

NOSFERATO

REVISTA
DE CINE **32**

Cine
y **Derecho**

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: "Alfred Hitchcock en Inglaterra". Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Cine Negro

Tres décadas, dos juicios y un sueño

Antonio Santamarina

Gangsterren zinema sortu zenetik, hogeita hamarreko hamarkadan, zinema beltz klasikoaren amaiera arte, hirurogeiko hamarkadaren atarian, erroerrotik iparranekarria den genero honek ia beti gatazkatsua gertatu den harremana izan du legearekin, bere izaerari itxuraz dagokion bezala, egia esa. Gehienak ere izaera hori norberaren zerbitzuan jartzen ahalegindu dira bizi izan dituen hoeita hamar urte horietan, jarraitutako ibilbidea desberdina izan bada ere, garai historikoen eta generoaren eta Estatu Batuetako zinemagintzaren bilakaeraren beraren arabera.

Advirtámoslo desde el principio: no hay, no puede haberla por razones de espacio, ninguna voluntad de ofrecer en este breve artículo una visión cerrada y compacta del tenso matrimonio que la ley y el cine negro han mantenido desde la aparición de este género o, mejor dicho, movimiento cinematográfico allá por los lejanos, y depauperados, años treinta. Sentada esta evidente obviedad, aclaremos que el propósito que guía su escritura reside ante todo en buscar una aproximación, más o menos esclarecedora, a varios momentos claves de esa relación a partir de la incursión en tres momentos significativos de la historia del cine negro clásico.

Como el propio título del artículo deja adivinar, de manera, eso sí, algo críptica, se han elegido para recorrer este itinerario tres películas que fuesen representativas de los distintos períodos escogidos —cine de gánsteres, cine negro y derivación manierista de éste— y que, al mismo tiempo, iluminasen, siquiera débilmente, los perfiles de esa extraña relación, mezcla de amor y de odio, entre las pantallas y los tribunales. **Furia** (*Fury*, 1936) y **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944), ambas de Fritz Lang, y **Anatomía de un asesinato** (*Anatomy of a Murder*, 1959), de Otto Preminger, componen el trío de títulos elegidos, no precisamente al azar, para recorrer este itinerario erizado de abogados, fiscales y jueces, víctimas y asesinos, testigos y jurados, y hasta un psicólogo criminalista proclive al sopor vespertino.

Una ausencia y un artificio inverosímil.

Es un dato conocido de sobra que la entrada en vigor, el 17 de enero de 1920, de la ley Volstad que prohibía la fabricación, distribución y consumo de bebidas alcohólicas que contuviesen más de un 0,5 por ciento de alcohol en su composición, marcó el inicio del apogeo del gánsterismo en Estados Unidos durante unos años veinte a los que, por otra parte, se califica, de forma acaso sorprendente, como “felices”. Una paradoja que resulta todavía mayor si se compara este epíteto con el otro sobrenombre (“la Prohibición”) por el que se conoce también a este periodo, y donde parecen ponerse en correlación, como en algunos comportamientos infantiles, la felicidad con el disfrute de lo prohibido.

Si hubiera que juzgar por las primeras películas de gánsteres de los años treinta, nada resultaría menos contradictorio y paradójico que esa aparente unión contra natura, ya que la prohibición resulta en esos títulos una realidad desprovista de significado, y la ley una figura ausente de la narración, al igual, por otra parte, que las fuerzas del orden encargadas de mantenerla. Podría decirse, por lo tanto y estirando más allá de lo debido el símil, que la felicidad de la década parece derivar ante todo de la transgresión generalizada de la ley acaecida durante esos años o, cuando menos, esto es lo que reflejan las primeras ficciones gangsteriles y títulos como **Hampa dorada** (*Little Caesar*, 1930), de Mervyn LeRoy, **El enemigo público** (*Public Enemy*, 1931), de William A. Wellman, **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface*, 1932), de Howard Hawks, y un largo etcétera.

Ausentes la ley y las fuerzas policiales del relato, los especialistas en derecho (esto es, abogados, jueces y fiscales) carecerán también de espacio argumental para poner en

práctica unos conocimientos que nadie requiere, si bien, cuando su presencia sea reclamada ocasionalmente —como en **The Mouthpiece** (1932), de James Flood y Elliot Nugent—, éstos actuarán generalmente al servicio de las todopoderosas organizaciones gangsteriles. Una paradoja postrera quiere, por último, que aunque la ley apenas sea otra cosa que una mera presencia testimonial, una referencia lejana, en estas ficciones, sin embargo, la aplicación penitenciaria de la misma resulte de un extremado rigor, como testifican los protagonistas de **Soy un fugitivo** (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*; Mervyn LeRoy, 1932), de **Veinte mil años en Sing Sing** (*Twenty Thousand Years in Sing Sing*; Michael Curtiz, 1933) y de gran parte de los títulos que componen la corriente carcelaria de estos años.



The Mouthpiece

Violada de manera sistemática por unos y aplicada con extrema dureza por otros, ninguna imagen conviene peor a las ficciones gangsteriles de los años treinta que esa representación metafórica de la justicia con los ojos vendados y manteniendo el fiel de la balanza equilibrado. Por el contra-

rio, en estas películas los platillos de la balanza se inclinan bien de un lado (primitivo cine de gánsteres) o bien del otro (corriente penitenciaria, cine de denuncia social del *New Deal*), lo que parece sugerir, en todo caso, una aproximación a los contornos de la ley desde presupuestos apriorísticos y ajenos al propio relato.

Pocos trabajos ilustran mejor esta afirmación que **Furia**, el filme de Fritz Lang que, junto a **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), del mismo autor, constituye el paradigma del citado cine de denuncia social surgido tras la llegada de Roosevelt al poder en 1933. Dentro de su argumento, conviene fijarse en la larga secuencia del juicio, que ocupa el tramo final de la película, donde se dilucida la culpabilidad de los veintidós habitantes de un pueblo perdido de Estados Unidos, acusados de incendiar la cárcel donde se hallaba detenido por secuestro Joe Wilson (Spencer Tracy), el protagonista de la ficción.

Todo el proceso judicial parte en realidad, y como el espectador conoce de antemano, de un supuesto falso (la muerte de Joe Wilson) y el desarrollo del mismo constituye tan sólo una puesta en escena que, como ha analizado con detalle Vicente Sánchez-Biosca^[1], aquél pone en marcha para vengarse de sus agresores. De esta forma, al intento de tomarse la justicia por su mano de los linchadores, se contraponen el mismo intento por parte de Joe Wilson mientras que la justicia de verdad (es decir, el tribunal donde se juzga el supuesto delito) se encuentra, esta vez sí, más ciega que nunca y cumpliendo una función carente de sentido.



La dama desconocida

Yendo un paso más allá y desde otro punto de vista, el testimonio que incrimina definitivamente a los veintidós acusados es un documental filmado durante los propios acontecimientos, que el fiscal aporta como prueba de la acusación, pero que, en realidad, cualquiera ha podido visionar antes del juicio, ya que el mismo se proyecta en los noticieros cinematográficos de todo el país. Se trata, por lo tanto, de un elemento argumental que carece de verosimilitud dentro de la diégesis del relato, al igual que sucede, por otra parte, con el propio documental. Éste, en palabras de Vicente Sánchez-Biosca, se encuentra *"rodado en precarias condiciones y desde un emplazamiento único de cámara"*, si bien se muestra más tarde en el juicio *"dispuesto en un cuidado montaje de distintos emplazamientos articulados de modo rítmico, elaborada iluminación con luces interiores a cuadro que subrayan la demoníaca furia de los lin-*

chadores (tal la antorcha que blande una inculpada) records en el eje que permiten una perfecta identificación de los acusados" ...^[2].

Al margen del relato o utilizada de manera interesada y traída, a veces, por los pelos, la ley es contemplada, por lo general, en estas primeras ficciones de los años treinta de una manera idealista y abstracta, sobrevolando inmaculada las tensiones políticas, económicas y sociales y como si fuera una institución homogénea y compacta, sin fisuras o piezas deterioradas en su maquinaria bien engrasada. Habrá que esperar al nacimiento del cine negro en los años cuarenta para que cineastas y guionistas introduzcan su mirada crítica dentro de ese mecanismo, bajen de su pedestal a la justicia y buceen, por fin, en las aguas turbulentas del imperio de la ley.

El sueño de la razón engendra monstruos

Coincidiendo con la aparición del arquetipo del detective —un personaje situado por su actividad profesional en la frontera inestable entre la ley y el delito—, la ambigüedad se instala en el centro de los relatos criminales al mismo tiempo que las imágenes trazan un retrato metafórico de los males que atenazan a la sociedad norteamericana de los años cuarenta. De este modo, a partir de **El halcón Mal-tés** (*The Maltese Falcon*; John Huston, 1941), el título que, según se viene admitiendo habitualmente, inaugura el cine negro propiamente dicho, la justicia desciende del plano de la ficción a la realidad cotidiana y no resulta ya extraño encontrar filmes en los que se lanzan duras críticas contra la administración de justicia —**Sin remisión** (*Caged*; John Cromwell, 1950)— o donde los fallos en el funcionamiento de la maquinaria procesal envían con frecuencia a un inocente a la cárcel: **La dama desconocida** (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944) o **Senda tenebrosa** (*Dark Passage*; Dehner Daves, 1947).



Force of Evil

La humanización de la ley trae consigo que aquellos que ejercen el derecho se humanicen también y que, como consecuencia de ese proceso, los fiscales utilicen ahora procedimientos similares a los delincuentes —**El beso de la muerte** (*Kiss of Death*; Henry Hathaway, 1947)— o que, incluso, traspasen la frontera de la ley con ayuda del alcohol: **The Strange Love of Martha Ivers** (1946), de Lewis Milestone. Los abogados, por su parte, siguen con cierta insistencia este mismo camino —**La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai*; Orson Welles, 1948), **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*; John Huston, 1950)— o, lo que es menos frecuente, toman la dirección inversa: **Force of Evil** (1948) de Abraham Polonski. El resultado es que todo el ambiente que rodea a estos filmes se torna cada vez más enrarecido, la atmósfera se vuelve casi irrespirable y el conjunto adquiere un cierto aire de pesadilla.

Del amplio elenco de directores que cultivan el cine negro durante este período, probablemente fuese de nuevo Fritz Lang quien supiera trasladar con mayor acierto este clima de desasosiego a las imágenes de sus filmes, a títulos como **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948) o **La mujer del cuadro**. En este último trabajo la trama argumental vuelve a dar un nuevo giro insospechado para convertir a un apacible y bonachón psicólogo criminalista —Richard Wanley (Edward G. Robinson)— en otro asesino más. En realidad, como se descubre al final de la narración, toda la peripecia vital del profesor no es más que un sueño, una mala jugada que el inconsciente le juega a éste, si bien a través de ella se desvela la débil línea fronteriza que separa al inocente del asesino y lo sencillo que resulta franquear esa divisoria en un sentido u otro.

Fritz Lang avanza, sin embargo, todavía un peldaño más en su crítica de la administración de justicia y muestra la ineptitud de ésta, sus dificultades para capturar al verdadero criminal y su incapacidad para comprender los motivos y las circunstancias que empujaron a éste, o a cualquier individuo, hacia el asesinato. Al tiempo señala también el gremialismo de los miembros de esta institución y los condicionantes y prejuicios de clase que rigen su actuación y que provocan, finalmente, que se impute al chantajista Heidt (Dan Duryea) el crimen cometido, en vez de al honorable profesor.

De este modo, liberada de la urna de cristal en donde la tenía expuesta, para admiración de propios y extraños, el cine de gánsteres de los años treinta, el cine negro saca la ley a la calle y, al realizar esta operación, consigue que aquella respire el mismo clima enrarecido en el que vive la sociedad de su tiempo, se humanice siguiendo la misma deriva que los arquetipos del género y muestre idénticas debilidades que éstos. La maquinaria que parecía antes bien engrasada revela ahora vicios ocultos de fabricación y

todo el funcionamiento del sistema se resiente por ello y afecta hasta a los propios operarios de la administración de justicia, cualquiera que sea el lugar que ocupen en el escalafón profesional.

Una apuesta por la rutina cotidiana

Con la llegada de los años cincuenta, y el comienzo de la derivación manierista del cine negro, se produce, continuando en el terreno de la metáfora, una especie de operación de lavado de imagen de la administración de justicia que trata de disimular, en muchas ocasiones, los defectos sacados a la luz desde la década anterior. La persecución macarthysta que se arrastra desde finales de los años cuarenta, el informe del senador Kefauver sobre el crecimiento de la delincuencia organizada en Estados Unidos y el clima de guerra fría en pleno conflicto de Corea son otros tantos factores que contribuyen a explicar, cada cual a su manera, ese intento de reivindicación de la justicia que, aunque no alcanza a todas las películas de este período, sí puede decirse que representa la tendencia mayoritaria en estos momentos.

Al compás de este cambio (más gradual de lo que puede parecer a simple vista), los abogados evolucionan —como el protagonista de **Chicago, año 30** (*Party Girl*; Nicholas Ray, 1958)— cada vez más hacia el lado de la ley mientras las pantallas se pueblan de letrados y fiscales incorruptibles en lucha constante contra el gangsterismo. Títulos como **Sin conciencia** (*The Enforcer*; Raoul Walsh, 1951), **Captive City** (Robert Wise, 1952), **Un hombre acusa** (*The Turning Point*; William Dieterle, 1952), **Chicago Syndicate** (Fred F. Sears, 1955) o **The Case against Brooklyn** (Paul Wendkos, 1958) ilustran de forma fehaciente el fuerte peso de esta nueva tendencia, asociada, en esta década y en varios de estos trabajos, con otras dos corrientes temáticas de cierto relieve: las citaciones de gánsteres ante los tribunales y la protección de testigos.



Falso culpable

Pese a todo, la evolución del cine negro ha seguido desde su nacimiento un desarrollo tan acelerado (su punto culminante se localiza en el período de 1944 a 1947) que para estos años el escepticismo se ha apoderado en bastante medida de esta clase de ficciones —recordemos también la variante de los inocentes injustamente acusados como en **Falso culpable** (*The Wrong Man*; Alfred Hitchcock, 1957) o su vertiente inversa en **Testigo de cargo** (*Witness for the Prosecution*; Billy Wilder, 1958)— y no es posible contemplar ya la cara más complaciente de la ley sin atisbar siquiera su reverso oscuro, el haz de sombras que la envuelve.

Con el final de la década, y del género en sentido estricto, las aguas vuelven en cierto modo a su cauce y, como revela **Anatomía de un asesinato** —el título que, junto con **La ley del hampa** (*The Rise and Fall of Legs Diamond*, Bud Boetticher, 1960), clausura el ciclo del cine negro clásico—,