

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Formas de la violencia en el cine de Nicholas Ray

Autor/es:
Monterde, José Enrique

Citar como:
Monterde, JE. (2006). Formas de la violencia en el cine de Nicholas Ray.
Nosferatu. Revista de cine. (53):50-57.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41469>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Formas de la violencia en el cine de Nicholas Ray

José Enrique Monterde

*Bere istorioen lirismoak eta irudien nabarmentasunak goستن dute Nicholas Ray, eta bere izena ia beti indarkeria-mota bati lotuta dago, gazteena, *Rebel Without a Cause*ren (1956) eta *They Live by Night*en (1947) autore izan ondoren. Errealitatea, ordea, puntu bat korapilatsuagoa da, nahiz eta arretaz aztertzeraz gelditzea beti erraza izan ez den.*



Si reconocemos hasta qué punto la violencia es consustancial a la sociedad norteamericana, hasta qué punto incluso resulta un aspecto constitutivo de la nación americana, nacida y desarrollada bajo unos procesos de condensación y aceleración histórica inéditos hasta entonces, no nos puede extrañar que en muchas de sus manifestaciones culturales aparezca como telón de fondo ineludible. En ese sentido el cine no podía ser ajeno a semejante circunstancia, no sólo en aquellos géneros “de acción” significativamente más propicios al destello de violencia, sino incluso en otros que no dejan de construir sus relatos a partir del conflicto; baste recordar la noción de “guerra de sexos” asociada a la comedia clásica, pero en el fondo bastante generalizable a otros tipos genéricos. Pero precisamente no es el territorio de la comedia el que recorre toda una generación de cineastas surgidos a finales de los años cuarenta, a medio camino entre la “generación perdida” (a causa sobre todo de la “Caza de brujas”: Rossen, Losey, Dassin, Kazan, Dmytryk, Berry, Polonsky, Biberman, etc.) y la posterior “generación de la televisión”. Como puede apreciarse en este volumen, hablamos de cineastas que probablemente parecían predestinados a una producción secundaria en el Hollywood de la época (Aldrich, Fuller, Mann, Siegel, Brooks, Sturges, Davies, etc.) pero que han visto acrecentar su relieve con el paso del tiempo; y un rasgo común a todos ellos, junto a un cierto manierismo más o menos exasperado propio del ocaso clasicista, es el primer plano que adquiere la violencia. Uno de los más destacados y considerados por la crítica ha sido Nicholas Ray. ¿Más de lo que realmente se merece? Es sólo una sospecha que la inmediata revisión de muchos de sus títulos me ha producido: ¿se puede decir todavía —con Godard año 1958— que Nicholas Ray “es el Cine”?

Incluido en esa supuesta “generación de la violencia”, lo que aquí nos interesa es establecer los rasgos específicos que distinguen a Ray respecto a sus relativos congéneres hollywoodienses, en la medida en que la violencia puede modularse bajo diversos registros y con variados acentos. Evidentemente, en cuanto la obra de Ray transita por el cine de acción (*western*, policíaco, bélico, aventuras, etc.) no puede evitar inscribir personajes, situaciones, acciones, ambientes, etc., violentos; pero no menos interesante nos resulta detectar los registros violentos, los contagios o contaminaciones en otros supuestos genéricos. De hecho, digamos que el cine “de acción” está protagonizado por ciertos “profesionales de la violencia”: policías, *cowboys*, gánsteres, forajidos, pistoleros, militares, cazadores furtivos, etc. Estos, bien están legitimados socialmente en sus usos violentos, bien utilizan la violencia como instrumentos para su transgresión de la ley y el orden que los



primeros deben sostener; pero tanto los unos como los otros hacen, de alguna forma, de la violencia su forma de vida. Y por supuesto en ambos campos se producen excesos, que irán desde el traspaso de las normas legales por quienes debieran defenderlas hasta la psicopatía criminal, cuya violencia deja de ser un medio para constituirse en un fin. De todo ello podemos encontrar buenos ejemplos en el cine de Nicholas Ray.

Comencemos por los excesos en el lado de la ley con un par de muestras: el policía Jim Wilson (Robert Ryan) que protagoniza *On Dangerous Ground* (1950) se distingue por su agresividad y violencia, manifiesta en su trato a la joven Mirna, en su persecución del asesino Tucker, a quien golpea al detenerle en el hotel (con la consiguiente denuncia del criminal), o incluso cuando también golpea al hombre que importuna a la propia Mirna; una actitud que le reporta el traslado al campo, donde deberá enfrentarse a un muy distinto caso criminal. No menos extralimitadas serían las actuaciones de otros dos representantes de la ley, aunque con estilos muy distintos: se trata de los respectivos fiscales de *Llamad a cualquier puerta* (*Knock on Any Door*, 1948) y de *Chicago, año 30* (*Party Girl*, 1958). En el primer caso, aunque volveremos al sentido de la actuación del fiscal Kerman en un contexto más amplio, se nos propone a un personaje encarnación poco menos que del



52

NOSFERATU 53-54

mal absoluto (apellido alemán, cicatriz en la cara, tono destemplado, racismo, etc.), capaz incluso de conducir su rol a los límites del sadismo. Muy distinta es la caracterización del fiscal Stewart en la segunda, donde se muestra mucho más astuto en su presión/chantaje sobre el abogado Tommy Farrell (Robert Taylor), aunque evidentemente sus acciones también bordean los límites éticos de la acción policial.

En el caso de los *westerns* también encontramos a los representantes de la ley, sean oficiales o no. Tenemos por supuesto a Matt Dow (James Cagney), el recto *sheriff* protagonista de **Busca tu refugio** (*Run for Cover*, 1955), capaz de superar su inmerecido pasado (que incluye una estancia injusta en la cárcel) con su intachable comportamiento una vez nombrado para su cargo; en realidad no comete exceso alguno, pero sí numerosos errores con consecuencias fatales: por ejemplo conferir al ayudante Bishop el control del pueblo en su ausencia (con su incapacidad para evitar un linchamiento) y luego la custodia del bandido Morgan (que huirá con su acuerdo), para terminar con la confusión fatal en el tiroteo final, cuyo desenlace es la muerte del joven Bishop, que acaba de salvarle la vida. Mucho menos recta es la cuadrilla de supuestos defensores de la ley encabezada por Emma y Mclvers (en realidad brazo de la venganza y los celos de ella) que aparece en **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), mientras que sólo colateral resulta la figura del detective Remington en **La verdadera historia de Jesse James** (*The True Story of Jesse James*, 1956). En esta última resulta claro que el protagonismo está del otro lado de la ley, aunque los hermanos James puedan haber tenido sus razones en el origen de su trayectoria delictiva (mucho más claras que las de Davey Bishop en **Busca tu refugio**, más cercano al tipo del rebelde juvenil con o sin causa...), pero sin duda las han perdido,



They Live by Night

o cuando menos las ha perdido Jesse, cercano ya al psicópata asesino amante de la violencia en el tramo que antecede al final del film. Otro asunto es el siempre infructuoso intento de abandonar la senda de la violencia por parte de los pistoleros que pueblan los *westerns* de Ray. No es una originalidad, puesto que una de las trazas fundamentales del *western* de los años cincuenta es ese nuevo tema —¿a partir de **El pistolero** (*The Gunfighter*; Henry King, 1950)?— del pistolero cansado de la violencia que intenta iniciar una nueva vida, sea el Shane de **Raíces profundas** (*Shane*; George Stevens, 1953), los muy semejantes Matt Dow y Johnny “Guitar” Logan o incluso el más mesurado Frank James.

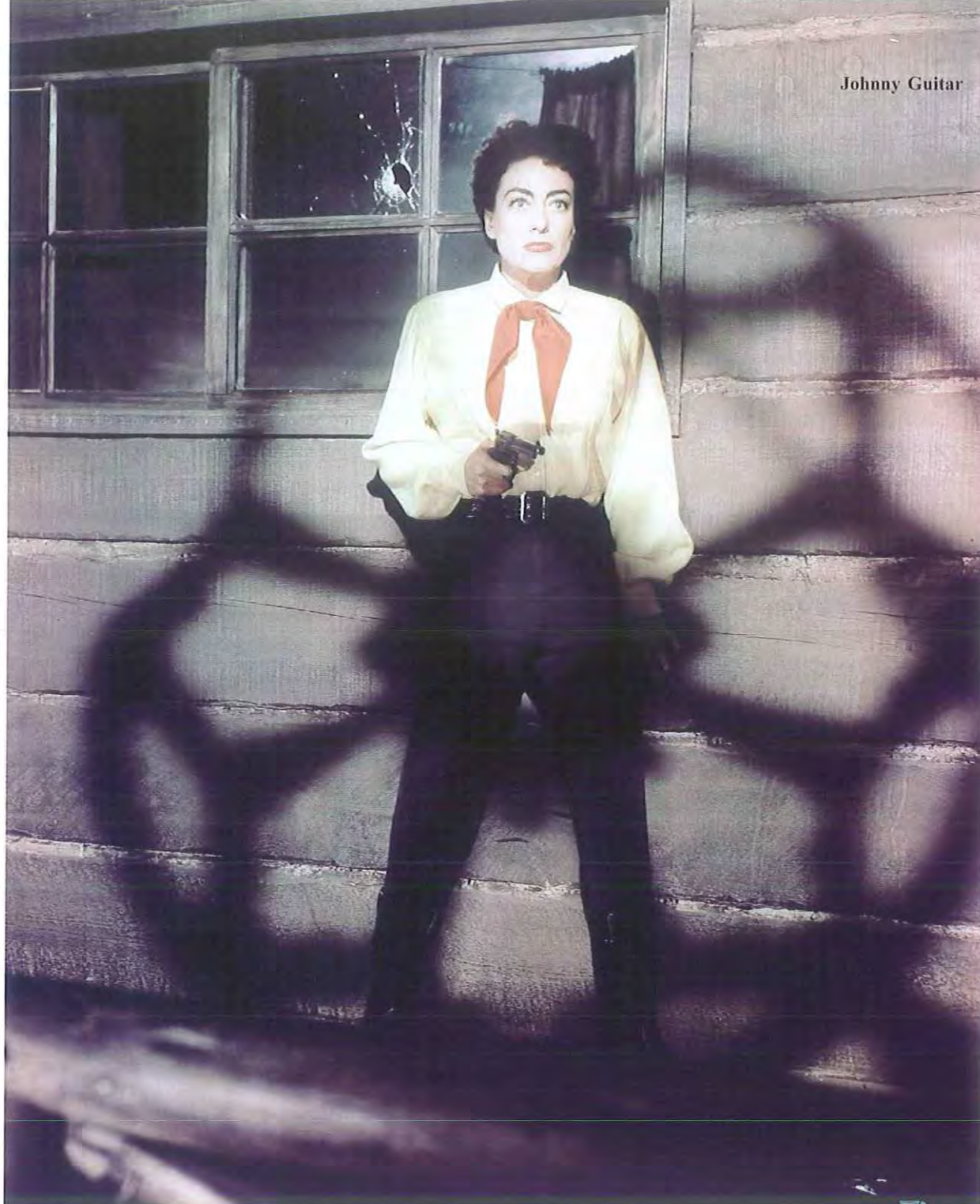
Pero el abandono de la violencia nunca es sencillo ni barato, como pueden comprobar —pasando al cine criminal, en su variante gansteril— el infortunado Arthur “Bowie” Bowers (Farley Granger) de **They Live by Night** (1947) o el abogado Farrell de **Chicago, año 30**. El primero será víctima de su propio entusiasmo juvenil, de sus deseos de encontrar un nuevo camino junto a su amada Cathy, sin que ello implique abandonar sus antiguos y nada recomendables cómplices; el segundo lo logrará por todo lo contrario, por su experiencia y elocuencia, por su capacidad de cálculo para sumergirse en el vórtice

de la violencia —en su último encuentro con Rico Angelo— como única vía de salida definitiva. Lejos de toda redención de la violencia aparecerían otros criminales conspicuos, de nuevo en el borde de la complaciente violencia psicopática: Chicamaw y T-Dub en **They Live by Night**; Nick Romano en **Llamad a cualquier puerta**; o Rico Angelo, Louis Canetto y Cookie La Motte en **Chicago, año 30**. A ellos se les debe probablemente los momentos más tensos, más crudos en su violencia explícita del cine de Ray: pensemos en la amenaza del ácido sobre el rostro de Vicki Gaye (Cyd Charisse) en **Chicago, año 30**, en correspondencia a lo que le ocurre al personaje de Gloria Grahame en **Los sobornados** (*The Big Heat*; Fritz Lang, 1953); y cuando Rico se suicida arrojándose sobre su propia cara ese ácido, tal vez alcancemos el destello explícito más violento de toda su filmografía.

Esto último es significativo, porque una de las mayores diferencias de Ray respecto a otros “compañeros” de generación, sobre todo Aldrich y Fuller, es que la violencia en su cine alcanza raramente una evidencia visual o incluso narrativa. En muchas ocasiones los actos violentos (atracos, asaltos, asesinatos, etc.) quedan elípticos o cuando menos con una discreta presencia en la pantalla, sin ningún regodeo



Chicago, año 30



o complacencia, porque en definitiva la dimensión más profunda de la violencia en el cine de Nicholas Ray irá en otros sentidos, como más adelante veremos. Eso no significa que falten algunos latigazos violentos, pero simplemente compárese la muerte de Bowie al final de *They Live by Night* con la de Bonnie y Clyde en el film de Arthur Penn veinte años después; o la resolución del enfrentamiento final de **Johnny Guitar**, resuelta más desde la confrontación cromática que desde la sordidez de la violencia real. Pero esa atención sobre las formas concretas –y elusivas– de la puesta en escena de la violencia son esenciales en relación a un cineasta como Ray que precisamente tiene en su “puesta en escena” la raíz esencial de su reconocida –aunque para mí discutible– condición de “autor”, por encima incluso de la

pervivencia en sus filmes de ciertos tipos y planteamientos. De ahí, en esa tendencia hacia la abstracción mediante la autonomía de la puesta en escena radicaría tal vez la justificación del eslogan godardiano sobre la identificación de Ray y el Cine.

Antes de abandonar el ámbito de los profesionales de la violencia no debemos olvidar el planteamiento relativamente similar de los dos filmes bélicos de Nicholas Ray. Tanto **Infierno en las nubes** (*Flying Leathernecks*, 1951) como **Bitter Victory** (1957) están contruidos sobre un doble registro de la violencia. De una parte, por supuesto, se trata del escenario bélico que enmarca la acción; no podemos dudar de que la guerra es la manifestación excelsa de la violencia, lo que da lugar a momentos plenos de ella.



Pero en realidad ese no es el interés central de Ray, que construye las respectivas historias a partir del enfrentamiento entre dos personajes: el mayor Kirby (John Wayne) y el capitán Griffin (Robert Ryan) en **Infierno en las nubes** y el capitán Leith (Richard Burton) contra el mayor Brand (Curd Jürgens) en **Bitter Victory**. Desde luego ambos filmes no se sitúan en un mismo plano, puesto que la vicisitud en el desierto africano de la segunda resulta mucho más dramática y a la vez abstracta, al confrontar más que

dos caracteres o dos puntos de vista contrapuestos –como en **Infierno en las nubes**– dos nociones abstractas (heroísmo versus cobardía) adheridas a lo que aparentemente sería una disputa sentimental por una misma mujer.

Las películas de Nicholas Ray no adscritas –al menos en su totalidad– a los géneros más proclives a la violencia nos abren un campo más amplio de consideraciones sobre el papel de esta –en absoluto ausente– en su cine. Podríamos determinar hasta cuatro tipos o variantes de la violencia presentes en el conjunto de su filmografía, en ocasiones mezcladas entre sí: la violencia juvenil, social, institucional y personal. El primer tipo no puede sorprendernos si advertimos la presencia recurrente del joven rebelde como personaje destacado de la filmografía del autor de **They Live by Night**. Ya en esta, su primera película, aparece bajo los rasgos de Bowie, mientras que Nick Romano (**Llamad a cualquier puerta**), Dancing Kid (**Johnny Guitar**), Davey Bishop (**Busca tu refugio**) y los hermanos James conducen al esencial Jim Stark (James Dean) de **Rebelde sin causa** (*Rebel Without Cause*, 1956). No obstante Ray plantea en esos filmes siempre una misma cuestión bajo dos enfoques: uno social y otro llamemos psicológico. La cuestión es la preocupación por revelar la génesis de esas actitudes violentas; el primer enfoque radica en establecer el marco social y las



Rebelde sin causa



condiciones bajo las cuales emergerán casi necesariamente las actitudes violentas: la condena injusta y el clima carcelario en **They Live by Night**; el medio ambiente degradado y las malas amistades de **Llamad a cualquier puerta**; la asfixia social en **Busca tu refugio**; o las sevicias impuestas por los yanquis en la inmediata posguerra de Secesión en **La verdadera historia de Jesse James**. Pero no menos resultan como génesis de la actuación de Jim Stark factores sociales como la competitividad, la emulación o la dificultad de adaptación, revelados en los duelos a navaja, las carreras de coches, etc., que jalonan **Rebelde sin causa**. Pero esos condicionamientos sociales que pesan sobre los rebeldes juveniles no desplazan del todo, ni niegan, la dimensión psicológica que implica esa necesidad de rebelión contra la familia o la sociedad que se constituyen en rango identitario.

Una segunda variante de la violencia en Ray se manifiesta en el orden de lo social, más allá de la edad de sus protagonistas. Son ciertos ámbitos de lo social donde se exagera el sentido competitivo y se convierte la violencia gratuita en espectáculo: tal es el caso del deporte (del rodeo) en ese proto-western moderno que es **The Lusty Men** (1952), donde también reaparecen temas ya expuestos más arriba: el *cowboy* veterano que quiere dejar el rodeo, la disputa por el amor de una mujer como generadora de violencia —véase el puñetazo de Jeff McCloud (Robert Mitchum) a Wes Merrit (Arthur Kennedy) tras la fiesta de esponsales—, pero se introducen otros de amplio alcance desde la radiografía de la sociedad americana, como es el binomio éxito/fracaso. En otras ocasiones son conductas sociales que preocupan reiteradamente a Ray e incluso pueden alcanzar una dimensión metafórica, caso del linchamiento, situación presente en **On Dangerous Ground**, Joh-

my Guitar y **Busca tu refugio**, o de la cuando menos aparente agresión a la naturaleza que intenta impedir Walt Murdoch (Christopher Plummer) en **Wind Across the Everglades** (1958). Y ello incluso sin olvidar la violencia implícita en ciertas relaciones humanas como las descritas en filmes ausentes de violencia literal como **A Woman's Secret** (1949) y **Born to Be Bad** (1950).

Esa violencia social está apoyada por lo que podríamos llamar la violencia institucional, tampoco ajena al cine de Nicholas Ray. Pensemos en las imágenes del reformatorio por el que pasa de forma determinante Nick Romano para la solidificación de su actitud antisocial en **Llamad a cualquier puerta**, donde por otra parte adquiere relevancia el aparato judicial —el abogado Morton (Humphrey Bogart) dice explícitamente que “*comienza el combate*” al arranque del juicio de Romano— y la propia pena de muerte a la que se ve condenado el joven asesino. Por supuesto que la policía sería otra institución autorizada al manejo de la violencia, en ocasiones por vías carentes de ética (recordemos como en tantas películas de Fritz Lang las diferencias entre ley y justicia), sea en **They Live by Night**, **On Dangerous Ground** o **Chicago, año 30**. También podríamos hablar de la violencia constitutiva del Ejército, protagonista de los dos filmes bélicos antes citados, o incluso de la institución cinematográfica en la que se desenvuelven el guionista Dixon Steele (Humphrey Bogart) de **En un lugar solitario** (*In a Lonely Place*, 1950) y la médica que influye



sobre la vida de Ed Avery (James Mason) en **Bigger Than Life** (1956), pero sin duda sería la institución familiar la que adquiere especial relevancia en numerosos filmes de Ray, con especial mención de **Rebelde sin causa** y **Bigger Than Life**. La inclemente descripción del matriarcado familiar en la familia Stark, la mostración de las consecuencias de la desestructuración familiar sobre el personaje de Plato (Sal Mineo), la incompreensión entre Judy (Natalie Wood) y su padre o el reflejo del conflicto generacional generalizado son los aspectos principales de **Rebelde sin causa**; la introducción de un elemento extraño bajo la forma de la cortisona, desencadenador de las contradicciones internas y las restricciones mentales sobre las que se apoya la existencia de una familia modelo en **Bigger Than Life**, no hacen más que mostrar las soterradamente violentas raíces sobre las que se sostiene muchas veces la institución familiar.

Y finalmente no podríamos olvidar una violencia personal, derivada del carácter de algunos de los personajes del cine de Nicholas Ray. No olvidemos que el título francés de estreno de **En un lugar solitario** fue "Le violent", haciendo clara alusión al carácter violento y antisocial muchas veces de Dixon Steele. Su permanente agresividad, la desproporción de sus actitudes, la pérdida del control en instantáneos momentos de furia caracterizan a un personaje a medio camino entre la frustración y el éxito, hasta el punto de que su enamorada, Laurel Gray (Gloria Grahame), llegue a suponerle capaz de un horrible asesina-

to del que es inocente, lo cual acaba con su relación amorosa. De paso, digamos que los celos y la posesividad –a los que el propio Steele no es ajeno– son la causa del brutal asesinato que constituye el motivo desencadenante del relato. De igual manera, el apacible maestro de escuela Ed Avery se transformará –en una auténtica versión del Dr. Jekyll y Mr. Hyde– en una especie de monstruo cuando la cortisona justifique un desdoblamiento de personalidad o tal vez la revelación de la personalidad profunda del personaje. Pero el resultado de la desinhibición que experimenta Avery le lleva a manifestar no sólo una actitud megalómana y paranoide, con ramalazos fascistas –su discurso a los padres de los alumnos o su forma de adiestrar al hijo– y místicos –su interpretación de la Biblia y el seguimiento del sacrificio de Isaac, remendando los propios designios divinos–, sino una creciente liberación de sus recónditos impulsos violentos, hasta el estallido final.

En definitiva, sea bajo sus formas individuales vinculadas al carácter personal o a la edad contestataria, sea bajo su dimensión institucional y social, la violencia aparece permanentemente en la filmografía de Nicholas Ray. Pero insistamos: no se trata sólo de presentarnos personajes, situaciones y acciones violentas, sino que la crispación de una puesta en escena al servicio de ese aliento romántico e impulsivo que tantas veces se ha asociado al estilo de Ray será en donde encontraremos las formas más características de la violencia en su cine.



En un lugar solitario