conjunto de las obras.

El análisis del género supone el establecimiento de los rasgos que lo constituyen, y su estudio constará de una teoría y una descripción. El conjunto de los rasgos específicos define los géneros y el relato de su historia constituye su descripción. Mediante el análisis describimos los rasgos característicos hasta llegar a su definición.

Los géneros se manifiestan en

un período concreto pero se constituyen a lo largo de la historia.

1. Los «primeros vestigios» del cine de género

Del mismo modo que la práctica literaria siempre precedió a la teoría, los filmes de género existían mucho antes que se enunciaran las primeras teorías genéricas. Un género no se improvisa, surge a partir de unas coincidencias, unas características que se repiten película tras película.

Los primeros vestigios del cine de género los encontramos, a nivel genético, en los mismos orígenes del cinematógrafo cuando Max y Emil Skladanowsky en Alemania y los hermanos Lumière en Francia hacen la presentación pública del nuevo invento. Pero el éxito de las primeras sesiones fue tal que, los Lumière, al darse cuenta de las posibilidades que ofrecía, decidieron lanzarlo más allá de sus fronteras. Sólo se necesitaba un operador para proyectar, filmar y revelar. De modo que, al mismo tiempo que exhibían los filmes que se les enviaban desde Lyon, rodaban material para engrosar los catálogos de los Lumière. Estas películas eran un calco de aquellas que se ofrecieron en París el 28 de diciembre de 1895. Los mismos temas, similar puesta en escena aunque en un espacio diferente y variando los personajes, llevaron a los espectadores a contemplar un sinfín de llegadas de trenes, salidas de fábrica, travellings... Se trataba siempre de escenas cotidianas, sin ninguna espectacularidad intrínseca, rodadas al aire libre a causa de la sensibilidad de las emulsiones y que reproducen, por medio de imágenes animadas la realidad que representan casi siempre en una sola pieza espacio-temporal y con una gesticulación exagerada como única manera de denotar la expresión.

Aunque todos los filmes empleen los mismos temas y la misma técnica incipiente, todavía no podemos hablar de cine de género, al menos en

el modo en el que nosotros lo entendemos. Para poder elevar estos filmes al estado de «filme de género» se necesitan varias cosas más. De momento: la industria.

El cine, que se había presentado como una curiosidad científica, como un truco mágico, como una diversión, se perfila además como un negocio rentable.

Una vez consolidado el espectáculo cinematográfico, se pasa de la artesanía a la industria, y se organiza un nuevo procedimiento de mercado en el que nuevas distribuidoras alquilan películas a exhibidores. Se inicia el alquiler de películas. Aparece el montaje, la planificación y aumenta la variedad en los contenidos. Se pasa de la mera reproducción a la creación fílmica.

En Francia, el pionero de la industria cinematográfica fue Charles Pathé, que lanza al mercado uno de los primeros géneros cinematográficos: el Noticiario, cuyo interés radicaba en el carácter excepcional de los hechos más que en el valor artístico de la realización.

Aunque los primeros «indicios» del cine de género los podamos, llevando al límite las cosas, hacer partir de los mismos orígenes del medio. Lo cierto es que la «disertación sobre los géneros», como modelos teóricos para estudiar ciertas clases de filmes aparece vinculada al sistema de Hollywood.

2. El origen «real» del cine de género

Una vez que el atractivo de la novedad del medio fue desapareciendo, se hizo necesario crear filmes que atrajeran la atención del público.

Los realizadores americanos se dieron cuenta de la urgencia de realizar filmes que fueran económicamente productivos. Iniciando

un proceso de estandarización de cada fase de la producción cinematográfica, desde la concepción de la obra hasta la exhibición. Esta normalización procuraba estar de acuerdo con los gustos del público al que iba a ser vendido y parecía responder a los deseos, valores y creencias colectivas de la audiencia. Gustos que se podían evaluar mediante la respuesta de taquilla.

La concepción del cine de género alude, por lo tanto, a ese cine de entretenimiento que ha sido económica y estéticamente dominante desde la Primera Guerra Mundial.

Para entender este dominio sobre el mercado hay que considerar las formas de poder desarrolladas en la industria norteamericana.

Antes de poder explotar y sostener este mercado fue necesaria la creación de un sistema de producción y exhibición fílmica. Estos dos modos de operación se mantuvieron separados hasta aproximadamente 1918. Gracias a la Primera Guerra Mundial -que irrumpió en el mercado de exportación europeo- la industria americana se encontró sin competidores para abastecer al mundo. Después del conflicto bélico, la producción se fue organizando de forma creciente en una serie de grandes corporaciones -Paramount, First National, MGM, Fox...- que produjeron un determinado número de filmes de una longitud más o menos parecida, 80 o 90 minutos.

Para organizar estas producciones se estableció una división de trabajo, cuya estructura no ha cambiado sustancialmente desde entonces. Fue necesario el uso de medios estandarizados tanto para economizar el proceso, a través de la especialización y división del trabajo, como para asegurar unos mínimos de calidad narrativa y técnica. Todo esto dio lugar al sistema de género. Sistema válido siempre y cuando satisfaga los gustos de la audiencia.

La continua competición entre las corporaciones y la lucha para captar la atención de los exhibidores, se solucionó parcialmente cuando se integraron los dos sistemas de producción y exhibición. Esta política, iniciada por la Paramount, iba a garantizar un mercado para sus propios productos, un control de ese mercado y un nivel de beneficios de todos sus filmes, vendiéndolos directamente al público en lugar de a los exhibidores. La integración de producción y exhibición aliviaría los riesgos inherentes en la producción por medio del continuo dinero que provenía de la exhibición.

Esta fórmula pronto fue seguida por las otras productoras que también compraron y construyeron salas comerciales. El resultado fue la eliminación de la competencia entre las grandes corporaciones que llegaron a un sistema de mutua coexistencia y apoyo que duró hasta los 50. El sistema consistió en una división informal del mercado dentro de Estados Unidos, teniendo cada corporación un dominio regional y recurriendo a las otras productoras para completar los programas de sus cines. Asegurando un mayor poder para mantener el dominio del mercado mundial a través de diversos medios.

Los grandes estudios se especializaron en géneros particulares. La Warner en filmes de crimen, la MGM en musicales, la Universal en terror... lo que no impidió que otros estudios también cultivaran estos géneros pero en menor grado.

Utilizando estas tácticas, las pérdidas de producción se iban a compensar por medio de los beneficios de exhibición. La producción americana estableció las claves con las que había que construir un filme como una entidad económica para ser reconocido por la audiencia masiva. La industria de Hollywood también se dio cuenta de que no todos los espectadores querían ver lo mismo. Se realizaron divisiones

dentro del mercado masivo. Dos de las subdivisiones básicas de este mercado, y por lo tanto de los gustos del público, fueron la institución del género y el sistema de estrellas.

La identificación genérica de los filmes está presente muy pronto en el modo en que las películas son concebidas dentro de los planes de producción de estudio y en la información para los exhibidores: a través de la publicidad, de los títulos, de las síntesis de las revistas, de las imágenes de los carteles...

El cine de género, al menos tal como hoy lo conocemos, surge del sistema de producción, distribución y exhibición americano.

A otro nivel, podríamos considerar que la existencia del género viene indicada históricamente por la disertación sobre él e incluso por la aparición y uso de la palabra que lo denomina. El origen del género, en este sentido, se produce cuando surge la teoría.

Una vez que ciertas características son institucionalizadas -cuando ya existe cierta posibilidad de perspectiva- los textos individuales se van a producir y percibir en relación con esa norma que se ha constituido. Por esto, se podría decir que el género no existe en la historia, es construido a posteriori por la crítica. Este término crítico, que nos ofrece un armazón conceptual para comprender los filmes, se comenzó a utilizar para considerar fundamentalmente el cine de Hollywood pero no de forma exclusiva.

Lo verosímil

Jaques Aumont et alter

Lo verosímil se refiere a la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta.

1. Lo verosímil y la opinión pública

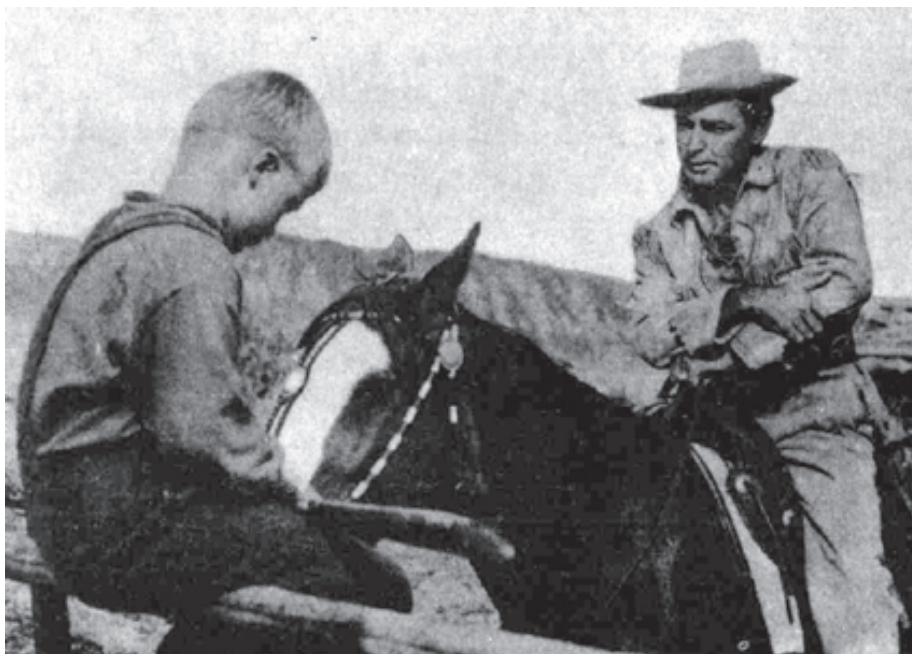
Lo verosímil puede, de entrada, definirse en su relación con la opinión pública y las buenas costumbres: el sistema de lo verosímil se dibuja siempre en función de la decencia. Sólo se juzgará verosímil una acción que puede ser asimilada a una máxima, es decir a uno de esos modelos prefijados que, bajo la forma de imperativos categóricos, expresan lo que es la opinión pública. En un western, por ejemplo, no nos sorprende ver al héroe dedicado exclusivamente a perseguir al que ha matado a su padre, porque «el honor de la familia es sagrado», o, en un filme policíaco, ver al detective empeñarse contra viento y marea en descubrir al culpable, porque «hay que ir hasta el final de lo que se empieza».

En consecuencia, lo verosímil constituye una *forma de censura* puesto que restringe, en nombre de la decencia, el número de posibilidades narrativas o de situaciones diegéticas imaginables. Por eso una buena parte de la crítica y del público ha juzgado dos filmes de Louis Malle como inverosímiles, porque presentaban personajes paradójicos: una joven madre equilibrada que inicia a su hijo en los asuntos del amor (*Le souffle au coeur*, 1971), y una adolescente, a la vez ingenua y astuta, que se prostituye (*La pequeña [Pretty baby]*, 1978). Lo paradójico es a menudo inverosímil porque va en contra de la opinión pública, de la *doxa*. Pero ésta puede variar, y lo verosímil con ella.

2. El sistema económico de lo verosímil

Lo verosímil consiste en una serie de reglas que afectan las acciones de los personajes, en función de máximas a las que pueden ser asimiladas. Estas reglas, tácitamente reconocidas por el público, se aplican pero nunca se explican, ya que la relación de una historia al sistema de verosímil al que se somete es por esencia una relación muda. El *tiroteo* final de los westerns responde a reglas muy estrictas que se deben respetar si no se quiere que el público juzgue la situación inverosímil o al director demasiado atrevido. Pero nada explica, ni en el western ni en la realidad, que el héroe tenga que avanzar solo por en medio de la calle principal y esperar que su adversario desenfunde.

Por otro lado, se estima verosímil lo que es previsible. Por el contrario, se juzgará inverosímil lo que el espectador no puede prever, sea por la historia o por la máxima, y la acción «inverosímil» aparecerá como un golpe de fuerza de la instancia narrativa para conseguir sus fines. Por ejemplo, si no se quiere que la llegada salvadora de la caballería a la granja asediada por los indios parezca inverosímil, se cuidará de introducir en el relato algunas escenas que indiquen que el fuerte no está lejos y que su comandante está al tanto de lo que sucede. Lo verosímil está ligado a la motivación en el interior de la historia de las acciones



Shane, el Desconocido, George Stevens, 1953, ejemplo de las convenciones del western: bueno vestido en colores claros vs. malo vestido en colores oscuros.

emprendidas. Por tanto, toda unidad diegética tiene siempre una doble función: una inmediata y otra a largo término. La inmediata varía, pero la función a largo término es la de preparar discretamente la llegada de otra unidad a la que servirá de motivación.

En *La chienne*, de Jean Renoir (1931), Maurice quiere tener una explicación calmada con su amante, que le engaña. Mientras que Maurice razona, Lulú abre, con ayuda de una plegadora, las páginas de un libro. Esta acción es verosímil puesto que Lulú se nos ha presentado como una ociosa: por eso su ociosidad motiva el leer en la cama y usar una plegadera.

Pero Maurice, enfadado, la mata con ayuda de la plegadera; el asesinato es verosímil porque el personaje tiene razones «psicológicas» y morales y además, el arma del crimen se encontraba «por casualidad» y «de modo natural» en el lugar.

«Cortar las páginas de un libro» tiene por función inmediata significar la desenvoltura y la futilidad de Lulú, y por función a largo término, conducir «naturalmente» al asesinato.

Si en la diégesis, las causas son las que parecen determinar los efectos, en la construcción del relato, los efectos determinan las causas. En el ejemplo que acabamos de dar, Maurice no mata a Lulú con una plegadora porque ella la está usando, sino que ella la usa porque va a ser muerta por Maurice. Con este giro, el relato gana en economía en varios sentidos. Gana, primero, por la doble función de la unidad diegética que, en cierto modo, sirve dos veces en lugar de una. Gana también porque una unidad puede ser sobredeterminada o sobredeterminante: puede servir de punto de reclamo de varias unidades seguidas diseminadas en el relato, o ser ella misma llamada por otras unidades precedentes. Gana por el transtorno de la determinación narrativa de la causa por el efecto, en una motivación diegética del efecto por la causa. Encuentra la manera de transformar la relación artificial y arbitraria establecida por la

narración en una relación verosímil y natural establecida por los hechos diegéticos. Desde esta óptica, lo verosímil es un medio de naturalizar lo arbitrario del relato, de realizarlo (en el sentido de hacerlo pasar por real). Para decirlo según la fórmula de Gérard Genette, si la *función* de una unidad diegética es aquello para lo que sirve, su *motivación* es lo que necesita para disimular su función. En los casos más conseguidos de relato «transparente», «lo verosímil es una motivación implícita que no cuesta nada» puesto que, salida de la opinión pública y de las máximas convenidas, no tiene por qué estar inscrita en el relato.

3. Lo verosímil como efecto de corpus

Si lo verosímil se define en relación con la opinión pública o con las máximas, se define también (de forma paralela) en relación con los textos, dado que éstos tienden siempre a segregar una opinión pública por su convergencia. Lo verosímil de un filme depende mucho de los realizados anteriormente: se juzgará verosímil lo que se habrá visto en una obra anterior. Señalábamos antes que en algunos casos la paradoja era inverosímil, pero esto sólo en el momento de su primera o primeras apariciones en las películas: desde el momento en que se repite en varias películas, se convertirá en normal, en verosímil.

Si nos atenemos a la verosimilitud de los personajes, ya hemos visto que, en el juego de interferencias entre actor y personaje, lo verosímil del segundo debía mucho a las actuaciones previas del primero, y a la imagen que como star se ha forjado: el personaje rocambolesco interpretado por Jean Paul Belmondo en *Yo impongo mi ley a sangre y fuego*, de Georges Lautner (1978), no «se sostiene», es verosímil sólo porque Belmondo ha interpretado este tipo de personaje en numerosos filmes anteriores. El personaje de joven asocial que prolifera en las películas francesas de finales de la década de

1970, consigue parte de su éxito y su verosimilitud gracias a unos datos sociológicos ligados a un período de crisis económica. Pero esta transformación cinematográfica del joven, del anarquista, del parado, del fracasado y del izquierdista (con unos restos de hippy), es sobre todo verosímil debido a su recurrencia en varios filmes de esta época. Su éxito no proviene de su verosimilitud: su verosimilitud es la que proviene de su éxito, y puede ser analizada en términos de ideología (y no en términos de realidad).

Lo verosímil se establece no en función de la realidad, sino en función de textos (filmes) ya establecidos. Surge más del discurso que de la verdad: es un *efecto de corpus*. Por ahí, se funde con la reiteración del discurso, ya sea a un nivel de opinión pública o al de un conjunto de textos: precisamente por esta razón es siempre una forma de censura.

En consecuencia, está claro que los contenidos de las obras se deciden mucho más en relación con las obras anteriores (su continuación o su encuentro) que con una observación de la realidad «más justa» o «más verdadera». Lo verosímil debe ser entendido como una forma (es decir, una organización) del contenido trivializado siguiendo los textos. Sus cambios y su evolución son función del sistema de verosimilitud anterior: el personaje del «joven asocial» es sólo una nueva transformación del *voyou* de los decenios precedentes, personaje cuya importancia cinematográfica era mucho mayor que la sociológica. Dentro de esta evolución de lo verosímil, el nuevo sistema aparece «verdadero» porque el antiguo ha sido declarado caduco y denunciado como convencional. Pero el nuevo sistema también lo es.

4. El efecto-género

Si lo verosímil es un *efecto de corpus*, será mucho más sólido en el



La pandilla salvaje, Sam Peckinpah, 1969. Evolución del género: el protagonista es moralmente cuestionable.

conjunto de una larga serie de filmes próximos, por su expresión y por su contenido, al igual que en el conjunto de un género: respecto a lo verosímil, hay un *efecto-género*. Este efecto-género tiene una doble incidencia. En primer lugar, por la permanencia de un mismo referente diegético y por la recurrencia de escenas «típicas», permite consolidar de filme en filme lo verosímil. En el western, el código de honor del héroe o la manera de comportarse de los indios, aparece verosímil en parte porque están fijados (durante un cierto período, las películas de este género conocían sólo un código de honor y un comportamiento para los indios), pero también porque son ritualmente repetidos, reiterados de título en título.

El efecto-género permite establecer un verosímil propio de un género particular. Cada género tiene su verosímil particular: el del western no es el mismo que el de la comedia musical o el del cine negro. Sería inverosímil que en un western el adversario del héroe se confesara vencido después de haber sido ridiculizado en público (cosa perfectamente verosímil en la comedia musical), mientras sería inverosímil que, en esta última, el adversario se encargara de matar a quien le ha ridiculizado. Las famosas «leyes del género» sólo son válidas dentro del mismo género, y únicamente tienen sentido de verosimilitud en el conjunto de las películas a las que pertenecen.

Esta doble incidencia del efecto-género es efectiva tan sólo en el caso del mantenimiento de lo verosímil, mantenimiento necesario para la cohesión del género. Sin embargo, esto no quiere decir que lo verosímil de un género se haya fijado de una vez y por todas y no conozca variación: es susceptible de evolución en algunos puntos, a condición de que en otros sea respetado y mantenido. Por ejemplo, el western ha visto su verosímil singularmente cambiado desde sus orígenes. Pero estos cambios (y esto es válido para todos los géneros) tienden más a la supervivencia de lo verosímil que a un acercamiento más justo de la realidad.

En *Duelo en la alta sierra*, de Sam Peckinpah (1962), los dos héroes, cazadores de recompensas, piden un contrato en debida regla y para leerlo

atentamente se ven obligados a ponerse gafas. Esta preocupación burocrática y el envejecimiento parecen más realistas, más verosímiles que el respeto a la palabra y la eterna juventud del héroe «tradicional», pero esto no impide a los protagonistas del filme de Peckinpah comportarse según los mismos esquemas (código de honor, búsqueda de la justicia...) que sus predecesores.

Algunos años más tarde, el western italiano cuestionará a su vez las convenciones del western moderno (al que pertenece *Duelo en la alta sierra*) para establecer otras nuevas.

La evolución de los géneros

Jean-Pierre Coursodon

Podría afirmarse que el cine americano no se convirtió verdaderamente en un «cine de géneros», hasta la implantación del sonoro, y más precisamente con la consolidación y el perfeccionamiento del Sistema de Estudios durante los años 30. Anteriormente, los géneros no sólo eran menos numerosos (diversos géneros nuevos como la comedia musical o el cine de gánsters, o nuevas formas de géneros preexistentes -las películas de monstruos- aparecieron con el sonoro) sino que estaban menos particularizados, menos delimitados en sus características; en otros términos, menos identificables como géneros (el western era la única excepción).

Aunque sea cierto, como escribe Jean-Louis Leutrat en el capítulo *La notion de genre cinématographique*, integrado en su libro *L'alliance brisée* (1985), que «la historia de los géneros cinematográficos es la historia de continuas variaciones que se efectúan a velocidades variables, con encuentros, choques, desapariciones, metamorfosis...», de ello no se concluye que este «objeto de contornos difusos» (fórmula de Leutrat en el mismo capítulo) sea evanescente hasta el punto de escapar a cualquier intento de delimitarlo. Hay una grave contradicción entre querer estudiar la noción de género y pretender a la vez que el género no puede ser delimitado por ninguna definición, por ninguna descripción. Decir, por ejemplo, como lo hace Leutrat, que «el western ya no se deja delimitar en el espacio ni en el tiempo» equivale a decir que la noción de western prácticamente no tiene sentido. Los cambios de decorado, escribe, «demuestran la elasticidad de la noción geográfica que sirve para designar el género». Como prueba de apoyo, Leutrat invoca el hecho de que durante los años 20 «Tom Mix viajó a Arabia, a China, a América del Sur y a Europa, a un reino imaginario». Pero la sola (y equivocada) razón de llamar a estos films westerns es el hecho de que Tom Mix era identificado, antes que nada, como una estrella del western. *Arabia*, por ejemplo, en la que el héroe es secuestrado por los hombres de un sultán y llevado a Arabia, está descrito por el catálogo de la AFI como una *action comedy*.

Chasing the Moon es una carrera alrededor del mundo que lleva al héroe hasta Rusia y España para buscar el antídoto de un veneno; el catálogo le aplica la denominación (curiosa) de *comedy melodrama*. En estas películas (y en otras;

podríamos multiplicar los ejemplos), aparentemente sólo las secuencias de introducción (y a duras penas) se basan en el western. Para demostrar la «elasticidad» de la geografía del western, Leutrat también subraya que «más de un westerner blanco franqueó la frontera mexicana». Pero teniendo en cuenta que esta frontera, que se extiende a lo largo de unos mil quinientos kilómetros, es común a México y a otros cuatro estados -o, en la época, «territorios» americanos (California, Arizona, Nuevo México y Texas) donde se sitúa la acción de innumerables westerns, no es sólo lógico sino también inevitable que tales pasos de un país a otro sean frecuentes (entonces el norte de México pertenecía, geográficamente, al suroeste americano, y las ciudades fronterizas -Yuma, Nogales, El Paso, etc.- eran numerosas) sin que esto cuestione en absoluto la determinación geográfica del género.

Ciertamente, es necesario ponerse de acuerdo en la noción de género, que no es tan evidente como generalmente se cree. Sin duda es práctico, pero abusivo, llamar «géneros» a la comedia o al drama, como se hace a veces por razones de comodidad. Se trata más bien de «categorías», en cuyo interior se ordenan los diversos géneros: un western, una película de guerra o una película policíaca son «dramas». No obstante, prácticamente todos los géneros dramáticos pueden ser objeto de un tratamiento cómico, y entonces se convierten en comedias: la mayor parte de los cómicos del cine americano se iniciaron en el western. *Shoulder Arms* (Armas al hombro, 1918) de Charles Chaplin y *The General* (El maquinista de la General, 1926) de Buster Keaton son obras de arte del cine de guerra.... cómico.

Un género se caracteriza, entre otras cosas y quizás antes que nada, por el grado, variable pero siempre alto, de especialización de su contenido narrativo; especialización generalmente anunciada por el nombre

que designa el género en cuestión: una película de guerra trata de conflictos militares, una película policíaca de actividades criminales y policiales... Naturalmente, pueden hablar también de otra cosa, pero es necesario que eso ocurra en el marco de los elementos que constituyen la especificidad del género, y los elementos «extraños» no pueden dominar sobre los elementos «específicos» -si lo hacen, la película ya no pertenece realmente al género. En este sentido, *Since You Went Away* (*Desde que te fuiste*, 1944) no es una «película de guerra», a pesar de que se desarrolle durante la Segunda Guerra Mundial y de que ese conflicto afecte profundamente la vida de todos los personajes.

Para ciertos géneros, la especialización puede llevarse al extremo. El contenido narrativo del western, por ejemplo, está estrictamente limitado en el tiempo (alrededor de 25 años de la segunda mitad del siglo XIX) y el espacio (ciertas regiones, muy determinadas, del centro y del oeste de Estados Unidos). *Drums Along the Mohawk* (*Corazones indomables*, 1939) de John Ford, maestro del western, no es un western (a pesar de los indios) porque se desarrolla en el siglo XVIII y al este del país. A causa de un abuso del lenguaje se ha podido hablar de «western moderno» a propósito de películas que se desarrollan en el oeste pero en nuestros días -el western es un género esencialmente histórico (incluso si traslada al pasado preocupaciones modernas)...

El cine de gángsters, creación del sonoro, también es un género muy delimitado en el tiempo y en el espacio, al menos durante los años 30: es estrictamente contemporáneo y estrictamente urbano (casi todas las películas del género se desarrollan en Chicago o en Nueva York). Además, las actividades descritas son siempre más o menos las mismas.

La especialización de la

comedia musical se refiere a la convención (de origen escénico) de hacer cantar y bailar a los personajes. Al menos un género -el cine de terror- se define por el efecto que produce, o pretende producir, en el espectador. Este efecto es uno de los aspectos de su especialización (el otro es el conjunto de medios utilizados para obtener este efecto -medios que implican siempre el recurso a seres fantásticos: monstruos, vampiros, hombres lobo, zombis, etc.). Otro caso particular, el «cine negro», un género más tardío, se define por lo menos tanto por sus características estilísticas como por su contenido narrativo: su forma es el elemento principal de su especialización.

Durante el periodo al que se refiere este capítulo, la gran mayoría de las películas producidas en Hollywood pertenecen a un género determinado cuyo grado de especialización es muy elevado, con todo lo que eso supone en cuanto a las convenciones narrativas, temáticas y formales fácilmente identificables por el público (de ahí la expectativa, en el espectador, de que el cine de género debe satisfacer respetando las convenciones). Este grado elevado de especialización es un fenómeno nuevo respecto al cine de los años 20.

El cine de gángsters constituye un buen ejemplo de ello. Es cierto que se encuentran personajes de gángsters en el cine de los años 20, pero es imposible concluir a partir de aquí la existencia de un género particular en el que el gangsterismo y sus representantes sean sus materias primas. El índice temático del *American Film Institute Catalog* para el periodo comprendido entre 1921 y 1930 recoge 75 títulos bajo la rúbrica «gángsters» (lo que es muy poco sobre un total de 6606 largometrajes catalogados). Para empezar, puede verse que cerca de las tres cuartas partes de estas películas fueron producidas durante el periodo de transición del mudo al sonoro (1928-1930), la mayoría (25 de 53) en 1930.

Esta concentración, a la vez que tiende a sugerir que el género es una creación del cine sonoro, no permite sostener que se constituyera antes de 1931, año de aparición de los primeros films de gángsters «de verdad», entre cuyos clásicos figuran *Little Caesar* (Hampa dorada) de Mervyn LeRoy, *The Public Enemy* de William Wellman y *Quick Millions* de Rowland Brown, menos conocido pero que quizás es, con *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, 1932), de Howard Hawks, la mejor película de gángsters de los años 30.

Anteriormente, la mayor parte de las películas en las que aparecían gángsters eran, de hecho, melodramas tradicionales muy poco realistas con muchachas puras enamoradas de chicos malos, prostitutas de gran corazón, héroes injustamente acusados o vengadores de la muerte de un hermano o de un amigo, y jefes de banda maquiavélicos más próximos a los malos de las películas por entregas que a los gángsters modernos, que pronto encarnarían Edward G. Robinson, James Cagney, Paul Muni o George Raft. Es cierto que la mayoría de estos films han desaparecido o son de difícil acceso y que siempre es peligroso juzgar un film a partir del resumen de su guión, pero los que pueden verse no desmienten esta impresión general. *Underworld* (*La ley del hampa*, 1927), sobre todo, que está considerada como «la primera película de gángsters» (y que fue, efectivamente, una novedad, de ahí su éxito), parte de la misma dramaturgia melodramática -glorificada por la inspiración poética y estetizante de Josef von Sternberg y parece estar a años luz de obras rodadas tres o cuatro años más tarde (el crítico americano Andrew Sarris la definió justamente como un *pre-gángster film*).

La vitalidad de los géneros durante los años 30 y 40 se mantiene, sin duda, mediante el desarrollo de una fortuna de producción orientada hacia la abundancia y la estandarización de los productos. El cine de género, constituido a base de elementos codificados, inamovibles, que no

acepta más que variaciones mínimas, se prestaba estupendamente a este modo de producción (a partir de la disolución del Sistema de Estudios en los años 50, empezará la degradación concomitante de los géneros). No sólo aparecieron nuevos géneros, sino que la abundancia de títulos en cada uno de ellos reforzó la impresión de una riqueza que hizo que las películas individualmente consideradas, más o menos intercambiables, fueran menos importantes que el género al cual pertenecían. Otro signo de vitalidad fue la aparición, en el seno de algunos géneros, de subdivisiones que tenían sus propias reglas. Ése fue el caso, para la comedia musical, de la opereta (derivada de una tradición escénica), el backstage musical -cuyo prototipo es *42nd. Street (La calle 42, 1932)*-, el musical al estilo Astaire-Rogers, etc. Para el cine policíaco («criminal» sería un término justo, por ser más general) aparecería el policíaco tradicional (*mystery*) en el que un detective (frecuentemente aficionado) descubre al culpable de uno o varios asesinatos a partir de indicios que sólo él parece ser capaz de interpretar correctamente; el policíaco «moderno», que pone el acento en la acción y en la atmósfera más que en la resolución de un misterio; el cine de gánsters; el cine de prisiones; el policíaco semidocumental, que se concentra en los métodos de investigación de la policía; el «policíaco negro» y, sin duda, otros más.

Antes de comentar cada género y su evolución, conviene señalar que este estudio empieza en un momento de la historia del cine norteamericano (1932) en el que se prepara un profundo cambio que afectará a todos los géneros, aunque en distintos grados. En 1930, la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) adoptó un Código de Producción, forma de autocensura inspirada en la preocupación por el respeto a la moral y a las leyes, constituida por un conjunto de prohibiciones que los films debían observar. Este Código no se respetó

íntegramente y diversos segmentos de la opinión pública estaban conmocionados por la frecuente inmoralidad de las películas de Hollywood. En 1934, la MPPDA decidió una aplicación más estricta de sus principios. Desde finales de ese año, los efectos de esta nueva política se hicieron sentir. Se puede hablar muy legítimamente de películas «pre Código» (este término no se refiere naturalmente a las películas anteriores a la adopción del Código de 1930, sino simplemente a la decisión de aplicarlo con todo su rigor) y de películas «post Código». Se instauró un orden moral y, con él, una visión frecuentemente hipócrita y puritana que tendía a ignorar algunas de las realidades más fundamentales de la vida.

Impuestas de este modo las nuevas convenciones, los géneros, convencionales por definición, podían sacar partido de ellas, pero también las sufrieron. En los mejores casos, se las ingeniaron para sortear la dificultad respetando la letra pero violando alegremente el espíritu del Código (los autores de *screwball comedies* practicaban asiduamente este recurso).

Los géneros en los años 30

La división de la historia del cine en décadas, aparentemente muy arbitraria, corresponde, de hecho, a una realidad, al menos por lo que se refiere al cine norteamericano. Los films de los años 30 son profundamente distintos de los de los años 20, y no sólo debido al cambio capital que supuso el paso del mudo al sonoro. Aunque sin duda fue menos radical, la diferencia entre el cine de los treinta y el de los cuarenta no fue menos profunda; todo espectador habituado a ver películas antiguas situará sin dificultad la obra en el decenio correspondiente, incluso sin saber nada de ellas. Se podría decir lo mismo de las décadas siguientes respecto a las anteriores. Estos cambios, que a veces pueden presentarse como bruscas mutaciones afectan, en distinta medida, a todos los aspectos de una película -el tema, el

montaje, el estilo de los diálogos o de la interpretación, la fotografía, la puesta en escena, la música, etc.: e influyen muy notablemente en la evolución de los géneros.

La vitalidad de un género depende del gusto del público, que también cambia y evoluciona, a veces drásticamente (el entusiasmo por las películas musicales durante los primeros años del sonoro provocó una superproducción de musicales, frecuentemente mediocres, y un desinterés del público, apreciable desde 1930). El género experimentó un nuevo auge en 1932 con *La calle 42*. Los géneros pasan por altibajos (tanto artística como comercialmente), pero no mueren jamás, al menos en el periodo «clásico» que nos ocupa (la propia noción de género está vinculada a este clasicismo).

La supervivencia del western

Paradójicamente, el género más antiguo, el más estereotipado, el más «especializado» del cine americano, es también uno de los más prolíficos.

Esto vale para el periodo que nos ocupa aquí (1932-1955) más que para los periodos precedentes. Jean-Louis Leutrat (1985) señala que numerosos westerns de los años 20 se desarrollan en la época en la que están rodados, o poco antes; en ellos se ven automóviles, aviones... Escribe al respecto: «...lo que permite a algunas películas de 1925 ser calificadas como westerns no es lo mismo que lo que produce este efecto en 1940 o en 1970». Aplicar la apelación de western a una película bajo el pretexto de que su acción, aunque moderna, esté situada al oeste del Mississippi, sería actualmente un juego de palabras que nadie utilizaría.

A pesar de esa popularidad, el western sería, salvo algunas excepciones, desdeñado por las *majors*, las grandes estrellas y por los realizadores de prestigio durante toda

la década. John Ford, cuyo nombre, más que ningún otro, está asociado al western, no rodará ni un solo film perteneciente a este género entre 1926 -*Three Bad Men* (*Tres hombres malos*)- y 1939 -*Stagecoach* (*La diligencia*)-, con el que contribuirá en gran parte a devolverle el prestigio que había perdido hacía tiempo. Si el western sobrevive comercialmente durante los años 30, es esencialmente bajo la forma de una producción en serie destinada a un público integrado por jóvenes o adultos poco exigentes.

Sin embargo, la década había empezado con un interés renovado por el western «ambicioso». En 1930 se estrenaron simultáneamente *The Big Trail* (*La gran jornada*) de Raoul Walsh y *Billy the Kid* de King Vidor, films de gran presupuesto rodados en formato de pantalla gigante (la longitud doblaba la altitud) con película de 70 mm y cuya realización atestigua una gran preocupación por el realismo. Estos films, en particular *La gran jornada*, fueron los primeros en poner sistemáticamente en práctica el registro de sonido en exteriores. El trabajo de la banda sonora en la película de Walsh y su sincronización es particularmente impresionante cuando se ve en su versión original restaurada.

En 1931, la RKO, el más joven de los grandes estudios, invirtió a de un millón y medio de dólares en la producción de *Cimarron* (*Cimarrón*), el western «épico» que obtuvo el Oscar a la mejor película pero que, a pesar de su honorable carrera, fue deficitaria en la taquilla. Ciertamente, es posible que el público percibiera el film menos como un western que como una saga sentimental (cuarenta años de la vida de una familia de pioneros especialmente centrados en el personaje de una esposa y madre, lo que era muy poco habitual en un western). Sea como sea, *Cimarrón*, como *La gran jornada*, no tuvieron descendencia inmediata, ni siquiera lejana. *Sutter's Gold* (*Oro en el Pacífico*, 1936), uno de los pocos westerns ambiciosos de la década (se basaba

en un libro de Blaise Cendrars, *El oro*, y se dice que su elevado presupuesto estuvo a punto de arruinar a la Universal) fue un fracaso artístico y comercial.

The Texas Rangers (1936), el único western realizado por King Vidor entre *Billy the Kid* (1931) y *Duel in the Sun* (*Duelo al sol*, 1946), es una de sus películas más mediocres. El mismo año, *The Plainsman* (*Buffalo Bill*), de Cecil B. De Mille, se vio considerablemente perjudicada (mucho más para los espectadores de hoy que para los de 1936) por un defecto común a la mayoría de las películas de acción de la época: el uso sistemático de decorados de estudio y de



La Dilección, John Ford, 1939.

transparencias que acentúan aún más la poca credibilidad de un guión torpe y pesado.

Los mejores westerns de la década (al menos antes de 1939, año de renovación del género) son excepciones aisladas y poco conocidas: *Law and Order* (1932), de Edward L. Cahn, cuya original puesta en escena (complejos movimientos de cámara, planos largos que se apartaban del montaje tradicional, etc.), el gusto por el detalle realista, el rechazo de la acción por la acción y del heroísmo, contrastan con todos los westerns contemporáneos; *Massacre* (*Masacre*, 1934) es una película menos lograda, pero excepcional por tomar partido en favor de los indios.

El género estuvo, al menos hasta 1939, dominado por la producción en serie. El índice por géneros del

catálogo del American Film Institute para 1931-1940 menciona alrededor de un millar de títulos de largometrajes bajo la rúbrica «westerns». La mayoría de los westerns, tanto si los producían los grandes estudios como productoras independientes, se hacían con pequeños presupuestos rodados apresuradamente y que casi siempre servían de complemento del programa (raramente duraban más de una hora). Eran series construidas alrededor de una estrella cuya personalidad permanecía invariable de película en película, aunque cambiaran los nombres de los personajes a los que encarnaba: Buck Jones en la Universal y en la Columbia, George O'Brien en la Fox y en la RKO, William Boyd (en el papel de Hopalong Cassidy) en la Paramount, Tim Mac Coy en la Columbia y en Monogram, Johnny Mack Brown y Gene Autry en Republic (Autry lanzó en ella la moda, que sería enormemente popular, de los *cowboys* cantantes con *Trumpling Tumbleweeds*, en 1935).

A veces, estas figuras eran antiguas estrellas del mudo, como Tim Mac Coy, Buck Jones o Tom Mix (este último, había debutado en la pantalla en 1909, y rodó más de sesenta producciones de la Fox durante el periodo del mudo cuando volvió para ponerse al servicio de la Universal, en 1932). El ritmo de producción era intenso; la norma alcanzaba ocho o diez películas por año para un mismo actor (Charles Starret rodó trece films en 1938). La Columbia, por ejemplo, produjo un centenar de westerns de serie B entre 1932 y 1939. El ritmo de trabajo era aún más vertiginoso en los estudios «pobres», como Republic o Monogram, en los que un rodaje, frecuentemente, se ultimaba en pocos días. Además de las películas propiamente dichas, la producción de seriales de doce o quince episodios siguió siendo importante.

El interés principal de muchos de estos films residía frecuentemente en las escenas de pura acción, persecuciones y las impresionantes

secuencias de peligro, ejecutadas a veces por el protagonista, pero más frecuentemente por especialistas, como el legendario Yakima Canutt.

El cine de terror: monstruos a escena

El cine de terror es el perfecto ejemplo de un género que existía antes de los años 30 pero cuyo grado de especialización aumentaría considerablemente en el curso de esta década. La mayor parte de las películas de terror rodadas a partir de 1930 (año de *Drácula*) pueden describirse como «películas de monstruos», (el término incluye, entre otros, a vampiros y zombis). Ahora bien, no se encuentran demasiados monstruos en el cine de los años 20. El ya mencionado índice del catálogo del AFI no cita más que cuatro títulos bajo la rúbrica «monstruos»; además, en dos de estas películas, el monstruo no es más que un simio gigante, un ancestro de King Kong (otro monstruo era el Fantasma de la Ópera). En cuanto a los vampiros, si hacemos caso de lo que dice el catálogo, son totalmente desconocidos en el cine americano de los años 20 y no parece que el *Nosferatu* (1922) de Murnau haya influido en él (también las palabras «werewolf» [hombre lobo], «ghoul» [demonio] y «zombie» están ausentes en este léxico). El cine de terror tal como nosotros lo conocemos es pues, al menos en lo que se refiere al cine norteamericano, una creación del sonoro.

Un solo estudio -Universal- es el responsable de esta creación, cuya primera muestra es *Dracula* (*Drácula*, 1930) de Tod Browning, interpretado por Bela Lugosi. Esta célebre película (no directamente adaptada de la novela de Bram Stoker, como se ha dicho, sino de una pieza teatral inspirada en esa obra) se vio muy perjudicada por su origen escénico (los diálogos son de una pesadez insigne) y por una puesta en escena con frecuencia torpe (así como por un epílogo ridículo); pero la novedad (para el público norteamericano) del tema del vampiro

y la presencia de Lugosi (que aún hoy sigue siendo eficaz, después de décadas de parodias) le aseguraron el éxito.

La Universal reincidió inmediatamente con *Frankenstein* (que tampoco adaptó directamente de la novela original de Mary Shelley, sino una adaptación de ésta), cuya puesta en escena se confió a James Whale, realizador poco conocido que logró una película claramente superior a *Drácula*, a pesar de algunas debilidades (como la interpretación de Colin Clive y unos campesinos de opereta). El monstruo, inhumano y a la vez demasiado humano, es una creación inolvidable que hizo de Boris Karloff (con la ayuda



Frankenstein, James Whale, 1932.

del maquillaje de Jack Pierce), uno de los íconos más memorables de la historia del cine. Whale se superaría en 1935 con *The Bride of Frankenstein* (*La novia de Frankenstein*), la mejor de las películas dedicadas al monstruo, con la inolvidable interpretación de Elsa Lanchester en el papel de la prometida.

En la estela del éxito de *Drácula* y *Frankenstein*, 1932 es un año espléndido para el cine de terror, con *The Mummy* (*La momia*) de Karl Freund, de nuevo con Karloff en el papel principal, *The Old Dark House* (*El caserón de las sombras*) de James Whale, otra vez con Karloff o *Murders in the Rue Morgue* (*El doble asesinato en 1a calle Morgue*) de Robert Florey, con un Lugosi desgraciadamente

ridículo, las tres producidas por la Universal; *White Zombies* (La legión de los hombres sin alma), realizada y producida por Victor Halperin, obra curiosa que, por su fecha, puede ser considerada como la primera de las «películas de zombies»; *Island of Lost Souls* (La isla de las almas perdidas) de Erle C. Kenton y el primer remake sonoro de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (*El hombre y el monstruo*) de Rouben Mamoulian, en la Paramount; *Dr. X* (*El doctor X*) de Michael Curtiz, rodada en Technicolor bicromo en la Warner; y, por último, *The Most Dangerous Game* (*El malvado Zaroff*) de Ernest Schoedsack e Irving Pichel en la RKO. Como *Frankenstein*, estas películas tienen con frecuencia a un «sabio» como personaje principal (casi siempre loco y/o maléfico) que se lanza a realizar peligrosas experiencias: Lugosi en *El doble asesinato en la calle Morgue*, Charles Laughton en *La isla de las almas perdidas*, Lionel Atwill en *El doctor X* y el protagonista de *El hombre y el monstruo*, encarnado por Fredric March (estas experiencias generalmente engendran monstruos).

En *El malvado Zaroff*, el sabio perverso es sustituido por un sádico aristócrata que, en lugar de animales, caza seres humanos. También hay que citar la sorprendente *Freaks* (*La parada de los monstruos*) de Tod Browning en la MGM, que presenta una galería de monstruos «reales» reunidos en la galería de fenómenos de un circo. Esta obra inclasificable -no es realmente una película «de terror» ni un film «fantástico»- concreta paradójicamente todos los terrores implícitos en el género, puesto que lo anormal, la desviación, lo patológico y las más horribles deformaciones físicas se proponen como la norma, una norma que acabará imponiéndose a los únicos personajes «normales», mutilados por los monstruos vengadores.

Durante los tres o cuatro años siguientes, el filón no se agotó: *The Mystery of the Wax Museum* (*Los crímenes del museo*) de Michael Curtiz, para la Warner y en Technicolor



La parada de los monstruos, Tod Browning, 1931.

bicromo, una de las obras maestras del género, a pesar del excesivo recurso a un *comic relief* discutible; *King Kong* (*King Kong*, obra maestra absoluta), *The Invisible Man* (*El hombre invisible*), que tiene más que ver con el fantástico que con el género de terror, *Mad Love* (*Las manos de Orlac*), *The Black Cat* (*El gato negro*), *La novia de Frankenstein*, *The Mark of the Vampire* (*La marca del vampiro*) y *Werewolf of London* se estrenaron entre 1933 y 1935. El año siguiente aparecieron *The Devil Doll* (*Muñecos infernales*), en el que el sabio malvado encogía a sus víctimas, *The Walking Dead* (*Los muertos andan*) y *Dracula's Daughter* (*La hija de Drácula*). Pero quizás el agotamiento sugerido por este último título (en adelante también sería necesario aludir a la descendencia de los monstruos para renovar el género) anuncia un fenómeno curioso: en 1937 y 1938, ninguno de los grandes estudios (incluida la Universal) distribuyó películas de terror; el género parecía haberse agotado. Sin embargo, en 1939 la Universal hizo resucitar al monstruo de Frankenstein en la excelente *The Son of Frankenstein* (*La sombra de Frankenstein*) de Rowland V Lee. Pero la película es más un canto de cisne que un nuevo principio; el segundo ciclo de terror de la Universal irá hacia una progresiva degradación y la renovación llegará desde otro estudio (con las producciones de Val Lewton en la RKO).

Otras películas fantásticas

El cine americano de los años 30 es muy pobre en películas «fantásticas» (o *fantasy films*), que no

difieren demasiado del cine de terror. Hay que citar tres excepciones que constituyen a su vez tres clásicos. En *Death Takes a Holiday* (*La muerte de vacaciones*, 1934) de Mitchell Leisen, la Muerte, encarnada por Fredric March, adopta forma humana para saber cómo viven los hombres. *One-Way Passage* (*Viaje de ida*, 1932) de Tay Garnett y *Peter Ibbetson* (*Sueño de amor eterno*, 1934) de Henry Hathaway (basada en la novela de George du Maurier) son variaciones sobre el tema de «El amor-más-fuerte-que-la-muerte», tratado por el primero en tono de comedia sentimental y por el segundo en un estilo romántico-fantástico que entusiasmó a los surrealistas. En cuanto a la ciencia ficción (el término aún no existía entonces), era desconocida en la pantalla, a excepción de los seriales.

El cine criminal en sus diferentes formas: el policíaco tradicional

La novela policíaca clásica, con su acción frecuentemente enrarecida y la preponderancia que le concede a la palabra (conversaciones, interrogatorios, explicaciones finales del detective...) no se prestaba a la adaptación en tiempos del cine mudo; como en el cine de gánsters, el género se desarrolló a partir del sonoro. Dos clásicos datan de 1929: *Bulldog Drummond* (*El capitán Drummond*) y *The Canary Murder Case* (*¿Quién la mató?*).

Un fenómeno específico de los años 30 fue la aparición de numerosas series en las que el héroe es un detective -más frecuentemente aficionado que profesional, pero siempre más perspicaz que la policía. Todos estos héroes eran, al principio, personajes de novelas (que a su vez constituían series), a pesar de que los guiones (exceptuando los de Perry Mason) raramente adaptaban las novelas propiamente dichas. Las series más populares (indicamos entre paréntesis el año de aparición y el número de títulos rodados durante los



Enemigo Público Número Uno, William Wellmann, 1931.

años 30) eran: Charlie Chan (1931; 20), Philo Vance (1929; 10), Perry Mason, que excepcionalmente no era detective sino abogado (1934; 6), Mr. Moto (1937; 8) y Bulldog Drummond (1934; 12). También se consagró una breve serie (6 títulos) a una heroína, Hildegard Withers (encarnada, en las tres primeras películas, por Edna May Oliver), que era institutriz de oficio pero también una detective aficionada que igualaba a los más prestigiosos profesionales. Curiosamente, no fue hasta más tarde, en 1939, cuando Hollywood se decidió a consagrar una serie al ancestro y maestro de todos los detectives aficionados: Sherlock Holmes, que encarnó Basil Rathbone (la serie continuó hasta 1946).

De todos modos, la serie más célebre, *The Thin Man*, es una miniserie que presenta la particularidad de tener a una pareja y no a un detective como estrella (marido y mujer interpretados por William Powell -que había encarnado el papel de Philo Vance en los primeros títulos de la serie- y Myrna Loy). Aquí se aborda un género diferente, o un subgénero: la comedia policíaca, cuyo prototipo es *El hombre delgado* (en 1934 se rodó el primer título de la serie, *The Thin Man* [La cena de los acusados]). De él hablaremos más adelante.

En general, la calidad de las series policíacas tiende a decrecer con el tiempo (la mayor parte se prolonga



Scarface, Howard Hawks, 1932.

hasta la mitad o finales de los años 40), y los mejores títulos se encuentran entre los primeros. Así, en el caso de Philo Vance fue *The Kennel Murder Case* (*Matando en 1a sombra*, 1933), de Michael Curtiz, cuya puesta en escena es extremada y constantemente creativa o, en el caso de Mr. Moto, *Think Fast, Mr. Moto* y *Thank you, Mr. Moto*, las dos primeras de la serie, realizadas por Norman Foster.

El cine de gánsters

Contrariamente al policíaco tradicional, el cine de gánsters de la época es, generalmente, si no se puede hablar propiamente de realista, al menos una toma directa de ciertas realidades de la actualidad. El gangsterismo organizado y triunfante, producto de la prohibición, se infiltraba, de una u otra manera, a todas las capas de la sociedad y se plegaba casi cada día en la primera página de los periódicos. Pero, como se ha visto, si el cine necesitó mucho tiempo para atrapar la actualidad (la prohibición estaba en vigor desde 1920), el florecimiento del «cine de gánsters» a principios de los años 30 fue extremadamente rápido. Las obras clave del género (*Hampa dorada*, *The Public Enemy*, *Quick millions*, *Scarface*) se rodaron antes de 1932. Se produjo cierta indiferencia en el público y se elevaron muchas críticas contra la violencia y la «inmoralidad» de estas películas, a las que se repriminaba que hacían apología de los gánsters. Cuando se estrenó *Scarface*, a principios de 1932 (más de

un año después de su rodaje), fue bastante mal recibida, a pesar del subtítulo *La vergüenza de una nación* y de un texto preliminar que anunciaba que el film era una acusación contra el gangsterismo y contra la indiferencia culpable del gobierno hacia ese fenómeno.

Desde 1932-33, los actores que habían adquirido fama gracias a los papeles de gánsters -Robinson, Cagney, Raft o Muni- abandonaron casi completamente el género. A partir de 1934, se pasaron voluntariamente del lado de la ley, como Robinson en *Bullets or Ballots* o Cagney en *G-Men* (*Contra el imperio del crimen*). La nueva tendencia no giraba alrededor de las actividades de los gánsters sino que se centraba en las de la policía, cuyas hazañas se alababan (fue una de las consecuencias del endurecimiento del Código de Producción). Incluso Humphrey Bogart, que en su primer periodo interpretaba muchas veces el papel de gánster, será fiscal en *Marked Woman* y director de un correccional en *Crime School*.

Finalizada la «noble experiencia» de la prohibición (la 21ª enmienda se ratificó en diciembre de 1933) y con los gánsters más famosos de los años 20 muertos (Dillinger fue abatido en 1934) o en prisión (Al Capone desde 1931), cuanto más pasaba el tiempo, tanto más «histórico» parecía este periodo; eso es lo que indica, en 1939, el título evocador, casi nostálgico de la película de Raoul Walsh, *The Roaring Twenties* (en la que Cagney vuelve al servicio como delincuente). El género se agota, pero renacerá, bajo una forma muy diferente, la del cine negro durante los años 40).

El film carcelario

Este género, o subgénero, también aparece con el sonoro (el tema la cárcel es frecuente en el cine mudo, pero es muy raro que toda o casi toda una película se desarrolle en ella). El



I Soy Fugitivo, Mervin LeRoy, 1932.

prototipo es *The Big House* (*El presidio*, 1930), pero también se puede citar, el mismo año, *Numbered Men*, y la excelente y desconocida *Up the River* de John Ford (en la que Spencer Tracy y Humphrey Bogart hacen su primera aparición en la pantalla), caso único, en la época, de film de prisión tratado en tono de comedia; aunque, por otra parte, Laurel y Hardy, en su primer largometraje, *Pardon Us* (*De bote en bote*), parodiaban *El presidio*, para la que incluso reutilizaron los mismos decorados y a los mismos figurantes.

Todas las películas de este subgénero altamente especializado utilizaron algunos (o la totalidad) de los siguientes temas: conflictos entre presidiarios y administración penitenciaria, conflictos entre los propios prisioneros, motines, preparativos de evasión o la pena capital. El corredor de los condenados a muerte y la silla eléctrica ejercían una clara fascinación: véase particularmente *The Last Mile* (*Silla eléctrica para ocho hombres*, 1932) y *20.000 Years in Sing Sing* (*20.000 años en Sing Sing*). El protagonista es a veces un inocente injustamente condenado (*Each Day I Die*), un hombre honesto culpable de homicidio por imprudencia (*El presidio*) y más frecuentemente un fuera de la ley, pero nunca un criminal empedernido. A pesar de la ausencia de mujeres, generalmente se desarrolla

una historia de amor (entre el héroe-condenado-por-agresión-pero-inocente y la hija del director de la cárcel en *The Criminal Code* [Código penal]). El director de la institución juega un papel importante en la mayor parte de estas películas, ya sea incitando o tolerando métodos excesivamente represivos (*El presidio*) o, por el contrario, siendo favorable a una humanización del régimen penitenciario (*20.000 años en Sing Sing*, un film que se inspira en el libro de un antiguo alcaide). Esta preocupación «social» hizo que un buen número de películas carcelarias se incluyeran en la categoría siguiente.

El drama «social»

A pesar de que la función del cine de Hollywood, en estos años difíciles, fuera esencialmente de entretenimiento, la atmósfera de la crisis económica, desde el New Deal, era favorable a un examen (novelado, ciertamente, y sobredramatizado) de algunos problemas sociales. Un estudio, la Warner Bros., se especializaría en este tema. Bajo el impulso de Darryl Zanuck como jefe de producción, el estudio se inspira en algunos acontecimientos diversos, escándalos y otros aspectos de la realidad -lo que Zanuck llamó las *headline stories*, es decir, las historias inspiradas en los titulares de los periódicos.

La más célebre de estas películas es *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*, 1932), adaptada por Mervyn LeRoy del libro autobiográfico de un presidiario injustamente condenado y fugado, por dos veces, de una cárcel situada en un estado del sur (el prófugo viajó secretamente a Hollywood para colaborar en el guión). Acusación muy negra y sin concesiones contra los abusos del sistema penitenciario, el film sigue siendo un ejemplo excepcional de denuncia social. También fue una historia real la que inspiró a LeRoy en 1937 una de las mejores películas de este filón, *They Won't Forget*,

nuevamente situada en el sur y que condena con una fuerza, una economía y un rigor moral raramente igualados, la corrupción, los prejuicios de todas las clases, la intolerancia y la justicia expeditiva (un falso culpable es condenado a muerte y después indultado pero linchado por la multitud). El personaje del fiscal sin escrúpulos que hace condenar a un inocente para progresar en su carrera política es típica de una larga lista de políticos corruptos descritos por el cine de la época.

Hollywood nunca volvió a cuestionar los principios democráticos norteamericanos y menos aún la superioridad del sistema capitalista -cuya crisis parecía probar su fragilidad-, pero pocas películas reflejan tan bien el fracaso constante como *Wild Boys of the Road* (1933), de William Wellman, en la que una familia reducida a la miseria por el paro se desvertebra y el joven protagonista se une a una banda de adolescentes a la deriva que va de ciudad en ciudad a bordo de trenes de mercancías. Una lucha por la vida anarquizante y sin ley sustituye a un sistema social en ruinas (de todos modos, el final, impuesto por el estudio, recomienda una vuelta a los valores tradicionales y a pesar de todo, pretende ser optimista). El protagonista de *Heroes for Sale* (*Gloria y hambre*, 1933), también realizado por Wellman, es un antiguo combatiente sin empleo que conocerá toda suerte de vicisitudes -el film enumera un catálogo bastante completo de las secuelas de la guerra, de las injusticias sociales y los efectos de la crisis económica- antes de convertirse en empresario y de enfrentarse a los huelguistas. La represión de la huelga se muestra con una brutalidad sin concesiones.

Obras como ésta son ciertamente excepcionales, pero el gran número de películas que aborda problemas sociales permite, no obstante, determinar la existencia de un género. Estos films se centran, entre otros temas, en hombres de ley corruptos -*The Mouthpiece*, *Lawyer*

Man, *State Attorney*, todos ellos de 1932-, en especuladores sin escrúpulos -*The Match King* (1932)-, en el periodismo sensacionalista *Five Star Final* (*Sed de escándalo*, 1931), *The Famous Ferguson Case* (1932) y, como se ha visto, en la administración de los centros penitenciarios. También se pueden incluir en el género «social» películas como *American Madness* (*La locura del dólar*, 1932) de Frank Capra, que critica y defiende a la vez el sistema bancario; *Man's Castle* (*Fueros humanos*, 1933), de Frank Borzage, que describe (muy románticamente) la vida de sus protagonistas en una de esas chabolas surgidas de la crisis; o la curiosa *Gabriel Over the White House* (*El despertar de una nación*, 1933) dirigida por Gregory La Cava, en la que un político corrupto se convierte en presidente y más tarde, después de un accidente, se distingue por una serie de reformas y de iniciativas dictatoriales y demagógicas (se fusila a los gánsters, se obliga a las naciones extranjeras a pagar su deuda con Estados Unidos bajo amenazas, etc.). El film pretendía ser prorooseveltiano pero su mensaje político es tan poco coherente que puede interpretarse como se quiera (si es que se entiende algo). Esta obra presenta un ejemplo extremo de «comentario» político en una película norteamericana, pero su principal característica es la ambigüedad.

El melodrama sentimental: «Women's Pictures»

El melodrama es el único género cuyo nombre contiene, implícitamente, un juicio de valor. Si al principio el término designaba, sin matices peyorativos, un drama acompañado de música, muy pronto empezaría a expresar también una apreciación crítica del contenido de estas obras (teatrales y, más tarde, cinematográficas). A pesar de una vieja tendencia intelectual (siempre un poco condescendiente) de aparentar afición por el «melo» («Viva el melodrama en

el que Margot lloró»), el género siempre ha sufrido las connotaciones negativas del adjetivo «melodramático». El melodrama cinematográfico, que hoy se ha convertido en objeto de numerosos estudios, ha sido menospreciado durante mucho tiempo por los críticos y por el público «serio».

La mayor parte de las definiciones coinciden en considerar el melodrama como un género «popular» (Margot era una hija del pueblo). Su objetivo consiste en emocionar, en hacer llorar (como indica el sinónimo en argot americano: *tearjerker*, literalmente «surtidor de lágrimas»). Generalmente, los métodos usados para conseguirlo son los que constituyen en esencia la «especialización» del género. *The American Heritage Dictionary of the English Language* definía así estos métodos: «emociones exageradas, personajes estereotipados y conflictos interpersonales» (las dos primeras características asumen la responsabilidad del tradicional juicio negativo de valor). Más objetivo, René Bailly habla en su *Dictionnaire de Synonimes* de «la acumulación de situaciones enternecedoras y de peripecias imprevistas». La etiqueta *Women's Pictures*, tradicionalmente aplicada por la prensa y la profesión a este género de películas, subraya a la vez -porque el término es ambiguo y ambivalente- que están destinadas a un público esencialmente femenino y que cuentan historias de mujeres, de manera que esto explica aquéllo.

La vitalidad del género durante los años 30, y en particular a lo largo de la primera mitad de la década, es considerable (hemos elegido deliberadamente películas del mismo año -1932- como ejemplos de este párrafo, a fin de poner en evidencia la riqueza de la producción y sus constantes temáticas). La heroína del melodrama es casi siempre una mujer joven de origen modesto, a veces incluso pobre, a veces forzada a la prostitución o a actividades limítrofes con ésta (cabaretera, *taxi dancer*, etc.).

Su amor siempre es contrariado: el hombre al que ama no puede (o no quiere) casarse con ella, ya sea porque está casado -*Back Street* (*Su vida íntima*), *Forbidden* (*Amor prohibido*), *Rockabye* (*Tentación*) ya sea porque su posición social se opone a ello -*Shopworn*, *Child of Manhattan*. A veces, ella se sacrifica casándose con un hombre al que no ama -*No More Oychids*. De hecho, la mayor parte de los melodramas femeninos contienen una u otra forma de sacrificio por parte de la heroína: sacrifica su amor, su felicidad, su reputación por un padre *A Bill of Divorcement* (*Doble sacrificio*), *Child of Manhattan*-, por un hermano -*Two Against the World*-, por un hijo -*So Big* o un amante -*Tentación*. La heroína es con frecuencia madre, generalmente soltera -*The Strange Love of Molly Louvain* (¿Hay mujeres así?), *Tentación*, *Frisco Jenny* (*Barrio Chino*) al menos antes de que el recrudescimiento del Código Hays se opusiera a ello, a veces casada -*Blonde Venus* (*La Venus rubia*), a veces viuda -*So Big*. A menudo le quitan a su hijo -*Tentación*, *La Venus rubia*-, a veces muere -*Child of Manhattan*-, de manera que también el amor maternal se ve siempre frustrado: la heroína de *Doble sacrificio* debe renunciar a tener hijos por temor a que hereden una enfermedad mental congénita; este sacrificio entrafía también el de su proyecto de matrimonio con el hombre al que ama, puesto que sólo la maternidad legitima el matrimonio. Muchas veces, la heroína es injustamente sospechosa o acusada de infidelidad, de malas costumbres, de robo o de asesinato (*Shopworn*, *Tentación*, *Vanity Street*, *Virtue*, etc.) Su buena fe es generalmente reconocida, pero no sin que antes haya tenido que atravesar numerosas tribulaciones (un juicio, la prisión). Es necesario mencionar la ironía del destino, típica del género, que hace que la heroína sea castigada muchas veces por su sacrificio. La de *La Venus rubia* vuelve a su oficio de cantante para pagar la operación de su marido; él se lo agradece tratándola de mujer venal y de mala madre, y pidiendo el divorcio y

la custodia de sus hijos.

Muchas heroínas son desde el principio, o se convierten a lo largo de la acción, en «mujeres caídas» (algunos críticos americanos han identificado un subgénero al que llaman *The Fallen Women Genre*). Esta «decadencia» que puede ser el resultado de una «falta» o de un conjunto de circunstancias, crea marginados, parias de la sociedad. Frecuentemente abandonada por su marido o por su amante -en *Three Wise Girls* (*Abismos de pasión*), una de las protagonistas, abandonada por el rico amante que la mantenía, se suicida-, la heroína debe tirar hacia adelante ella sola e incluso a veces con un niño. Véase también el tema del niño apartado de su madre, que crece sin conocerla: en *Barrio Chino* (1933) el hijo, convertido en fiscal, demanda a su madre sin saber que lo es; en *The Most Precious Thing in Life* (1934) el hijo es estudiante en la universidad en la que ella es mujer de la limpieza... Estas mujeres son a menudo víctimas de una atracción fatal por hombres poco recomendables -gángsters, jugadores, vagos, etc.: que las maltratan, las explotan, las obligan a cantar y a veces las prostituyen -*Mandalay* (*Mandalay*, 1934). Siempre tratan de rehacer su vida -cambiando de ciudad, de país, de nombre, de cara- pero casi siempre demasiado tarde. Se ha subrayado muchas veces el carácter masoquista y autodestructivo de las heroínas de melodrama; también es necesario destacar su coraje en un mundo generalmente hostil. Es raro que se dejen llevar por el desánimo y lleguen a dar prueba de un gran talento y de un espíritu de iniciativa conquistadora. Las heroínas de *Shopworn* y de *La Venus rubia*, por ejemplo, se toman su revancha sobre el mundo y la adversidad convirtiéndose en grandes estrellas del espectáculo; la de *Imitation of Life* (*Imitación a 1a vida*), viuda, madre y sin empleo, construirá un imperio comercial con una receta de *crêpes*.

Los aspectos más negativos del melodrama femenino se atenuarán durante la segunda mitad de la década,

que vio evolucionar el género y, al mismo tiempo, vio cómo perdía un poco de su vitalidad. Sin embargo, en 1937 se estrenan algunos films que responden a la mejor tradición: *Stella Dallas* (*Stella Dallas*), de King Vidor (remake de una película muda de Henry King), en la que una madre lo sacrifica todo por su hija; el clásico *Camille* (*Margarita Gautier*), de George Cukor, basado en *La dama de las camelias* de Dumas hijo (del que existen tres versiones mudas), en el que la heroína sacrifica su felicidad por la del hombre al que ama; *Mannequin* (*Maniquí*) de Frank Borzage; y una cuarta versión de *Madame X*, ese melodrama quintaesencial (basado en una obra francesa de 1908 presentada en Nueva York en 1910 y filmada en 1916, 1920 y 1929) que reunía un buen número de los temas y situaciones mencionados más arriba. El último gran melodrama femenino de la década, *Dark Victory* (*Amarga victoria*, 1939), marcó el comienzo de un nuevo florecimiento para el género, que se reinventará durante los años 40.

«Americana»

El término «americana», que puede aplicarse a obras artísticas (películas, novelas, pintura), a estudios y documentos, productos artesanales o, simplemente, a artificios, designa todo lo que concierne a la historia, el folclore y las costumbres del país en lo que tienen de particularmente «americanos». En el cine, se trata de un género a la vez muy especializado y poco delimitado en sus fronteras. Con la mirada vuelta hacia el pasado casi por definición, también puede transcurrir en la época contemporánea. Su preferencia por las crónicas rurales y provincianas no excluye, no obstante, los retratos de la vida urbana. Puede adoptar los modos de la comedia sentimental, del drama o del melodrama. Sus evocaciones pueden ser intimistas o emerger de un fresco.

La característica más constante de la «americana» en la pantalla es sentimiento nostálgico hacia el pasado, generalmente considerado



Las Cuatro Hermanitas, George Cukor, 1933.

bajo su aspecto pintoresco y enternecedor. Este pasado puede ser relativamente lejano (la época colonial o el siglo XIX) pero también, y más frecuentemente, muy cercano. De hecho, el género se vincula al retrato de una vida contemporánea (la pequeña ciudad americana, el campo) arraigada en el pasado. Con el paso del tiempo, el efecto de nostalgia se desdobra, transportando hacia el pasado evocado y hacia el pasado que lo evoca: estas películas se han convertido a su vez en artificios clasificables como «americana», documentos sobre su época o por lo menos sobre las épocas que describen.

Un estudio, la Fox Films, que se fusionó en 1935 con la Twentieth Century para formar la Twentieth Century-Fox, se especializó más que todas las demás a la producción de «americana». El gusto del estudio por el pasado ya era evidente en su práctica del remake, en particular de films mudos muy antiguos, considerados, hacia 1935, como totalmente «pasados de moda»: dos éxitos de Mary Pickford, *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1917) y *Daddy Longlegs* (1919) fueron rehechos por la Fox: el primero en 1932, el segundo dos veces, en 1931 con Janet Gaynor y en 1935 bajo el título *Curly Top* (*La simpática huerfanita*) con Shirley Temple, que también sería la estrella de un nuevo remake de *Rebecca of Sunnybrook Farm* en 1938. El estudio también produjo, en 1935, una nueva versión del clásico de David W. Griffith, *Way Down East* (*Las dos*

tormentas, 1920), inspirado en un melodrama de 1897 que ya se juzgó como muy pasado de moda en la época en la que Griffith adquirió sus derechos. Fue el único remake de una de sus películas que jamás se rodó en Hollywood. Estos homenajes anacrónicos a un determinado cine mudo no eran accidentales, porque, como subraya Ethan Mordden (1988), «Griffith y Pickford eran los principales poetas de la América histórica rural y nostálgica».

El director contratado por la Fox que más se especializó en la «americana» fue Henry King, que realizó películas como *State Fair* (*La feria de la vida*, 1933), una clásica crónica de la vida campestre; la ya mencionada *Las dos tormentas*; *The Country Doctor* (*Cinco cunitas*, 1936), retrato de la vida de un médico rural; *In Old Chicago* (*Chicago*, 1938), evocación pseudo-histórica de la época del incendio de Chicago; *Little Old New York* (*E1 despertar de una ciudad*, 1940), una biografía novelada de Robert Fulton; *Chad Hanna* (1940), sobre la vida de un circo en el siglo XIX; y *Remember the Day* (*Recuerda aquel día*, 1941), sobre la vida de una institutriz y su influencia sobre un alumno.

Las tres películas que John Ford rodó para la Fox con Will Rogers se encuentran entre los más notables ejemplos de «americana» de la década. *Doctor Bull* (1933) es típica de esos pedazos de «americana» situados en un presente en el que nada parece haber cambiado desde el siglo XIX. Médico desde hace veinte años en su ciudad natal, una pequeña localidad de Nueva Inglaterra, el protagonista es injustamente acusado de negligencia y de incompetencia por los notables del lugar que no aprecian su sentido del humor y sus modales poco convencionales. *Judge Priest* (1934), situada en una pequeña ciudad del sur en 1890, adopta el mismo esquema. El juez, como el médico, es obligado a abandonar su puesto, pero será exonerado y finalmente triunfará. *Judge*

Priest es un ejemplo particularmente fascinante de «americana» en la medida en que el efecto de «nostalgia» opera en ella sobre cuatro niveles «históricos» para el espectador de hoy. La acción se sitúa en 1890 en una pequeña ciudad del sur donde los recuerdos de la Guerra de Secesión están aún muy vivos (un trío de antiguos combatientes que evoca sin cesar el conflicto forma una suerte de coro clásico). En el juicio final, que se desarrolla al mismo tiempo que las ceremonias por la memoria de los muertos en el campo de honor, el acusado de un asesinato es triunfalmente absuelto, no porque se haya establecido la legítima defensa, sino gracias al testimonio de un oficial que describe la valentía del acusado durante el conflicto, veinticinco años antes. Así pues, se establecen cuatro niveles: los años 1860 y la guerra, constantemente evocados, 1890, 1934, año de la película, y el punto de vista del espectador de hoy sobre estos estratos superpuestos. A ello se añade, además, el remake de *Judge Priest*, rodado por Ford en 1953 bajo el título *The Sun Shines Bright* (*El sol brilla en Kentucky*), con una atmósfera tan intemporal como el original (Stepin Fetchit repite aquí prácticamente el mismo papel que interpretaba en *Judge Priest* veinte años antes). *Steamboat Round the Bend* es otra excursión por un sur nostálgico, a bordo de un viejo barco de vapor que transporta un museo de figuras de cera dedicado al «pasado de América».

Ni antes ni después de la fusión, la Fox tuvo la competencia suficiente por parte de los otros estudios, que producían pocas películas relevantes de «Americana». De todos modos hay que señalar algunas obras importantes: *Little Women* (*Las cuatro hermanitas*, 1933) o *Anne of Green Gables* (1934), sendas producciones de la RKO a partir de novelas ya adaptadas a la pantalla en 1919; *The Trail of the Lonesome Plain* (1936), un película de la Paramount ya adaptada en 1916; *The Adventures of Tom Sawyer* (*Las aventuras de Tom Sawyer*, 1938), para Selznick United Artists; o



Tarzán de los Monos, W. S. Van Dyke, 1932.

Ah, Wilderness (*Ayer como hoy*, 1936), un film de la MGM basado en una obra de Eugene O'Neill. Todas estas películas están profundamente enraizadas en el pasado del país, desde la primera mitad del siglo XIX (*Las cuatro hermanitas*) hasta el cambio de siglo (*Ayer como hoy*) y la vida familiar, provinciana o campesina, desempeña un papel primordial en ellas. Igualmente importantes son la pequeña ciudad y la familia en la serie dedicada al juez Hardy y a los suyos (15 títulos entre 1937 y 1946), en la que el personaje del joven Andy Hardy, interpretado por Mickey Rooney, pronto se convertiría en protagonista. Visión idealizada de la familia americana, la serie le valió a la MGM en, 1942, un premio especial de la Academia por su representación del «American Way of Life».

Films de acción y aventuras

El cine de guerra, género abundantemente representado durante los años 20 (se trata casi siempre de la Primera Guerra Mundial), aportó algunas obras maestras al principio del sonoro: *All Quiet on the Western Front* (*Sin novedad en el frente*), *Hell's Angels* (*Los ángeles del infierno*), *The Dawn Patrol* (*La escuadrilla del amanecer*) o *Journey's End*, todas ellas estrenadas en 1930. *Body and Soul* (*Cuerpo y alma*, 1931), *A Farewell to Arms* (*Adiós a las armas*, 1932), de Frank Borzage, basada en la novela de Hemingway, *The Eagle and the Hawk* (*El águila y el halcón*, 1933) de Mitchell Leisen o *Today We Live* (*Vivamos hoy*, 1933) de

Howard Hawks, basada en una novela de William Faulkner, siguen haciendo ilustre el género; pero en el curso de los años siguientes, el conflicto mundial dejó de inspirar a los cineastas casi por completo. Entre las raras excepciones puede citarse *The Woman I Love* (1937) de Anatole Litvak (basada en la novela de Joseph Kessel, *El equipaje*, adaptada ya dos veces en Francia), *They Gave Him a Gun* (1937), *Men With Wings* (1938) de William Wellman y *La escuadrilla del amanecer* (1939), remake de la película de Howard Hawks. Bien es cierto que existe un buen número de películas en el que la guerra y sus efectos sobre los personajes desempeñan un papel - como en el melodrama de John Ford, *Pilgrimage* (*Peregrinos*, 1933), una de sus mejores películas de ese periodo, o *The Road Back* (1937), secuela tardía de *Sin novedad en el frente*, sobre el retorno de los soldados a la vida civil - aunque, hablando con propiedad, no se las puede considerar como películas de guerra.

Ciertamente, los estudios no abandonaron el género, sino que en adelante lo relegaron a conflictos más limitados y a lugares «exóticos»: el desierto sahariano en *Beau Geste* (*Beau Geste*) o mesopotamia en *The Lost Patrol* (*La patrulla perdida*) de John Ford, y *The Lost Outpost*, las Indias británicas en *Lives of a Bengal Lancer* (*Tres lanceros bengalíes*, 1935), *The Charge of the Light Brigade* (*La carga de la Brigada Ligera*, 1936) y *Gunga Din* (*Gunga Din*, 1939) o China en *The General Died at Dawn* (*El general murió al amanecer*, 1936) y *North of Shanghai* (1939). Estas películas le deben más al género de la «aventura exótica» que al cine de guerra propiamente dicho. Éste se puede dividir en diversos subgéneros, de los que el más popular durante los años 30 fue sin duda el «cine de la selva», dominado por la serie Tarzán, producida por la MGM con Johnny Weissmüller como estrella: *Tarzan the Ape Man* (*Tarzán de los monos*, 1932), que fue el primer Tarzán sonoro, *Tarzan and His Mate* (*Tarzán y su compañera*, 1934), *Tarzan Escapes*



El Capitán Blood, Michael Curtiz, 1935.

(1936), *Tarzan Finds a Son* (*Tarzán y su hijo*, 1939), etc.

Simultáneamente, productores independientes rodaron sus propias películas de Tarzán, con Buster Crabbe o Herman Brix. Menos de un año después de Tarzán de los monos, la Paramount estrenó una flagrante imitación, *King of the Jungle* (en la que Buster Crabbe debutaba como estrella). Desde entonces, este estudio se especializó en películas de la selva: *White Woman* (1933), *The Jungle Princess* (1936), *Her Jungle Love* (1938), etc. Desde 1932, *The Savage Girl* presentó una versión femenina de Tarzán (con Rochelle Hudson en el papel principal). También debemos citar *King Kong*, una forma particular - fantástica- del cine de jungla. Subrayemos finalmente que el gusto del público por este exotismo fue tempranamente estimulado por una serie de documentales, el más célebre de los cuales fue el relato de caza en Malasia, *Bring'Em Back Alive* (1932). Aquel mismo año se produjeron por lo menos otros tres documentales del mismo género: *Congorilla*, *The Jungle Killer* y *Matto Grosso*.

Otra forma de película de aventuras popular durante los años 30 fue la aventura marítima, frecuentemente histórica. Las más famosas de estas películas son *Mutiny on the Bounty* (*Rebelión a bordo*, 1935), que obtuvo el Oscar a la mejor película; *Captain Blood* (*El capitán Blood*, 1935), con la que se dio a conocer Errol Flynn; y *The Sea Hawk* (1940), también con Flynn, ambas dirigidas por Michael

Curtiz. También se pueden citar *China Seas* (*Mares de China*, 1935), *Captains Courageous* (*Capitanes intrépidos*, 1937), *Slave Ship* (*Redención*, 1937), *Souls at Sea* (*Almas en el mar*, 1937), *Rulers of the Sea* (*Señores del mar*, 1939), así como *Treasure Island* (*La isla del tesoro*, 1934).

Otra forma de aventura histórica, la película de «capa y espada», muy popular durante los años 20, desapareció casi por completo hacia la mitad de la década siguiente. La aparición de Errol Flynn en su primera película como estrella, *El capitán Blood*, fue lo que reanimó el gusto del público por los duelos con espada. El género sería representado sobre todo por adaptaciones de novelas frecuentemente llevadas a la pantalla: *The Count of Monte Cristo* (*El conde de Montecristo*, 1934), *The Three Musketeers* (*Los tres mosqueteros*, 1935), *The Prisoner of Zenda* (*El prisionero de Zenda*, 1937), *The Prince and the Pauper* (1937) o *The Corsican Brothers* (1941). Los dos duelos más espectaculares son sin duda los que oponen a Flynn con Basil Rathbone en *The Adventures of Robin Hood* (*Robin de los Bosques*, 1938) y con Henry Daniell en *The Sea Hawk*. También en 1940, Tyrone Power encarnó al Zorro en *The Mark of Zorro* (*El signo del Zorro*) de Rouben Mamoulian, y en 1942 se volvería a batir en duelo en la película de piratas *The Black Swan* (*El cisne negro*), que fue el canto de cisne del género, por lo menos durante la guerra.

El cine biográfico

Este género histórico, poco practicado al principio del sonoro, volvió a tener importancia hacia 1933-34 para alcanzar su apogeo en los últimos años de la década. Los estudios aludieron a las personalidades históricas más diversas (pero se limitaron, la mayoría de las veces, al siglo XIX y principios del XX). Políticos: *Parnell* (1937), *Young Mr. Lincoln* (*El joven Lincoln*, 1939), *Abe Lincoln in Illinois* (1940); soberanos:

Queen Christina (*La reina Cristina de Suecia*, 1934), *Mary of Scotland* (*María Estuardo*, 1936), *Marie Antoinette* (*María Antonieta*, 1938); inventores: *The Story of Alexander Graham Bell* (*El gran milagro*, 1939), *Young Tom Edison* (*El joven Edison*, 1940), *Edison the Man* (*Edison, el hombre*, 1940); científicos: *The Story of Louis Pasteur* (*La tragedia de Louis Pasteur*, 1936), *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940); escritores: *Voltaire* (1933), *The Life of Emile Zola* (1937), *The Barrets of Wimpole Street* (*Las vírgenes de Wimpole Street*, 1934) sobre Elizabeth Barret y Robert Browning; músicos: *The Great Waltz* (*El gran vals*, 1938) sobre Johann Strauss, o *Harmony Lane* (1935) y *Swanee River* (1940), ambas dedicadas al compositor de canciones Stephen Foster; personalidades del mundo del espectáculo: *The Mighthy Barnum* (*El poderoso Barnum*, 1934), *Annie Oakley* (1935), *The Great Ziegfeld* (*El gran Ziegfeld*, 1936), *The Story of Irene and Vernon Castle* (1939), Lillian Russell (1940); enfermeras: *The White Angel* (1936) sobre Florence Nightingale, o *Nurse Edith Cavell* (1939); industriales: *Diamond Jim* (1935), *The Toast of New York* (*Ídolo de Nueva York*, 1937); aventureros y maleantes: *Viva Villa!* (*¡Viva Villa!*, 1934) o *Robin Hood of El Dorado* (*Joaquín Murieta*, 1936) como exponentes de una categoría que cabalga a menudo entre otros géneros, como el western: *Jesse James* (*Tierra de audaces*, 1939), *Frontier Marshall* o *The Return of Frank James* (*La venganza de Frank James*, 1940).

Estas películas se toman frecuentemente muchas libertades con



Juárez, William Dieterle, 1939.

la verdad histórica, pero las más serias adquirieron en el género verdadera respetabilidad, debido, en gran parte, a la calidad de las biografías de Louis Pasteur y Emile Zola producidas por Warner Bros. y realizadas por William Dieterle. El palmarés de los Oscar da una idea del prestigio alcanzado por el género biográfico durante la segunda mitad de la década: dos años consecutivos, una biografía se llevó el Oscar a la mejor película (*El gran Ziegfeld* en 1936 y *The Life of Emile Zola* en 1937). En 1936, Paul Muni se consagró como mejor actor por *La tragedia de Louis Pasteur* y Louise Rainer como mejor actriz por *The Great Ziegfeld*. Pasteur y Emile Zola también recibieron un Oscar al mejor guión. En la Warner, Dieterle continuaría la serie de biografías de prestigio con *Juárez* (1939), de nuevo con Paul Muni, *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940) y *A Dispatch from Reuter* (1940).

El terreno de la comedia: el cine cómico

Ningún género fue tan negativamente afectado por el sonoro como el cine cómico visual que cultivaron -por mencionar sólo a los que practicaban desde hacía tiempo el largometraje- Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd y Harry Langdon. Dejando a un lado el caso muy particular de Chaplin, que sólo rodó dos películas entre 1928 y 1938, y hasta *The Great Dictator* (*El gran dictador*, 1939) evita en ellas la palabra, e incluso casi hasta el sonido, todos los grandes cómicos mudos padecieron las consecuencias de la llegada del sonoro y vieron malograrse su carrera durante los años 30. No es pertinente en este capítulo analizar las razones de esta decadencia, que por otra parte adopta formas un poco distintas en cada cómico. Basta con subrayar que la forma de expresión cómica profundamente original perfeccionada por estos creadores durante los años 20, dejó prácticamente de existir con la generalización del sonoro. Las siete películas sonoras que Keaton rodó para



Una Noche en la Ópera, Sam Wood,

la MGM entre 1930 y 1933, adolecen de mediocridad y no conservan nada de la personalidad y el estilo del Keaton mudo. Posteriormente, el actor se diluiría en series de cortometrajes de muy bajo presupuesto, todos ellos extremadamente mediocres. La carrera meteórica de Langdon, el último de los grandes cómicos mudos, estaba ya en declive en 1928 con el fracaso comercial de sus dos últimos largometrajes, y también él tuvo que sufrir la humillación del cortometraje en serie. Lloyd sobrevivió más tiempo, pero aparte de *Movie Crazy* (*Cinemanía*, 1932), sus películas sonoras -*The Cat's Paw* (*La garra del gato*, 1934), *The Milky Way* (*La vía láctea*, 1936) y *Professor Beware* (1938)- no tienen más que una lejana relación con sus obras maestras mudas.

Sólo Stan Laurel y Oliver Hardy, la pareja cómica más célebre de la historia del cine, superaron con éxito el sonoro. Al principio, siguieron rodando cortometrajes de calidad, algunos de los cuales -*Hog Wild* (1930), *Helpmates* (1931) o *The Music Box* (1932) no son indignos de sus grandes éxitos mudos. Pero sus siete primeros largometrajes, que mezclan frecuente y desafortunadamente lo cómico con la opereta, son muy decepcionantes, a excepción de *Sons of the Desert*

(*Compañeros de juerga*, 1934). Después de las mediocres *Babes in Toyland* (*Había una vez dos héroes*), *Bonnie Scotland* (*Dos fusileros sin bala*) y *The Bohemian Girl* (*Un par de gitanos*, 1935-36), el dúo se recuperó con dos films producidos por el propio Stan Laurel: *Our Relations* (*Un par de mellizos*, 1936), *Way Out West* (*Laurel y Hardy en el Oeste*, 1937), y sobre todo *Blockheads* (*Cabezas de chorlito*, 1939), en la que Harry Langdon colaboró como guionista y gagman. De todos modos, después de 1940 sus películas caerían en la más absoluta mediocridad.

A pesar de su persistente éxito popular durante los años 30 (e incluso después), Laurel y Hardy, con su inocencia y su apego a las rutinas visuales nacidas del mudo, fueron figuras anacrónicas en un cine cómico dominado por el cinismo anarquizante de los hermanos Marx y de W. C. Fields, en los que la palabra prevalece sobre lo visual. Los hermanos Marx sustituyeron el lenguaje universal del cine cómico mudo por una forma de comicidad verbal profundamente anglosajona (su origen puede hacerse remontar por lo menos hasta el nonsense de Edward Lear y sobre todo de Lewis Carroll) y fundamentalmente intraducible, basada en una trituración despiadada de la lengua inglesa

(retruécanos, aproximaciones, deformaciones -debidas al acento «italiano» de Chico- dobles sentidos, etc.) que también sirve de material para una dialéctica delirante que toma sus raíces de la lógica del absurdo... y del absurdo de la lógica. En los Marx, incluso (y sobre todo) el mudo Harpo es intraducible, ya que sus pantomimas (cuando se «comunica» con Chico), esas series de retruécanos visuales, no son inteligibles más que para el que entiende el inglés y las extraordinarias violencias a las que Harpo somete su vocabulario.

Los hermanos Marx pertenecen casi tanto al «periodo de transición» como al que nos concierne en este capítulo: entre 1929 y 1931 ya habían establecido su personalidad y su estilo en la pantalla en tres películas (en las dos primeras adaptaban sus espectáculos de Broadway). Para los más «puristas» de los aficionados a los Marx, su gran periodo es el de sus tres últimas películas Paramount: *Monkey Business* (*Pistoleros de agua dulce*, 1931), *Horse Feathers* (*Plumas de caballo*, 1932) y *Duck Soup* (*Sopa de ganso*, 1933). Esta última, fracaso comercial en su tiempo, es considerada hoy por la mayor parte de los críticos como su obra maestra y como uno de los grandes clásicos del cine cómico; surrealizante y sin concesiones, es la más delirante y anárquica de todas sus películas. En la MGM, Irvin Thalberg decidió atemperar ese talento salvaje que parecía repeler hasta a los locos, añadiendo a los guiones intrigas sentimentales y canciones, o sea los *production numbers* (es decir, aquello que constituía la debilidad de sus dos primeras películas). Este método, que por otra parte caracterizó a la mayoría de las películas cómicas después de 1935, no perjudicó demasiado a sus dos primeros films de la MGM, *A Night at the Opera* (*Una noche en la ópera*, 1935), su mayor éxito comercial, y *A Day at the Races* (*Un día en las carreras*, 1937), pero en los años siguientes se puso de manifiesto una notable degradación.

Los hermanos Marx habían creado su propio género cómico, y puede decirse lo mismo de W.C. Fields, personalidad cómica tan excepcional como Groucho Marx, pero mucho más complejo. Contrariamente a los grandes cómicos mudos, Fields, que había rodado una serie de comedias mudas entre 1926 y 1928, sólo se hallaba en su propio elemento con el sonoro. Como Groucho Marx, pero de manera completamente diferente, hacía de la palabra una palabra excéntrica tanto por su estilo como por su contenido, el principal componente de su personaje. Fields era tan iconoclasta y tan anarquizante como los Marx, de manera ciertamente menos resplandeciente y agresiva, pero quizás más sorprendente, puesto que estaba más despegado de la realidad cotidiana. Si ridiculiza la respetabilidad y el conformismo burgués, el mito del éxito, el culto a la familia, a la mujer o al niño, lo hace frecuentemente desde dentro, interpretando papeles de marido vejado o de padre de familia abrumado: *You're Telling Me* (1934), *It's a Gift* (1934) y *The Man on the Flying Trapeze* (1935).

En 1932, Fields también fue la estrella de *Million Dollar Legs* (*A todo gas*), una sátira burlesca muy cercana al espíritu «nonsénsico» y nihilista de *Sopa de ganso*, de los hermanos Marx, rodada el mismo año por el mismo estudio. Pero si se exceptúa *International House* (*Casa internacional*, 1933), este tipo de comicidad es raro en la filmografía de Fields, como en general en todo el cine de los años 30. Una excepción es *Dipsomaniac*, con los cómicos Wheeler & Woolsey, realizada en 1933 por Eddie Cline, el director de *A todo gas*.

Una comicidad enteramente verbal, y también de tipo «nonsénsico», caracteriza a la pareja formada por George Burns y Gracie Allen, que procedía del vodevil y de la radio. Participaron en algunas películas de la Paramount -entre ellas, *Casa internacional* y *Six of a Kind* (*Viaje de placer*) junto a Fields- y también para la RKO, en *A Damsel in Distress*

(*Señorita en desgracia*, 1937) con Fred Astaire, pero nunca fueron las estrellas principales. Los Ritz Brothers, que también procedían del vodevil, y que tenían admiradores («o se les adora o se les detesta», escribió el crítico Leonard Maltin), aparecen en una decena de películas producidas por la Fox entre 1936 y 1939, entre las que se encuentra una versión musical y semiparódica de Los tres mosqueteros. Wheeler & Woolsey, cómicos olvidados pero muy populares durante los años 30, rodaron una veintena de películas para la RKO entre 1930 y 1937 (Woolsey murió prematuramente en 1938).

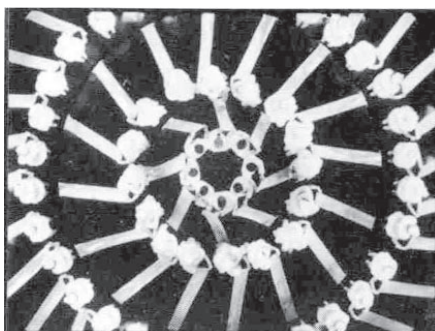
Pero el cómico más popular del periodo, al menos si nos fiamos de los resultados de la taquilla, fue Eddie Cantor, otra estrella también olvidada, y cuyas películas han envejecido muy mal. *Palmy Days* (*Un loco de verano*) fue el mayor éxito comercial de 1931. *The Kid From Spain* (*Torero a la fuerza*, 1932) y *Roman Scandals* (*Escándalos romanos*, 1933) encabezan las recaudaciones durante el periodo 1932-1935, y su éxito no sería igualado, en 1936, más que por San Francisco. Hasta 1940, sólo *Snow White* (*Blancanieves y los siete enanitos*) y *Gone With the Wind* (*Lo que el viento se llevó*) sobrepasarían su recaudación. Las películas de Cantor, producidas por Samuel Goldwyn, se nutren a la vez de la comicidad y de la comedia musical, una tendencia bastante general, como hemos dicho, durante los años 30 y que se prolongaría hasta el decenio siguiente.

La comedia musical

En 1932, se hubiera podido creer que la comedia musical, género cinematográfico nacido con el sonoro, no era más que una forma efímera y ya agotada. La plétora de las operetas, revistas, de los *backstage musicals* y de comedias con cuplés que invadieron las pantallas desde 1928 provocaron el cansancio del público una vez pasada la atracción por la novedad; desde 1930, algunas salas anunciaban «esto

no es una comedia musical» para atraer a los espectadores. La superabundancia del producto no era la única razón de este desinterés; si se exceptúan los musicales rodados por Lubitsch entre 1929 y 1931, la mayor parte de estas películas eran mediocres, técnicamente primitivas y no tienen hoy más que un interés documental. En 1931-32, la producción disminuyó considerablemente; los únicos títulos importantes fueron, en 1932, *The Big Broadcast* (*Ondas musicales*), primer título de una serie de Paramount, *One Hour With You* (*Una hora contigo*), de Ernest Lubitsch, un remake con canciones de su *The Marriage Circle* (*Los peligros de1 flirt*, 1925), y sobre todo *Love Me Tonight* (*Ámame esta noche*), en la que Ruben Mamoulian aporta por primera vez un tratamiento cinematográfico creativo al cine musical.

Ámame esta noche había sido un éxito aislado y excepcional, y nada podía presagiar la súbita renovación de la comedia musical en 1933. Esta renovación empezó de forma explosiva con *La calle 42*, arquetipo del backstage musical. El argumento era banal -retomado, además, de una película de 1929, *On With the Show* (Música, maestro)- pero la película renovó el género por la calidad del guión y de sus diálogos, por las canciones y sobre todo por los production numbers dirigidos por Busby Berkeley en un estilo completamente personal (que había introducido por primera vez en la pantalla en las películas de Eddie Cantor producidas por Samuel Goldwyn). El film dio a conocer a Ruby Keeler, que hizo en ella su debut en la pantalla, a Dick Powell y a Ginger Rogers, y destacó igualmente por los excelentes papeles secundarios cómicos. Todas estas características reaparecerían en los otros dos musicales Warner de 1933, rodados con el mismo espíritu y con el mismo equipo (Berkeley, el guionista James Seymour, los compositores Harry Warren y Al Dubin, y muchos de los mismos intérpretes).



Calle 42, Lloyd Bacon, 1933.

Gold Diggers of 1933 (*Vampiresas 1933*) fue un éxito aún mayor que el de *La calle 42*, con cuatro production numbers memorables: *We're in the Money*, *Pettin in the Park*, *The Shadow Waltz* (con sus sesenta coristas y sus violoncelos luminosos) y *Remember My Forgotten Man*, caso único de «comentario social» en un número musical. *Footlight Parade* (*Desfile de candilejas*), en la que James Cagney canta y baila, es quizás la obra maestra del backstage musical -hasta *The Band Wagon* (*Melodías de Broadway 1955*) en 1953- y contiene el primer gran «ballet náutico» de la historia del cine, *By a Waterfall*, uno de los números más complejos y brillantes de Berkeley.

El otro acontecimiento crucial del año 1933 para el género fue la aparición de Fred Astaire, que debutó en la pantalla con *Dancing Lady* (*Alma de bailarina*), en la que interpreta su propio papel y baila con Joan Crawford, y, con Ginger Rogers como pareja, en *Flying Down to Rio* (*Volando hacia Río de Janeiro*), en la que no son los protagonistas, pero donde causaron



El Gran Ziegfeld, 1936.

sensación con su baile *The Carioca*. Una de las mayores debilidades de los musicales primitivos era la mediocridad de los bailarines y de las coreografías. Astaire aportó elegancia, refinamiento, dinamismo y creatividad, ya bailara solo o con su compañera.

Durante el resto de la década, el género estuvo dominado por las películas Astaire-Rogers para la RKO y por los musicales coreografiados por Berkeley en la Warner (y luego en la MGM). Todos los Astaire-Rogers se convirtieron en clásicos: *The Gay Divorcee* (*La alegre divorciada*), *Roberta* (*Roberta*), *Top Hat* (*Sombrero de copa*), *Follom the Fleet* (*Sigamos la flota*), *Swing Time*, *Shall We Dance?* (*Ritmo loco*), *Carefree* (*Amanda*) o *A Damsel in Distress* (*Señorita en desgracia*), rodado por Astaire, sin Rogers, también en 1938. Los musicales Warner en los que participó Berkeley son de calidad diversa, pero siempre memorables al menos por un número musical: *Don't Say Goodnight* en *Wonder Bar* (*Wonder Bar*, 1934), el final de *Fashions of 1934* (*El altar de la moda*) con sus mujeres-arpa, *I Only Have Eyes For You* en *Dames* (1934), *The Words Are in My Heart* con sus 56 pianos blancos y *The Lullaby of Broadway* (uno de los puntos culminantes de Berkeley) en *Gold Diggers of 1935* (*Vampiresas 1935*) o *All's Fair in Love and War* en *Gold Diggers of 1937* (*70 coristas de uniforme blanco*). De todos modos, después de 1937, el estudio impuso a Berkeley presupuestos más modestos y sus films se resintieron de ello (se convirtió por entero en realizador y firmó muchas películas no musicales). En 1939 se fue a la MGM donde, después de haber ajustado el final de *Broadway Serenade* (*Se llevó mi corazón*), dirigiría sus propios musicales, empezando por *Babes in Arms* (*Los hijos de la farándula*), el primero de una serie con Mickey Rooney y Judy Garland.

Los musicales de la MGM de los años 30 eran menos innovadores que las películas de Astaire y Berkeley. La especialidad musical del estudio era

la opereta y su gran diva, Jeanette MacDonald, co-estrella con Maurice Chevalier en 1934 de *The Merry Widow* (*La viuda alegre*), de Lubitsch. Poco después, el estudio le dio a MacDonald una nueva pareja, Nelson Eddy, con el que triunfó en la taquilla gracias a *Naughty Marietta* (*Marietta, la traviesa*, 1935), *Rose Marie* (*Rose Marie*, 1936), *Maytime* (*Primavera*, 1937) y *Sweethearts* (*Enamorados*, 1938). MacDonald también fue la estrella del mayor éxito comercial de la década (después de *Lo que el viento se llevó* y *Blancanieves*): *San Francisco* (1936), que no es una comedia musical (se trata de una mezcla de drama sentimental y de película de catástrofes) pero en la que interpreta numerosas canciones y arias de ópera. El mismo año, la MGM produjo otra película que sólo pertenecía marginalmente al género: *El gran Ziegfeld* (el presupuesto más alto después de *Ben Hur*), pero que por su tema, contenía numerosas secuencias musicales que recreaban las producciones de las *Ziegfeld Follies*.

En 1935, la MGM contrató a Eleanor Powell, que sería la primera gran bailarina moderna del estudio con *Born to Dance* (*Nacida para 1a danza*), *Rosalie* (*Rosalie*) o tres *Broadway Melody* (*Melodías de Broadway*) entre 1935 y 1940, pero hay que tener en cuenta que en la época prácticamente no tenía competencia en la MGM. El «golpe» de la MGM fue el descubrimiento de la joven Frances Gumm, rebautizada como Judy Garland, que rodó su primer largometraje en ese estudio, *Broadway Melody of 1938* (*Melodías de Broadway*, 1937), a la edad de 14 o 15 años. Triunfaría en *The Wizard of Oz* (*El mago de Oz*, 1939), que mezcla lo fantástico de un cuento de hadas con la comedia musical. Arthur Freed, letrista de numerosas canciones escritas para la MGM, debutó oficialmente como productor en esta célebre película antes de convertirse en el productor más importante de la historia de la comedia musical cinematográfica (su primera producción oficial fue *Los hijos de la farándula* en 1939).

Las películas musicales producidas por otros estudios que no fueran la Warner, RKO o MGM durante los años 30 eran frecuentemente rutinarias y estaban bastante más apoyadas en el canto que en la danza; de hecho, generalmente estaban construidas alrededor de un o una cantante: Bing Crosby en la Paramount, Deanna Durbin en la Universal, Alice Faye en la Fox (y también Shirley Temple, que canta en la mayor parte de sus películas y rodó una veintena de ellas para el estudio entre 1934 y 1940). El volumen de la producción era considerable. Más del 40% de las películas de la Paramount del periodo eran «musicales», ya se tratara de verdaderos musicales o de comedias (y a veces de películas dramáticas) que contuvieran algunas canciones. Conscientes de esta distinción, los autores del catálogo del *American Film Institute* identificaron en el periodo 1931-1940 un «género» al que llamaron *With Songs*, que designaba películas que no eran propiamente musicales pero que contenían dos o más canciones; esta categoría comprende más de 600 títulos.

La screwball comedy

Los años 30 vieron la aparición de una forma de comedia brillante y particular, tan típica del cine hollywoodense que en Francia se adoptó rápidamente la costumbre de llamarla «comedia americana». Aunque se extendió bastante antes de la década siguiente, es tan característica del periodo 1932-1939 que también se la designa simplemente con el nombre de «comedia de los años 30». Al principio, el género no tenía nombre en la terminología hollywoodense -la conciencia de haber creado un género no apareció hasta más tarde. Se atribuye a un publicista la invención del término *screwball comedy*, que se difundió dos o tres años después de la aparición de los primeros ejemplos del género. *Screwball* es una palabra de



Sombrero de Copa, Mark Sandrich, 1935.

argot que puede usarse como nombre que califica a una persona o, en este caso, como adjetivo. En el primer caso, designa (definición del *American Heritage Dictionary*) a un individuo «excéntrico, impulsivamente antojadizo o irracional», descripción que se aplica perfectamente al comportamiento de la mayor parte de los personajes (y sobre todo a las heroínas) de la «comedia chiflada», (cabe recordar que, al principio, *screwball* en el lenguaje del béisbol, designaba una pelota que tomaba una dirección imprevista, opuesta a la que quería darle el jugador: esta definición también se aplica muy bien a las acciones y comportamientos descritos por las películas en cuestión).

El género, que Pauline Kael describió graciosamente como «un pulso ininterrumpido de magia despreocupada» («...that sustained feat of careless magic we call 'thirties comedy'»), es sin ninguna duda el más rico y más original del periodo. No obstante, su originalidad es paradójica. Si se examinan los elementos que lo constituyen, uno se sorprende, no por su novedad, sino muy al contrario, por su carácter tradicional. Los temas y personajes retoman arquetipos más o menos modernizados. El de Cenicienta -específicamente invocado en *Midnight* (*Medianoche*, 1939), de Mitchell Leisen, una de las obras maestras del género es omnipresente: las heroínas de

condición modesta encuentran millonarios, hijos de buena familia -a la vez que una inversión frecuente y típicamente «moderna» en la que un héroe de condición modesta encuentra a una rica heredera. Permutaciones familiares, los «pobres» se hacen pasar frecuentemente por «ricos» y al revés (los equívocos acerca de la identidad y la usurpación de la identidad son temas constantes). La «moral», implícita o explícita, de estos rompecabezas es convencional en sí misma: el dinero no da la felicidad, la pobreza tiene su nobleza y los ricos son muchas veces egoístas e inconscientes.

Los triángulos son igualmente convencionales ya anunciados por ciertos títulos: *Wife, Doctor and Nurse* (*Esposa, doctor y enfermera*), *Wife, Husband and Friend*, *Wife vs. Secretary* (*Entre esposa y secretaria*), etcétera- así como temas del despecho amoroso, de la confusión sentimental, de la ruptura y de la reconciliación (las parejas que se separan pero se reconcilian al final son numerosas: Stanley Cavell ha estudiado un abundante corpus de ellas bajo el título «Comedia del rematrimonio»). Por otra parte, un buen número de estas comedias eran adaptaciones de obras teatrales enraizadas en la tradición, como las de Ferenc Molnar: *The Awful Truth* (*La pícara puritana*, 1937) de Leo McCarey está inspirada en una obra de 1922 ya filmada en 1925 y 1929.

Pero no hay que buscar la originalidad de las *screwball comedies* en las fuentes, los personajes, las intrigas o los temas, sino más bien en la vivacidad y la elegancia del tono, en la sofisticación de los diálogos, sutiles y a la vez directos, el sentido de la fórmula, de las litotes, del sobreentendido, los matices extraordinariamente refinados del juego de intérpretes que parecían hechos para el género y al que daban lo mejor de ellos mismos. Las actrices fueron quienes, particularmente, hicieron triunfar la *screwball comedy*. Irene Dunne, Carole Lombard, Claudette Colbert o Jean Arthur llevaban muchas películas a sus espaldas antes de

abordar el género, pero éste sería el que revelaría la magnitud de su talento.

La tradición crítica pretende que el debut del género en 1934 tuvo lugar con *It Happened One Night* (*Sucedió una noche*, 1934) de Frank Capra, pero un género no se construye por completo de la noche a la mañana. Ya se pueden encontrar diversos elementos constitutivos en películas como *Platinum Blonde* (*La jaula de oro*, 1931) del mismo Capra, *Red-headed Woman* (*La pícara pelirroja*, 1932), *Design for Living* (*Una mujer para dos*, 1933) de Ernest Lubitsch, basada en la obra de Noël Coward, *Bombshell* (*Polvorilla*, 1933) o *Three-Cornered Moon* (otra obra teatral filmada), en la que ya aparece uno de los temas recurrentes del género: la familia excéntrica, generalmente rica (aquí antiguamente rica pero venida a menos), que se reencontrará en



Sucedió una Noche, Frank Capra, 1934.

clásicos como *My Man Godfrey* (*Al servicio de las damas*, 1936), *You Can't Take It With You* (*Vive como quieras*, 1938), *Fifth Avenue Girl* (*La muchacha de la Quinta Avenida*, 1939), así como en numerosas películas menos célebres: *We're Rich Again*, *Blind Date* (*La clave del enigma*), *Woman Chases Man* (*Quien conquista es la mujer*), *Merrily We Live* (*Mendigo original*), etc.

De todos modos, *Sucedió una noche* inaugura una forma típicamente norteamericana -hollywoodense- de un tipo de maridaje del que en películas anteriores sólo se encuentran pinceladas. James Harvey subraya en

Romantic Comedy in Hollywood: «La jaula de oro posee casi todos los elementos de la *screwball comedy*... sólo le falta el arranque. El espíritu de La jaula de oro pertenece, de manera muy evidente, a una época anterior a *Sucedió una noche*». Sólo dos años separan las dos películas, pero sin embargo puede hablarse legítimamente de dos épocas diferentes. El tono y la atmósfera han cambiado por completo. El impulso al que se refiere Harvey (utiliza la palabra francesa *élan*), cualidad llena de vivacidad, de ardor y de entusiasmo, distingue efectivamente las mejores *screwball comedies* (de hecho, el género en su conjunto) de las comedias de los inicios del decenio que manifiestan generalmente un cierto pesimismo, léase una cierta malevolencia. *Sucedió una noche* reintroduce optimismo y alegría de vivir bajo una forma original y estimulante. Harvey, de nuevo, encuentra la palabra precisa: «Esta nueva fórmula de comedia no era simplemente divertida, sino que engendraba la alegría».

Claudette Colbert ya había dado una idea de su talento para la comedia en *The Smiling Lieutenant* (*El teniente seductor*, 1931) de Lubitsch y en *Three-Cornered Moon*, pero fue *Sucedió una noche* la que la situó de golpe entre las mejores actrices de comedia estadounidenses. De la misma manera, Mirna Loy, después de unas setenta películas (generalmente en papeles de seductora exótica), fue repentinamente «descubierta» en *La cena de los acusados* (1934), una de las películas clave de la *screwball comedy* en su primer periodo, en la que interpretaba el papel de la mujer del detective aficionado, encarnado por William Powell. Carole Lombard, interesante en algunas películas anteriores a 1934, como *No Man of Her Own* (*Mentira latente*), triunfó con *Twentieth Century* (*La comedia de la vida*, 1934) de Howard Hawks, basada en la obra de Ben Hecht y Charles MacArthur. Posteriormente, Irene Dunne, que hasta entonces se había hecho famosa sobre todo en el melodrama, reveló un sorprendente

talento como actriz de comedia en *Theodora Goes Wild* (*Los pecados de Teodora*, 1936) y *La pícaro puritana* (1937). También fue este género el que hizo de Jean Arthur una gran estrella: *The Whole Town's Talking* (*Pasaporte a la fama*, 1935), *Mr. Deeds Goes to Town* (*El secreto de vivir*, 1936), *Easy Living* (*Una chica afortunada*, 1937) y *Vive como quieras* (1938). Y podría decirse que Katharine Hepburn, que llegó al género bastante tarde, alcanzó el punto culminante de su primer periodo con *Bringing Up Baby* (*La fiera de mi niña*, 1938), una de las grandes obras del género, y *The Philadelphia Story* (*Historias de Filadelfia*, 1940).

En *Sucedió una noche*, Colbert encarna a una rica heredera que huye (su padre la tenía prisionera en un yate para impedir un matrimonio que desaprueba). El enorme éxito de la película provocó una proliferación de herederas más o menos *screwball*: *Libeled Lady* (*Una mujer difamada*), *Love on the Run* (*Al servicio de las damas*), *Love Is News* (*Amor y periodismo*), *Wise Girl*, *The Mad Miss Manton*, *There Goes My Heart*, etc. Algunas de estas películas retoman incluso el personaje del periodista (Clark Gable en la película de Capra) que encuentra a la heredera durante su escapada e incluso algunas escenas concretas. Del mismo modo, La cena de los acusados no sólo provocó numerosas secuelas *After The Thin Man* (*Ella, él y Asta*), *Another Thin Man* (*Otra reunión de acusados*), *Shadow of the Thin Man*, etc. - con la misma pareja protagonista, sino también imitaciones, como *Remember Last Night* (*¿Recuerdas lo de anoche?*, 1935) con Robert Young y Constance Cummings interpretando a una joven pareja de detectives aficionados; *Fast Company* (1938), *Fast and Loose* (1939) y *Fast and Furious* (1939), trilogía dedicada a un detective bibliófilo y a su mujer (encarnados por estrellas diferentes en cada título); *There's Always a Woman* (*Siempre hay una mujer*, 1938) y su secuela, *There's That Woman Again* (*Ha vuelto aquella mujer*), también centrada en una pareja de detectives.



Historias de Filadelfia, George Cukor, 1940.

No pocas veces la *screwball comedy*, género de «entretenimiento» por excelencia, contenía elementos de crítica social implícita, o al menos de sátira, en su representación de los ricos. La crítica se hace explícita en *Al servicio de las damas* de Gregory La Cava, escrita por Morrie Ryskind, en la que el héroe, falso vagabundo y verdadero aristócrata que desprecia a los ricos, no pierde la oportunidad de disertar sobre la injusticia social, caso casi único en la historia del género. El comienzo de la película juxtapone con bastante audacia a los vagabundos de un barrio de chabolas (pocas comedias han evocado tan brutalmente los efectos de la crisis económica) con los ricos que participan en una ginkana quienes, con una perfecta inconsciencia del mal gusto, buscan a un «vagabundo» para completar su lista. La conclusión es una versión de cuento de hadas inspirada en el *New Deal* y su programa: Godfrey transforma la chabola donde le encuentran en un lujoso night club en el que trabajarán sus antiguos amigos vagabundos («He descubierto que la única diferencia entre un despojo y un hombre es un empleo»). No obstante, lo que coloca a *Al servicio de las damas* entre los mejores ejemplos del género no es el

apunte social, sino la calidad cómica de las relaciones entre Godfrey y los miembros de la familia Bullock («una banda de imbéciles sin cerebro») y, en particular, su hija Irene, quintaesencia de la heroína *screwball*. Carole Lombard hace apasionante e irresistible a este personaje, a primera vista estereotipo «sexista» y bastante limitado.

La chica de la Quinta Avenida, una de las películas más curiosas de La Cava, está construida sobre el mismo modelo: un personaje que representa al pueblo, a los pobres, irrumpe en una familia de ricos (un padre abrumado y al borde de la ruina, una mujer y dos hijos adultos frívolos e irresponsables) y les descubre sus defectos. Este personaje es, esta vez, una verdadera «hija del pueblo», sin empleo y hambrienta que el millonario ignorado por su familia encuentra en un parque y decide instalar en su casa. La Cava trata esta situación completamente insólita de manera inesperada, sin pretender explotar sistemáticamente su potencial cómico, distanciándose respecto al mecanismo de la risa: el género era lo bastante flexible como para admitir tales acercamientos personales.

De todas las películas



La fiera de mi niña, Howard Hawks, 1938.

destacables del género, *La fiera de mi niña* es sin duda la más delirante, aquella a la que el término *screwball* se ajusta con mayor precisión. Es un raro ejemplo de gran comedia fabricada a partir de los elementos más humildes, los más triviales (en ella, lo cómico está a menudo muy próximo al *slapstick*), pero impecablemente gestionados y servidos por una interpretación prodigiosamente sutil: Katharine Hepburn hizo en ella su debut tardío en la *screwball comedy* y se colocó, de pronto, al mismo nivel que Dunne y Colbert. Cary Grant, la estrella masculina más dotada para el género (junto con William Powell), encontró uno de sus mejores papeles en el personaje del paleontólogo continuamente frustrado por las catástrofes de todo tipo que una heroína más *screwball* de lo normal hace (involuntariamente) llover sobre él. La relación entre los dos protagonistas constituye el noventa por ciento del encanto de la película, como ocurre frecuentemente en la *screwball comedy*, pero difiere considerablemente de todo lo que se había hecho hasta entonces en el género. En 1938, el público (así como numerosos críticos) encontró excesiva esta obra maestra, demasiado extravagante, demasiado ridícula (simplificando, se puede resumir así el tema: el protagonista se pasa la mayor parte de la película buscando primero un hueso enterrado por un perro y después a un leopardo escapado al que tiene que cantarle *I Can't Give You Anything But Love* para calmarlo). El

hecho de que *La fiera de mi niña* sea tan arquetípica del género *screwball* como otras películas tan diferentes entre sí como *La pícaro puritana* o *Al servicio de las damas* es una prueba de la diversidad, de la gama de posibilidades ofrecidas por un género que podría parecer a primera vista limitado por convenciones muy estrechas.

La película que el realizador de *La fiera de mi niña*, Howard Hawks, rodó el año siguiente, *His Girl Friday* (*Luna nueva*) constituye otra prueba de ello. A pesar de que adapta una obra teatral de 1928 -*The Front Page*, de Ben Hecht y Charles MacArthur- cuyo espíritu y tono son en general muy diferentes a la *screwball comedy*, *Luna nueva* está finalmente más próxima a las obras maestras del género que a la obra original (e incluso a la primera versión cinematográfica de 1931). La película conserva, inevitablemente, ciertos elementos característicos de la obra - su cinismo agresivo, su humor negro, casi macabro pero, transformando al periodista Hildy Johnson en un personaje femenino, Hawks crea una típica pareja de *screwball* -de nuevo soberbiamente interpretada por Cary Grant y Rosalind Russell- cuyas relaciones se sitúan bajo el signo de los enfrentamientos-maridajes perpetuos.

La *screwball comedy*, al menos bajo la forma que la caracterizó entre 1934 y 1940, se degradaría

progresivamente durante los años de la guerra. *Luna nueva* e *Historias de Filadelfia*, otra obra teatral filmada, son sin duda las últimas obras maestras del género. En 1940-41, algunas comedias se esforzaron por continuar la tradición. Sus temas eran con frecuencia notablemente parecidos (matrimonios de conveniencia que se convierten en matrimonios por amor, cónyuges que se creían muertos reaparecen) como evidencian los títulos *He Married His Wife*, *Hired Wife*, *My Favorite Wife* (*Mi mujer favorita*) y *Too Many Husbands* (*Demasiados maridos*), su homólogo-, *Model Wife* o *Our Wife*. Todos ellos sugieren el estatuto ambiguo o paradójico de una esposa, o sea, de una pareja. En 1940, obras bastante menos rutinarias, como *Remember the Night* (*Recuerdo de una noche*) de Mitchell Leisen, con guión de Preston Sturges, y *Primrose Path* de Gregory La Cava escaparon en gran parte al género *screwball*. Las grandes comedias de los años 40 (al menos cinco de las ocho películas rodadas entre 1940 y 1948 por Preston Sturges, las comedias de la pareja Spencer Tracy y Katharine Hepburn, etc.) introdujeron, aún manteniendo ciertos rasgos del género, un estilo y un tono muy diferentes.

Los años de guerra y de posguerra: 1941-1955

El estreno de *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*) en septiembre de 1941 y la entrada en guerra de los Estados Unidos (en diciembre) son dos de los acontecimientos destacados que autorizan a hacer empezar la nueva década en este año. El film de Welles tendría una influencia -directa o indirecta, clara o difusa- sobre una gran parte de la producción de calidad de los años siguientes. El conflicto mundial tuvo un impacto considerable sobre las películas de la primera mitad del decenio. La participación de Hollywood en el esfuerzo de la guerra fue inmediato y masivo. Los géneros se resentirían de ello inevitablemente.

El cine de guerra

Hollywood se había decidido tarde y tímidamente a tomar partido sobre la subida del nazismo al poder. *Confessions of a Nazi Spy* (1939), de la Warner Bros., fue la primera película antinazi producida por un gran estudio (anteriormente, sólo se pueden citar dos o tres documentales producidos con bajos presupuestos por estudios independientes). En 1940, *The Mortal Storm*, *The Man I Married* (titulada inicialmente *I Married a Nazi*) y *Four Sons* (*Cuatro hijos*), que traspone a 1936-39 la acción de la novela de I. A. R. Wylie adaptada por John Ford en 1928, abordan la cuestión de frente y, en 1941, Fritz Lang dio la primera obra mayor con *Man Hunt* (*El hombre atrapado*). Pero estas producciones no son «películas de guerra»; la única película de guerra del periodo 1940-41 es *Sergeant York* (*Sargento York*, 1941), que evoca la Primera Guerra Mundial y aprovecha hábilmente todas las convicciones, ya que el protagonista es a la vez un super héroe en el campo de batalla y un pacifista convencido (por razones religiosas).

Con la entrada en guerra de los Estados Unidos después del ataque japonés a Pearl Harbor a principios de diciembre de 1941, Hollywood se lanzó muy rápidamente a la producción de películas de guerra. Estos films pueden agruparse, geográficamente, en dos categorías, según se desarrollaran en el Pacífico o en Europa/África del Norte. Además hay que dejar un lugar a parte para las películas dedicadas al *home front* -obras que describen las repercusiones de la guerra sobre la vida civil en los Estados Unidos.

Casi siempre inspiradas en acontecimientos reales, pero más o menos novelados, las películas sobre la guerra en el Pacífico son muchas veces producidas y distribuidas en los meses siguientes a los combates evocados -como *Wake Island* (1942), *Bataan* (1943) o *Guadacanal Diary* (*Guadacanal*, 1943). La primera ola de



Sargento York, Howard Hawks, 1941.

estas películas, que celebran el heroísmo de las tropas americanas frente a la barbarie japonesa se dedicó, por las circunstancias, a las grandes «derrotas» americanas (es el caso de los tres títulos que acabamos de citar). Junto a los marines -*Wake Island*-, los aviadores -*Air Force*, *Thirty Seconds Over Tokyo* (*Treinta segundos sobre Tokio*), *Wings and a Prayer* (*Alas y una plegaria*)- y las tripulaciones de submarino -*Destination Tokio* (*Destino Tokio*), película semi-documental-, el cine también homenajea a las enfermeras en *So Proudly We Hail* (*Sangre en Filipinas*), en la que son prisioneras de los japoneses, y en *Cry Havoc*. Varias películas tienen como protagonistas a personajes reales: *The Story of Dr. Wassell* (*Por el valle de las sombras*) y *The Sullivans* (*Eran cinco hermanos*). No obstante, una de las mejores películas sobre el conflicto en el Pacífico se rodaría después de la guerra: *Sands of Iwo Jima* (*Arenas sangrientas*, 1949).

En lo que se refiere a Europa occidental, Hollywood se limitó, por lo menos hasta el desembarco norteamericano en Normandía, a las historias de resistencia al invasor: en Francia -*This Land Is Mine* (*Esta tierra es mía*) de Jean Renoir, *Joan of Paris*- y en Noruega -*The Moon Is Down*, *Edge*

of Darkness. *Hangmen Also Die* de Fritz Lang, co-escrita con Bertold Brecht, recuerda el asesinato de Richard Heydrich en Checoslovaquia (Heydrich también es el personaje central de *Hitler's Hangman* de Douglas Sirk).

Después de la invasión de Rusia, Hollywood produjo películas que exaltaban la resistencia soviética. *Mission to Moscow* (1943), dirigida por Michael Curtiz para la Warner, inspirada en las memorias de un antiguo embajador americano en Moscú, es una película no sólo pro-soviética, sino deliberadamente estalinista que no hace ningún caso de las diferencias ideológicas entre los dos países y subraya su odio común por el nazismo. *The North Star* (1943), de Lewis Milestone, escrita por Lillian Hellman, presenta una visión idílica (y muy poco realista) de la vida en un pueblo ucraniano y de su resistencia a la opresión alemana. *Song of Russia* (1943) predica el acercamiento por la vía de una pasión amorosa entre un jefe de orquesta americano y una cantante soviética. La campaña de Italia inspiró *A Bell for Adano* (*La campana de la libertad*, 1945), *A Walk in the Sun* (1946) y *The Story of G. I. Joe* (*También somos seres humanos*) de William Wellman, basada en un libro del corresponsal de guerra Ernie Pyle, una de las raras películas que, más que en el heroísmo y en los acontecimientos armados, insiste en la monotonía, en el agotamiento, en el desconcierto de los soldados rasos en una guerra interminable (la película sigue la trayectoria de un pelotón americano desde África del Norte hasta Italia).

Numerosas películas, sin ser propiamente «películas de guerra», utilizan no obstante el conflicto mundial como telón de fondo, siendo la más célebre *Casablanca* (*Casablanca*), que se compone de diversos géneros -aventuras, drama sentimental, etc.-, pero cuyo guión está enraizado en acontecimientos muy contemporáneos. Por otra parte, la guerra figura de uno u otro modo en muchas películas, ya



Casablanca, Michael Curtiz, 1942.

sean comedias o dramas (los personajes de soldados de permiso, por ejemplo, abundan). Incluso Sherlock Holmes se enroló en el esfuerzo bélico y combatió a los nazis en *Sherlock Holmes in Washington* (*Sherlock Holmes en Washington*).

A estas películas de ficción o semi-ficción hay que añadirles los documentales puros, algunos de los cuales fueron rodados por grandes realizadores mientras hacían el servicio militar: la serie *Why We Fight* supervisada por Frank Capra, *Report from the Aleutians*, *The Battle of San Pietro* y *Let There Be Light* de John Huston, *The Memphis Belle* de William Wyler, *The Battle of Midway* y *December 7th* de John Ford (quien, después de su liberación, rodó para la MGM *They Were Expendable*, sobre los torpederos americanos en la guerra del Pacífico).

De todas las películas sobre el *home front*, la más típica es, sin duda, la producción de Selznick *Since You Went Away* (*Desde que te fuiste*, 1944), dirigida por John Cromwell, que evoca un año de la vida de una madre norteamericana y de sus dos hijas mientras su padre está en el ejército (un encarte de la ficha técnica anuncia que la historia habla de «esa fortaleza inexpugnable: el hogar americano».) Esposas cuyos maridos están en la guerra y que trabajan son las heroínas de *Tender Comrade* (*Compañero de mi vida*) y *The very Thought of You*; el trabajo de las mujeres por el esfuerzo de la guerra es evocado en *Swing Shift*

Maisy. También hay que mencionar las numerosas películas en las que espías nazis hacen estragos en territorio americano: *They Came to Blow Up America*, *The Fallen Sparrow*, *Watch on the Rhine* (basada en una obra de Lillian Hellman) y *Notorious* (*Encadenados*) de Alfred Hitchcock, quizás la más famosa.

En la segunda mitad de la década, la flota de películas de guerra se ralentizó considerablemente, aunque tres títulos excelentes -*Twelve O'Clock High* (*Almas en la hoguera*), *Battleground* (*Fuego en la nieve*) y *Arenas sangrientas* datan de 1949. A partir de 1951, la guerra de Corea ofrecería un nuevo punto de partida al género con *The Steel Helmet* (*Casco de acero*, 1950) y *Fixed Bayonets* (1951) de Samuel Fuller, *Retreat, Hell!* (*Paralelo 38*, 1952), *Battle Circus* (1953), *Prisoner of War* (1954) y, tras el fin de la guerra, dos logros mayores: *Men in War* (1957) de Anthony Mann y *Pork Chop Hill* (*La cima de los héroes*, 1959) de Lewis Milestone.

El cine criminal: el «cine negro»

El término «cine negro» fue inventado por los críticos franceses hacia finales de los años 40 para designar un nuevo tipo de cine criminal aparecido en el cine norteamericano durante la guerra. Es significativo que nunca se le hubiera dado nombre a este tipo de cine en su país de origen. No fue hasta más tarde, durante los años 60, cuando la crítica anglosajona adoptó (incluso sin traducirlo) el término francés. Al principio, las películas que constituían el corpus *noir* se designaban, en Estados Unidos, mediante las tradicionales etiquetas de *mystery*, *thriller* o *crime melodrama*, según la particular naturaleza de su intriga. En otras palabras, no se las percibía como constituyentes de un «género»; y, de hecho, como se ha dicho frecuentemente, el cine negro es menos un género que un estilo. Sin embargo, es más que un estilo. «Negro» se aplica al aspecto visual de

estas películas (predominio de secuencias nocturnas, fotografía que privilegia el claroscuro, las sombras y la penumbra, etc.), pero también a su contenido: visión pesimista de la naturaleza humana, cinismo, fatalismo, etc. El cine negro remite a una *Weltanschauung* implícita. En tanto que tal, su aire de especialización resulta difícil de determinar. El crítico inglés Raymond Durgnat, que ha elaborado un «árbol genealógico del cine negro», considera como películas negras «en otros géneros diferentes del cine criminal» obras tan diversas como *El ángel azul*, *King Kong*, *High Noon* (*Solo ante el peligro*), *Stalag 17* (*Traidor en el infierno*), *Jeanne Eagels*, *Attack*, *Shadows* (*Sombras*), *Lolita* (*Lolita*) y *2001, A Space Odyssey* (2001, *una odisea del espacio*). Tal dispersión hace que el concepto de cine negro sea extremadamente evanescente y prácticamente inutilizable. Preferimos aplicarlo, de manera más restringida, a un grupo de películas de los años 40 y 50 que, a pesar de sus diferencias, contienen un elemento criminal y presentan las características visuales y narrativas mencionadas más arriba. Este corpus, se vea o no como un «género» es, con mucho, el más rico de los años 40.

El cine negro parece haberse desarrollado bajo una doble influencia, una cinematográfica -Orson Welles, y más particularmente el estilo de fotografía en profundidad de campo y muy contrastada de Gregg Toland en *Ciudadano Kane* y de Stanley Cortez en *The Magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*)- y la otra, literaria (las novelas de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain y sus émulos). Se observará que la mayor parte de las películas negras y prácticamente todos los títulos importantes se basan en novelas.

El pesimismo y el cinismo del cine negro han sido explicados como un reflejo del desencanto de los Estados Unidos durante la posguerra, pero al menos media docena de obras mayores del género ya se habían



La sombra de una duda, Alfred Hitchcock, 1943.

estrenado en 1944-45 (y las novelas que adaptaban datan de la década precedente y del principio de los años 40). En cuanto a *El halcón maltés*, fue editada en 1930 y ya había sido objeto de dos adaptaciones, en 1931 y en 1936. También se ha visto en el cine negro una reacción, consciente o inconsciente al optimismo imperante en Hollywood en tiempos de guerra; el género, entonces, hubiera ido contra el gusto del público americano, que hacía triunfar las películas puramente de entretenimiento (el mayor éxito de 1944 -el año de *Double Indemnity* (*Perdición*) y *Laura* (*Laura*) fueron *Going My Way* (*Siguiendo mi camino*), *Meet Me in St. Louis*, *Hollywood Canteen* y el melodrama familiar *Desde que te fuiste*, la anti-película negra por excelencia). Revelador de las contradicciones y las neurosis de la sociedad norteamericana de la época, el cine negro, cuyo espíritu parece arremeter severamente contra el del sacrosanto Código de Producción, es un fenómeno único en la historia del cine clásico de Hollywood.

El florecimiento del cine negro empieza en 1944, pero existen algunas películas precursoras; entre las más importantes están *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, 1941) de John

Huston y *Shadow of a Doubt* (*La sombra de una duda*, 1943) de Alfred Hitchcock. La primera, basada en cierta manera en el espíritu del cine negro (cinismo y misoginia), aún es muy tributaria del policíaco tradicional -por su intriga como para pertenecer verdaderamente al género, del cual sólo constituye un anticipo. *La sombra de una duda*, por su profundidad y por la inhabitual negrura de su visión (para la época) se encuentra muy próxima al espíritu del género, a pesar de que se acerca, paradójicamente, a la descripción de un marco y de un entorno (la vida provinciana, la vida familiar) enteramente ausente en la mayoría de las películas negras (se ha podido dedicar un estudio a «la ausencia de la familia en el cine negro»). Ya en 1941, una película menor, *I Wake Up Screaming* (*¿Quién mató a Vicky?*), presenta numerosas características visuales y de guión que permiten considerarla como una película negra (anuncia *Laura*), pero el caso permanece bastante aislado.

Hay que subrayar que todas las obras notables de lo que se puede llamar una primera ola del cine negro (1944-45) fueron realizadas por directores de origen europeo, inmigrados recientemente o desde

hacía tiempo: Billy Wilder -*Perdición*-, Fritz Lang -*The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*) y *Scarlett Street* (*Perversidad*), Otto Preminger -*Laura* y *Fallen Angel* (*Ángel o diablo*), Michael Curtiz -*Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*)- o Robert Siodmak -*Phantom Lady* (*La dama desconocida*) y *The Suspect* (*El sospechoso*). Todos estos realizadores, a excepción del húngaro Curtiz, eran alemanes o austríacos, lo que sin duda no era una coincidencia: la influencia del expresionismo alemán sobre el estilo visual del cine negro es innegable. En términos más generales, estos directores aportan al cine norteamericano un pesimismo muy europeo que encuentra en el género «negro», un terreno particularmente propicio.

La segunda mitad de la década vería el apogeo del cine negro. 1946: *The Killers* (*Forajidos*) de Robert Siodmak, *The Big Sleep* (*El sueño eterno*) de Howard Hawks, *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*) de Tay Garnett, *Gilda* (*Gilda*) de Charles Vidor o *The Strange Love of Martha Ivers* de Lewis Milestone. 1947: *Out of the Past* (*Retorno al Pasado*) de Jacques Tourneur, *Dark Passage* (*La senda tenebrosa*) de Delmer Daves, *I Walk Alone* (*Al volver a la vida*) de Byron Haskin o *Ride the Pink Horse* (*Persecución en la noche*) de Robert Montgomery. 1948: *The Lady From Shanghai* (*La dama de Shanghai*) de Orson Welles, *Criss Cross* (*El abrazo de la muerte*) de Siodmak, *Force of Evil* (*Ejecutor*) de Abraham Polonsky, *Raw Deal* (*Pitfall*) de Anthony Mann o *Pitfall* de Andre De Toth. 1949: *Gun Crazy* (*El*



El Halcón Maltés, John Huston, 1941.



La Jungla de Asfalto, John Huston, 1950.

demonio de las armas) de Joseph H. Lewis, *Whirlpool* (*Vorágine*) de Otto Preminger, *The Lady in the Lake* (*La dama del lago*) de Robert Montgomery o *The File on Thelma Jordon* de Siodmak. 1950 fue un año igualmente fastuoso: *Where the Sidewalk Ends* (*Al borde del peligro*) e *In a Lonely Place* de Nicholas Ray, *The Breaking Point* de Curtiz, *Night and the City* (*Noche en 1a ciudad*) de Jules Dassin y la obra maestra de Billy Wilder, *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*), que supera y trasciende el género, pero que sin embargo reúne muchas de sus características. El cine negro parece dar sus últimos coletazos en 1951 con obras importantes, pero que también desbordan en mayor o menor grado las fronteras del género: *Strangers on a Train* (*Extraños en un tren*) de Alfred Hitchcock, *The Big Carnival* (*El gran carnaval*) de Billy Wilder, *On Dangerous Ground* de Nicholas Ray, *The Prowler* (*El merodeador*) de Joseph Losey o *He Ran All the Way* (*Yo amé a un asesino*) de John Berry. El ciclo prácticamente había terminado desde hacía ya algunos años cuando se estrenaron, en 1955, dos películas admirables: *The Big Combo* (*Agente especial*) de Joseph H. Lewis y, sobre todo, *Kiss Me Deadly* (*El beso mortal*) de Robert Aldrich, en la que es muy sensible la influencia de Welles, quien en 1958 realizaría la última gran película negra: *Touch of Evil* (*Sed de mal*).

Las características temáticas y formales del cine negro hicieron de él un corpus muy particular, en ruptura no sólo con el cine de Hollywood de los

años 30, sino también con la producción contemporánea. Hay que recordar algunas de estas características, muchas veces enumeradas y analizadas. El protagonista del cine negro (se trata más de un antihéroe moderno que de un héroe clásico) es casi siempre un *loner*, un solitario aislado sin ataduras aparentes. Es a menudo detective privado, una ocupación ambigua, equívoca (el «privado» es tan sospechoso para la policía como para los criminales), frecuentemente policía, pero también puede ser un soldado recientemente desmovilizado (*El abrazo de la muerte*), un individuo con antecedentes penales liberado. Al volver a la vida, *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalto*), un parado en busca de trabajo -*El cartero siempre llama dos veces*, *El crepúsculo de los dioses*-, un inocente evadido de prisión -*La senda tenebrosa*-, o cualquiera de las condiciones que sitúen al protagonista fuera de las normas sociales y le predestinen en mayor o menor grado al vagabundeo. En una atmósfera en la que la línea divisoria entre criminales y personas honestas tiende a desdibujarse, los protagonistas que al principio están integrados en la sociedad «normal» (profesión honorable, etc.) se hunden irremediablemente en el crimen, sea por amor o culpabilidad o, la mayoría de las veces, por una combinación de ambas razones (como decía Walter Neff en *Perdición*: «He matado por una mujer y por dinero; no conseguí a la mujer y no conseguí el dinero.»). Es el caso del profesor de *La mujer del cuadro*, del empleado de *Perversidad*, del agente de seguros de *Perdición* y del ayudante del Fiscal del Distrito de *The File on Thelma Jordon*, entre otros.

Se ha comentado abundantemente la misoginia del cine negro, la frecuente aparición de las mujeres aprovechadas, codiciosas y pérfidas, que no retroceden ante nada ni ante el asesinato, para conseguir sus objetivos, y que arrastran al protagonista a su perdición: *El cartero siempre llama dos veces*, *Perdición*, *Forajidos*, *The File on Thelma Jordon*,

El abrazo de la muerte, *Retorno al pasado*, *The Dark Mirror* (*A través del espejo*), etc. Incluso cuando la heroína es parcial o totalmente «inocente» (*Gilda*, *Laura*) es ella la que, aunque sólo sea por su simple existencia, desata acciones asesinas. Un personaje como el que interpreta Lauren Bacall en *La senda tenebrosa* es muy raro en el cine negro: maternal, amante y providencial como un hada buena, es una presencia salvadora para el héroe, que puede confiar plenamente en ella desde el primer encuentro.

En numerosas películas negras se desarrollan relaciones triangulares entre el protagonista, una mujer y el amante (o «protector» o, más raramente, el marido) de ésta; este último es siempre un personaje poderoso (por el dinero) y peligroso: *Perversidad*, *Forajidos*, *Gilda*, *Laura*, *La dama de Shanghai*, *Retorno al pasado*, *Al volver a la vida*, *El abrazo de la muerte*, etc. A veces, el protagonista conoció/amó en otro tiempo a la mujer y la reencuentra en esta nueva situación (*Gilda*, *El abrazo de la muerte*). Rivalidad, celos y deseo no son los únicos sentimientos que actúan en estos triángulos; muchas veces se ha descubierto en ellos, por ejemplo, la sugerencia de una relación, o al menos una inclinación homosexual entre los dos hombres, por otra parte siempre



El Sueño Eterno, Howard Hawks, 1946.



La mujer del cuadro, Fritz Lang, 1944.

rivales, de la que *Gilda* es el caso más flagrante.

La psicología «anormal» y las «perversiones» sexuales (aunque estrictamente prohibidas en la pantalla por el Código de Producción) se evocan frecuentemente, implícita o explícitamente -y de hecho la mayoría de las veces, metafóricamente- en el cine negro, lo que constituye una gran novedad en el cine norteamericano. Los «malos» dan prueba muchas veces de una violencia sádica nunca vista anteriormente: Richard Widmark tira a una inválida por las escaleras mientras rompe a reír en *Kiss of Death* (*El beso de la muerte*); Lee Marvin quema a las mujeres con cigarrillos y tira una cafetera hirviendo a la cara de Gloria Graham en *The Big Heat* (*Los sobornados*). El propio héroe muestra muchas veces signos de neurosis: en *Laura*, Waldo Lydecker califica de «necrofílica» la obsesión del detective por la joven mujer a la que creemos muerta. El detective de *Cry of the City* (*Una vida marcada*) está obsesionado casi hasta la demencia por el deseo de incriminar a un malhechor de poca monta. El guionista de *In a Lonely Place* está sujeto a crisis de violencia incontrolables. Se puede ver masoquismo (¿inconsciente?) en los modales de Philip Marlowe en las películas basadas en las novelas de Chandler, y muchos otros detectives como él se exponen con una resignación estoica a las repetidas

tundadas en el transcurso de sus pesquisas. También es masoquista la pasión destructiva de numerosos protagonistas por mujeres «malas» que les manipulan sin escrúpulos (el de *Perversidad* está dominado a la vez por su mujer y por su amante). En *Detour*, el infortunado protagonista, por miedo al chantaje, se deja dominar completamente por una mujer de maldad poco común. Un sutil sadomasoquismo se extiende a sus anchas en *Gilda* bajo la forma de una total frustración sexual impuesta (de hecho, autoimpuesta) en la pareja Johnny-Gilda.

Neurótico o no, obseso o no, el protagonista parece perseguido por una fatalidad que da una dimensión trágica a numerosas películas negras. Víctima frecuente de una pertinaz mala suerte (*Detour*, *La senda tenebrosa*), todavía es más víctima de sí mismo, ya que tiene tendencia a dejarse arrastrar, a veces con una pasividad sorprendente, hacia las situaciones más inextricables, y eso con pleno conocimiento de causa (en *Perdición*, inmediatamente después de haberle demostrado a Phyllis que su plan era irrealizable, Walter decide, contra toda lógica y prudencia, realizarlo de todos modos).

El protagonista tipo de una película negra es un hombre condenado y que se sabe condenado. El peso de sus actos (que pueden ser anteriores

a la acción de la película, a veces incluso muy anteriores: en *The Strange Love of Martha Ivers*, un asesinato en el que han participado tres adolescentes sigue atormentándoles en su vida adulta) gravita ineluctablemente sobre él. Una de las imágenes más características del género en este sentido es la de Swede resignado a su suerte y esperando a sus asesinos en su habitación (*Forajidos*).

El cine negro es el único género hollywoodense que se caracteriza por un estilo visual tanto como por su contenido temático y narrativo. El género propició un gusto por la experimentación formal en numerosos realizadores y técnicos (en particular en los directores de fotografía), gusto que contrasta fuertemente con la «transparencia» estilística del cine clásico norteamericano. Resulta difícil imaginar, por ejemplo, aplicada a otro género, la sorprendente idea de realizar una película entera (*La dama del lago*) en cámara subjetiva, con todas las dificultades de cualquier orden que imponía tal opción formal (Delmer Daves utilizó el mismo procedimiento durante los veinte primeros minutos de *Senda tenebrosa* y reivindica la inspiración de *La dama del lago*).

En el caso de la fotografía -iluminación y encuadres- es en el que más particularmente se distingue el estilo «negro». Tanto en exteriores como en interiores predominan las escenas nocturnas, la iluminación es siempre parcial, indirecta, insuficiente



Forajidos, Robert Siodmak, 1946.

y amenazadora. De día, los interiores están sumidos en la penumbra por cortinas corridas o postigos cerrados: «el espacio está continuamente cortado en cintas de luz», escribió Paul Schrader en su artículo «Notas sobre el cine negro», (*Film Comment*, primavera de 1972). Los personajes están a menudo parcial o totalmente sumidos en la oscuridad. Schrader también subraya el predominio de las líneas oblicuas y verticales, heredadas del expresionismo, que se oponen a la tradición del encuadre frontal del cine americano clásico (podría añadirse el frecuente uso de picados y contrapicados).

El gusto por la profundidad de campo y la importancia dada a la iluminación de los espacios interiores o exteriores son otras tantas características visuales que diferencian al film negro del cine tradicional: lugares, decorados y objetos invaden el campo y compiten por el protagonismo con la estrella, en contradicción con el *ethos* de Hollywood. Amenazado, «condenado», por la intriga y su fatalidad, el protagonista «negro» también lo es por la forma. Citemos de nuevo a Schrader: «El cine negro... intentó imponerle a América una visión moral de la vida fundamentada en el estilo».

Existe cierto número de intérpretes indisolublemente unidos al cine negro. Una nueva generación de actores (Burt Lancaster, Kirk Douglas, Robert Mitchum, Robert Ryan, etc.) apareció con el género. Los nueve primeros films de Lancaster son películas negras, desde *Forajidos* (1946) hasta *Rope of Sand* (*Soga de arena*, 1949). Douglas también debutó como actor en este género: *The Strange Love of Martha Ivers*, *Al volver a la vida* y *Retorno al pasado*. Los primeros papeles importantes de Mitchum, Ryan, Dana Andrews y Glenn Ford fueron en películas negras. Humphrey Bogart cambió su imagen característica y se convirtió en una gran estrella con *El halcón maltés*; se le asociaría al cine negro durante toda la década y



Laura, Otto Preminger, 1944.

encarnaría al Philip Marlowe «definitivo» en *El sueño eterno*. Dick Powell cambió totalmente de papeles al abordar el género en *Murder My Sweet* (*Historia de un detective*). En cuanto a las actrices, se observa un fenómeno bastante similar. Algunas debutaron en el cine negro (Lauren Bacall), otras fueron descubiertas por el género (Ava Gardner en *Forajidos*), y otras actrices, ya veteranas, hicieron en él una carrera completamente nueva: Barbara Stanwyck con *Perdición*, *The Strange Love of Martha Ivers*, *Sorry Wrong Number* (*Voces de muerte*) o *The File on Thelma Jordan*; Joan Crawford con *Alma en suplicio* o *Humoresque*. A pesar de que actuaran en géneros muy distintos, algunas de ellas están vinculadas sobre todo a la iconografía negra: Rita Hayworth por *Gilda*, Lana Turner por *El cartero siempre llama dos veces*, etc. Algunas actrices menores, como Elizabeth Scott, están casi exclusivamente unidas a este género. Tanto en el caso de los hombres como en el de las mujeres, se puede encontrar, amén de las diferencias físicas, un aspecto visual común que podría definirse como el estilo físico negro, acentuado, en los hombres, por la similitud de los trajes, en las mujeres por la del maquillaje, y en ambos, por la de las actitudes.

Géneros limítrofes: el policíaco documental, el thriller «social» y el melodrama femenino

Contemporáneos del cine negro, estos géneros o subgéneros mantienen con él relaciones muy estrechas. El policíaco documental (o semidocumental) apareció en 1945 con *The House on 92nd Street* (*La casa de 1a calle 92*) de Henry Hathaway. Sus características -temas tomados de hechos reales, rodajes en los lugares donde se produjeron los acontecimientos, tono documental- parecen oponerse al cine negro (además, *La casa de la calle 92* trata de un asunto de espionaje, un tema muy extraño al cine negro, al menos hasta los años 50).

De hecho, la influencia del cine negro sobre estas obras es evidente. Así, *Call Northside 777* (*Yo creo en ti*) de Henry Hathaway, especialista en el género, es estilísticamente una de las películas más «negras» de la década; el tratamiento extremadamente refinado de la fotografía -iluminación, encuadres, profundidad de campo- tiende a contradecir, incluso a oponerse, al propósito documental. Y *El beso de 1a muerte* es una película negra absoluta. Entre las otras muestras de este subgénero figuran *Boomerang!* (*El justiciero*, 1947) de Elia Kazan, *The Naked City* (*La ciudad desnuda*, 1948) de Jules Dassin y *The Street With No Name* (*La calle sin nombre*, 1948) de

William Keighley.

La preocupación por un mayor realismo manifestada por el policíaco documental también queda de manifiesto en un grupo de películas de posguerra que tratan de problemas sociales que nunca habían sido verdaderamente abordados por el cine americano. En 1947, *Crossfire* (*Encrucijada de odios*) de Edward Dmytryk y *Gentleman's Agreement* (*La barrera invisible*) de Kazan tratan del antisemitismo; en 1949, *Home of the Brave* de Mark Robson, *Intruder in the Dust* de Clarence Brown, *Pinky* (*Pinky*) de Kazan y *Lost Boundaries* de Alfred Werker abordan diversos aspectos del racismo y de la segregación (curiosamente, las minorías parecían bastante intercambiables para los cineastas de entonces: en la novela en la que se basa *Encrucijada de odios*, la víctima era un homosexual y la película lo convirtió en un judío; en compensación, el protagonista de la obra *Home of the Brave* era un judío y en la película, un negro, etc.). Como en el policíaco documental, el rodaje de estas películas se realiza frecuentemente en exteriores «reales»: *Intruder in the Dust* en Oxford, Mississippi (la ciudad de William Faulkner, autor de la novela adaptada) y *Lost Boundaries* en Nueva Inglaterra. Por otra parte, el productor Louis de Rochemont es responsable a la vez de *La casa de la calle 92*, *El justiciero* y *Lost Boundaries*.

El melodrama femenino de los años 40 también está fuertemente influido por el cine negro y, de hecho, un buen número de estos melodramas también podrían ser considerados como películas negras, así como la serie de películas rodadas por Joan Crawford para la Warner entre 1945 y los primeros años 50: *Alma en suplicio*, *Humoresque*, *Possessed* (*Amor que mata*), *Flamingo Road*, *Sudden Fear*, etc. El estilo visual de estas obras es distintivamente «negro», incluso aunque el tema lo sea sólo marginalmente. Se puede decir lo mismo de películas como *Leave Her to*

Heaven (*Que el cielo la juzgue*, 1945) de John Stahl, la única película en color del corpus aquí evocado, *Deception* (1946) de Irving Rapper, *Smash-Up* (*Una mujer destruida*, 1947) de Stuart Heisler, *Beyond the Forest* (1949) de King Vidor, *Mentira latente* (1950) de Mitchell Leisen y las dos películas rodadas por Max Ophüls en 1949: *Caught* y *The Reckless Moment* (*Almas desnudas*).

Cómico burlesco y la comedia

Durante los años 40, la preponderancia del género cómico verbal en el cine cómico no hizo más que acentuarse, al igual que la tendencia a combinar lo cómico con números musicales. La Paramount reunió un *stand-up comedian* reputado para sus *one-liners* sarcásticos (Bob Hope) y un célebre cantante de gran encanto (Bing Crosby), a los que se añadió una hermosa muchacha también cantante (Dorothy Lamour): *A Road to Singapore* (*Ruta de Singapur*, 1940), la primera película del trío, seguirían otras cuatro en seis años, todas de gran éxito. Bob Hope fue igualmente muy popular en sus películas en solitario: *The Ghost Breakers* (*El castillo maldito*, 1940), *My Favorite Blonde* (*Mi rubia favorita*, 1942) o *My Favorite Brunette* (*Morena y peligrosa*, 1947) (estas películas contienen frecuentemente elementos prestados del *thriller* o del cine de espionaje). Entre 1941 y 1952 Hope estuvo regularmente situado entre los cinco actores más taquilleros del *ranking* anual de la revista corporativa *Motion Picture Herald* (fue el segundo en 1943 y el primero, antes que Bing Crosby, en 1949). El estudio reutilizaría el mismo principio -cómico más cantante- en la serie de dieciséis películas que Dean Martin y Jerry Lewis rodarían juntos entre 1950 y 1956.

Dejando a un lado al dúo Hope-Crosby, los cómicos más populares durante los años 40 fueron, con diferencia, Abbott y Costello, que debutaron en la pantalla en 1940 y rodarían más de treinta películas en

quince años. En ellos, lo cómico era, de nuevo, esencialmente verbal. Abbott era un *straight man* inespecífico (y también carente de talento cómico) que le daba la réplica a Costello en «rutinarias» actualizaciones de escenas de music hall (algunas de estas «rutinas», como *Who's on First?*, siguen siendo célebres). Las escenas de comicidad visual son muy raras (la persecución burlesca en coche de *In Society* (1944) se tomó prestada casi enteramente de la de *Never Give a Sucker an Even Break* (1941), la última película de W. C. Fields como protagonista, producida por el mismo estudio, la Universal). Abbott y Costello no cantaban, pero sus películas contienen muchas veces números musicales para estrellas de la canción invitadas, o para primeras actrices encargadas de la intriga sentimental. A partir de 1948, la Universal les hizo rodar una serie de películas paródicas en las que se encontraban con personajes de las películas de terror del estudio, así como con personajes de otras películas: *Abbott & Costello Meet Frankenstein* (*Contra los fantasmas*), etc.

Danny Kaye, el único cómico aparecido, además de ellos, durante este periodo -su primera película, *Up in Arms* (*Rumbo a Oriente*), se estrenó en 1944- también es muy «verbal»; de hecho, los *tongue twisters* cómicos son su especialidad (uno de ellos, en *The Court Jester*, fue célebre); los incorpora frecuentemente a canciones excéntricas que interpreta con muchas muecas y a una velocidad récord. Contratado por Samuel Goldwyn, prosigue más o menos la tradición que Eddie Cantor desarrolló para este productor durante los años 30.

La comedia: Los años de Preston Sturges

En el terreno de la comedia, la carrera meteórica de Preston Sturges dominó la primera mitad de la década. Siete comedias escritas por este antiguo guionista -*The Good Fairy* (*Una*



Ser o No Ser, Ernst Lubitsch, 1942.

chica angelical), *Easy Living* (Una chica afortunada), *Remember the Night* (Recuerdo de una noche)-, dramaturgo, compositor, inventor, restaurador, etc., se estrenaron entre 1940 y 1944; la mayor parte de estas películas absolutamente personales fueron obras maestras que renovaron completamente el género. Sturges llevó más lejos que ningún otro cineasta anterior a él la práctica de la sátira -en sus películas, todas las instituciones norteamericanas sufren jocosas puyas- en intrigas delirantes animadas por una perversa lógica del absurdo. Esta vena satírica no desdeña ni lo burlesco ni el slapstick, como sucede con las repetidas caídas de Henry Fonda en *The Lady Eve* (Las tres noches de Eva). En Sturges, el diálogo frecuentemente brillante, generalmente deudor de un ritmo frenético, y las réplicas están muchas veces distribuidas entre varios personajes de manera casi musical. A pesar de algunas afinidades con la *screwball comedy*, el cine de Sturges aporta algo muy diferente. A los personajes familiares de la *screwball comedy* (ricas herederas caprichosas, familias de millonarios, parejas sofisticadas, etc.), él prefiere a personas muy ordinarias (pero a las que pone en situaciones extraordinarias). Al marco de Parc Avenue antepone el de las pequeñas ciudades de provincia (*The Miracle of Morgan's Creek*, *Hail the Conquering Hero*); cuando presenta a millonarios, como en *The Palm Beach Story* (Un marido rico), es para exagerar la tradición de la que se burla: hay una docena de millonarios reunidos en un club y la heroína no puede dar un paso sin tropezarse con uno («¡Están por todas partes!» declara ella cuando

anuncia a su marido su intención de conquistar a uno de ellos).

Sturges era demasiado original para influir verdaderamente en la comedia de su época. Sus siete comedias de los años de la guerra (y su última película importante, *Unfaithfully Yours*, 1948) se quedaron en fenómenos aislados sin descendencia. Durante el mismo periodo, la comedia de calidad estaba representada por las últimas películas de Lubitsch, que también era un autor «aparte»: *The Shop Around the Corner* (El bazar de las sorpresas, 1940), *To Be or Not to Be* (Ser o no ser, 1942), *Heaven Can Wait* (El diablo dijo no, 1943) -tres obras maestras- y su última, *Cluny Brown* (El pecado de Cluny Brown, 1946); las películas de George Stevens: *Woman of the Year* (1942), *The Talk of the Town* (El asunto del día, 1942), *The More the Merrier* (El amor llamó dos veces, 1943); los guiones de Billy Wilder y Charles Brackett para *Ball of Fire* (Bola de fuego, 1941), de Hawks, *The Major and the Minor* (El mayor y la menor, 1943) y, más tarde, *A Foreign Affair* (Berlín Occidente, 1948), ambas realizadas por Wilder.

El periodo 1949-1955 estuvo dominado por las comedias del equipo

formado por los guionistas Garson Kanin y Ruth Gordon y el realizador George Cukor: *Adam's Rib* (La costilla de Adán) y *Pat and Mike*, para Spencer Tracy y Katharine Hepburn; *The Marrying Kind* (Chica para matrimonio) e *It Should Happen to You* (Una rubia fenómeno) para Judy Hollyday, que también actúa en *La costilla de Adán* y en *Born Yesterday* (Nacida ayer) del mismo Cukor, basada en la obra de Kanin. Estos films marcaron verdaderamente el fin de la gran comedia norteamericana clásica.

La comedia musical

Los años de la guerra supusieron un periodo de transición para este género. Se preparaba una revolución -el productor Arthur Freed en la MGM sería la llave maestra- pero el grueso de la producción seguiría siendo bastante rutinario, y los mejores musicales continuaron la tradición de los años 30, así como las películas MGM de Busby Berkeley para Mickey Rooney y Judy Garland -*Strike Up the Band* (Armonías de juventud), *Babes on Broadway*, *Girl Crazy*-, o las de Fred Astaire y Ginger Rogers.

Las películas musicales fueron extremadamente populares durante los



Una chica afortunada, Mitchell Leisen, 1937.

años de la guerra. El mayor éxito comercial de 1943 fue la revista *all-star This Is The Army*, mientras *Stage Door Canteen* (*Tres días de amor y fe*), otra película repleta de estrellas, fue otro enorme éxito de 1943. En 1944, *Meet Me in St. Louis* sólo fue superada en la taquilla por *Siguiendo mi camino*, una película «de canciones», si es que no era una «comedia musical». Betty Grable encabezó la lista de los actores más taquilleros en 1943 (Bing Crosby ocupó este primer lugar desde 1944 hasta 1948). Fue una época en la que la música y las canciones eran mucho más abundantes en la pantalla que la danza. El boicot que sufrieron las grandes casas discográficas por parte del sindicato de los músicos de 1942 a 1944 privó al público de las grabaciones de sus cantantes y orquestas de baile preferidos quienes, para compensar, aparecían más frecuentemente en el cine.

Los estudios más activos en el terreno del musical fueron, a parte de la MGM, Twentieth Century-Fox, Paramount y Columbia. La Fox tenía tres estrellas femeninas de musicales: Alice Faye, Betty Grable y la «bomba brasileña» Carmen Miranda, que apareció como co-estrella cómica en distintas películas de las dos primeras: *Down Argentine Way* (*Serenata argentina*), *Weekend in Havana* (*A La Habana me voy*), *That Night in Rio* (*Aquella noche en Río*), etc. Como sus títulos indican, estas películas toman como marco países exóticos (Cuba, Brasil, Argentina, etc).

Los compañeros masculinos de Faye y Grable eran o bien tipos latinos -Don Ameche, César Romero- o bien «verdaderos» americanos John Payne, Robert Montgomery- pero, tanto en un caso como en otro, muy poco dotados para el canto o la danza.

Los guiones eran, en el peor de los casos, lamentables (*Serenata argentina*, *A La Habana me voy*), y en el mejor, agradablemente previsibles: *Coney Island* (*Se necesitan maridos*). Las canciones (la mayoría de las veces

compuestas por Harry Warren, autor de multitud de canciones para los musicales Warner de los años 30) eran a menudo excelentes; los realizadores (Walter Lang, Irving Cummings), intercambiables. Todas estas películas, rodadas en un Technicolor chillón y alegremente abigarrado, se parecen, pero el arquetipo es quizás *Springtime in the Rockies* (*Secretaria brasileña*) con Grable, Payne, Miranda, Romero, la pareja cómica formada por Charlotte Greenwood y Edward Everett Horton y la orquesta de Harry James con la cantante Helen Forrest. La más memorable, no obstante, es *The Gang's All Here* (*Toda la banda está aquí*), única película dirigida por Busby Berkeley para la Fox (y su primer film en color), que contiene tres production numbers típicamente «berkeleyanos» de una amplitud y un virtuosismo cinematográfico raramente igualado.

Durante todos estos años de guerra, la Paramount apostó por la prudencia y la tradición en el terreno del cine musical. Bing Crosby siguió siendo la primera estrella del estudio donde, entre 1940 y 1945, rodó cuatro títulos de la serie *Road to...* con Bob Hope y Dorothy Lamour, la agradable *Holiday Inn* con Fred Astaire y numerosas canciones de Irving Berlin -entre ellas, *White Christmas* (*Navidades blancas*), así como películas desdeñables como *Birth of the Blues* (en la que Crosby «inventa» el jazz) o *Dixie* (*El cantor del río*); pero también hay que recordar el enorme éxito de *Siguiendo mi camino*.

Crosby también está presente de forma vocal, ya que no visual, en *Out of this World*, en la que Eddie Bracken, doblado por Crosby, interpreta a un telegrafista que revela un talento de cantante de melodías sentimentales. Otra estrella musical Paramount de la época fue la excéntrica cantante Betty Hutton, émula de Martha Raye, importada de Broadway: *The Fleet's In* (*Rivales por un beso*), *Here Come the Waves*, *Incendiary Blonde* (*La rubia de los cabellos de fuego*), etc. El estudio también produjo en 1942 una película-



Cantando Bajo la Lluvia, S. Donen y G. Kelly, 1952.

revista con todas las estrellas de la casa. La única película musical Paramount que presenta una cierta audacia en esta época es la adaptación de *Lady in the Dark* (*Una mujer en la penumbra*), la comedia musical «psicoanalítica» de Moss Hart -música y canciones de Kurt Weill e Ira Gershwin-, suntuosamente dirigida por Mitchell Leisen, pero debilitada por los cortes que le impuso el estudio.

La Columbia tenía dos excelentes bailarinas bajo contrato, Ann Miller y Rita Hayworth. La primera era utilizada en una serie de pequeñas comedias musicales rutinarias que raras veces hacían justicia a su talento: *Reveille With Beverly*, *Jam Session*, *Hey, Rookie*. Rita Hayworth fue dos veces compañera de Fred Astaire, en *You'll Never Get Rich* (*Desde aquel beso*) y en una de las mejores películas de Astaire sin Ginger Rogers, *You Were Never Lovelier* (*Bailando nace el amor*), que contiene el hermoso baile sobre la canción *I in Old Fashioned* de Jerome Kern. También fue compañera de Gene Kelly en *Cover Girl* (*Las modelos*), la única película musical rodada por Kelly fuera de la MGM, en la que introduce cierto número de ideas personales (el baile con su sombra).

En cuanto a los otros estudios,



Un Americano en París, Vincente Minnelli, 1951.

apenas se puede citar a la Universal, que seguía explotando a Deanna Durbin e introdujo algunas otras estrellas musicales, entre las que destacó el jovencísimo Donald O'Connor: rodó catorce películas para el estudio entre 1942 y 1945 -la mitad como protagonista (su compañera habitual era Peggy Ryan)- y ya reveló en ellas el dinamismo que más tarde alcanzaría su plenitud en la MGM.

En la MGM, el principal acierto del productor Arthur Freed (que también era el letrista de multitud de canciones) parecía ser el de rodearse de talentos y de crear para ellos una atmósfera de trabajo estimulante. El realizador de revistas y musicales de Broadway, Vincente Minnelli llegó al estudio en 1940 y firmó su primera realización (*Cabin in the Sky*) dos años más tarde; el bailarín-cantante-coreógrafo Gene Kelly (estrella en Broadway de *Pal Joey* en 1940) debutó en la pantalla en 1942 como compañero de Judy Garland en *For Me and My Gal*; Charles Walters, otro bailarín coreógrafo venido de Broadway, fue contratado en 1942 y pasó a la dirección en 1947; Betty Comden y Adolph Green, autores del libreto y letristas de *On the Town* (*Un día en Nueva York*) de Leonard

Bernstein en Broadway, fueron contratados en 1946 y escribirían para el estudio el guión de tres de las mayores obras de arte del género: *Un día en Nueva York*, *Singin' in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*) y *The Band Wagon* (*Melodías de Broadway* 1955).

El coreógrafo Robert Alton también se incorporó al estudio en 1946 y trabajaría en *The Hawkey Girls*, *The Pirate* (*El pirata*), *Easter Parade* o *The Barkleys of Broadway* (*Vuelve a mí*), entre otras. Fred Astaire fue contratado en 1945 y empezó una brillante segunda carrera (ocho películas MGM hasta 1953). De hecho, durante la segunda mitad de la década, la inmensa mayoría de los talentos «musicales» de Hollywood estaba concentrada en la MGM (así, para seguir con las estrellas, además de Astaire, Kelly y Garland, estaban Vera Ellen, Kathryn Grayson, Howard Keel, Ann Miller, Jane Powell, Cyd Charisse, Frank Sinatra, Esther Williams y, al final de la década, Donald O'Connor y Debbie Reynolds). Además de Freed (y de su co-productor-compositor-arreglista, Roger Edens), otros dos productores de la MGM se especializaron en la comedia musical: Jack Cummings -*Broadway Rhythm*

(1943), *Seven Brides for Seven Brothers* (*Siete novias para siete hermanos*, 1954) y la mayoría de las películas de Esther Williams: *Bathing Beauty* (*Escuela de sirenas*, 1944), *Easy to Wed* (1946) o *Neptune's Daughter* (*La hora de Neptuno*, 1949) y Joe Pasternak: *Thousand Cheer* (1943), *Anchors Aweigh* (*Levando anclas*, 1945) o *Summerstock* (1950). El estudio apostó tempranamente por el género: ya en 1943, por ejemplo, de treinta y tres películas producidas, ocho eran musicales.

En los primeros años de la década, la aportación de Freed aún puede parecer bastante poco innovadora. Entre 1940 y 1943, todas sus producciones, salvo una, son adaptaciones de éxitos de Broadway (ciertamente, muy modificadas, en algunos casos): *Panama Hattie*, *Best Food Forward* o *Du Barry Was a Lady* están lejos de figurar entre los grandes logros del estudio. *Meet Me in St Louis*, estrenada a finales de 1944, marcó un giro. Era la producción más ambiciosa de Freed hasta el momento; el tema -la vida de una familia americana en el cambio de siglo- era completamente nuevo para una comedia musical (el guión se inspiró en una serie de narraciones aparecidas en el *New Yorker*); y por primera vez en un musical (si se exceptúa el caso muy particular de Busby Berkeley), un realizador imponía una sensibilidad y un estilo cinematográfico personales. El éxito crítico y comercial de la película (se sitúa en segundo lugar de las recaudaciones del año, después de *Siguiendo mi camino*) animó al estudio y al propio Freed a seguir en la vía de la innovación.

Las principales características de la comedia musical *new look* que se desarrolló en los años siguientes fueron la renovación de los temas, lugares y ambientes abordados (véase particularmente la sorprendente variedad de los musicales de Minnelli: sólo *Melodías de Broadway* 1955, obra maestra y apoteosis del *backstage musical*, se sitúa en Estados Unidos

durante nuestros días); integración de las secuencias musicales a la intriga y a su desarrollo («hace progresar la historia», mucho más a menudo que antes); e incremento de la importancia de la danza, con coreografías ambiciosas, inspiradas con bastante frecuencia en el ballet clásico o moderno (*Meet Me in St Louis*, en la que la coreografía es casi inexistente es, en este sentido, una excepción).

Los *production numbers* se presentarían ahora muchas veces como verdaderos ballets: «Limehouse Blues» en *Ziegfeld Follies*, el sueño de Yolanda and the Thief (1945), el «Miss Turnstile Ballet» de *Un día en Nueva York* (1949); el célebre ballet «impresionista» de 17 minutos que concluye *An American in Paris* (*Un americano en París*, 1951), el «Broadway Melody Ballet» de *Cantando bajo la lluvia* (1952) y el «Girl Hunt Ballet» de *Melodías de Broadway 1955* de 1953. Todos estos números representaron puntos culminantes del género, impensables diez años antes (Gene Kelly intentó realizar incluso una película enteramente bailada, compuesta por tres ballets separados, pero su fracaso artístico demostró que la experiencia era contraria al espíritu del género).

Los mayores éxitos del musical se produjeron hacia el final del periodo: *Cantando bajo la lluvia*, que numerosos aficionados y críticos consideraron como la mejor comedia musical jamás rodada; *Melodías de Broadway 1955*, apoteosis del *backstage musical*; *Siete novias para siete hermanos*, de Stanley Donen, memorable por la sorprendente coreografía acrobática de Michael Kidd (en CinemaScope); y dos películas producidas por otros estudios distintos de la MGM y que se pueden considerar como los últimos grandes musicales hollywoodenses originales: *My Sister Eileen* (*Mi hermana Elena*, 1955) dirigida por Richard Quine para Columbia y *Funny Face* (*Una cara con ángel*, 1957) de Donen para Paramount. Las causas de la «muerte», o de la

agonía, del género son múltiples, pero la desintegración del Sistema de Estudios es incontestablemente una de las principales, ya que ningún género estaba tan estrechamente unido a este dispositivo como la comedia musical.

La desaparición del western

Sin duda, el western conoció el periodo más rico de su larga historia alrededor de 1948 y hasta el fin de los años 50. Los años de la guerra no fueron una etapa particularmente rica para el género, a pesar del interés por él que siguió a *La diligencia* y comportó una serie de westerns de serie A, es decir, de «prestigio», en 1940-41: *The Westerner* (*El forastero*), primer western de William Wyler desde 1930; *Arizona* de Wesley Ruggles, *Texas* (*Texas*) de Georges Marshall, *Virginia City* (*Oro, amor y sangre*) de Michael Curtiz, *They Died With Their Boots On* (*Murieron con las botas puestas*) de Raoul Walsh, *La venganza de Frank James* y *Western Union* (*Espíritu de conquista*) de Fritz Lang (que abordaba el género por primera vez).

De entre todos estos títulos, la película de Walsh es la única que puede ser considerada como una obra mayor. Por consiguiente, el western sería desdeñado por todos los grandes estudios hasta después de la guerra (aunque algunos siguieron produciendo numerosos westerns de serie B, porque este género era casi impermeable a las fluctuaciones de la moda: Columbia estrenó 75 títulos entre 1940 y 1945, y Paramount produjo una treintena de la serie protagonizada por Hopalong Cassidy; RKO produjo una serie de seis westerns con Tim Holt antes de que la estrella partiera para el ejército. En cuanto a los pequeños estudios, siempre fueron igual de activos: Roy Rogers fue el protagonista de cuarenta westerns de la Republic entre 1940-45). En 1943, un western «serio» y ambicioso como *The Ox-Bow Incident* constituye la excepción y parece muy avanzado para su época.



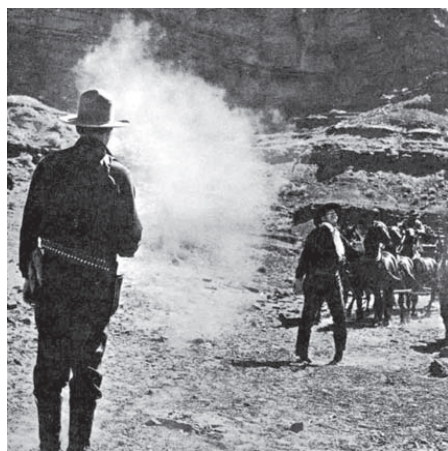
Winchester 73, Anthony Mann, 1950.

La renovación empezó después de la guerra y se manifestó ya desde 1946-47 con síntomas muy diversos: el estreno, aplazado durante mucho tiempo por sus censores, de *The Outlaw* de Howard Hughes y Howard Hawks, el del «super-western», *Duelo al sol* producido por David O. Selznick (ambos films provocaron escándalo por su «erotismo», lo que constituye una gran novedad para el género) y, de manera menos alborotadora, el retorno de John Ford al western con *My Darling Clementine* (*Pasión de los fuertes*) y la aparición del western psicológico, con *Pursued*, de Raoul Walsh, que podría describirse como un western con espíritu de cine negro. No en vano, en *Colorado Territory* (*Juntos hasta la muerte*, 1949), Walsh adaptó en clave de western el guión de su película de gánsters *High Sierra* (*El último refugio*, 1941).

Después de Ford y Walsh, otros realizadores veteranos llegaron o volvieron al western: en 1948, Hawks lo hizo con *Red River* (*Río Rojo*) y Wellman con *Yellow Sky* (*Cielo amarillo*). Pero algunos realizadores de la generación siguiente también abordarían el género, o se especializarían en él después de haberse formado en otros, como Delmer Daves y Anthony Mann. Por su

parte, Samuel Fuller debutó como realizador en 1949 con un western poco corriente: *I Shoot Jesse James* (Balas vengadoras).

El año decisivo fue 1950, con el estreno de una serie de títulos importantes. *The Gunfighter* (El pistolero), de Henry King, introdujo un personaje que acabaría siendo corriente entre los westerns de los años siguientes: el pistolero cansado que desea la calma pero que es perseguido por su reputación. *Broken Arrow* (Flecha rota) de Delmer Daves y *Devil's Doorway* (La puerta del diablo) de Anthony Mann, lanzaron la moda del western pro-indio. Mann también realizó el mismo año *Winchester 73* (Winchester 73) y *The Furies* (Las furias). Fue 1950 también el año de *Wagonmaster* (Caravana de la paz) de Ford, una de sus películas más características (y una de sus preferidas). En noviembre de 1949 se estrenó el segundo título de su «Trilogía de la Caballería», *She Wore a Yellow Ribbon* (La legión invencible), que le valió a Winton Hoch un Oscar por la fotografía en color -*Three Godfathers* (1948) es otro western de Ford soberbiamente fotografiado en Technicolor por Winton Hoch- y en 1950 también se estrenó la tercera parte de la trilogía *Rio Grande* (Río Grande). Por otro lado, la vitalidad del género al principio de la década queda confirmada por el gran número de títulos distribuidos (además de los habituales de serie B) y el hecho de



Pasión de los Fuertes, John Ford, 1946.

que grandes estrellas (James Stewart, Gary Cooper, Burt Lancaster, Kirk Douglas, John Wayne o Joel McCrea) son frecuentemente sus protagonistas. La riqueza y la diversidad del western durante este periodo prohíben las generalizaciones críticas. De todos modos, puede decirse que la mayoría de estos «nuevos westerns» tiene en común la aspiración a una autenticidad mayor que en el pasado y a un cierto realismo que les confiere un grado de credibilidad superior; son películas que, sin abandonar los valores tradicionales del género, apuntan hacia algo más que el simple entretenimiento: quieren ser tomadas en serio.

Estas aspiraciones se manifestaron de distintas maneras, tanto desde el punto de vista del guión como de la puesta en escena. El protagonista tiende a resultar menos mítico, menos monolítico que en la tradición. Ahora ya no es un héroe invencible, se trata de un ser ordinario y vulnerable. Con bastante frecuencia será inmovilizado, impedido por una herida, una pierna o un brazo rotos. Su psicología es más compleja, sus motivaciones menos claras. Muchas veces se trata de un neurótico o, por lo menos, de un obseso; contrariamente a la mayor parte de los héroes de western clásicos, no es una «página en blanco»: frecuentemente pesan sobre él dramáticos acontecimientos pasados. Una cierta ambigüedad moral sustituye al maniqueísmo: los «buenos» y los «malos» ya no se separan en grupos tan diferenciados. En algunos westerns de Anthony Mann, el héroe comparte numerosos tratos con su adversario, como sucede, en particular, en *Bend of the River* (Horizontes lejanos). A veces, en el conflicto entre las convicciones morales del héroe y su pasión (el deseo de venganza, por ejemplo) triunfará esta última.

Los rodajes en exteriores y el rechazo al trabajo en estudio o en el *backlot* caracterizan al nuevo western. Anthony Mann, Delmer Daves y Budd Boetticher, sus tres maestros,



Esta Isla Tierra, Joseph Newman, 1955.

son unos apasionados de la naturaleza. *The Naked Spur* (Colorado Jim, 1953), de Mann, no contiene ninguna secuencia de interior y, aparentemente, ninguna transparencia; una única secuencia en una caverna parece haber sido rodada en estudio (un rodaje como ése, en las Montañas Rocosas, hubiera sido impensable diez años antes). Mann integra sus paisajes a la acción, los convierte en uno de sus motores; la topografía dicta las peripecias e incluso sugiere las tensiones psicológicas y morales. Daves utiliza la naturaleza de manera más lírica, menos funcional, mientras que Boetticher prefiere el espacio puro, las extensiones desérticas.

Algunos de los mejores westerns del periodo son fruto de prolongadas colaboraciones. Mann rodó cinco westerns con James Stewart entre 1950 y 1955, tres de los cuales -*Winchester '73*, *Bend of the River* y *The Far Country*- fueron escritos por Borden Chase. Boetticher rodó siete con Randolph Scott, de los que cuatro utilizan al mismo guionista, Burt Kennedy.

La nueva «respetabilidad» del género fue confirmada en 1952 por el inmenso éxito crítico y comercial de *Solo ante el peligro* de Fred Zinnemann, western que puso el acento sobre los

debates de conciencia más que sobre la acción, y del que se ha dicho que fue un western para gustar a la gente a la que no gusta el western. La misma acogida fue cosechada al año siguiente por *Shane (Raíces profundas)* de George Stevens, una película bastante paradójica que resulta a la vez arquetípica (en ella se encuentran todas las figuras, por no decir los clichés, del western tradicional) e innovadora por la atención poco usual que demuestra hacia el detalle realista.

Pero si estas películas de prestigio le valieron al género una nueva legitimidad, también existían, paralelamente, numerosos westerns originales que anunciaban sus ambiciones de forma más modesta. Era la época en la que todo el mundo llegaba o volvía al western: Howard Hawks -*The Big Sky (Río de sangre, 1952)*-, Allan Dwan -*Silver Lode (Filón de Plata, 1954)*-, Tennessee's Partner (El jugador, 1955)-, Henry Hathaway -*Garden of Evil (El jardín del diablo, 1954)*-, Edgar G. Ulmer -*The Naked Dawn (1955)*- e incluso Douglas Sirk -*Taza, Son of Cochise (Raza de violencia, 1953)*-, a la vez que un recién llegado muy sobresaliente (al menos para la crítica francesa), Robert Aldrich firmaba el mismo año, 1954, dos notables westerns: *Apache* y *Veracruz*.

Esta edad de oro se prolongaría hasta el final de la década. Sería particularmente arbitrario, en el caso del western, situar el año 1955 como fecha final, porque al menos una docena de obras sobresalientes aparecerían entre 1956 y 1960: *The Searchers (Centauros del desierto, 1956)*, para empezar, obra maestra de Ford, que tuvo una enorme influencia sobre los futuros jóvenes cineastas americanos; en 1957, *Run of the Arrow (Yuma)* y *40 Guns* de Samuel Fuller y *3:10 to Yuma (El tren de las 3:10)* de Delmer Daves; en 1958, *Man of the West (El hombre del Oeste)* de Anthony Mann (para algunos críticos su mejor western), *Cowboy (Cowboy)* de Daves, que aborda la descripción de la vida cotidiana, el trabajo de los cowboys



Ultimátum a La Tierra, Robert Wise, 1951.

antes que la aventura, más que ningún otro western anterior a él; en 1959 aún se realizaron tres obras maestras: *Río Bravo (Río Bravo)* de Hawks, *The Hanging Tree (El árbol del ahorcado)* de Daves y la desconocida *Wonderful Country (Más allá de Río Grande)* de Robert Parrish. Además, los seis westerns del equipo Budd Boetticher-Randolph Scott-Burt Kennedy (entre ellos, los notables *Seven Men from Now*, *The Tall T*, *Ride Lonesome*, *Comanche Station*) se estrenaron durante este mismo periodo.

Es significativo que los tres grandes nombres del western de los años 50 -que puede calificarse retrospectivamente de «western neoclásico»-, Mann, Daves y Boetticher, dejaran de practicar el género en esta época. *El árbol del ahorcado* es el último western de Daves; *Cimarron* (1960), el último de Mann, y Boetticher no rodará más que uno, tardíamente, en 1969. A partir de 1960, el género sufrió una profunda transformación que los westerns de Sam Peckinpah ilustrarían mejor que ningún otro. Entramos en la era del «western crepuscular», que precede a lo que más tarde se llamará

(equivocadamente) «la muerte del western».

Terror, fantástico y ciencia-ficción

El cine de terror, género muy rico entre 1930 y 1936, conoció pronto, como se ha visto anteriormente, un periodo poco productivo. A partir de 1939, la Universal lanzó un segundo ciclo en el que reaparecieron los monstruos que habían logrado el éxito del primero, junto a algunos recién llegados (como *El hombre lobo* en 1941). Durante muchos años, el estudio reuniría dos o más monstruos en cada película importante del género: *Frankenstein Meets the Wolf Man (Frankenstein y el Hombre Lobo, 1943)*, *House of Frankenstein (La zíngara y los monstruos, 1944)*, *House of Dracula (La mansión de Drácula, 1945)*, cuyo significativo cartel anunciaba: «All New... All Together! Frankenstein's Monster, Dracula, Wolf Man, Mad Doctor, Hunchback».

En 1948 la serie parecía agotada cuando el estudio tuvo la idea de colocar a su pareja de cómicos estrella, Abbott y Costello, en una

película de terror; fue *Contra los fantasmas* el film que consiguió una alianza imprevista entre los dos géneros (se convoca de nuevo al trío «monstruo de Frankenstein-Drácula-Hombre Lobo»). Abbott y Costello rodarían otras cuatro películas de este tipo en el curso de los cinco años siguientes.

La verdadera renovación del género llegó antes, con la serie de películas de bajo presupuesto producidas por Val Lewton para la RKO entre 1942 y 1946. Estas películas, a caballo entre el terror, el fantástico y el thriller psicológico (con una particular dosificación en cada título), se caracterizan por la creación de atmósferas angustiosas basadas en la sugestión y no en efectos terroríficos: nunca se ve a la pantera en *Cat People* (*La mujer pantera*). Esta inhabitual sutileza contradecía los fraudulentos títulos sensacionalistas con los que el estudio disfrazaba sus producciones: no hay pueblo felino ni en *La mujer pantera* ni en *The Curse of the Cat People* (en la que tampoco hay «maldición»); el protagonista de *Leopard Man* no es un hombre-leopardo, sino simplemente un hombre que posee un leopardo... Lewton encontró un colaborador ideal en la persona del realizador Jacques Tourneur, cuyo estilo discreto, su gusto por la sugestión y la amenaza difusa se correspondían perfectamente con sus intenciones: las tres películas de Tourneur -*La mujer pantera*, la primera de la serie, que impuso el «estilo Lewton», *I Walked With a Zombie* (*Yo anduve con un zombie*), transposición al vudú de *Jane Eyre* (*Alma rebelde*) y *Leopard Man*- son las mejores del ciclo. Mark Robson, que dirigió otros cuatro títulos, se inspiró claramente en el ejemplo de Tourneur en la excelente *The Seventh Victim* (1943). Citemos también *The Curse of the Cat People* (1944) y *The Body Snatcher* (1945) de Robert Wise. Incluso las menos buenas de las películas Lewton (como *Isle of the Dead*) son muy superiores, por la elección de los temas, la escritura de guiones y la calidad de la puesta en escena a todo el resto de la

producción.

La ciencia-ficción no apareció en el cine de Hollywood hasta 1950, pero, desde entonces, invadiría las pantallas. En ella se pueden distinguir tres tipos de películas: 1) viajes por el espacio y a otros planetas; 2) visitantes extraterrestres (la mayoría de las veces hostiles); 3) insectos gigantes (generalmente producidos por radiaciones atómicas) y monstruos diversos. *Destination Moon* (*Con destino a la Luna*, 1950) es el primero en estrenarse de la primera categoría, en la que destacan *This Island Earth* (1955) y *Forbidden Planet* (*Planeta prohibido*, 1956), una transposición de *La tempestad* de Shakespeare. En el segundo grupo, *The Day the Earth Stood Still* (*Ultimátum a la Tierra*, 1951) de Robert Wise es una excepción por sus extraterrestres no hostiles (simplemente vienen a «advertir» a los terrícolas para que cesen en sus actividades destructivas). Con mucha más frecuencia, el extraterrestre es un invasor temible al que hay que destruir: *The Thing... From Another World* (*El enigma de otro mundo*, 1951), *Invaders From Mars* (1953), *The War of the Worlds* (*La guerra de los mundos*, 1953). La invasión «extranjera» adopta una forma particularmente sutil y perniciosa en *Invasion of the Body Snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, 1956) de Don Siegel, en la que los extraterrestres se apoderan del cuerpo y el alma de los humanos (también toman forma humana en *It Came From Outer Space*, 1953, pero excepcionalmente sin malas intenciones). En la tercera categoría figuran las hormigas gigantes de *Them!* (*La humanidad en peligro*, 1954), la araña gigante de *Tarántula*, el pulpo gigante de *It Came From Beneath the Sea* (1955), los cangrejos gigantes de *Attack of the Crab Monsters* (1956), así como el monstruo anfibio de *Creature From the Black Lagoon* (*La mujer y el monstruo*, 1953), de Jack Arnold, que tuvo dos secuelas. Una de las mejores películas de ciencia ficción, *The Incredible Shrinking Man* (*El increíble hombre menguante*, 1957),

igualmente de Jack Arnold, también se basa en el gigantismo ya que su protagonista, un hombre que no deja de menguar, se ve confrontado a pequeños animales y a objetos que para él se han convertido en gigantescos (las responsables de ello vuelven a ser las radiaciones atómicas).

En un registro más cercano al cine clásico de terror, *House of Wax* (*Los crímenes del museo de cera*, 1953), de André De Toth, es un remake, en tres dimensiones, de *Los crímenes del museo* (1933) de Michael Curtiz. *It Came From Outer Space* y *La mujer y el monstruo* también se rodaron en «3-D». A parte de algunas excepciones (como *Planeta prohibido*), las películas de terror y de ciencia ficción de los años 50 son producciones de bajo presupuesto que se dirigen a un público poco exigente. Además de su función de entretenimiento, expresan de manera indirecta (y a veces directa) e ingenua algunas inquietudes de la época: miedo a la bomba, miedo al comunismo (la propaganda anticomunista se mezcla con la ciencia-ficción en una cinta tan absurda y sintomática como *Red Planet Mars*).

El «Western» o el cine americano por excelencia

André Bazin

El western es el único género cuyos orígenes se confunden prácticamente con los del cine y que después de medio siglo de éxito ininterrumpido conserva siempre su vitalidad.

Incluso si se le niega un equilibrio en su inspiración y en su estilo desde los años treinta, habrá que extrañarse al menos de la estabilidad de su éxito comercial, termómetro de su salud. Sin duda el western no ha escapado del todo a la evolución del gusto cinematográfico, es decir, del gusto a secas. Ha padecido y habrá de padecer todavía influencias extrañas (las de la novela negra, por ejemplo, o de la literatura policíaca o de las preocupaciones sociales de la época) merced a las cuales la ingenuidad y el rigor del género se han visto perturbados. Hay que lamentarlo, pero no puede deducirse de ahí una verdadera decadencia. Esas influencias, en efecto, no se ejercen en realidad más que en una minoría de producciones de un nivel relativamente elevado, sin afectar a los films de «serie Z» destinados, sobre todo, a la consumición interior. Por otra parte, casi más lógico que lamentarse de las contaminaciones pasajeras del western sería el maravillarse de que las resista. Cada influencia obra sobre él como una vacuna. El microbio, pierde, al entrar en contacto con él, su virulencia mortal. En diez o quince años la comedia americana ha agotado sus virtudes; si sobrevive gracias a éxitos ocasionales, es tan solo en la medida en que se aparta en alguna forma de los cánones

que determinaron su éxito antes de la guerra. De las *Noches de Chicago* (1927) a *Scarface* (1932), el film de gánsters completó su ciclo de crecimiento. Los guiones policíacos han evolucionado rápidamente, y si todavía hoy puede reencontrarse una estética de la violencia en el cuadro de la aventura criminal que les es evidentemente común con *Scarface*, sería, sin embargo, bien difícil reconocer a los héroes originales en el detective privado, el periodista o el «G-man». Además, aunque pueda hablarse de un género policíaco americano, no cabe atribuirle la especificidad del western, ya que la literatura que existía antes de él no ha dejado de influenciarle, y los últimos avatares interesantes del film criminal proceden directamente de ella.

Por el contrario, la permanencia de los héroes y de los esquemas dramáticos del western ha sido demostrado recientemente por la televisión con el éxito delirante de las antiguas películas de Hopalong Cassidy; y es que el western no envejece.

Quizá todavía más que la perennidad histórica del género, nos asombra su universalidad geográfica.

¿Qué hay en las poblaciones árabes hindúes, latinas, germánicas o anglosajonas, entre las que el western no ha cesado de cosechar éxitos; qué les hace interesarse por la evocación del nacimiento de los Estados Unidos de América, las luchas de Buffalo Bill contra los indios, el trazado de las líneas de ferrocarril o la guerra de Secesión?

Hace falta por tanto, que el western esconda algún secreto que más que de juventud sea de eternidad; un secreto que se identifique de alguna manera con la esencia misma del cine.

Resulta fácil decir que el western es «el cine por excelencia» basándose en que el cine es movimiento. Las cabalgadas y las peleas son sin duda sus atributos ordinarios, pero en ese caso el western quedaría reducido a una variedad más entre los otros films de aventuras. Por otra parte, la animación de los personajes llevada a una especie de paroxismo es inseparable de su cuadro geográfico; se podría, por tanto, definir al western por su decorado (la ciudad de madera) y su paisaje; pero otros géneros y otras escuelas cinematográficas han sacado partido de la poesía dramática del paisaje: la

producción sueca de la época muda, por ejemplo, sin que esta poesía, que contribuyó a su grandeza, consiguiera asegurar su supervivencia. Más aún, se ha llegado, como en *The overlanders*, a tomar al *western* uno de sus temas - el tradicional viaje del rebaño- situándolo en un paisaje (el de la Australia central) bastante análogo a los del Oeste americano. El resultado, como se sabe, fue excelente; pero parece muy sensato que se haya renunciado a sacar conclusiones de esta proeza paradójica cuyo éxito no obedecía más que a coyunturas excepcionales. Se ha llegado incluso a rodar *western* en Francia, en los paisajes de Camargue, y debe verse ahí una prueba suplementaria de la popularidad y de la buena salud de un género que soporta la copia, la imitación o la parodia.



Johnny Guitar, Nicholas Ray, 1954.

A decir verdad, nos esforzaríamos en vano intentando reducir la esencia del *western* a uno cualquiera de sus componentes. Los mismos elementos se encuentran en otras partes, pero no los privilegios que parecen estarles unidos. Hace falta, por tanto, que el *western* sea algo más que su forma. Las cabalgadas, las peleas, los hombres fuertes e intrépidos en un paisaje de salvaje austeridad no bastan para definir o precisar los encantos del género.

Esos atributos formales, en los que se reconoce de ordinario el *western*, no son más que los signos o los símbolos de su realidad profunda, que es el mito. El *western* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión: la Saga del Oeste existía antes del cine bajo formas literarias o folklóricas, y la multiplicación de los films no ha hecho desaparecerla literatura *western*, que continúa teniendo su público y proporciona a los guionistas sus mejores asuntos. Pero no hay una medida común entre la audiencia limitada y nacional de las *westerns stories* y la otra, universal, de los films que inspiran. De la misma manera que las miniaturas de los libros de Horas

han servido como modelos para la estatuaría y para las vidrieras de las catedrales, esta literatura, liberada del lenguaje, encuentra en la pantalla un escenario a su medida, como si las dimensiones de la imagen se confundieran al fin con las de la imaginación.

Este libro pondrá el acento sobre un aspecto desconocido del *western*: su verdad histórica. Desconocido, sin duda, a causa de nuestra ignorancia, pero todavía más por el prejuicio sólidamente enraizado según el cual el *western* no podrá contar más que historias de una gran puerilidad, fruto de una ingenua invención, sin preocupación alguna de verosimilitud psicológica, histórica o, incluso, simplemente material. Es cierto que desde un punto de vista puramente cuantitativo, los *westerns* explícitamente preocupados por la fidelidad histórica son una minoría. Pero no es cierto que sean sólo esos necesariamente los que tienen algún valor. Sería ridículo juzgar al personaje de Tom Mix (y más todavía a su caballo blanco encantado) o incluso a William Hart o a Douglas Fairbanks, que hicieron los magníficos films del gran

período primitivo del *western*, con la medida de la arqueología. Por lo demás, una gran cantidad de *westerns* actuales de un nivel honorable (pienso por ejemplo en *Camino de la horca*, *Cielo amarillo* o *Solo ante el peligro*/A la hora señalada) no tienen con la historia más que algunas analogías bastante simples. Son ante todo obras de imaginación. Pero sería tan falso ignorar las referencias históricas del *western* como el negar la libertad sin trabas de sus guiones. J. L. Rieupeyrou nos muestra perfectamente la génesis de la idealización épica a partir de una historia relativamente próxima; es posible, sin embargo, que su estudio, preocupado por recordarnos lo que de ordinario es olvidado o ignorado, ciñéndose sobre todo a los films que ilustran su tesis, deje implícitamente en la sombra la otra cara de la realidad estética. Ese aspecto serviría sin embargo para darle doblemente razón. Porque las relaciones de la realidad histórica con el *western* no son inmediatas y directas sino dialécticas. Tom Mix es la contrapartida de Abraham Lincoln, pero perpetúa a su manera su culto y su recuerdo. Bajo sus formas más novelescas o más ingenuas, el *western* es todo lo contrario de una



El hombre que mató a Liberty Valance, John Ford, 1962.

reconstrucción histórica. Hopalong Cassidy no difiere, al parecer, de Tarzán más que por la ropa que viste y el marco donde se desarrollan sus proezas. Sin embargo, si alguien quiere tomarse la molestia de comparar estas historias tan encantadoras como inverosímiles, superponiéndolas, como se hace en la fisionomía moderna con numerosos negativos de rostros, se verá aparecer en transparencia el *western* compuesto de las constantes comunes a unos y a otros: un *western* compuesto de sus solos mitos en estado puro. Distingamos, por ejemplo, uno de ellos: el de la Mujer.

En el primer tercio del film, el «buen *cow-boy*» encuentra a la joven pura (digamos la virgen prudente y fuerte) de la que se enamora; a pesar del gran pudor de ella, no tardamos en saber que es correspondido. Pero obstáculos casi insuperables se oponen a este amor. Uno de los más significativos y más frecuentes suele proceder de la familia de la amada -el hermano, por ejemplo, es un indeseable del que el buen *cow-boy* se ve obligado a librar a la sociedad en combate singular-. Nueva Jimena, nuestra heroína se prohíbe a sí misma encontrar atractivo al asesino de su hermano. Para redimir a los ojos de la bella y merecer su perdón, nuestro caballero

debe entonces superar una serie de pruebas fabulosas. Finalmente, salva a la elegida de su corazón de un peligro mortal (mortal para su persona, su virtud, su fortuna o las tres al mismo tiempo). Después de lo cual, y ya que estamos llegando al final, la bella considerará oportuno perdonar a su pretendiente, dándole además esperanza de muchos hijos.

Hasta aquí el esquema sobre el que, a buen seguro, podrían entrelazarse mil variantes (sustituyendo, por ejemplo, la guerra de Secesión por la amenaza de los indios o de los cuatreros) y que presenta semejanzas notables con las novelas caballerescas; basta ver la preeminencia que concede a la mujer y las pruebas que el héroe debe superar para conseguir su amor.

Pero la historia se enriquece muy frecuentemente con un personaje paradójico: la cabaretera del saloon, generalmente enamorada también del buen *cow-boy*. Habría, por tanto, una mujer de más si el dios de los guionistas no estuviera vigilante. Unos minutos antes del fin, la descarriada de gran corazón salva a su amado de un peligro, sacrificando su vida y su amor sin esperanza por la felicidad de su *cow-boy*. Y al mismo

tiempo queda definitivamente redimida en el corazón de los espectadores.

He aquí lo que mueve a la reflexión. Resulta evidente que la división entre buenos y malos no existe más que para los hombres. Las mujeres, de lo más alto a lo más bajo de la escala social, son dignas de amor, o al menos de estima y de piedad. La más insignificante mujer de la vida puede siempre redimirse gracias al amor y a la muerte, e incluso esta última se le dispensa en *La diligencia*, cuyas analogías con *Bola de sebo*, de Maupassant, son bien conocidas. También es cierto que con frecuencia el buen *cow-boy* ha tenido que arreglar alguna antigua cuenta con la justicia, y en este caso el más moral de los matrimonios se hace entonces posible entre el héroe y la heroína.

Así, en el mundo del *western* las mujeres son buenas y el hombre es el malo. Tan malvado que el mejor de entre ellos debe redimir de alguna manera con sus proezas la falta original de su sexo. En el paraíso terrestre Eva hizo caer a Adán en la tentación. Paradójicamente, el puritanismo anglosajón, bajo la presión de coyunturas históricas, invierte los hechos. La caída de la mujer resulta siempre motivada por la concupiscencia de los hombres.

Es evidente que esta hipótesis



Duelo al sol, King Vidor, 1947.

procede de las condiciones mismas de la sociología primitiva del Oeste, donde la escasez de mujeres y los peligros de una vida demasiado ruda crearon en esta sociedad naciente la obligación de proteger a sus mujeres y a sus caballos. Contra el robo de un caballo puede bastar la horca. Para respetar a las mujeres hace falta algo más que el miedo a un riesgo tan insignificante como perder la vida: la fuerza positiva de un mito. El *western* instituye y confirma el mito de la mujer como vestal de esas virtudes sociales de la que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad. La mujer encierra no sólo el porvenir físico, sino además, gracias al orden familiar al que aspira como la raíz a la tierra, sus mismas coordenadas morales.

Estos mitos, cuyo ejemplo quizá más significativo acabamos de analizar (después del cual vendría inmediatamente el del caballo) podrían sin duda reducirse a un principio todavía esencial. Cada uno de ellos no hace en el fondo más que especificar, a través de un esquema dramático particular, el gran maniqueísmo épico que opone las fuerzas del mal a los caballeros de la justa causa. Esos paisajes inmensos de praderas, desiertos o peñascales sobre los que se sostiene, precariamente, el pueblo de madera -ameba primitiva de una civilización- están abiertos a todas las posibilidades. El indio que las habitaba era incapaz de imponerles el orden del hombre. Sólo había conseguido hacerse su dueño al identificarse con su salvajismo pagano. El hombre cristiano blanco, por el contrario, es verdaderamente el conquistador que crea un Nuevo Mundo. La hierba nace donde pisa su caballo y viene a implantar a la vez su orden moral y su orden técnico, indisolublemente unidos; el primero garantizando el segundo. La seguridad material de las diligencias, la protección de las tropas federales, la construcción de grandes vías férreas importan menos quizá que la instauración de la justicia y de su respeto. Las relaciones de la moral y de la ley, que no son ya para nuestras viejas civilizaciones más que un tema del bachillerato, han resultado ser, hace menos de un siglo, el principio vital de la joven América. Sólo hombres fuertes, rudos y valientes podían conquistar estos paisajes todavía vírgenes. Todo el mundo sabe que la familiaridad con la muerte no contribuye a fomentar ni el miedo al infierno, ni los escrúpulos ni el raciocinio moral. La policía y los jueces benefician sobre todo a los débiles. La fuerza misma de esta humanidad conquistadora constituía su flaqueza. Allí donde la moral individual es precaria, sólo la ley puede imponer el orden del bien y el bien del orden. Pero la ley es tanto más injusta en cuanto que pretende garantizar una moral social que ignora los méritos individuales de los que hacen esa sociedad. Para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y tan temerarios como los criminales. Estas virtudes, lo hemos dicho, no son apenas compatibles con la Virtud, y el sheriff, personalmente, no siempre es mejor que los que manda a la horca. Así nace y se confirma una contradicción inevitable y necesaria. Con frecuencia, apenas hay diferencia moral entre aquellos a quienes se

considera como fuera de la ley y los que están dentro. Sin embargo la estrella del sheriff debe constituir una especie de sacramento de la justicia cuyo valor es independiente de los méritos del ministro. A esta primera contradicción se añade la del ejercicio de una justicia que, para ser eficaz, debe ser extrema y expeditiva -menos, sin embargo, que el linchamiento- y, por tanto, ignorar las circunstancias atenuantes, así como las coartadas cuya verificación resultara demasiado larga. Protegiendo la sociedad corre el riesgo de pecar de ingratitud hacia los más turbulentos de sus hijos, que no son quizá los menos útiles, ni incluso tampoco los menos meritorios.

La necesidad de la ley no ha estado nunca más próxima de la necesidad de una moral; jamás tampoco su antagonismo ha sido más claro y más concreto. Eso es lo que constituye, de un modo burlesco, el fondo de *El peregrino*, de Charlie Chaplin, donde vemos, a modo de colofón, cómo nuestro héroe galopa a caballo sobre la frontera del bien y del mal, que es también la de México. Admirable ilustración dramática de la parábola del fariseo y del publicano, *La diligencia*, de John Ford, nos muestra que una prostituta puede ser más digna de respeto que las beatas que la han echado de la ciudad o, por lo menos, tanto como la mujer de un oficial; que un jugador fracasado puede saber morir con la dignidad de un aristócrata; cómo un médico borrachín puede practicar su profesión con competencia y abnegadamente: cómo un fuera de la ley, perseguido por algunos arreglos de cuentas pasados y probablemente futuros, da pruebas de lealtad, de generosidad, de valor y de delicadeza, mientras que un banquero considerable y considerado se escapa con la caja.

Así encontramos en el origen del *western* una ética de la epopeya e incluso de la tragedia. Suele creerse generalmente que el *western* es épico por la escala sobrehumana de sus héroes; por la grandeza legendaria de sus proezas. Billy el Niño es invulnerable como Aquiles, y su revólver infalible. El *cow-boy* es un caballero andante. Al carácter de los héroes corresponde un estilo de la puesta en escena en el que la transposición épica aparece ya gracias a la composición de la imagen, con su predilección por los amplios horizontes, en donde los grandes planos de conjunto recuerdan siempre el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza. El *western* ignora prácticamente el primer plano, casi totalmente el plano americano y, por el contrario, es muy aficionado al travelling y a la panorámica, que niegan sus límites a la pantalla y le devuelven la plenitud del espacio.

Todo ello es cierto. Pero este estilo de epopeya no alcanza su sentido más que a partir de la moral que lo sostiene y lo justifica. Esta moral es la de un mundo en el que el bien y el mal social, en su pureza y en su necesidad, existen como dos elementos simples y fundamentales. Pero el bien que nace engendra la ley en su rigor primitivo, y la epopeya se hace tragedia por la aparición de la primera



Fuerte Apache, John Ford, 1948.

contradicción entre la trascendencia de la justicia social y la singularidad de la justicia moral; entre el imperativo categórico de la ley, que garantiza el orden de la Ciudad futura, y aquel otro, no menos irreductible, de la conciencia individual.

Hay quien ha tomado a broma la simplicidad corneliana de los guiones del *western*. Es fácil, en efecto, advertir su analogía con el argumento de *El Cid*: el mismo conflicto del deber y del amor, las mismas empresas caballerescas que permitirán a la virgen fuerte consentir en el olvido de la afrenta sufrida por su familia. Encontramos también ese pudor en los sentimientos que supone una concepción del amor subordinada al respeto de las leyes sociales y morales. Pero esta comparación es ambigua; burlarse del *western* evocando a Corneille, significa resaltar al mismo tiempo su grandeza, grandeza quizá muy próxima de la puerilidad, como también la infancia está cerca de la poesía.

No hay duda de que es esta grandeza ingenua lo que los hombres más simples de todos los climas -y los niños- reconocen en el *western* a pesar de las diferencias de lengua, de paisajes, de costumbres y de trajes. Porque los héroes épicos y trágicos son universales. La guerra de Secesión pertenece a la historia del siglo XIX, pero el *western* ha hecho de la más moderna de las epopeyas una nueva guerra de Troya. La marcha hacia el Oeste es

nuestra Odisea.

La historicidad del *western*, por tanto, lejos de entrar en contradicción con la otra vertiente no menos evidente del género -su gusto por las situaciones excesivas, la exageración de los hechos y el *deus ex machina*; todo lo que en resumen supone un sinónimo de inverosimilitud ingenua- funda por el contrario su estética y su psicología. La historia del cine no ha conocido más que otro ejemplo de cine épico y es también un cine histórico. Comparar la forma épica en el cine ruso y en el americano no es el fin de este estudio, y, sin embargo, el análisis de los estilos esclarecería sin duda con una luz inesperada el sentido histórico de los acontecimientos evocados en los dos casos. Nuestro propósito se limita a hacer notar que la proximidad de los hechos no tiene nada que ver con su estilización. Hay leyendas casi instantáneas a las que la mitad de una generación basta para darles la madurez de la epopeya. Como la conquista del Oeste, la Revolución soviética es un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización. Una y otra han engendrado los mitos necesarios para la confirmación de la Historia; una y otra también han tenido que reinventar la moral, encontrar en su fuente viva, antes de que se mezcle o manche, el principio de la ley que pondrá orden en el caos, que separará el cielo de la tierra. Pero quizá el cine ha sido el único lenguaje capaz no solamente de

expresar, sino, sobre todo, de darle su verdadera dimensión estética. Sin él, la conquista del Oeste no habría dejado, con las *westerns stories*, más que una literatura menor; de la misma manera que tampoco ha sido gracias a su pintura o a sus novelas como el arte soviético ha impuesto al mundo la imagen de su grandeza. Y que el cine es ya el arte específico de la epopeya.

La comedia musical

Michel Marie

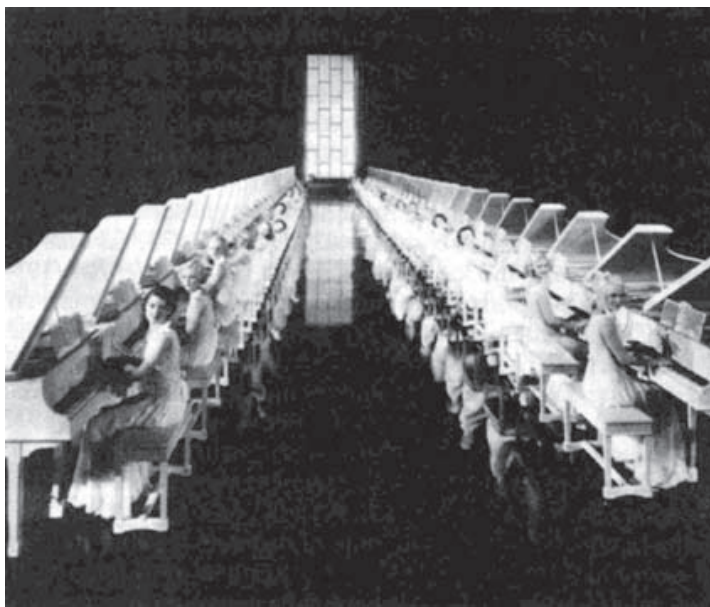
La comedia musical es un género cinematográfico muy codificado, exclusivamente americano, que no debe confundirse con el «film musical» en sentido amplio, la opereta filmada o la biografía de un músico célebre. Se define por una combinación específica de música, de cantos y de coreografías, articulados según un modo particular de relato.

Nacida en Hollywood con la aparición del hablado, la comedia musical americana conoce dos períodos bastante distintos, cada uno ligado a una firma productora: la Warner en los años 30 y la Metro Goldwyn Mayer en los años 40 y 50.

Este género, específicamente cinematográfico en algunos aspectos, nunca tuvo gran audiencia en Francia. Esto se explica por el modo particular de «verosimilitud» ligado al género y por las aptitudes de recepción que implica.

Algunos códigos específicos de la comedia musical

La definición de la comedia musical como conjunción de la danza, la música y la comedia, presenta el inconveniente de mezclar varios niveles estructurales: una materia de la



Gold Diggers of 1935, Busby Berkeley, 1935.

expresión (la música grabada), una forma particular de espectáculo «profílmico» (la danza) y, en fin, una forma dramática (la comedia). Ello no permite distinguir suficientemente el «musical» hollywoodiense (la comedia musical propiamente dicha) de géneros vecinos tales como la opereta filmada, el espectáculo de Broadway filmado, etc.

Algunos códigos específicos que hemos mencionado nos permitirán aproximarnos un poco más a lo que caracteriza la comedia musical en relación a otras formas de espectáculo cinematográfico cantados y bailados.

Conviene de todas maneras remarcar en un primer análisis que para todos los géneros «musicales», el modo de registro particular de la música y del sonido es el «play back»; esto

quiere decir que la banda sonora, por lo menos la música y los cantos, son previamente grabados, antes pues que el rodaje. Esta simple anterioridad temporal no deja de incidir en el funcionamiento propio del género fílmico. La primacía de lo visual se revierte, en efecto, y de este modo es la continuidad musical la que aporta el fundamento estructural por el cual los diferentes códigos fílmicos toman lugar y se determinan para generar la significación propia del texto fílmico musical. Este rol estructural

preponderante de la música grabada previamente caracteriza los espectáculos musicales o coreográficos que el cine se contenta con fijar en la película y reproducir en la proyección (aunque esta simple acción de filmar no pasará sin consecuencia por la significación del espectáculo así registrado; aquí nos encontramos con el problema bastante cercano del «teatro filmado», expresión que ya no es considerada exclusivamente peyorativa, tal como lo han demostrado suficientemente cineastas como Welles o Cocteau). Esta primacía musical caracteriza particularmente las primeras representaciones filmadas de 1928 a 1932, se puede hablar propiamente de «revistas fílmicas». Es, por ejemplo, el caso de *Broadway Melodies* producida por la Metro, de *Paramount on Parade*,



Broadway Melodie of 1938, Roy Del Ruth, 1937.

de *Fox Movietone Folies of 1929*, de *Shows of Shows* de John Adolphi (Warner, 1929), etc. Pero no son lo mismo que el «film musical» en tanto tal, es decir, desde la intervención del coreógrafo Busby Berkeley.

La primera invención específica de Berkeley concierne a la amplitud material del espectáculo, es decir, la dimensión de la escena coreográfica y el número de bailarines, la proporción de los decorados, el volumen del plató. Esta sencilla ampliación del material profílmico tuvo como consecuencia directa modificar cualitativamente la naturaleza del espectáculo así registrado: los grupos de bailarines formaban entonces gigantescas figuras geométricas más o menos figurativas (flores, mecanismos vivos, etc.); la relación del espectador con el espectáculo se halló radicalmente transformada en su naturaleza misma; el espectáculo de Berkeley se relaciona con las tentativas de «cine puro», es decir, de cine de animación óptica, de cine abstracto, antinaturalista en sus códigos representativos. Pero esta plástica abstracta es el producto de una movilización general de los códigos técnicos relativos al movimiento cinematográfico. Más allá de la profusión, el aporte específico de Berkeley reside más bien en la intervención directa de la técnica cinematográfica. El cine permite efectivamente a los bailarines ejecutar figuras coreográficas que son impensables en una escena clásica, sometido a las leyes de la gravedad y al continuum espacio-temporal. Los travellings, panorámicas, posiciones

diversas de cámara en todos los ángulos posibles, los tiempos congelados y la repetición de pasajes, los trucajes y, en fin, el montaje hacen estallar las molestias que rigen la coreografía clásica. El «musical» comienza con el primer movimiento de cámara: un simple travelling back produce un espacio *off* completamente desconcertante (una escalera gigante en las *Ziegfeld Folies*).

Robert Benayoun caracteriza de este modo las panorámicas cenitales y ascendentes de Berkeley: «la floración de orquídeas humanas innumerables dispuestos en tótems de carne, en pirámides de confitería erótica transformando súbitamente el objetivo en llamas crepitantes, o en lengua de húmeda codicia... Los regimientos enteros de *chorus-girls* devendrán para él y su grúa invasora la materia viva de sus secuencias delirantes donde la cámara se sumergirá, planeará, desaparecerá bajo los ojos o a través de frondosidades, acosará la geometría floral de sus fantasmas animados». (*Cinéma* 59, Nº 39)

Se trata de un nuevo modo de percepción del espacio que caracteriza esencialmente a la comedia musical. La extraordinaria flexibilidad, el sentido acrobático adquirido por la cámara montada sobre la grúa otorga un sentido dinámico al espacio cinematográfico que ya no guarda más que una lejana relación con el espacio real. Es el «musical» el que se encuentra en el origen de la utilización sistemática de los movimientos de cámara sobre la grúa, lo que por consecuencia funda los valores estéticos de la comedia musical sobre las variaciones del espacio representado y no sobre su constante y su homogeneidad. En efecto, fuera de este género específico, el movimiento de cámara es hoy lógico y se explica en función de los elementos representados.

En la comedia musical, al contrario, el movimiento tiene una lógica propia, no está sometido a una causalidad expresiva o psicológica,

dinamiza el espacio fílmico para formar arabescos propiamente fílmicos y dialectiza con ese espacio representado como espacio virtual. Esta «danza del espacio» tiene por función transmitir el dinamismo de la danza al espectador inmóvil, sentado en su butaca, y es quizás este efecto específico producido sobre el espectador lo que permite oponer más claramente la «comedia musical» a los films de registros de baile.

Pero esta fascinación particular que ejerce la comedia musical depende en gran parte de la articulación entre los elementos coreográficos y líricos de la trama narrativa propiamente tal. Podemos decir que el proceso de integración al relato de los elementos coreográficos y musicales se produce a partir de las películas interpretadas por Fred Astaire en un primer tiempo, y más completamente después con los films de la M.G.M. de Donen, Kelly y Minnelli. Con Berkeley, la integración estaba en segundo plano respecto de la coreografía. La acción giraba la mayor parte de las veces en torno al medio del music-hall, se trataba de una *troupe* que montaba una revista²

Las fábulas escritas por Comden y Green van a desplazar los lugares escénicos de la comedia musical. En *Un Día en Nueva York* (1949), las partes coreográficas se desenvolvían sobre los muelles del puerto, en el metro, en los alto de los edificios y esto sin ruptura de la impresión de realidad fílmica. Es que las intervenciones líricas serán presentadas como prolongaciones absolutamente lógicas de las secuencias narrativas, revelando una «verdad más profunda» que la simple representación realista no asegura en ningún caso restituir: no cabe duda de que este lirismo es casi exclusivamente

² *Gold Diggers of 1933* incluía en su trama narrativa de base elementos socio-económicos concernientes a la crisis de 1929, transformados en temática espectacular.



Born to dance, Roy Del Ruth, 1936.

un lirismo de exaltación amorosa (o de su opuesto, la melancolía amorosa).

En este punto abordamos el otro aspecto esencial de la comedia musical, para conocer la creación de un universo onírico de una poderosa empresa, empresa relativa al grado de integración de coreografías a lo narrativo. La integración absoluta de la diégesis y de la coreografía dan por consecuencia hacer vascular completamente la instancia «realista» en el onirismo por sobre todo conservando su carácter verosímil y su credibilidad inmediata. Un film como *Brigadoon* de Minnelli (1954), es un perfecto ejemplo del proceso de autenticación del universo onírico: la realidad exterior es una pesadilla (el Nueva York estruendoso de la apertura) y el sueño escocés adquiere una fuerte presencia real.

No cabe duda de que en este caso preciso la comedia musical en tanto género acarrea el delicado problema de su modalidad discursiva y debilita el modo asertivo dominando la casi totalidad de la narración fílmica. Los códigos de verosimilitud de la comedia musical no tienen nada que ver con los códigos del realismo clásico y suponen entonces una actitud espectral diferente, liberada de sus obligaciones narrativas. El efecto de real producido por la narración clásica reposa en gran parte sobre la impresión de realidad fílmica, y también produce el acostumbamiento cultural. Esto explica que la comedia musical suscite modos de aprehensión muy diversos siguiendo las categorías sociológicas y según las mentalidades, formadas por

las convenciones espectaculares nacionales, a las cuales ellas se dirigen. Género espectacular dominante en EE.UU., dependiendo del periodo de hegemonía absoluta de Hollywood, encuentra un gran éxito en los años treinta hasta los años sesenta, en su país de producción. En Francia, ha sido muy distinto hasta hoy. Las tradiciones de la opereta popular no eran lo mismo y el público del cine estaba habituado a otras modalidades narrativas. Por consecuencia sólo las categorías extremas eran sensibles al poder de fascinación ejercido por el género: los niños y los espectadores no condicionados por la visión de películas reposaban sobre el modelo realista dominante, o bien al contrario, y serían los más numerosos la categoría de intelectuales «cinéfilos», aceptando la relatividad de modos de aserción fílmica y abandonándose voluntariamente a la fascinación del espectáculo.

A todo esto, conviene agregar que la comedia musical supone que el cineasta aprehende de una manera radicalmente original la totalidad de materiales fílmicos. En efecto, porque se desenvuelve en otro mundo que el universo «real», necesita una elaboración completa de elementos representativos, de la decoración por ejemplo, a menudo deformada y estilizada en relación a la «norma». Los códigos plásticos, y más especialmente el color, son tratados en este género en tanto que materias significantes específicas, y no solamente por su valor decorativo o realista.

Esta utilización expresiva de códigos fílmicos en un sentido no representativo contribuyen a hacer de la comedia musical un «espectáculo total», imagen a menudo mítica de virtualidades inexploradas de lo que podría ser el cine «en el sentido absoluto de su término», tal cual lo soñaba por ejemplo Abel Gance.

Porque supone medios importantes y el tratamiento en el mismo plano de calidad del decorado,

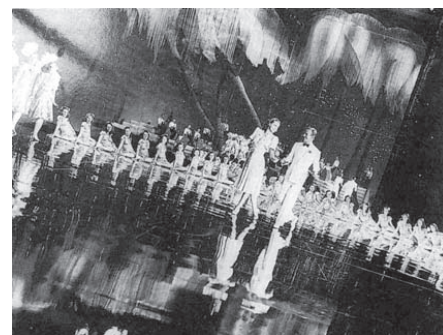


Million dolar Mermaid, Busby Berkeley, 1952.

de vestuario, de colores, de montaje, de la música, de la coreografía y de la interpretación, la comedia musical es un género muy costoso del punto de vista de la producción. Es un género que demanda la creación completa de un universo a poner en escena, al mismo título que la película de animación o el dibujo animado. Esta exigencia requiere una perfecta matriz de la totalidad de medios de expresión cinematográfica y una imaginación creativa muy activa.

Ligado todo a un modo de producción con una cierta concepción del espectáculo que condiciona esta producción, la comedia musical no puede sobrevivir a la desaparición de las dos instancias que la habían programado.

No queda más que el recuerdo de algunos trenzados de Cyd Charice amorosamente dados por las circunvoluciones de la cámara hollywoodiense.



Broadway Melodie of 1940, Norman Taurog, 1940.

Las raíces del miedo

Roman Gubern



La hipercodificación del género

No vamos a plantear aquí la delicada cuestión de la delimitación o acotación precisa de un género cinematográfico, al modo que lo ha hecho Todorov con la literatura fantástica, entre otras razones porque el cine es un complejo de fenómenos semióticos en el que intervienen códigos de lenguajes diversos (verbal, gestual, vestimentario, fotográfico, escenográfico, etc.). Por otra parte, todos los géneros cinematográficos conocidos hasta hoy son a su vez tributarios de fuentes culturales previas y extra-cinematográficas, ya sean musicales como la revista y la opereta (cine musical), o procedan de la crónica

oral o escrita de una colonización violenta (western), o del fenómeno del banditismo urbano y de la mafia (cine de gánsters), o, en general, de la tradición oral, del periodismo, del cuento, de la novela y el teatro en sus variadas formas (e incluso de la pintura, como es obvio en algunos films de vanguardia). El cine terrorífico no sólo no escapa a esta regla, sino que suministra un óptimo ejemplo de prolongación de una mitología y de unas estructuras narrativas previas procedentes de otros medios (literarios, iconográficos y hasta de la vieja tradición folklórica campesina). [...]

El cine de terror es, por lo tanto, un género rígidamente codificado por la industria y que consta en rigor de familias de subgéneros. Quiere decir

esto que dentro del cine terrorífico existe un nutrido subgénero dedicado al vampirismo, con sus reglas propias, como existe otro perfectamente definido dedicado al mito del humanoide (ciclo de Frankenstein), o dedicado al hombre-lobo, al zombi, etc., cada uno de ellos sometidos a normas bien precisas y muy raramente intercambiables entre sí. En esta normativa rectora del género -y de cada uno de sus subgéneros- podemos distinguir por lo menos, y yendo de lo particular a lo general, los cánones iconográficos, los cánones diegético rituales y los cánones mítico estructurales.

Los cánones iconográficos del cine terrorífico se ciñen al aspecto visual del medio y, dentro de él, se autolimitan

a aquéllos que incluso en su condición estática están investidos de significación específica. Estos cánones rigen por lo tanto para los seres, los objetos, los lugares y el estilo iconográfico utilizados en las películas del género, independientemente de su condición diegética. Los cánones que regulan la imaginería del castillo del vampiro, del laboratorio del sabio loco, de la sala de tortura, del uniforme de Drácula, o del maquillaje del hombre-lobo, han sido perfectamente codificados y ritualizados por la industria del cine. Como lo están el uso del claroscuro, de las penumbras, de los colores lívidos para el rostro humano, o el contraste del rojo de la sangre sobre superficies blancas (los grandes operadores del género, como Karl Freund entre los pioneros y Floyd Crosby en la era del color, han sido los grandes expertos y depositarios de este repertorio iconográfico).

Las normas diegético-rituales regulan las situaciones canónicas del género y las propias de cada uno de sus subgéneros, como el beso-mordisco del vampiro, la ceremonia de la creación del humanoide en el laboratorio, la transmutación del hombre-lobo, o la resurrección de la momia milenaria. Son escenas nodales que no pueden faltar en ninguna de las películas de cada subgénero particular, aunque ocasionalmente se eliminan por elipsis haciendo que esta figura retórica, en definitiva, enfatice aquella situación canónica en la fantasía del espectador (conocedor del código).

Los cánones mítico-estructurales, por último, contemplan cada modelo mítico y su particular modo de articulación, que puede conocer algunas variantes episódicas, pero que subyace de un modo estable en las obras de cada ciclo o subgénero: el mito del vampiro, el mito de Frankenstein y su creatura, el mito de la Bella y la Bestia, etc.

Y al llegar a este último apartado arribamos propiamente a lo que Todorov ha llamado “semántica del



King Kong, Merian Cooper y Ernest Shoedsack, 1933.

género”, entendiéndolo por tal una tipología de los temas del género.³ Gérard Lenne ha intentado reducir tal semántica en base a un modelo binario -el peligro viene del exterior *versus* el peligro es creado por el hombre-, que tiende a una simplificación extrema y engañosa, como ha puesto de relieve recientemente una cinta como *Carrie* (1977), de Brian De Palma, incómodamente encajable en tal clasificación.⁴ Creemos en cambio que los ejes dominantes del género terrorífico nacen de formulaciones míticas ligadas a creencias populares y a temores nacidos en contextos socioculturales muy precisos y que la mecánica del modelo binario ofrece, por lo tanto, escasa operatividad cultural y antropológica. Señalaremos a continuación, y a título de ejemplo, algunos de estos grandes ejes míticos, que a veces pueden entretorse unos con otros, como veremos inmediatamente:

³ *Introduction à la littérature fantastique*, por Tzvetan Todorov, De. Du Seuil (París, 1970), pág. 99.

⁴ *Le cinéma “fantastique” et ses mythologies*, De. Du Cerf (París, 1976), págs. 63-65.

1) *El descanso eterno después de la muerte*. Esta creencia (o esperanza), que se halla en casi todas las religiones, aparece como una clara raíz del mito terrorífico de los muertos-vivientes o de los no muertos (*undead*), que no han podido alcanzar la paz eterna prometida tras la *verdadera muerte*. En esta categoría necrómana hallamos, naturalmente, al vampiro, al zombi y a la momia. También el monstruo está compuesto por partes procedentes de diversos cadáveres a las que se les retorna artificialmente a la vida, tras su muerte, para padecer una existencia penosa. Casi no hace falta añadir que el desasosiego tras la muerte es, según muchas religiones, el castigo merecido por un pecado grave (pecado mortal) y la existencia de una segunda vida penosa es por lo tanto una transparente alegoría a la condenación eterna y del infierno. El mito de los muertos-vivientes tiene por consiguiente un origen religioso, y concretamente luciferino, y no parece casual que gracias al elaborado ritual de la *verdadera muerte* el vampiro pueda por fin alcanzar la paz eterna, ni que en la versión de *Frankenstein* (1931), de James Whale, el monstruo

sea destruido al final por un fuego purificador.

2) *La tiranía*. La tiranía, como forma hipertrófica, omnímoda e incontrolada de poder, aparece como la raíz política de muchos mitos terroríficos. El poder del tirano puede proceder de fuentes diversas. Puede ser, por ejemplo, el poder económico, como lo es el poder terrateniente y feudal del conde Drácula, que explota y *chupa la sangre* de sus pobres campesinos. También el conde Zarof, en *The Most Dangerous Game* (1932), es un aristócrata ruso y, más precisamente, un ex-general del ejército contrarrevolucionario (lo que no deja de tener connotaciones políticas), quien reina despóticamente sobre su isla. Ambos son mitos de opresión y en particular de dominación sexual (en ambos casos aparecen presas femeninas y el refinamiento sádico del conde ruso responde a una libido cada vez más exigente), pero ambos son también mitos de la sociedad feudal y pre-industrial, mientras que el primer Doctor Mabuse (1921), de Fritz Lang, será un mito del poder financiero, y el Proteus IV (supercerebro electrónico convertido en tirano) de *Demon Seed* (1977), de Donald Cammell, encarna el despotismo en la sociedad científico-tecnológica. El terror que inspira el tirano es, en todos los casos, el terror hacia su sumisión.

En otros casos, la fuente del poder incontrolado es la ciencia y de este temor nace el arquetipo popularizado como "sabio loco". Desde Caligari, dotado de extraordinario poder hipnótico en la versión original del mito, hasta el doctor Victor Frankenstein desafiando el poder biogénico de Dios al crear vida en un laboratorio, toda la peligrosidad de los "sabios locos" ha nacido de su excesivo control sobre las fuerzas de la naturaleza, fuente de su poder desmedido y merecedor de un castigo final.

Y, en último lugar, el exceso de poder del tirano puede obedecer a una anomalía física, con lo cual



El hombre y el monstruo, Rouben Mamoulian, 1932.

entramos en el apartado de los monstruos superpotentes: el gorila gigantesco de *King Kong* (1933), las hormigas monstruosas de *Them!* (1951), o el vegetal de configuración humanoide de *The Thing From Another World* (1950). Sobre los monstruos superpotentes, que constituyen otro mito antiigualitario por exceso de poder, habremos de volver más tarde.

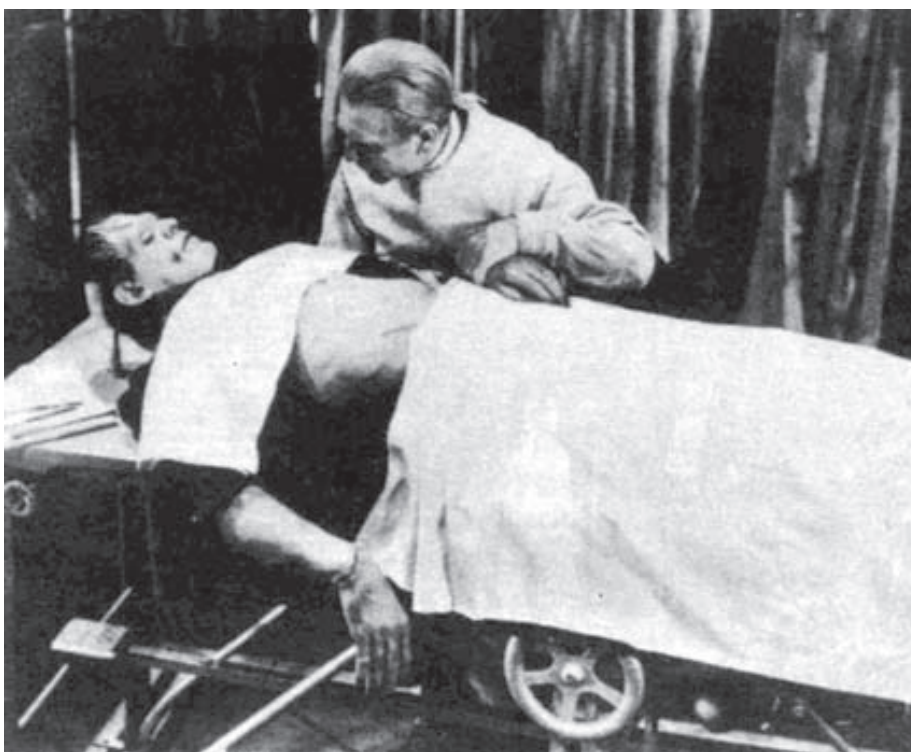
3) *La pérdida de identidad*. Uno de los temores más extendidos y atávicos de la humanidad es el de la pérdida de la propia identidad, la conversión en una persona distinta, amenaza que puede resultar más espantosa que la mutilación o la muerte. Este temor aparece en muchísimos mitos recogidos por el cine terrorífico: la víctima mordida por un vampiro se transmuta en vampiro y parecida tragedia les ocurre a las víctimas del mordisco del hombre-lobo. Pero también fragmentos de personas muertas son conjuntados por el doctor Frankenstein para dar vida a un nuevo sujeto, a una nueva identidad lastimosa. Y la protagonista de *The Exorcist* (1974) pierde su identidad para convertirse en una niña-demonio, igual que les ocurre a los protagonistas del ciclo de reencarnaciones-posesiones iniciado con *The Resurrection of Peter Proud* (1975). Mientras que la protagonista de *Cat People* (1942 - variante del mito del hombre-lobo y del Dr. Jekyll- se transmuta en pantera. Pero tal vez la obra maestra del ciclo

sea *The Invasion of the Bodysnatchers* (1956), de Don Siegel, en donde unos dobles de origen vegetal duplican físicamente y suplantán la personalidad de sus víctimas, en una típica alegoría anticomunista de los años de la "guerra fría".

Que el tema de la pérdida de identidad no es nuevo se demuestra mediante su tradición literaria, con obras de Dostoiewski, Hoffmann y Poe, entre otros, quienes codificaron literariamente el mito conocido universalmente con la expresión alemana *Doppelgänger*, que es la variante del "doble" en el tema de la pérdida de la propia identidad. Sin necesidad de remontarse al mito de Narciso contemplando su propia imagen reflejada como ajena, algunos críticos han visto en los experimentos de magnetismo (hipnosis) de Franz Anton Mesmer en el siglo XVIII uno de los puntos de arranque de este mito en la edad moderna. En efecto, los sujetos bajo influencia hipnótica ejecutaban una extraña conducta, distinta a la exhibida en su estado normal, lo que podía alimentar la hipótesis de que dos personalidades distintas coexistían en aquel sujeto, una de ellas inconfesable y revelada sólo por los pases magnéticos que hacían emerger al otro Yo. Precisamente el mito del *Doppelgänger* postula que el individuo no es una unidad o un ser único, sino que su personalidad está habitada por una duplicidad de entes o de seres: de ahí la doble identidad. No otro es el caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, o del estudiante de Praga que vende su reflejo en los espejos y este doble vive una vida independiente, ni el William Wilson de Poe, quien al matar al final a su doble impertinente se causa su propia muerte (estos últimos casos son, en rigor científico, casos de "autoscopia", en los que el paciente ve a "otro" que es el mismo paciente). E incluso el mito de Frankenstein ha podido ser interpretado por Martin Tropp a la luz del mito del *Doppelgänger*, viendo en el monstruo el *alter-ego* siniestro del doctor, el lado inconfesable de su

personalidad.⁵

La psiquiatría moderna habla corrientemente del “Yo escindido” para referirse a la esquizofrenia, perturbación patológica de la personalidad que se halla formulada míticamente en los textos de muchos de los novelistas antes citados. Así, cuando hoy leemos *The Divided Self* de R.D. Laing nos hallamos ante párrafos y observaciones clínicas que resultan rigurosamente aplicables a nuestros mitos. Cuando Laing se refiere, por ejemplo, a un “individuo que parece ser el vehículo de una personalidad que no es la propia. La personalidad de alguna otra persona parece «poseerle» y expresarse a través de sus palabras y acciones”⁶, no podemos sino pensar en el Mr. Hyde usurpando o reemplazando al Dr. Jekyll, o en los protagonistas de *The Exorcist* o *The Invasion of the Bodysnatchers*. Y al espíritu científico y racional del Dr. Frankenstein del Dr. Jekyll parece especialmente aplicable la observación de que “se experimentan como individuos en una mente y un cuerpo. Usualmente se hallan más identificados con la mente”.⁷ Laing observa pertinentemente la relación sadomasoquista que suele entablarse entre ambas entidades⁸ y casi parece aludir directamente al doctor Frankenstein y a su criatura cuando escribe que “algunas personas parecen haber entregado sus vidas a un robot que se ha convertido (aparentemente) en indispensable”.⁹ Y más adelante Laing parece estar pensando en el protagonista de *The Locataire* (1976), de Polanski, cuando escribe: “el individuo descubre de pronto que ha



Frankenstein, James Whale, 1932.

adquirido unas maneras, unos gestos, un modo de hablar, una inflexión de voz que no es propia, sino que pertenece a otra persona”.¹⁰

Queda con esto claro que el mito del *Doppelgänger* tiene una última fundamentación patológica bien conocida por la psiquiatría actual. En su formulación artística, la doble personalidad ha adquirido a veces interesantes connotaciones sociológicas, como cuando presenta ciertas contradicciones entre las dos caras opuestas de un personaje: la imagen socialmente respetable del sujeto y una realidad sórdida que está oculta (es decir, el reverso de mitos como Superman, El Zorro, o El Coyote, cuya doble personalidad tiene una estructura opuesta). Tales son los casos de los honestos y respetables burgueses o doctores con emblemática chistera (como Caligari, en su versión original) que en realidad viven una doble

vida secreta como crueles asesinos. El caso de Landrú, que inspiró *Monsieur Verdoux* (1946) de Chaplin, o del histórico Doctor Petiot acuden pronto a la mente como ejemplos inquietantes de “respetables-burgueses-asesinos”. Y no olvidemos que el conde Drácula es un elegante y atento aristócrata y terrateniente, que oculta tras su noble fachada una personalidad diabólica.

Tal vez la formulación más ejemplar y paradigmática del mito proceda del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, llevado en numerosas ocasiones a la pantalla, pero jamás superando la versión de Rouben Mamoulian, de 1932. Su peculiaridad radica en que ambas personalidades coexisten en el mismo cuerpo -pues hay autoscopia-, pero el doctor tiene que descubrir una droga capaz de liberar a una de ellas y hacer posible su metamorfosis física y moral. Nótese claramente la diferencia entre la mera *coexistencia* de ambas personalidades (como en Caligari o en Drácula) y la *transformación* plena en un físico distinto (más bajo y joven en la novela de Stevenson, pero notoriamente monstruoso en todas sus

⁵ Mary Shelley's *Monster*, Mifflin Co. (Boston, 1976) pp. 34-51.

⁶ *The Divided Self. An existential Study in Sanity and Madness*, Penguin Books (Harmondsworth, 1975), pág. 58.

⁷ *The Divided Self*, op. cit., pág. 65.

⁸ *The Divided Self*, op. cit., pág. 83.

⁹ *The Divided Self*, op. cit., pág. 104.

¹⁰ *The Divided Self*, op. cit., pág. 104.

versiones fílmicas, que han enfatizado puerilmente la metonimia maldad = fealdad). En la base del mito se halla, naturalmente, la atávica creencia maniqueísta del principio del Bien y del Mal, que hallamos en tantas religiones y filosofías primitivas (como el mazdeísmo persa). Ocurre, no obstante, que desde los hallazgos de Freud -posteriores a la publicación de la novela de Stevenson-, esta división mitológica ha encontrado una formulación más depurada y científica con la teoría del Superego y del Ello, que des