

Cinema

El cinema negre dels anys cinquantes (i II)

per Jordi Graset

Cine Club Sabadell

L'experiència bèl·lica i la difusió de la brutalitat amb què actuava el Sindicat del Crim, familiaritzaven l'espectador amb una expressió punyent de la violència, fenomen que tenia una adequada resposta per part dels productors interessats a impactar-lo cada vegada més. *THE ENFORCER* (Sin consciència), 1950, codirigida per Brethaigne Windust i Raoul Walsh, és un clar exemple d'aquesta nova expressió de la violència en la qual també es submergeix l'actuació policial. La navalla, el ganivet, la defenestració, guanyen terreny a les morts a trets. El fiscal (H. Bogart) protegeix un testimoni per poder desemmascarar el gran "boss" però aquell es mata al caure al buit des de dalt de la presó. Haurà d'interrogar un boig amb la camisa de força posada, un moribund al llit de l'hospital o fer xantatge a un altre testimoni amenaçant-lo d'empresonar-li la dona i separar-los de la filla. L'exposició al laboratori de les peces de roba recuperades de les víctimes és un detall més de la morbidesa que respira tot el film. A aquesta plasmació crua de la violència no hi fou aliè Anthony Mann que, abans de deixar la seva empremta en un seguit d'excel·lents westerns, dirigí negres durs com *T-MEN*, 1947 (un "procedural"), o com *RAW DEAL* (Injustícia), 1948, entre altres. Raymond Burr, a *RAW DEAL*, interpreta un gàngster covard i sàdic afeccionat al foc. Tirarà una perola d'alcohol cremant a la cara de la seva amiga -una acció clarament antecedent del cafè bullent que Lee Marvin tira a la cara de Gloria Grahame a *THE BIG HEAT* - i morirà, al final, defenestrat entremig de les flames. El foc i els objectes tallants tenen, a *RAW DEAL*, una presència destacada.

Després de la retransmissió televisada de les sessions del comitè Kefauver, el gangsterisme s'havia apropiat al ciutadà. La llar ja no era una protecció suficient contra la violència de l'exterior. La vulneració de la intimitat es reflecteix en el cinema des de diferents òptiques. El Ballester (Henry Fonda) de *THE WRONG MAN* (Falso culpable), 1957, d'Alfred Hitchcock, no pot protegir-se dins de casa perquè la inhumana mecànica policial l'impedeix travessar la porta. Els policies de *PUSHOVER* (La casa 322), 1954, de Richard Quine, -un excel·lent film sobre un policia corrupte, interpretat per Mc Murray, novament víctima d'una rossa atractiva- espion els apartaments des de la fosca habitació de l'edifici frontal, però no solament l'apartament de l'amiga del gàngster sinó que també penetren la intimitat dels altres veïns. Amb la mateixa curiositat morbosa, el L.B. Jeffries (J. Stewart) de *REAR WINDOW* (La ventana indiscreta), 1954, un altre periodista-policia, descobreix l'assassinat perpretat pel veí del davant. L'assassí d'*EXPERIMENT IN TERROR* (Chantaje contra una mujer), 1962, de Blake Edwards, s'introduirà repetidament a la llar de Kelly (Lee Remick), físicament o a través del telèfon. Rhonda Fleming, com un animal engabiats, esperarà, dins de casa, l'assalt de l'assassí (*THE KILLER IS LOOSE*

Robert Blake a *IN COLD BLOOD* (A sangre fría).

"El asesino anda suelto"), 1955, de Budd Boetticher. Els films de segrest eren freqüents als cinquantes i el més paradigmàtic de ciutadà obligat a combatre la delinqüència per si mateix és, sens dubte, *THE DESPERATE HOURS* (Horas desesperadas), 1955, de William Wyler. Un grup de presidiaris fugitius penetren a la casa d'una família mitja americana acomodada segrestant-la fins que l'amiga del cap (H. Bogart) els porti una suma de diners. Bogart interpreta un gàngster acorralat molt proper al de *HIGH SIERRA* i F. March és el pare de família obligat a plantar-li cara, prenent el lloc d'una policia més interessada a la cacera del delinqüent que a la protecció dels segrestats. El film no cau en la condemna simplista del delinqüent -el gènere i el propi autor havien madurat molt des de *DEAD END*- sinó que ens emplaça davant d'una situació de fet: l'existència de dos mons antagònics sota un mateix sostre, una Amèrica integrada i una Amèrica marginal.

Tant Bogart com March lluiten per la supervivència pròpia i dels seus i no és pas més fort el sentiment de protecció a la família de l'un que de l'altre. Wyler equilibra la lògica identificació de l'espectador amb March amb un flux de simpatia cap a Bogart a través del germà d'aquest, atropellat per un camió en un pla corprendor, i per la crueltat amb què March li relata el fet. Bogart,

esfondrat per la notícia, provoca la seva pròpia mort a mans de la policia. March és incapaç de matar Bogart amb la pistola, no és el seu estil, però es venja, agradint-lo cruelment en l'àmbit de l'afectivitat familiar i Wyler honora Bogart concatenant-lo als finals romàntics dels Roy Earl, Eddie Taylor o Bowie (*THEY LIVE BY NIGHT* (Los amantes de la noche), 1947, de N. Ray), en una seqüència final del tipus *SCARFACE* o *THEY LIVE BY NIGHT*. La consideració que *THE DESPERATE HOURS* és un film útil a la ideologia Hoover o Kefauver de fer de cada ciutadà un policia és més que discutible -el corrent de simpatia que s'estableix entre el germà de Bogart i la filla de March, n'és una prova més que demostra el contrari-. L'autor de *BRIGADA 21* reincideix en la temàtica de la brutalitat policial i decanta el films més cap a la constatació d'una violència inherent a la desigualtat social que no pas cap el discurs moralista, encara que tampoc no hi és absent. Els delinqüents del film de Wyler queden molt lluny dels gàngsters de coll blanc denunciats per Kefauver.

Rebel·lia juvenil i delinqüència

Encara que la situació econòmica havia millorat substancialment en relació a l'època de la immediata postguerra, els "ghettos" de marginació social continuaven afectant importants capes de la població. El país sortia d'una guerra i ja s'implicava en una altra. Un ampli moviment de rebel·lia juvenil es reflectia en el cinema i no solament en el gènere negre. Així el melodrama negre sobre la delinqüència juvenil, tipus *KNOCK ON ANY DOOR*, cedia lloc al de l'enfrontament generacional, tipus *REBEL WITH A CAUSE* (Rebelde sin causa), 1955, del mateix N. Ray, un melodrama amb comportaments filo-delinquents. A *THE BLACKBOARD JUNGLE* (Semilla de maldad), 1954, Richard Brooks, amb la mateixa fe en els ideals americans demostrada a *DEADLINE USA*, refonia un seguit de marginacions reflectides repetidament en el gènere: la delinqüència fruit de la marginació social, el racisme (2), el traume bèl·lic i la dificultat d'adaptació del veterà de guerra. El film denunciava la injustícia escandalosa que representà que molts fills de família acomodada s'escapolissin d'anar a la guerra mentre que els fills d'immigrants i altres marginats de les classes socials baixes no se'n podien escapar. *THE BLACKBOARD JUNGLE*, malgrat el seu inqüestionable valor testimonial, no es sostrau ni al tòpic ni al moralisme fàcil, habituals en aquest tipus de films. Més interessant em sembla *COMPULSION* (Impulso criminal), 1959, de Richard Fleischer, film sobre la delinqüència juvenil en el qual la propensió a la violència és vista a través de dos joves pertanyents a la classe burgesa. El film es situa en l'ona de *REBEL WITH A CAUSE*. La inclinació al crim s'ha cobejat en el si d'unes famílies arquetípiques del que s'anomenen els pilars de la societat. Si això és de per si prou torbador, encara ho és més pel fet que la casuística criminal no pugui establir-se

d'una manera precisa ni pugui acotar-se, similarment al que passa a *IN COLD BLOOD* (A sangre fría), 1967, de Richard Brooks, basat en l'obra de Truman Capote sobre un fet real. L'agressió criminal sorgeix imprevisiblement com l'explosió d'una violència latent dirigida contra tot i sense motius aparents. La frustració i l'il·lusori martel·legen la ment fràgil dels joves assassins d'*IN COLD BLOOD*, emocionalment desquiciats.

Aquesta és una de les vessants més definitòries i estimulants del cinema negre: revelar el "coté" malèvol, la cara oculta d'uns individus i d'una soietat. Quan el bé és atribuït inequívoc d'un grup social com passa en els "procedural" purs o quan el mal s'allibera psiquiàticament a l'estil de *THE DARK PAST* (Cercó de odió), 1949, de Rudolph Maté, el negre perd la seva dimensió alienatòria i la seva ambigüitat, per tant, perd la seva essència. La realitat és una, però solament en la mesura que se'n saben fer diferents lectures s'enriqueix el seu coneixement i el Fleischer de *COMPULSION* ens mostra aquesta realitat polivalent simbolitzada per les ulleres, l'element clau de la investigació.

A començaments dels cinquantes, el policia era, doncs, un heroi problemàtic i encara que no es podia desacreditar el cos se'l qüestionava seriosament. L'aurèola de comprensió envers els Ex-G.I. desapareixia gradualment fins a trobarlos l'any 1955 organitzats com a delinqüents a *THE HOUSE OF BAMBOO*. La vessant *CRIME PSICOLOGY* s'havia alliberat definitivament de la seva càrrega clínica, tan nefasta en films com *SPELLBOUND* (Recuerda), 1945, d'Alfred Hitchcock, o el mateix *THE DARK PAST*, i el crim es presentava com una forma més de la conducta humana: *HUMAN DESIRE* (Deseos humanos), 1954, de F. Lang, *ANGEL FACE*, d'Otto Preminger, *STRANGERS IN A TRAIN* (Extraños en un tren), 1951, d'Alfred Hitchcock, *NIAGARA* (Niágara), 1953, d'Henry Hathaway, per donar només alguns exemples de diferents realitzadors. El gènere, doncs, havia anat progressant en la línia de la psicologia criminal de la qual films com *FURY*, de 1937, o *THEY DRIVE BY NIGHT*, de 1940, ja eren uns excel·lents antítics.

La pena de mort

Com un cos social comprovadament malaltís podia permetre's mantenir la institucionalització de la violència a través de la pena de mort? La pena de mort no havia fet disminuir la delinqüència i era una nova font d'injustícia, ja que està demostrat que s'aplicava discriminatòriament (3). A més, la definició legal de bogeria: la capacitat de l'assassí per distingir el bé del mal en el moment del crim, era, manifestament, insuficient. En més d'un cas, s'havia comprovat la in-

nocència del condemnat una vegada l'execució s'havia consumat. Era vergonyós que, després de les revelacions del comitè Kefauver, els grans assassins circulessin lliurement, mentre els delinqüents pertanyents a les classes més baixes, sobretot els de color, acabaven a la cadira elèctrica o a la cambra de gas. L'any 1953, foren executats el matrimoni Rossemberg, acusats d'espionatge. La llarga espera d'onze anys (1949-1960) de Caryl Chessman a la cel·la de la mort, sempre negant la seva culpabilitat, fou un altre cas que commogué l'opinió pública tant nacional com internacional. Un dels diversos llibres que Chessman escrigué a la presó fou portat al cinema. *I WANT TO LIVE* (Quiero vivir), 1958, de Robert Wise, premi d'interpretació per a Susan Hayward, també es basava en un fet real, el de la primera dona executada a la cambra de gas. El famós *TWELVE ANGRY MEN* (Doce hombres sin piedad), 1957, de Sidney Lumet, exposava la preocupació, des del melodrama, que un jurat negligent pogués emetre un veredicte de culpabilitat sense proves concludents. *BEYOND A REASONABLE DOUBT*, *COMPULSION* o *IN COLD BLOOD* destaquen entre els negres més rellevants contra la pena de mort, si bé la temàtica de la infalibilitat de la justícia o de la seva manipulació i, en conseqüència, la negació implícita de la pena de mort és una constant del gènere des de sempre. Fins i tot un tardà melodrama sobre la delinqüència juvenil a l'estil dels trentes com *THE HOODLUM PRIEST* (Refugio de criminales) 1961, -en gran mesura un "remake" del tampoc massa afortunat *BOY'S TOWN* (Forja de hombres), 1938, de Norman Taurog- conté una de les seqüències més esfereïdores sobre la pena de mort: la de l'execució rodada des de la perspectiva de l'executat, des de dins de la cambra de gas. És una agonia insuportable que correspon, aproximadament, al temps real. A l'any de producció de *BEYOND A REASONABLE DOUBT*, 1956, la pena de mort estava derogada solament a sis estats. El tema era tan polèmic que, en base a una sèrie de consideracions legals, el Tribunal Suprem dels EEUU deixà en suspens la pronunciació de la sentència de pena de mort arreu de la nació entre 1972 i 1976. Després de 1976, molts dels estats la restauraren i solament es mantingué derogada a tretze estats.

Es tanca un cicle

Mentre la producció dels films negres anava minvant durant la segona meitat dels cinquantes, el retorn a les primitives temàtiques semblava, erròniament, la darrera possibilitat de revalorar el gènere. Una d'aquestes temàtiques fou la carcerària. La preocupació per la situació a les presons s'havia desvetllat de nou, després d'un seguit d'avalots ocorguts durant la primera meitat de la dècada i dels quals es feu ressò un bon film de Don Siegel, *RIOT IN CELL BLOCK 11*, de 1954. A més del debat sobre la pena de mort, amb la qual no estaven d'acord bastants governadors, la llei permetia un seguit de recursos per anar posposant l'aplicació de la sentència. La llarga espera en les cel·les de la mort aportava un altre centre d'interès dramàtic per al film carcerari. D'altra banda, el corrent gangsteril, tot i que el Sindicat del Crim continuava essent present a films com l'esplèndid *UNDER-*

WORLD USA, 1961, de Sam Fuller, recorria a la inspiració biogràfica: *BABY FACE NELSON*, 1957, de Don Siegel, inspirat en el cèlebre gàngster, *THE RISE AND FALL OF LEGS DIAMOND* (La ley de Hampa), 1960, de Budd Boetticher, en què el Sindicat del Crim executa Legs Diamond, un independent que no s'avé a deixar el crim en mans dels nous "homes de negocis". L'apropament de Boetticher a la figura de Legs Diamond, un oportunista detestable tot i que compartim la seva rebel·lia enfront del Sindicat, és ben lluny del romanticisme dels trentes. A *PORTRAIT OF A MOBSTER*, 1961, de Joseph Pevney, és Dutch Schultz el protagonista, un altre famós que es caracteritzava pel seu independentisme. Naturalment, no hi podia manca Al Capone, present a *THE SCARFACE MOB*, 1959, de Phil Karlson, el film pilot de la sèrie *THE INTOUCHABLES*, que es basava en la novel·la autobiogràfica d'Elliot Ness, el botxí de Capone. Amb films com *THE SCARFACE MOB*, *THE FBI STORY*, de Mervyn LeRoy, del mateix any, o *FBI CODE 98*, 1964, tornava a ressorgir el "Procedural", amb el seu alè confortable i tranquil·litzador. A diferència de les policies locals, els homes del tresor o del FBI sempre foren cossos respectats. Amb *THE INTOUCHABLES*, Johnny Staccato, Perry Mason i un llarg etc... la televisió pren, de moment, el relleu als negres de la pantalla gran.

(1): Una mostra eloqüent de l'interès que en aquesta època despertava el periodisme és *PARK ROW*, 1952, de Sam Fuller, una visió glorificadora del primitiu periodisme, servida en un to romàntic i heroi-cista.

(2): *NO WAY OUT* (Un rayo de luz), 1950, de J.L. Mankiewicz, interpretat, també per Sidney Poitier, s'inscriu en el corrent integrador dels finals dels quarantes, ja esmentat. És un manifest reivindicatiu de la gent de color. Un apropament sentimental en la línia dels negres melodramàtics. *THE BLACKBOARD JUNGLE* és un film més dur, però el personatge interpretat per Sidney Poitier dóna similarment, una visió reconfortant i optimista, ben allunyada de la realitat, sobre la integració de la gent de color.

(3): Segons un informe d'Amnesty Internacional de 1973-76, de les 3.859 execucions hagudes als EEUU des de 1930, un 50% foren negres, quan aquests no representen més del 10% de la població i el 90% dels condemnats executats als estats del sud eren negres, dades contundents quant a la discriminació racial. Molts anys abans, *IN THIS OUR LIFE* (Como ella sola), 1942, de John Huston, un "meló" amb perfils negres protagonitzat per Bette Davis en un dels seus personatges arquetpics, denunciava la discriminació racial en el si de la societat del sud. La justícia era diferent per als negres. Les cel·les de la presó són exclusivament plenes de gent de color. També es devia empresonar algun blanc però, segurament, en cel·la separada, el que seria una forma més de discriminació.

