

Vertigo. Revista de cine

(Ateneo da Coruña)

Título:

La agonía de la escritura clásica y los límites del realismo. La trilogía " negra" de Anthony Mann (1947-1948)

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1995). La agonía de la escritura clásica y los límites del realismo. La trilogía " negra" de Anthony Mann (1947-1948). Vértigo. Revista de cine.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43038>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



LA AGONÍA DE LA ESCRITURA CLÁSICA Y LOS LÍMITES DEL REALISMO

La trilogía "negra" de Anthony Mann [1947-1948]

30
V

Carlos Losilla

Por lo general casi exclusivamente relacionada con el *western*, la filmografía de Anthony Mann posee, sin embargo, algún que otro atractivo más. Tenemos esa obra maestra titulada LA COLINA DE LOS DIABLOS DE ACERO (MEN IN WAR, 1957), arquetipo del cine bélico y a la vez quizá la más depurada muestra de la puesta en escena de su autor. Tenemos unos cuantos *kolossals* habitualmente despreciados y, no obstante, dotados de un hálito épico pocas veces alcanzado en este tipo de películas: EL CID (EL CID, 1961) o, sobre todo, LA CAIDA DEL IMPERIO ROMANO (THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE, 1964). Y tenemos, finalmente, su densa contribución al cine negro, llena de obras menores y frustradas, pero también asociada con una trilogía que el paso del tiempo está revelando cada vez más básica para la comprensión de la historia del género: la que realizó para PRC y Eagle-Lion en las postrimerías de los años 40.

En efecto, DR. BROADWAY (1942) o TWO O'CLOCK COURAGE (1945) —respectivamente su primer y séptimo largometraje— son thrillers casi minimalistas, historias criminales en la más pura tradición carroñera de la serie B, mientras que SENTENCIA PARA UN DANDY (A DANDY IN ASPIC, 1967) —su último trabajo, terminado por Laurence Harvey— ostenta un amaneramiento algo senil, aunque no resulte del todo despreciable. Es otro pequeño film titulado DESPERATE (1947), empero, situado en el pórtico de sus grandes *westerns*, el que nos introduce en la mejor época del cine negro de Mann, si bien su acabado carece aún de la concisión, la austeridad y la intensidad alcanzada por sus tres productos inmediatamente posteriores: EL ULTIMO DISPARO (RAILROADED, 1947), LA BRIGADA SUICIDA (T-MEN, 1948) y RAW DEAL (1948), sin duda la más completa del grupo. Si a ello añadimos que, en el mismo y apretado período, Mann contribuyó también, de una manera aún muy imprecisamente documentada, a la elaboración de otro de los clásicos del género, ORDEN: CAZA SIN CUARTEL (HE WALKED BY NIGHT, 1948) —finalmente firmada por Alfred L. Werker—, entonces la primera pregunta resulta

inevitable: ¿qué ocurre entre DESPERATE y EL ULTIMO DISPARO, realizadas en el fondo durante el mismo año? ¿Qué cambios se producen en la carrera de Mann como para propiciar el paso de un relato policial simplemente bien confeccionado y funcional a tres —o cuatro, según se mire— obras mayores de indiscutible influencia en la andadura posterior del cine negro?

Pues muy sencillo: mientras DESPERATE es una producción RKO tallada según los más vulgares patrones de ciertas series B de la casa, los tres trabajos posteriores presentan unas condiciones de producción muy distintas, puede que a primera vista muy poco sugerentes, pero, en el fondo, mucho más propicias para las intenciones del Mann de aquella época. EL ULTIMO DISPARO, para empezar, está producida por PRC (Producers Releasing Corporation), una pequeña compañía independiente responsable también de otros memorables logros del género en la línea de la portentosa DETOUR (1946), de Edgar G. Ulmer. Poco antes del estreno de la película, sin embargo, PRC entró a formar parte de Eagle-Lion, creada el año anterior, y ya las dos siguientes películas de Mann se estrenaron oficialmente bajo el sello de esta última y con producción ejecutiva de Edward Small¹. Aunque EL ULTIMO DISPARO, pues, no presente en sus títulos de crédito rastro alguno de Eagle-Lion, resultan evidentes ya en ella los elementos que alcanzarán su esplendor en LA BRIGADA SUICIDA y RAW DEAL —entre otros, la participación en el guión de John C. Higgins, también responsable de estas dos últimas—, por lo que puede decirse que el encuentro entre Mann y la compañía presidida por Arthur Krim fue más una cuestión de lógica estética —o de justicia poética, como quieran— que de estrategia empresarial².

De cualquier modo, la continuidad entre los "estilos" de PRC y Eagle-Lion, en lo que al cine negro se refiere, parece una cuestión fuera de toda duda. La última de estas firmas, por ejemplo, se dedicó a pulir y perfeccionar el sucinto tenebrismo de Ulmer y compañía en películas co-

(1) Small es también el responsable de algunas películas "negras" de Phil Karlson: TRAGICA INFORMACION (SCANDAL SHEET, 1952), EL CUARTO HOMBRE (KANSAS CITY CONFIDENTIAL, 1953) y CALLE RIVER 99 (99 RIVER STREET, 1953).

(2) Pueden examinarse, para documentar todo esto, el apartado dedicado a Eagle-Lion en Pascale Merigeau y Stéphane Bourgoïn, *Série B*, París, Edilig, 1983, pgs. 80-81, y el artículo de Don Miller, "Eagle-Lion: The Violent Years", en *Focus on Film*, 31, noviembre de 1978, págs. 27-38.

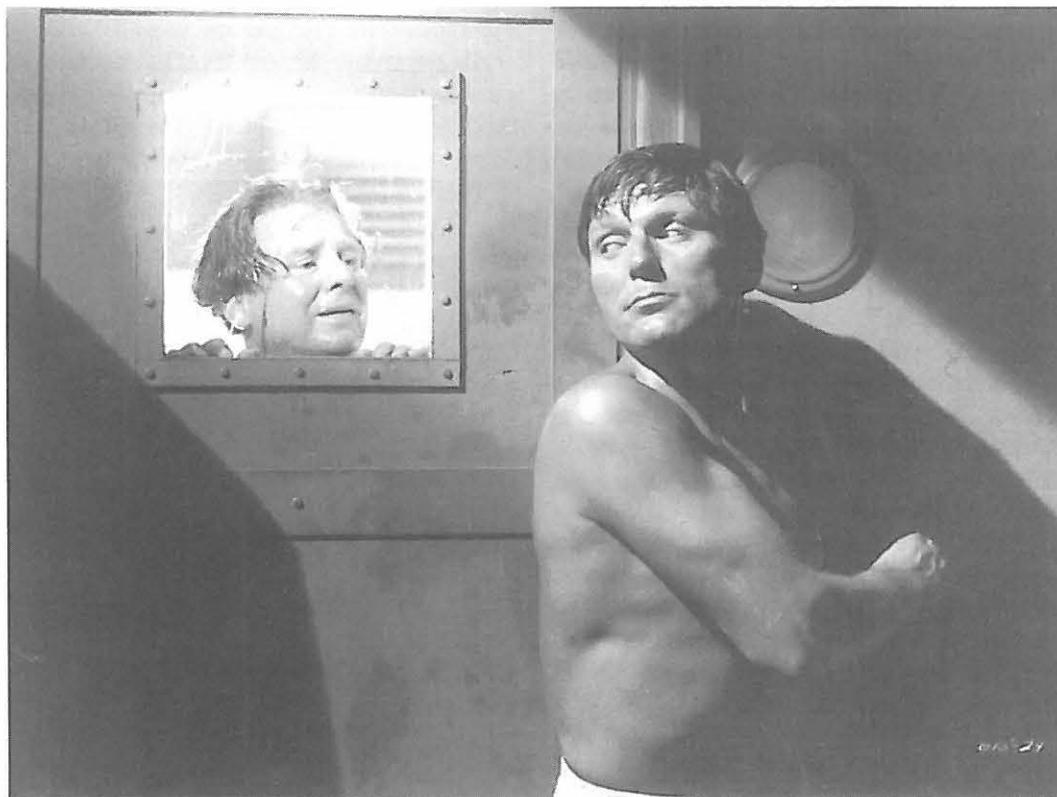
mo BEHIND LOCKED DOORS (Budd Boetticher, 1948), CANON CITY (Crane Wilbur, 1948) o la misma TRAPPED (Richard Fleischer, 1949), en cuya fase de preparación parece que también tuvo algo que ver Mann. Pero lo más importante, según la mayor parte de los historiadores, fue su contribución al giro que experimentó el género en estos últimos años de la década de los 40, durante el cual, y siguiendo los pasos del cine europeo de la posguerra, un cierto sector de Hollywood se habría decantado por el tono objetivista y las técnicas documentales con la intención de reflejar una realidad ya irremediabilmente distinta a la del período de entreguerras.

En efecto, sólo hay que acudir a los films de la época producidos por Mark Hellinger o Louis de Rochemont para detectar ese supuesto cambio. En el primer caso, realizadores como Robert Siodmak o Jules Dassin colaboraron ampliamente en la creación de un universo fílmico hasta entonces ausente —por lo menos hasta tal grado de representación— de las pantallas norteamericanas: FORAJIDOS (THE KILLERS, 1946), de Siodmak, o BRUTE FORCE (1947) y LA CIUDAD DESNUDA (THE NAKED CITY, 1948), ambas de Dassin, proponen sendas visiones del underworld y el crimen que se pretenden tan explícitas como una crónica periodística, tan lacónicas como un informe policial. Rochemont, por su parte, intentó ir aún más lejos y utilizar su condición de ex documentalista de la serie THE MARCH OF TIME para aspirar a un mayor grado de verismo e imponerle al estilo de dos directores tan diferentes como Henry Hathaway y Elia Kazan, a quienes produjo —respectivamente— LA CASA DE LA CALLE 92 (THE HOUSE ON 92TH STREET, 1945) y 13 RUE MADELEINE (13 RUE MADELEINE, 1946), y EL JUSTICIERO (BOOMERANG, 1947)³.

En cualquier caso, los films de Mann con Ea-

gle-Lion parecen inscribirse certeramente en esta tendencia. EL ULTIMO DISPARO, por ejemplo, bascula entre la sordidez marcadamente naturalista del universo del gángster Duke Martin (John Ireland), que atraca un salón de belleza con la ayuda logística de su sumisa amante Clara Calhoun (Jane Randolph), y la precisión algo mecánica con la que se describen las investigaciones del policía Mickey Ferguson (Hugh Beaumont), en principio convencido de que el culpable es el inofensivo hermano (Ed Kelly) de la mujer que ama, Rosa (Sheila Ryan). Los tintes sentimentales de esta trama, sin embargo, desaparecen por completo en LA BRIGADA SUICIDA, íntegramente dedicada a documentar con inusitada minuciosidad los desvelos de Dennis O'Brien (Dennis O'Keefe) y Tony Genaro (Alfred Ryder), dos aguerridos "hombres del Departamento del Tesoro", para introducirse en una banda de falsificadores y descubrir a su líder. En RAW DEAL, finalmente, intenta subrayarse el realismo en la representación de la violencia y el desarraigo a través de la narración de la típica huida hacia adelante de un evadido de la prisión, Joe Sullivan (Dennis O'Keefe), que se dirige a San Francisco con su novia Pat (Claire Trevor) y su abogada/rehén/amor platónico Ann Martin (Marsha Hunt), con la ilusa intención de tomar un barco para Sudamérica.

En las tres películas, pues, la obsesión por el verismo, por reflejar la realidad tal cual es, trátase de la labor cotidiana de las fuerzas del orden o de la crueldad inherente a la vida gangsteril, parece ser el objetivo primero del relato. EN EL ULTIMO DISPARO, la pesadilla se localiza en la gris existencia de una *all american family*, cuyo retoño es acusado de un crimen que no ha cometido, como excusa para describir las relaciones de vecindad y amistad que unen a la comunidad —incluso el policía encargado del caso es un vie-



T-MEN [LA BRIGADA SUICIDA, 1948]

(3) Hellinger murió en 1948 y Rochemont se dedicó a otros menesteres tras el film de Kazan. Si se tiene en cuenta que Eagle-Lion desapareció legalmente en 1950, absorbida por United Artists, ya no debe albergarse duda alguna respecto al perfil cronológico del período "documentalista" del cine negro americano

jo amigo de la familia— y su difícil compaginación con el cumplimiento de la ley: un pretendido retrato sobre la conflictiva convivencia entre los ciudadanos y el Estado enfrentados a la delincuencia. La narración de LA BRIGADA SUICIDA, en cambio, más intencionadamente documentalista, empieza con una voz en *off* que nos introduce en el complejo y arriesgado mundo de los agentes del Tesoro, anunciándonos a continuación que la película va a estar dedicada a contarnos un caso “típico”, es decir, qué métodos se utilizaron para desarticular una banda de falsificadores de moneda: se nos intenta ilustrar, pues, sobre los procedimientos que utilizan las fuerzas represivas del Estado para protegernos de la delincuencia organizada. En RAW DEAL, en fin, aunque se trata de la menos “objetiva” de las tres, la meta también está relacionada con lo que podía depararles el mundo del hampa a los ciudadanos norteamericanos de la época: no sólo un universo sórdido y corrupto, del que resulta imposible escapar, sino también un microcosmos cuyo principal recurso es la violencia más absurda y cruel, como demuestra el psicópata Rick Coyle (Raymond Burr) al lanzar a la cara de su amiga, sin motivo aparente, todo un recipiente lleno de... ¡crêpes suzette ardiendo!

Se trata de un realismo, pues, en el fondo muy intervencionista, adoctrinador y retórico, pero que no por ello deja de subrayar continuamente su marchamo de autenticidad. Los hechos, a menudo, se ofrecen como reales, y la crudeza con que se presenta la lucha entre la Ley y el Hampa tiende a destacar sus aspectos más sórdidos, en el supuesto de que este endurecimiento del tono narrativo crear un mayor *effet du réel* en el ánimo del espectador. En ORDEN: CAZA SIN CUARTEL, en cuya preparación parece ser que participó activamente Mann, no sólo se nos intenta convencer, ya desde el principio, de que todo lo que vamos a ver sucedió en realidad —voz en *off*, tomas “documentales” de la ciudad de Los Ángeles...—, sino que además la mostración de la violencia se hace a menudo insoportablemente explícita: un hombre dispara a quemarropa a un policía tranquilamente sentado en su coche-patrulla y, poco después, tras resultar herido en una escaramuza, él mismo se extirpa la bala ante la cámara, en dos de los más angustiosos minutos que ha dado el cine negro en toda su historia.

Como asegura Paul Schrader, pues, “el look de estudio de películas como EL SUEÑO ETERNO (THE BIG SLEEP, Howard Hawks, 1946) y THE MASK OF DIMITRIOS (Jean Negulesco, 1944) frena su propio impulso, haciéndolas parecer más pulidas y convencionales que algunas de las que les siguieron”⁴. Es igual que decir: films como los de Hellinger, Rochemont o Small llevaron al cine americano un impulso “neorrealista” en el que nadie hubiera podido pensar antes de la guerra. No es de extrañar, así, que el inicio de las sesiones de la Comisión de Actividades Antinorteamericanas, el 20 de octubre de 1947, casi coincidiera con el estreno de todos estos films: aun-

que McCarthy y los suyos dirigieron sus puntos de mira hacia elementos más radicales —como Rossen, Polonsky o Dmytryck—, es indudable que todo este sustrato “realista”, que bullía inquieto en la totalidad de las bases del “nuevo cine americano” de la época, no podía dejar indiferentes a los censores, y seguramente fue esta tendencia estética en su totalidad la que pretendió desactivar el Comité. Para las mentes represivas, la intención de reflejar la realidad es siempre mucho más peligrosa que su simple recreación, por muy instructiva que se pretenda aquella.

No obstante, ¿tenía McCarthy razones de peso para mostrarse tan aterrorizado? ¿Era el cine negro americano tan realista como parecen demostrar los hechos y como pretende la tradición historiográfica?. Sin duda se trata de una cuestión básicamente irresoluble en el contexto de estas líneas, pero un examen más atento de la trilogía de Mann puede que ayude a clarificar un poco más la situación.

Para empezar tenemos, como siempre, la cuestión del estilo visual, algo a lo que Schrader presta mucha importancia en su artículo: es decir, la —para él— sólo aparente incompatibilidad entre el crudo realismo que perseguían estos films y la “influencia expresionista” que parecía evidente en su *look*⁵. Schrader soluciona salomónicamente el problema atribuyendo a ese mismo expresionismo unos ciertos matices realistas que, en el fondo, acaban subrayando su condición verista, pero las cosas no son tan sencillas como parecen. En la trilogía de Mann, por lo menos, la aguda estilización visual de cada una de las películas actúa siempre en detrimento de su presunto realismo, y el choque entre ambos procedimientos da como resultado un extraño híbrido: un documentalismo fuertemente irreal, o, si se prefiere, una irrealidad violentamente remodelada con el fin de hacerla parecer real.

En este sentido, hay que hacer notar que, mientras Guy Roe consta como director de fotografía de EL ULTIMO DISPARO, en el caso de LA BRI-



(4) Paul Schrader, “Notes on Film Noir”, en *Film Comment*, 1, primavera de 1972, reproducido en Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*, Austin, The University of Texas Press, 1986, pág. 172. A partir de aquí, todas las traducciones son mías.

(5) *Ibid.*, pág. 173.



GADA SUICIDA y RAW DEAL el firmante es John Alton, en realidad Aldan Jacko, un húngaro emigrado a los Estados Unidos que ya trabajaba como cámara en la Paramount en 1928. Tanto Roe como Alton, de cualquier modo, poseían un estilo visual contrastado y tenebrista, pero fue el segundo de ellos quien lo llevó a su grado más extremo: en las dos películas citadas, por poner los ejemplos que más nos convienen, las escenas aparentemente más cotidianas, las que utilizan escenarios y objetos más familiares, son precisamente aquellas que acaban provocando en el espectador una más intensa sensación de irrealidad⁶.

Veamos, por caso, la que en principio se pretende más documentalista, LA BRIGADA SUICIDA. El film empieza con unas tomas imperturbablemente neutras del Departamento del Tesoro y sus responsables, simbolizados por un representante de la ley que habla a la cámara con gran seguridad y autodominio: es la voz del Poder, cuya máxima ambición es el control de la Realidad mediante todo tipo de mecanismos represivos. A medida que avanza la película, sin embargo, y coincidiendo con las distintas fases de infiltración en la banda criminal por las que atraviesan los protagonistas, esa realidad glauca e incolora se ve sustituida progresivamente por otra mucho más compleja y multiforme. Cuando O'Brien está buscando a su hombre por todas las saunas de la ciudad, los vapores nebulosos característicos de estos lugares componen una escenografía ausente, un espacio fantasmagórico en el que no existe nada más que los rostros y los cuerpos difuminados. Del mismo modo, y en un grado ya más avanzado de irrealidad, la última escena de la película, que se desarrolla en un barco, utiliza la abstracta geometría del lugar para insertar a los personajes en lo que acaba siendo una persecución casi metafísica, una lucha a muerte en una localización fuera del mundo.

En RAW DEAL, por su parte, el viaje de Joe y Pat a San Francisco, a los escenarios de la niñez de esta última, tienen también algo de onírica incursión en el corazón de las tinieblas. Al principio el decorado es la cárcel, otro símbolo

del poder represivo: paredes blancas, muebles funcionales, una larga y aséptica mesa para las visitas... Luego, mientras los protagonistas se desplazan a través del país, esta mirada desapasionada e inmóvil, cercana a la del representante de la ley de LA BRIGADA HOMICIDA, va dejando paso a un universo movedido y desquiciado, a sucesivos planos de hiperrealidad en los que ya nada es lo que parece ni lo que antes fue: hay una maravillosa escena, en un bosque nocturno y desolado, que incluye la súbita y casi feérica aparición de un agente montado a caballo, y también una taberna, en medio de la densa vegetación, en la que los protagonistas reciben la inesperada y profética visita de un asesino triste y fugitivo... Es en los entresijos de ese mismo espacio, no obstante, donde la película alcanza su verdadero clímax de irrealidad: la violenta lucha cuerpo a cuerpo entre Joe y Fantail (John Ireland), el esbirro de Rick Coyle, bizarramente ambientada en una sala repleta de animales disecados y sólo iluminada por la luz de la luna que entra por los ventanales.

Por si fuera poco, la escena final en el barco de LA BRIGADA SUICIDA y esta brutal pelea de RAW DEAL coinciden, en intenciones y resultados, con la conclusión de ORDEN: CAZA SIN CUARTEL, una frenética persecución por el alcantarillado de Los Ángeles que culmina con el fusilamiento de facto del psicópata protagonista. El prosaico, silencioso escenario se convierte en un apocalipsis de ruido y de furia, y el plano final del asesino acribillado a tiros se erige en el más brillante desenlace posible para lo que finalmente demuestra ser un *vero e proprio* descenso a los infiernos. De hecho, y en el caso de que no sea así, la escena merecería tener a Mann tras la cámara: Alton mueve sus piezas con singular maestría —las linternas, las sombras, los cuerpos aplastados contra muros lisos y brillantes—, y lo que empieza siendo una simple persecución va convirtiéndose poco a poco en un surrealista baile de máscaras, exactamente el mismo procedimiento utilizado en las mejores escenas de las dos películas anteriores.

También en EL ULTIMO DISPARO los más óptimos momentos del film presentan este sutil deslizamiento de la cotidianeidad al más puro absurdo, del escenario que en principio no tendría por qué resultar alucinante al espacio transformado y ofrecido bajo una nueva luz, lo cual demuestra que los resultados de estas operaciones admirablemente transformistas no sólo deben atribuirse a Alton: era Mann quien estaba detrás de todas ellas. En la primera escena del film, sin ir más lejos, la del atraco al salón de belleza, la iluminación nocturna, siempre procedente del exterior, convierte a los personajes en sombras fantasmales, a los objetos en masas informes. Y en la última, la del tiroteo en el bar, a modo de ingeniosa rima, las figuras vuelven a fundirse con el decorado en un confuso espejismo de blancos y grises.

Esta conversión de la realidad en fantasma-

(6) Además de estas dos películas de Mann, Alton iluminó también alguna que otra pequeña joya más del cine negro —la ya citada ORDEN: CAZA SIN CUARTEL, firmada por Werker; AGENTE ESPECIAL (THE BIG COMBO, 1955), de Joseph H. Lewis; o LIGERAMENTE ESCARLATA (SLIGHTLY SCARLET, 1956), de Alan Dwan— y colaboró activamente en varias películas de Vincente Minnelli y Richard Brooks: de UN AMERICANO EN PARIS (AN AMERICAN IN PARIS, 1951), por la que consiguió el óscar, a EL FUEGO Y LA PALABRA (ELMER GANTRY, 1960).

goría, pues, va mucho más allá de los simples matices expresionistas a los que aluden Schrader y una buena parte de los historiadores del cine negro. Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, por el contrario, piensan que, en las películas fotografiadas por Alton, "la utilización de las sombras, de las fuentes luminosas, de la profundidad de campo (sólo ilumina el primer plano y algún elemento situado al fondo), de la luz direccional, toma al pie de la letra la noción de cine negro", para finalizar tajantemente: "Alton creía estar el-

Guerra Mundial, la fuerza codificadora de sus leyes representativas y sintácticas, habían dado como resultado no sólo la aparición de un lenguaje rígido y más bien inamovible, lo que hoy se conoce por "clasicismo hollywoodiense", sino también, y como consecuencia, una semántica perfectamente adaptada a los gustos de la clase media, que en el fondo era su principal sufragadora. Al querer reaccionar contra todo esto, pues, el "documentalismo" de la segunda mitad de los años 40 choca contra un verdadero muro: es tal la fuerza de ese código que la imposición de un mayor "realismo" sólo conduce a su refuerzo, como demuestran las tendencias retórico-didácticas analizadas en la trilogía de Mann, con lo cual resulta inevitable la aplicación de operaciones netamente desestabilizadoras, antirrealistas, para contrarrestar su impulso represivo, tanto en el sentido estético como en el ideológico. Pero volvamos a la trilogía de Mann para comprobar todo esto con algún ejemplo.

Las tres películas presentan, en este sentido, lo que según todos los síntomas resulta ser una lucha ideológica interna que siempre se manifiesta estructuralmente. En *EL ÚLTIMO DISPARO*, tenemos el "realismo" costumbrista de la clase media y el "realismo" tenebrista del universo gangsteril, representados respectivamente por la familia del falso culpable y por el entorno de Duke Martin. A medida que avanza la película, ambos mundos tienden a enfrentarse, y hay incluso un progresivo acercamiento entre Duke y la hermana del acusado que finalmente se resuelve con la refriega en el bar: la lucha termina, pues, en el territorio de las sombras, y el estilo visual de la película acaba decantándose por el claroscuro de esa portentosa secuencia, aunque el convencionalismo de la última escena pretenda desmentirlo¹⁰.

LA BRIGADA SUICIDA, por su parte, presenta otro tipo de mecanismos, pues aquí el combate se establece en el interior de un modelo narrativo más homogéneo y unitario, lejos de las frecuentes subdivisiones por escenas de *EL ÚLTIMO DISPARO*. El relato, así, avanza frontalmente en bloque, y lo que se produce es una especie de invasión de la narración al más clásico estilo hollywoodiense —únicamente salpicada con algunos signos documentales— por parte del "realismo mágico" creado por Alton y Mann. Ya hemos mencionado la secuencia de las saunas y el enfrentamiento final en el barco, pero hay una escena que, sin apenas solicitar el concurso de Alton, demuestra claramente las intenciones del film: el fortuito y desafortunado encuentro entre Genaro y su esposa. Aquí la coartada argumental reside en que la muchacha no puede darse a conocer, pese a la insistencia de su amiga, pues ello supondría el desenmascaramiento y la muerte segura de su marido. Ambos deben comportarse, así, como dos desconocidos, y eso es lo que finalmente otorga su tinte kafkiano a la escena: lo que en principio se presenta como la típica puesta en escena sentimental hollywoodiense



T-MEN [LA BRIGADA SUICIDA, 1948]

borando una fotografía realista; por el contrario, la realidad se interpreta, se reestructura, se recrea totalmente⁷. Y lo mismo sucede, como ya se ha visto, con la propia estructura narrativa de los films, algo en lo que Alton, indudablemente, no tenía demasiado que ver: tanto *LA BRIGADA SUICIDA* como *RAW DEAL* empiezan con escenas neutras, "documentales", para desplazarse poco a poco hacia zonas de sombra en las que acaba dominando una total irrealidad.

De esta manera, y como afirma J.P. Telotte, "la mezcla de mecanismos documentales y narrativos nunca produce la transparencia o apariencia de realidad que estos films parecen prometer en un principio"⁸. Muy al contrario, esa estrategia acaba chocando contra lo que Paul Kerr llama "la resistencia al realismo", algo muy propio, paradójicamente, de todo el cine negro "documental" de la segunda mitad de los años 40, y que se podría interpretar también, según lo que hemos visto antes, como una resistencia a la asepsia del poder: una "fisura en la fábrica estética e ideológica del realismo"⁹ que, en principio, nacería de la férrea voluntad de reflejar esa misma realidad de la que al final se acaba huyendo. Lo que ha ocurrido es que, como toda revolución realista, ésta debería haber nacido de un rechazo total de la tradición anterior, y eso, en el cine americano, era ya un poco más difícil. El extremo conservadurismo lingüístico de la industria hollywoodiense anterior al final de la Segunda

(7) Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, "Anthony Mann", en *50 ans de cinéma américain*, Paris, Nathan, 1991, t. II, pág. 675.

(8) J.P. Telotte, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana, University of Illinois Press, 1989, pág. 137.

(9) Paul Kerr, "Out of what past? Notes on the B film noir", en Paul Kerr (ed.), *The Hollywood Film Industry*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1986, pág. 236.

(10) Se trata de una escena en la que el policía y la hermana del falso culpable se declaran finalmente su amor. El universo "estético e ideológico" del realismo hollywoodiense, así, intenta hacer olvidar la pesadilla que se acaba de vivir, tanto mediante la iluminación y el encuadre como a través del sentido final.

—la chica, en el último plano, baja la cabeza y llora—, adquiere en realidad una notable capacidad de subversión ideológica y lingüística, pues ese presunto realismo hollywoodiense queda oculto tras el absurdo de un mundo en el que dos esposos se ven obligados a fingir no reconocerse mutuamente.

Se trata de la sustitución de un modelo narrativo por otro, de una realidad por otra, que alcanza su cenit en *RAW DEAL*, sin duda la más explícita de la trilogía. Aquí el dudoso héroe se debate entre dos mujeres, una burguesita fastidiosamente propensa al sermón moralista y una perdedora tan marginada como él, lo cual representa también una doble opción estilística: la neutralidad del lenguaje represivo del principio —la secuencia ya comentada de la cárcel— o la caótica libertad representada por los fragmentos más surreales, como por ejemplo la pelea en la habitación del taxidermista. En la escena final, Joe Sullivan corre a una muerte segura para salvar a la abogada, y sin embargo tanto la disposición estructural del film como la composición de la propia escena aseguran que, en realidad, la clausura del relato pertenece a la tierna Pat: Joe muere en brazos de “la otra”, pero arropado por la fantasmal neblina de un callejón de San Francisco y por la voz en *off* de su novia de siempre, lo cual acaba inscribiéndolo en el territorio alternativo de lo marginal. Únicamente entonces recordamos que todo el film se estructura según el recuerdo subjetivo de la chica: aunque sólo fuera por su manera de enfrentarse a los problemas de la enunciaci3n y del relato, *RAW DEAL* ya sería una obra maestra del cine negro, a la altura de las mejores muestras del género.

Lo que queda claro tras un análisis detenido de la trilogía, de cualquier modo, es que el “realismo” que pretendían imponer estas películas no extrajo su vertiente más subversiva de su inspiraci3n “documentalista”, sino más bien de su choque con un lenguaje estandarizado que empezaba ya a agonizar en el Hollywood de la 3poca. En su b3squeda referencial de la realidad, Mann, entre otros, se encontr3 con un c3digo en decadencia intentando reflejar un universo tambi3n en perpetuo proceso de mutaci3n, y el resultado fue un nuevo lenguaje violentamente enfrentado con aquel otro al que intentaba sustituir. Y fue en esa tesitura cuando —como Hathaway, como Kazan, como Karlson— se percat3 de su craso error: el cine americano no pod3a pretender un mayor grado de realismo a partir del realismo anterior porque este 3ltimo, como demuestra la totalidad de la trilogía de Mann, estaba ya viciado por su adscripci3n netamente “conservadora”, con lo cual no pod3a dar lugar en modo alguno a un estilo est3tica e ideol3gicamente “progresista”.

A partir de ah3, el modelo de transici3n hollywoodiense estaba ya servido. Mientras, en Europa, la fractura final de la escritura cl3sica se hab3a producido tras el encuentro de algunos cineastas —Rossellini, claro est3— con la realidad

en estado puro, en Hollywood eso no era posible: muy al contrario, hab3a incluso un cierto realismo —el que se desarrollaba en el interior de los g3neros, sobre todo— que tend3a a identificarse irremisiblemente con los valores conservadores, y hab3a que combatir contra 3l por todos los medios¹¹. De ah3 la sutil inversi3n de c3digos que se da en los *films noirs* de Mann. Y de ah3 tambi3n, en esas mismas pel3culas, el progresivo rechazo del documentalismo en favor de una fantasmagor3a narrativa que da lugar, a su vez, al



T-MEN [LA BRIGADA SUICIDA, 1948]

“pesadillesco mundo del manierismo americano”, de nuevo en palabras de Schrader: si el cine no pod3a reflejar la realidad, la deformar3a¹².

Pues bien, en esa encrucijada se sitúa la trilogía negra de Anthony Mann. El retorcimiento, el desquiciamiento del lenguaje y de las formas, a3n en el modesto seno de la serie B y del blanco y negro, ser3an el precedente inmediato de la irrealista utilizaci3n del color y de la pantalla ancha que alcanzar3a su esplendor en la d3cada siguiente del cine hollywoodiense¹³.

Y la progresiva infiltraci3n de la violencia y la marginalidad, entendidas ya como temas principales, acabar3a constituyendo su perfecto referente ideol3gico. No es de extrañar, entonces, que los mejores y m3s famosos *westerns* de Mann, situados siempre en los a3os 50, se erigieran en la m3s l3gica continuaci3n de este proceso. Como sucede en la trilogía negra, y pese a la amplitud y generosidad de su mirada a la hora de enfrentarse a la naturaleza, la estilizaci3n de sus encuadres con respecto a los formatos cl3sicos da como resultado una deformaci3n de la realidad mucho m3s profunda de lo que parece a primera vista: una nueva est3tica, en fin, que extraer3a su extraña fisicidad, no de un inexistente idealismo humanista en el tratamiento de personajes y paisajes, sino del conflicto 3tico y formal que se estaba desarrollando en el interior de sus propias entrañas. ◊

(11) Y ello ocurr3a incluso en las opciones aparentemente m3s progresistas: no hay m3s que ver las citadas producciones de Mark Hellinger, en el fondo tambi3n atrapadas en el debate entre el reaccionarismo del lenguaje industrial y la voluntad de evoluci3n formal e ideol3gica.

(12) Paul Schrader, op.cit., p3g. 182. Schrader, en realidad, aplica el t3rmino “manierismo” a todo el cine negro, pero, teniendo en cuenta que sitúa su inicio como g3nero en los a3os 40, sus intuiciones tampoco parecen estar tan lejos de las nuestras, al fin y al cabo.

(13) En este caso, no estoy de acuerdo con el an3lisis del tema que realiza Paul Kerr: ni el Technicolor ni la Panavision, por poner los dos ejemplos m3s t3picos, aumentaron la verosimilitud de lo filmado, sino que, antes al contrario, tendieron a desquiciar y saturar las formas. De ah3 que apenas se utilizaran en el cine negro hasta la d3cada de los 60, por lo que deben estudiarse como una *continuidad*—y no como un *enfrentamiento*— con respecto a los hallazgos del *film noir* de serie B de la segunda mitad de los 40, del que la trilogía de Mann ser3a un perfecto ejemplo.