

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Chicago, año 30

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (2000). Chicago, año 30. Nosferatu. Revista de cine. (32):43-46.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41173>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:





Chicago, año 30

Carlos Losilla

Nicholas Ray-k bere bizitzaren zati handia eman zuen Hollywood-ko estudioen sistemari etengabe aurre eginez; inguruko munduaren kaskarkeriaren aurka borroka egiteko obsesionatuta bizi izan zen. Rebelde sin causa, Johnny Guitar eta batez ere Chicago, año 30 bezalako izenburuek ingurunera egokitzeke gai ez diren gizasemeen istorioa kontatzen digute, eta era berean, industria handira egokitzeke gai izan ez zenez atzeriratu behar izan zen zuzendari baten bizitzaren simbolo dira.

Nada más fácil que contemplar **Chicago, año 30** (*Party Girl*, 1958) desde el punto de vista de la teoría de los autores. Como si el propio Nicholas Ray hubiera situado en su justo lugar, allí donde cualquiera pudiera verlos, los signos inequívocos e intransferibles de su "poética", la película se despliega ante los ojos del espectador a la manera de un delirante fresco que incluye todos, absolutamente todos los motivos y obsesiones del cineasta norteamericano, o por lo menos todos aquellos que le han atribuido sus más apasionados exegetas a partir de los primeros textos de Eric Rohmer.

Por un lado, el color, el CinemaScope, la imaginería violenta y desatada del rojo y el verde, el negro y el dorado. Un universo en llamas a modo de aplicado trasunto del mundo interior de Ray, el "director maldito" por excelencia, el poeta del desamparo y la desesperación cuya imagen pública fue construida a partes iguales por la imaginería cinéfila y su propia deriva personal, el rebelde sin causa, el primer exiliado del Hollywood moderno. Godard intentó imitar esa "pasión de filmar" en *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, 1965). Y la impulsividad de Ray en su acercamiento a los rostros y a los cuerpos, esa concepción profundamente "física" de la "puesta en escena", se han erigido en proclamas-fetiché a la hora de abordar tanto su cine en general como esta película en particular.

Por otra parte, los personajes frágiles y atormentados, la lenta y dolorosa formación de una pareja como precaria alternativa a una estructura social opresiva y cruel. En el caso de **Chicago, año 30**, los dos protagonistas basan sus vidas en la mentira, en la representación, con el único fin de sobrevivir en un entorno despiadado, corroído por los falsos fulgo-

res de un capitalismo en plena fase de expansión. Ella (Cyd Charisse), a medio camino entre la bailarina de cabaret y la chica de alterne, malgasta sus noches en las fiestas que ofrecen los mafiosos más poderosos de la ciudad. Él (Robert Taylor), abogado de un gángster neurótico, echa a perder su talento defendiendo a matones de tres al cuarto. Ambos desprecian lo que hacen, guardan una prudente distancia respecto a sus actividades cotidianas, conservan un pedazo de su integridad perdida en algún lugar oculto de sus respectivas personas, concebidas como máscaras blindadas a cuyo interior nada ni nadie puede acercarse. Pero no es suficiente. Saben que un día deberán demostrar a todo el mundo que en realidad no son lo que parecen. Saben que están coqueteando peligrosamente con el abismo, ese agujero negro en el que se precipita, casi nada más comenzar la película, la compañera de piso de Cyd Cha-

risse. Y saben, sobre todo, que se necesitan el uno al otro.

En fin, puede que algún lector haya creído detectar cierto matiz irónico en los dos párrafos precedentes, sea o no a través de las comillas. Nada más lejos de mi intención. Lo único que me parece evidente es que Ray sabía que se estaba forjando una reputación en Europa, que sus días en Hollywood estaban contados -ésta es su última película allí- y que con **Chicago, año 30** debía realizar algo así como una síntesis de sus trabajos anteriores, o mejor, un resumen de lo que una determinada tendencia crítica había identificado como sus "temas" y "figuras de estilo". O al revés: que Ray era consciente de estar trabajando para una gran productora como la Metro, que ya conocía sus limitaciones en su inacabable enfrentamiento con el sistema de estudios y que, en consecuencia, se limitó a introducir a empujones algunas

"marcas de fábrica" que convirtieran la película en un objeto perfectamente identificable por parte de sus seguidores. Da lo mismo. En los dos casos, nos encontramos con la firme determinación, por parte de Ray, de dejar bien clara su condición de autor, ya sea a través de su imposición como tal, por encima de las típicas restricciones hollywoodienses, ya sea por medio de la subversión, de la aparente aceptación de un formato estándar para luego situar estratégicamente su rúbrica personal. En sus primeras películas hollywoodienses, Ray transforma, modela el material que tiene entre manos, casi siempre a partir de géneros y códigos muy definidos, y lo convierte en una extraña mezcla, por otro lado perfectamente armónica, entre las exigencias del modelo clásico y las variaciones que desea introducir. Se trata de una armonía admirablemente sostenida en la tensión. En sus últimos trabajos para



Chicago, año 30

las *majors*, digamos que desde **Rebelde sin causa** (*Rebel Without A Cause*, 1955) -y sobre todo en esta última y en la que nos ocupa, aunque también en otra inmediatamente anterior, **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954)-, esa tensión ha sido llevada ya a tal extremo que la cuerda está siempre a punto de romperse, roída por una crispación que se traslada de los personajes, cada vez más inestables, al propio Ray, obsesionado como ellos por enfrentarse con la mediocridad del mundo circundante. Ahora se trata de una tensión, insoportable, en la que ya es imposible la armonía. No quiere esto decir, en modo alguno, que la primera parte de la carrera de Ray en Hollywood sea mejor que la segunda, por decirlo llanamente, pues hay en esta última joyas inolvidables del calibre de **Bigger than Life** (1956), **Wind Across the Everglades** (1958) o **Bitter Victory** (1957). Las películas más conflictivas en este sentido -que serían, como queda dicho, **Johnny Guitar**, **Rebelde sin causa** y **Chicago, año 30**- son tan admirables como cualquier otra, incluyendo las más equilibradas, a su modo, como por ejemplo **On Dangerous Ground** (1950) o **In a Lonely Place** (1950). Pero, volviendo de nuevo a **Chicago, año 30**, ¿seguro que eso que la hace tan admirable es la determinación de Ray de ser un autor, lo cual sería otra forma de sancionar la "unidad artística" de la película, su proporción y su orden estéticos? ¿O quizá es más bien, precisamente, su carácter de bosquejo, de boceto de lo que hubiera podido ser de no mediar los imperativos industriales, lo que resulta más fascinante de ella? Es decir, ¿no estaremos centrándonos demasiado en la meta cuando lo que le preocupaba más a Ray era el camino?

Un solo ejemplo a partir del cual podremos extraer múltiples consecuencias. Habitualmente, cuan-



do se comenta esta película, el hecho de que el abogado protagonista sea cojo suele interpretarse como una insistencia más, por parte de Ray, en la "fragilidad" de sus criaturas, un símbolo de su inadaptación al entorno, la metáfora de una "fractura" mucho mayor, la que afecta a la totalidad de su universo, en el fondo una gran "herida" abierta, sin cicatrizar. No olvidemos, sin embargo, que se trata de un abogado, y fijémonos en la utilización que se hace de esta figura retórica, la de la cojera, en las escenas de juicios. Siempre que se dirige al jurado, y con el fin de conmovirlo al defender sus argumentaciones o enfrentarse a las del fiscal, el protagonista exagera sus dificultades motrices y exhibe impudicamente su desvalimiento. De este modo, la representación del juicio y la re-

presentación cinematográfica coinciden en una sola, en un único marco, el limitado por los bordes de la pantalla, y la película deja al descubierto sus más íntimos mecanismos. Porque, ¿acaso la "herida" del personaje no es también la de la película, un espectáculo industrial atravesado por las violentas hendiduras de una cuña que se quiere "marca personal", "huella de autor"? ¿Acaso esa misma fractura de la representación, esa súbita ruptura que permite verlo todo en su interior, no supone desmontar a la vez el espectáculo de la justicia y el del cine, descalificando simultáneamente una de las más representativas instituciones burguesas y su mayor expendedor de ideología? Si la justicia debe ser igual para todos, ¿también debe serlo el espectáculo? Entonces, ¿toda expresión perso-

nal, toda demostración de creatividad, debe contemplarse como un engaño, como un artificio impostado? ¿O eso es sólo lo que pretenden hacernos creer las instancias del poder? Y, sea como fuere, ¿no es cierto que tanto el protagonista como el propio Ray acaban avergonzándose de ese exhibicionismo, el primero identificándolo con una cierta indignidad impropia de su persona, el segundo sintiéndose de algún modo culpable por el asesinato de un clasicismo del que se siente here-

De nuevo alguien puede extraer una impresión equivocada de estas conclusiones. No se trata de que Ray vaya en contra de su propio personaje, de que esté poniendo en entredicho su apuesta por la ética y la integridad personal. Sucede simplemente que no todo es tan sencillo como parece y que, en cierto sentido, la típica ambigüedad moral de los protago-

nistas de Ray reaparece en **Chicago, año 30** bajo la forma de una interrogación sobre su propio oficio. Del mismo modo que, en el caso del abogado protagonista, el hecho de que al final renuncie a toda impostura no significa que acepte sin rechistar los mecanismos sociales que han estado a punto de conducirlo a un callejón sin salida, aparato de la justicia incluido, en el de Ray su tácita aceptación de las normas clásicas tampoco supone una renuncia absoluta a la expresión personal. Y de ahí la construcción de la película, ese constante ir y venir entre los más desaforados tópicos hollywoodienses y las repentinas transgresiones de sus reglas más férreas. Por un lado, la mostración de una crisis, la del propio sistema clasicista, que se despliega en el desarrollo simultáneo de tres géneros -el cine negro, el musical y el melodrama- que a su vez se presentan en bloques siempre separados: canciones escenifi-

cadas, estallidos de violencia, escenas íntimas. Y, por otro, la so-cavación despiadada de esos mismos bloques por parte del "autor", que se dedica a trasladar sistemáticamente no sólo la violencia del entorno a las relaciones de pareja, variando así el tono habitual de las respectivas escenas, sino también el propio discurso de la película desde los protagonistas a los secundarios, de manera que los verdaderos perdedores, lejos de ser el abogado y la *party girl*, serían esos gángsters patéticos cuya bravuconería, cuya violencia irracional -que los acerca a los inolvidables protagonistas de **In a Lonely Place** u **On Dangerous Ground**- se erigiría a su vez en la perfecta metáfora de la violencia que quisiera desatar Ray sobre el cine clásico. Algo que sólo pudo hacer, por cierto, lejos de Hollywood, muchos años después, cuando, a diferencia de los protagonistas de **Chicago, año 30**, él ya no podía volver a casa.



Chicago, año 30