



D: Abraham Polonsky; **G:** Abraham Polonsky, Ira Wolfert; **Pr:** Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); **F:** George Barnes; **M:** Rudolph Polk; **A:** John Garfield, Beatrice Pearson, Thomas Gomez; **B/N, 78 min. DCP**

Force of Evil

La fuerza del destino

1948, USA

23 de Marzo de 1999. Frente al Dorothy Chandler Pavilion de Los Angeles se agrupan los habituales curiosos que otean la llegada de famosos a la ceremonia anual de entrega de los premios de la Academia Cinematográfica de Estados Unidos. Pero este año el ambiente está algo más enrarecido. No muy lejos de los grupos de fans que observan los movimientos de los famosos sobre la “alfombra roja” pueden observarse presencias inhabituales: mujeres y hombres, algunos de edad considerable, portando pancartas fabricadas ostensiblemente a mano, protestan en la acera de enfrente. Su objetivo: denunciar la actitud mantenida hacía casi ya cincuenta años por el cineasta que va a recibir el Oscar honorario que la Academia concede a uno de sus miembros por el conjunto de su brillante carrera cinematográfica: Elia Kazan, el mismo que en medio de la “caza de brujas”, de la paranoia que denunciaba la intromisión del comunismo (lo que alguno denominó la “infiltración roja”) en el corazón del arte popular por excelencia, tomó la decisión de “naming names”, de denunciar a sus antiguos camaradas de partido, condenando a muchos de ellos a un ostracismo profesional cuando no a un exilio de larga duración. Las imágenes que se conservan de aquel día y aquel momento, muestran entre otros a un anciano de rostro escueto y afilado con gafas de intelectual que porta en sus manos una pancarta que se levanta contra el olvido de ese gesto, de esa delación que, en su opinión, violentaba alguno de los principios fundamentales de la democracia norteamericana. Su nombre, Abraham Lincoln Polonsky. El mismo que pocos días antes había declarado, cuando conoció la noticia de la concesión del premio a Kazan, sin morderse la lengua, “veré la gala con la esperanza de que alguien le dispere, lo que daría algo de emoción a una noche que, de otro modo, será un aburrimiento”. Pocos meses después, el 26 de octubre de ese mismo año fallecía Polonsky (1910-1999), a la edad de ochenta y ocho años. Alguien que, cuando fue llamado a testificar ante la Comisión de Actividades Antiamericanas en 1951, fue calificado como “un ciudadano muy peligroso” y a cuya actitud ante la vida no le viene mal el título de una clásica película de ese Hollywood con el que nunca dejó de batirse el cobre: murió con las botas puestas.

La carrera cinematográfica de Abraham Polonsky, ese irónico intelectual judío, nacido de padres emigrados de Rusia e instalados en Nueva York, que dejó de lado sus estudios jurídicos, sus escarceos con la enseñanza y su primer deseo de convertirse en novelista (aunque siguió cultivando el género a lo largo de su vida) para asentarse en Hollywood definitivamente tras haber servido en el ejército americano en Europa durante la segunda guerra mundial, debe su relevancia, tardíamente adquirida, a causa de dos de los tres filmes que consiguió dirigir entre 1947 y 1971 y a la escritura previa de un guión original que llevó a la pantalla otro cineasta reputado (*Cuerpo y alma*, Body and Soul, 1947; Robert Rossen).

Conviene saber que la carrera como cineasta de Polonsky se vio interrumpida de improviso tras su debut cinematográfico como director que tuvo lugar en 1948. Polonsky que se había afiliado al Partido Comunista en 1935 y había

14.03.21

Historias de cine (II)

participado activamente en buena parte de las actividades desarrolladas por el mismo en el sector de la cultura, fue llamado a declarar, como ya hemos indicado, en 1951 (“el año del miedo”, en sus propias palabras) junto a su esposa Sylvia Marrow ante el tristemente célebre House Un-American Activities Committee (HUAC) que investigaba la “infiltración comunista en Hollywood”. Compareció el 25 de abril y rechazó afirmar o negar ser miembro del Partido Comunista, acogiéndose a la quinta enmienda constitucional. Pese a que todavía ese año logró firmar el guión de un filme de su antiguo co-religionario Michael Gordon, fue incluido en las “listas negras” de los estudios y comenzaron en ese momento diecisiete años de labores clandestinas, de trabajos realizados con pseudónimo tanto para el cine como la televisión, hasta que su nombre como co-guionista volviera a emerger en los títulos de crédito de un filme que lleva en no pocos de sus diálogos el “aroma Polonsky”, *Brigada criminal* (Madigan, Donald Siegel, 1968). En 1969 retornó a la dirección con un combativo *western* que entre nosotros se llamó *El valle del fugitivo* (Tell Them Willie Boy is Here, 1969). Dos años más tarde firmó su último trabajo tras las cámaras con un irregular filme -coproducción EEUU-Francia-Yugoslavia- ambientado en el mundo judío de la Polonia de principios del siglo XX, escrito por David Opatoshu y protagonizado por Yul Brinner, Eli Wallach y Jane Birkin (*Romance de un ladrón de caballos*, *Romance of a Horsethief*, 1971).

La primera vez que el nombre de Abraham Polonsky apareció en una pantalla cinematográfica fue como co-guionista del filme de Mitchell Leisen, protagonizado por Marlene Dietrich (en un rol de gitana), titulado *En las rayas de la mano* (Golden Earrings, 1947). Polonsky ha insistido en que en el filme exhibido no queda nada de su trabajo, debidamente “reformateado” por dos veteranos guionistas (Frank Butler y Helen Deutsch). Trabajo cuya intención era “presentar un visión seria del Holocausto tal y como lo vivieron los gitanos, hecho poco mencionado y rápidamente olvidado tras la guerra”. Paul Buhle y Dave Wagner quieren ver en dos réplicas de Marlene en el filme las huellas del trabajo de Polonsky, una alude al pasado (“solían cazarnos como a lobos”), la otra al futuro (“en esta maldita tierra, nos matarán a todos”).

Pero la irrupción creativa de Polonsky en el mundo del cine tuvo lugar ese mismo año al firmar el guión original del filme de Robert Rossen, *Cuerpo y Alma*, singular revisión de un tema ya tratado pocos años antes (pero sin la desnudez y la acidez con la que Polonsky afronta el tema) por uno de los autores clásicos de la izquierda cultural americana: *Sueño dorado* (Golden Boy, 1937) obra teatral de Clifford Odets, llevada a la pantalla por Rouben Mamoulian para la Columbia Pictures en 1939. Pero si en la obra de Odets los sueños del protagonista se mueven entre su pasión por ser violinista y su decisión de hacer dinero rápido como boxeador, en el guión del escritor neoyorkino su protagonista Charlie Davis no tiene que escoger entre el arte y la violencia sino entre el dinero y su ausencia, tal y como clarifica un diálogo que mantienen el joven y su madre: “¡Quiero pelear! ¡Quiero dinero, di-ne-ro, DINERO! / “¡Más te valiera comprar una pistola y pegarte un tiro!” / “¡Para comprar una pistola se necesita di-ne-ro!”. Y aunque Polansky tuvo que discutir con Rossen para llevarse el gato al agua y mantener el final que había escrito para el filme, el éxito del mismo hizo que Enterprise Studios que lo había producido le diera, con la bendición de John Garfield, la oportunidad que Polonsky había estado esperando para ponerse detrás de las cámaras en un siguiente proyecto.

Para debutar como director Polonsky pergeñó un guión con la compañía de Ira Wolfert a partir de una novela que este último había publicado en 1943, titulada *Tucker's People*. El filme, que se tituló *Force of Evil* (entre nosotros conocido como *El poder del mal* en las sucesivas ediciones en video y DVD, ya que nunca alcanzó las pantallas comerciales), no es fácil de ubicar en términos genéricos, pese a que la inmensa mayoría de los estudiosos lo incluyen en ese cajón de sastre en que se ha convertido lo que la crítica francesa, tras la segunda guerra mundial, denominó *film noir*. Es verdad que dada la laxitud con la que suele manejarse esta categoría (que ha hecho fortuna también en

el área anglosajona) no es difícil encontrar en esa adscripción elementos que pueden justificarla. Pero me parece que el filme se sitúa en un espacio conceptual más complejo. Dejemos a Martin Scorsese, responsable en buena medida del reciente *revisal* del filme, poner sobre la mesa algunos elementos que ayudan a definir el alcance de la obra. En la atención especial que le dedicó en su “viaje personal a través del cine americano” en 1995, lo mismo que en la breve introducción que grabó para la edición videográfica de la película ese mismo año, el cineasta dejó claro lo que pensaba del filme de Polonsky en el capítulo dedicado al “cine de *gangsters*” (uno de los tres géneros autóctonos del cine USA en su opinión, junto con el *musical* y el *western*):

“Ciertas películas, en particular *Force of Evil* de Abraham Polonsky, fueron más allá y mostraron una sociedad totalmente corrupta. El rostro de John Garfield, abogado de la mafia, era todo un paisaje de conflictos morales. El cuerpo social estaba enfermo. El tema pasó a ser la violencia del sistema antes que la violencia individual. Ante los ojos del espectador aparecía un mundo corrupto. El diálogo de Abraham Polonsky era inusualmente poético. No podías oponerte. Estabas encadenado al sindicato de por vida. Te utilizaban toda la vida. Querían incluso que sacrificaras a tu propia familia. (...) Esta locura culminó con *El padrino* (*The Godfather*, 1996) de Francis Ford Coppola. (...) No es el individuo el corrupto, es el sistema el que lo es”.

La historia que pone en escena *Force of Evil* gira en torno a un joven abogado Joe Morse, encarnado por John Garfield, que trabaja como asesor legal de un mafioso (Tucker) que aspira a controlar todas las apuestas de la lotería conocida como *daily number* (o *numbers game* o *italian lottery*) gestionada por multitud de pequeños garitos ilegales en la ciudad de Nueva York. Como el 4 de Julio multitud de americanos juegan por patriotismo al 776 (año de la independencia de los Estados Unidos) Tucker y Morse han amañado las cosas para que, por una vez, salga premiado ese número provocando la bancarrota de los pequeños negocios de tal manera que todos acaben cayendo en las manos de la mafia al no poder hacer frente a la devolución de los premios de las apuestas. Esta historia se cruza, y es uno de los grandes aciertos del filme, con la de los hermanos Morse. Porque Joe tiene un hermano mayor (Leo, interpretado por Thomas Gomez) que dirige un pequeño local de apuestas y que, pese a las presiones de su hermano, se niega, por razones morales, a involucrarse en la estafa. El conflicto que opone a los dos hermanos ofrece un sustrato mítico (el eco de la historia de Caín y Abel resuena de manera potente en la película) al relato enfatizando las dos posturas éticas que se oponen en el mismo. Ahí donde para Joe el dinero es el norte de su vida, Leo solo trata de vivir con dignidad y sin aprovecharse de sus conciudadanos aunque su negocio no sea estrictamente legal (que, como es lógico, es lo que promete la nueva era de Tucker).

Pero es que además el filme pone en escena dos tipos de *gangsters* haciendo visible la evolución de los “negocios” desde que en los primeros años treinta hiciera su aparición el género (pensemos sin ir más lejos en *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, 1939) de Raoul Walsh, para tener un punto de referencia). El “modelo Ficco” que lo sigue fiando todo a la violencia desnuda, el “modelo Tucker” que concibe su ascenso económico en términos de gestión empresarial apoyada en la corrupción política.

Si en un primer momento Polonsky pensó iniciar su filme en un juzgado para luego, mediante un convencional *flashback* relatar los acontecimientos que habían conducido hasta ese instante (y llegó a filmar parte de la escena) pronto comprendió que “estéticamente la escena destruía el sentido de continuidad del presente que quería diera sentimiento a la película. La *voice-over* sustituyó la mecánica original del *flashback* y le confirió el sentido de Joe Morse meditando acerca de la naturaleza de lo que estaba viviendo, en lugar de servir para proporcionar meros elementos narrativos en el relato”.

De hecho, este es otro de los aciertos notables del filme, la manera en que se interrelacionan las imágenes, los soberbios diálogos (se trata de uno de los filmes americanos mejor escritos, algo ya patente en *Cuerpo y alma*) y la *voice-over* en una forma cinematográfica única en el cine de aquellos días. Bajo una primera apariencia de película de género convencional, *Force of Evil* guar-

da alguna de las más poderosas escenas del cine americano de la década. Recordemos algunos de sus momentos: las dos grandes escenas que reúnen (primero en un taxi, luego en un elegante portal) a Joe Morse y Doris, interpretada por Beatrice Pearson; la cita entre Leo Morse y su contable Bauer en un tugurio antes de ser agredidos por los matones de Ficco, en el que uno no sabe que admirar más si la belleza e intensidad de los diálogos, la dirección de actores o el clima de muerte que baña la escena. Y por supuesto, la escena final con el descenso de Joe Morse a los infiernos del East River en busca del cadáver de su hermano, filmada en diecinueve excepcionales planos sobre los que resuena su voz cerrando el filme:

“Quería encontrar a Leo, verle una vez más. Para entonces ya había amanecido. Y naturalmente me sentía muy mal al bajar allí. Iba bajando, bajando, bajando. Era como descender al fondo de la tierra... para encontrar a mi hermano.

Encontré el cuerpo de mi hermano, allí en el fondo, donde había sido arrojado sobre las rocas del río como un trapo sucio y viejo que nadie quiere. Estaba muerto... y sentí que lo había matado yo.

Me di media vuelta para entregarme a Hall.

Porque es algo horrible que un hombre puede vivir una larga vida y acabar así, como basura, y esto tiene que acabar de una u otra forma y decidí ayudar.

Primera mitad de los años noventa del pasado siglo. Noël Burch y Thom Andersen entrevistan a Abraham Lincoln Polonsky para su filme *Red Hollywood* (1995) dedicado a “los comunistas de Hollywood”. El final de la película redonda en la figura del anciano cineasta: lee, primero, un fragmento del guion y, a continuación, vemos la secuencia correspondiente del filme terminado. Se trata de una de las escenas finales de *El valle del fugitivo* (*Tell Them Willie Boy Is Here*, 1969) en la que escuchamos el siguiente diálogo entre Willie (el indio, perseguido por haber matado a un hombre blanco en defensa propia, interpretado por Robert Blake) y su amante Lola (Katharine Ross):

“Ya estuve en la cárcel durante un tiempo. Los indios duran poco en la cárcel (...) / ¿Los vas a matar? / Sí, si es necesario. / ¿Qué quieres decir con eso? / Si siguen persiguiéndome... / Pero son blancos, Willie, Te perseguirán siempre. / ¿Cuánto tiempo es eso? Menos del que crees. / Es una locura, jamás podrás vencerlos. / *Quizás, pero tendrán constancia de que estuve aquí.*”

El filme se cierra con un primer plano de Polonsky que, tras recordarnos que la política solo se justifica si tiene éxito, añade mientras sonrío al espectador: “Solo merece la pena librar batallas por causas perdidas”.

-
- 1 Estas informaciones provienen del libro de Paul Buhle y Dave Wagner, *A Very Dangerous Citizen. Abraham Lincoln Polonsky and the Hollywood Left*; University of California Press, 2001, pág. 99.
 - 2 En Richard Corliss, *Talking Pictures. Screenwriters in the American Cinema*, Woodstock (NY), Overlook Press, 1985, pág. 131. Podemos recordar un par de momentos memorables más del diálogo del filme que giran en torno al dinero y preparan lo que luego se sostendrá en *Force of Evil*: “Todo es adición o resta. Lo demás es conversación”; “Coge el dinero. No es como la gente. No tiene memoria. No piensa”.
 - 3 Ahí donde Rossen quería acabar con Charley asesinado por sus gestores mafiosos tras haber ganado la pelea amañada por el campeonato del mundo y perdiendo todo el dinero que había apostado sobre su prevista derrota, el final propuesto por Polonsky, con Garfield “comprendiendo” el sentido de lo que ha sucedido, convierte la última escena en un falso *happy end*, en el espacio en que lo individual deviene colectivo en una sociedad corrupta. Idea bien resumida en una frase que se repite, al menos dos veces, en el filme: “Todo el mundo muere”.
 - 4 Enterprise Studios fue creada en 1947 por David L. Loew y Charles Einfeld. En busca de mayor libertad creativa John Garfield, que había terminado su contrato con Warner Bros., y su manager Robert Roberts se unieron a la empresa en el mismo año. Entre los filmes que Enterprise puso en pie en su cuatro años de actividad se cuentan, junto a los dos que reunieron a Roberts y Garfield (*Cuerpo y alma*, *Force of Evil*), obras de Lewis Milestone (*Arco de triunfo*, *Arch of Triumph*, 1948) y Max Ophuls (*Caught*, 1949) su postrera producción.
 - 5 Sin quitar trascendencia al gesto de Scorsese, hacía muchos años que determinada crítica había señalado el valor del filme sacando del ostracismo lo que el McCarthismo había querido sepultar. Cito solo algunos nombres individuales y colectivos por memoria: William Pechter (1962), la crítica francesa (*Présence du cinéma*, *Positif* y *Cahiers du cinéma*, 1965), Andrew Sarris (1968).
 - 6 Martin Scorsese y Michael H. Wilson, *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies, 1995).
 - 7 Y ya que Scorsese trae a colación *El padrino*, recordaré una cita más del diálogo de *Cuerpo y alma*: “Las deudas hay que pagarlas. Si no no habría negocios”.
 - 8 En un fragmento de la *voice over* de Joe Morse al inicio del filme que no fue incluido en la versión definitiva se dicen las cosas con gran claridad: “Quería tener éxito en la vida, abrimme paso en el mundo, y creía que había tres formas de hacerlo. Heredar una fortuna, trabajar duro durante toda tu vida, o robarla. Yo había nacido pobre e impaciente”.
 - 9 Nuevo fiscal del distrito que trata de poner coto a los manejos de Tucker.

BIBLIOGRAFÍA

Biografía de Abraham Polonsky:

BUHLE, P. y WAGNER, D., *A Very Dangerous Citizen: Abraham Lincoln Polonsky and the Hollywood Left*, University of California Press, 2001

Entrevistas con Abraham Polonsky:

PETCHER, W., “Une vie de guerrilla. Propos de et sur Abraham Polonsky” (originalmente en *Film Quarterly*, vol. XV, nº 3, 1962), en *Cahiers du cinéma*, nº 188, 1967, págs. 22-25
EISENSCHITZ, B., “Una conversación con Abraham Polonsky”, *Nuestro Cine*, nº 66, 1967, págs. 58-64.
DELAHAYE, M., “Entretien avec Abraham Polonsky (introducción de EISENSCHITZ, B.)”, en *Cahiers du cinéma*, nº 215, 1969, págs. 31-39
CIMENT, M. y TAVERNIER, B., “Entrevista con Abraham Polonsky”, en *Nuestro Cine*, nº 106, 1971, págs. 19-27
DICKOS, A. (ed.), *Abraham Polonsky: Interviews*, University Press of Mississippi, 2013

Obras cinematográficas y televisivas de Abraham Polonsky:

POLONSKY, A., SCHULTHEISS, J y SCHAUBERT, M., *To Illuminate Our Time: The Blacklisted Teleplays of Abraham Polonsky*, Sandalaur Pub., 1993
SCHULTHEISS, J. (ed.), *Abraham Polonsky's Force of Evil: The Critical Edition*, The Center for Telecommunication Studies, 1996
POLONSKY, A., *You Are The Teleplays (The Critical Edition)*, The Center for Telecommunication Studies, 1996
POLONSKY, A., *Odds Against Tomorrow: A Critical Edition* (SCHULTHEISS, J., ed.), Sandalaur Pub., 1999

Artículos de y sobre la carrera cinematográfica de Abraham Polonsky:

POLONSKY, A., “Une experience utopique”, en *Présence du cinéma*, nº 14, 1962, págs. 5-7
BONTEMPS, J., “De Joe Morse à Bruno Forestier”, en *Cahiers du cinéma*, nº 188, 1967, págs. 26-27
POLONSKY, A., “How the Blacklist Worked in Hollywood”, en *Film Culture*, nº 50-51, 1970, págs. 41-48
POLONSKY, A., “Making Movies”, en *Sight and Sound*, vol. 40, nº 2, 1971, pág. 101
MARTÍNEZ TORRES, A., “Abraham Lincoln Polonsky. Un rezagado de la generación perdida”, *Nuestro Cine*, nº 106, 1971, págs. 16-17
POLONSKY, A., “Nuits blanches pendant la liste noir. Extrait de journal”, en *Positif*, nº 200-202, 1977-1978, págs. 138-141
BRINCKMAM, Ch., “The Politics of Force of Evil: An Analysis of Abraham Polonsky's Preblacklist Film”, en *Prospects: The Annual of American Cultural Studies*, vol. VI (Salzman, J., ed.), 1981, págs. 357-386
“Abraham Polonsky”, en CORLISS, R., *Talking Pictures. Screenwriters in the American Cinema, Woodstock (NY)*, Overlook Press, 1985, págs. 131-140

Novelas de Abraham Polonsky:

The Goose is Cooked (con Mitchell Wilson), Nueva York, Simon and Schuster, 1940
The Enemy Sea, Boston, Little Brown, 1943
The World Above, Boston, Little Brown, 1951
A Season of Fear, Nueva York, Cameron Ass., 1956
Zenia's Way, Nueva York, Lippincot and Crowell, 1980

Obras sobre el Mccarthysmo y la caza de brujas en Hollywood:

ANDERSEN, T*, “Red Hollywood”, en *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society* (FERGUSON, S. y GROSECLOSE, B., eds.), Ohio State University Press, 1985, págs. 186-187
GUBERN, R., *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987
BURCH, N*, *Les communistes de Hollywood: autre chose que des martyrs*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1995
COMA, J., *Diccionario de la caza de brujas. Las listas negras de Hollywood*, Barcelona, Inédita, 2005
BUHLE, P. y WAGNER, D., *La izquierda de Hollywood. La historia no contada de las películas de la época dorada (2002)*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2019

* Thom Andersen y Noël Burch son co-autores del excelente filme titulado *Red Hollywood* (1995), dedicado a los “comunistas” de Hollywood. La película contiene numerosos testimonios de los artistas implicados, entre ellos los muy relevantes de Abraham Polonsky.