

NOTAS SOBRE EL *FILM NOIR*

Paul Schrader

Originalmente publicado en 1971 (panfleto para acompañar un ciclo programado por Schrader para el Festival de Cine de Los Angeles); *Film Comment*, volumen 8, n° 1, primavera de 1972.

En 1946 los críticos franceses, al ver los films norteamericanos que se habían perdido durante la guerra, notaron el nuevo modo cínico, pesimista y oscuro que se había deslizado dentro del cine americano. La mancha oscura era más evidente en los habituales thrillers de crimen, pero también era aparente en melodramas prestigiosos.

Los cineastas franceses pronto se dieron cuenta de que sólo habían visto la punta del iceberg: con el correr de los años la iluminación de Hollywood se fue volviendo más oscura, los personajes más corruptos, los temas más fatalistas y el tono más desesperanzado. Hacia 1949 las películas americanas estaban sufriendo de su desesperanza más profunda y creativa. Nunca antes los films se habían atrevido a mirar la vida norteamericana de una manera tan dura y poco halagüeña, y no podrían atreverse a hacerlo nuevamente sino hasta veinte años después.

Últimamente, el cine negro (o *film noir*) de Hollywood se ha vuelto objeto de un renovado interés por parte de los espectadores y los críticos de cine. La fascinación que despierta hoy en el público joven y los estudiantes de cine, refleja tendencias recientes en el cine norteamericano: las películas americanas vuelven a echar un vistazo a la profundidad del carácter estadounidense, pero comparadas con un film negro tan severamente cínico como *Bésame Mortalmente / Kiss Me Deadly* –1955, Robert Aldrich– o *Corazón de hielo / Kiss Tomorrow Goodbye* –1950, Gordon Douglas–, el nuevo cine del autodesprecio de *Busco mi Destino / Easy Rider* –1969, Dennis Hopper– y *Perspectivas / Medium Cool* –1969, Haskell Wexler– parece ingenuo y romántico. Al endurecerse el actual clima político, los espectadores y los realizadores encontrarán muy atractivo el cine negro de fines de los cuarenta. Los cuarenta pueden ser a los setenta lo que los treinta fueron a los sesenta.

El *film noir* es igualmente interesante para los críticos. Ofrece a los escritores un tesoro de películas excelentes y poco conocidas (extrañamente, corresponde a uno de los mejores y más desconocidos períodos de Hollywood), y brinda a los críticos que ya están cansados del autor una oportunidad para dedicarse a nuevas cuestiones de clasificación y estilo transdirectorial. Después de todo, ¿qué es una película negra?

El *film noir* no es un género (como Raymond Durnat apuntó sobre las objeciones de *Hollywood in the forties* de Higham y Greenberg). No está definido, como el western o el género de gangsters, por convenciones de puesta y conflicto sino por cualidades más sutiles de tono y modo. Es un cine *negro*, opuesto a las posibles variantes de cine gris o blanco sucio.

El *film noir* también es un período específico en la historia del cine, como el Expresionismo alemán o la *Nouvelle Vague* francesa. En general, el término se refiere a esas películas de Hollywood de los cuarenta y comienzos de los cincuenta que retrataban el mundo de calles oscuras y tramposas, crimen y corrupción.

El del *film noir* es un período extremadamente difícil de manejar. Se remonta alternativamente a varios períodos previos: las películas de gangsters de la Warner en los treinta, el “realismo poético” francés de Carné y Duvivier, el melodrama Von Sternbegniano y, aún más atrás, los films de crimen del Expresionismo alemán (el ciclo

Mabuse de Lang). Puede abarcar desde *El Halcón maltés / The Maltese Falcon* –1941, John Huston– hasta *Sed de Mal / Touch of Evil* –1958, Orson Welles–, y casi todas las películas dramáticas de Hollywood desde 1941 hasta 1953 contienen algunos elementos negros. Hay también ramificaciones del cine negro, como *El Tercer Hombre / The Third Man* –1950, Carol Reed–, *Sin aliento* –1959, Jean-Luc Godard– y *El soplón / Le Doulos* –1962, Jean-Pierre Melville–.

Casi todo crítico tiene su definición del cine negro, y una lista personal de títulos de películas y fechas para marcarlo. Sin embargo, puede volverse un poco difícil estar de acuerdo con las definiciones personales y descriptivas. Un film sobre la vida urbana nocturna no es, necesariamente, un *film noir*, y un *film noir* no necesita tratar de crimen y corrupción. Al ser el cine negro definido por tono antes que por género, es casi imposible contraponer la definición descriptiva de un crítico contra la de otro. ¿Cuántos elementos negros se necesitan para hacer un *film negro* ‘negro’?

Antes que cavilar sobre definiciones, trataré de reducir el cine *noir* a sus colores primarios (todos los tonos del negro), esos elementos culturales y estilísticos a los que cualquier definición debe regresar.

A riesgo de sonar como Arthur King, sugeriré que hubo cuatro condiciones en Hollywood en los cuarenta que hicieron aparecer al cine negro. (El peligro del método de *Liveliest Art* de King es que pinta la historia del cine más como un caso de fuerzas artísticas y sociales mágicamente interactuando y coalesciendo que como un tema de análisis estructural). Sin embargo, cada uno de los cuatro elementos catalíticos que siguen pueden definir al cine negro; la distintiva tonalidad *noir* emana de ellos.

Desilusión de guerra y posguerra. El agudo bajón anímico que golpeó a los EE.UU. después de la Segunda Guerra Mundial era, en realidad, una reacción retardada hacia los treinta. Durante la Depresión las películas se necesitaban para mantener alto el espíritu de la gente y, en su mayoría, lo hicieron. Las películas de crimen de este período eran Horatio Algerianas y socialmente conscientes. Hacia el final de los años treinta empezó a aparecer un film de crimen más oscuro (*Sólo vivimos una vez / You Only Live Once* –1937, Fritz Lang–, *Héroes olvidados / The Roaring Twenties* –1939, Raoul Walsh–) y si no hubiese sido por la guerra el cine negro pudo haber estado en su máxima ebullición al principio de los cuarenta.

La necesidad de producir propaganda aliada en el exterior y promover el patriotismo en casa aquietaron los primeros pasos hacia un cine oscuro, y el *film noir* se movió de un lado al otro del sistema de estudios, aún no preparado para volverse prominente. Durante la guerra aparecieron las primeras películas totalmente negras: *El halcón maltés, El hombre que supo perder / The Glass Key* –1942, Stuart Heisler–, *Un alma torturada / This Gun for Hire* –1942, Frank Tuttle–, *Laura* –1944, Otto Preminger–, pero a estos films les faltaba el acabado distintivamente *negro* que traería el fin de la guerra.

Al terminar la guerra, los films americanos se volvieron marcadamente más sardónicos, y hubo un boom de las películas de crimen. Por quince años se habían ido construyendo las presiones contra el cine *ameriolistic*¹ norteamericano y, concediéndoles la libertad, audiencias y artistas ahora estaban ansiosos de tomar una miradas menos optimista de las cosas. La desilusión que muchos soldados, pequeños empresarios y amas de casa–empleadas de fábrica sentían al regresar a una economía de tiempo de paz se reflejaba directamente en la sordidez del film de crimen urbano.

¹ Juego de palabras sin traducción (N. de T.).

Esta desilusión inmediata de la posguerra estaba directamente demostrada en *Cornered* –1945, Edward Dmytryk–, *La dalia azul / The Blue Dahlia* –1946, George Marshall–, *Maldita mujer / Dead Reckoning* –1947, John Cromwell– y *Del lodo brotó una flor / Ride the Pink Horse* –1947, Robert Montgomery–, en las que un recluta regresa de la guerra para encontrar a su amada infiel o muerta, o a su socio estafándolo, o a toda la sociedad como algo por lo que no vale la pena luchar. La guerra continúa, pero ahora el antagonista se vuelve con renovada malignidad hacia la sociedad americana misma.

Realismo de posguerra. Poco después de la guerra, cada país productor de películas tuvo un resurgimiento del realismo. En Norteamérica primero tomó la forma de films de productores como Louis de Rochemont (*La casa de la calle 92 / House on the 92nd Street* –1945, Henry Hathaway–, *Yo creo en tí / Call Northside 777* –1948, Henry Hathaway–) y Mark Hellinger (*Los asesinos / The Killers* –1946, Robert Siodmak–, *Entre rejas / Brute Force* –1947, Jules Dassin–) y directores como Henry Hathaway, Jules Dassin. “Cada escena fue filmada en locaciones reales”, proclamaba orgullosamente *El beso de la muerte / Kiss of Death* de 1947, de Rochemont-Hathaway. Aún después de que se acabara la moda de la autenticidad particular del “paso del tiempo” de Rochemont, los exteriores realistas continuaron como algo permanente en el cine negro.

El movimiento realista también concordaba con el sentimiento de la posguerra: el deseo del público de una visión más honesta y dura sobre Estados Unidos no se satisfacía con las mismas calles de estudio que habían estado viendo por una docena de años. La tendencia del realismo de la posguerra tuvo éxito al separar al *film noir* del dominio del melodrama de clase alta, ubicándolo donde pertenecía: en las calles, con la gente común. En retrospectiva, las películas negras pre-Louis de Rochemont parecen definitivamente menos salvajes que los films realistas de la posguerra. La visión de *studio* de películas como *Al borde del abismo / The Big Sleep* –1946, Howard Hawks– y *La máscara de Demetrio / The Mask of Dimitrios* –1944, Jean Negulesco– aminora sus agujijones, haciéndolos aparecer correctos y convencionales, en contraste con sus contrapartidas más tardías y más realistas.

La influencia alemana. Hollywood fue anfitriona de una afluencia de alemanes expatriados en los años veinte y treinta, y estos realizadores y técnicos se habían, en su mayoría, integrado al *establishment* del cine norteamericano. Hollywood nunca vivió la “alemanización” que algunos nativos muy cívicos temían, y hay peligro de sobredimensionar la influencia alemana en el cine negro.

Pero, cuando a fines de los cuarenta Hollywood decidió “pintarlo de negro”, no había maestros del claroscuro más grandes que los alemanes. La influencia de la iluminación expresionista siempre había estado debajo de la superficie de los films hollywoodenses y no es sorprendente, en el cine negro, encontrarla floreciendo en todo su esplendor. Tampoco es sorprendente hallar un gran número de alemanes y europeos del este trabajando en el cine *noir*: Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Brahm, Anatole Litvak, Karl Freund, Max Ophüls, John Alton, Douglas Sirk, Fred Zinnemann, William Dieterle, Max Steiner, Edgar G. Ulmer, Curtis Bernhardt, Rudolph Maté.

Superficialmente, la influencia del Expresionismo alemán, con su dependencia de la iluminación artificial de estudio, parece incompatible con el realismo de posguerra, con sus exteriores duros y sin adornos; pero es cualidad única del cine negro la de unir elementos supuestamente contradictorios en un estilo uniforme. Los mejores técnicos del *noir* simplemente hicieron que todo el mundo se pareciera a un escenario, indicando una iluminación no natural y expresionista en puestas realistas. En películas como *Union*

Station –1950, Rudolph Maté–, *They Live by Night* –1948, Nicholas Ray–, *Los asesinos* hay una combinación inquieta, regocijante de realismo y Expresionismo.

Quizás el maestro más grande del negro fue el húngaro John Alton, un director de cine expresionista que podía iluminar Times Square a medianoche de ser necesario. Ningún director adaptó mejor las viejas técnicas expresionistas al nuevo deseo por el realismo, y su fotografía blanco y negro en algunas valientes películas *noir* como *Mala moneda / T-Men* –1947, Anthony Mann–, *Pasiones de fuego / Raw Deal* –1949, Anthony Mann–, *I the Jury* –1953, Harry Essex–, *The Big Combo* –1955, Joseph H. Lewis– iguala a aquella de maestros del Expresionismo alemán como Fritz Wagner y Karl Freund.

La tradición hard-boiled (“dura”). Otra influencia estilística esperando en el rincón era la escuela “hard-boiled” de escritores, En los treinta, autores como Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy y John O’Hara crearon el “duro”: una manera cínica de actuar y pensar que separaba a uno del mundo de las emociones cotidianas –romanticismo con un caparazón protector–. Los escritores “duros” tenían sus raíces en el *pulp fiction*² o en el periodismo, y sus protagonistas vivían con un código narcisista, de derrota. El héroe hard-boiled era, en realidad, un “blando” comparado con su contrapartida existencial (se dice que Albert Camus basó su novela *El extranjero* en McCoy), pero eran mucho más duros de lo que la ficción norteamericana había visto hasta el momento.

Cuando las películas de los cuarenta se volvieron hacia el estrato subyacente de la moral “dura”, la escuela hard-boiled estaba esperando con convenciones predeterminadas de héroes, personajes menores, argumentos, diálogo y temas. Como los expatriados alemanes, los escritores hard-boiled tenían un estilo a la medida del film negro y, a su tiempo, influenciaron los guiones *noirs* tanto como los alemanes influenciaron ese cine.

El más hard-boiled de los escritores de Hollywood era el mismo Raymond Chandler, cuyo guión de *Pacto de sangre / Double Indemnity* (de una historia de James M. Cain) era el mejor escrito y el más característicamente negro del período. *Double Indemnity* era el primer film que mostraba al cine negro por lo que era esencialmente: sin importancia, sin redención, antiheroico; proponía un quiebre con el cine negro romántico de *El suplicio de una madre / Mildred Pierce* –1945, Michael Curtiz– y *Al borde del abismo*.

(En sus épocas finales, sin embargo, el *film noir* adaptado evitó la escuela hard-boiled. Películas maníacas, neuróticas post-1949 como *Corazón de hielo, Con las horas contadas / D.O.A.* –1949, Rudolph Maté–, *Where the Sidewalk Ends* –1950, Otto Preminger–, *Alma negra / White Heat* –1949, Raoul Walsh–, *Los sobornados / The Big Heat* –1953, Fritz Lang– son todas post-hardboiled: el aire en esas regiones estaba muy enredecido para viejos cínicos como Chandler).

Estilística. No hay aún un estudio de la estilística del cine negro, y la tarea es muy larga para intentarla aquí. Como todos los movimientos del cine, el *noir* se sirvió de una reserva de técnicas fílmicas y, con tiempo, uno puede correlacionar sus técnicas, temas y elementos causales dentro de un esquema estilístico. A pesar de esto, por ahora me gustaría apuntar algunas de las técnicas recurrentes del *film noir*.

—La mayoría de las escenas están iluminadas como nocturnas. Los gangsters se sientan en oficinas al mediodía con las cortinas cerradas y las luces apagadas. Las luces

² Novelas, generalmente de crimen o detectives, publicadas en papel de pulpa que era más barato (N. de T.).

del techo cuelgan bajas y las lámparas de pie están raramente a más de 5 pies de altura. Uno siempre tiene la sospecha de que si las luces se encendieran de repente, los personajes desaparecerían de la escena, como el Conde Drácula al mediodía.

—Se prefieren las líneas oblicuas y verticales a las horizontales, como en el Expresionismo alemán. La oblicuidad tiene que ver con la coreografía de la ciudad y está en oposición directa a la tradición horizontal americana de Griffith y Ford. Las líneas oblicuas tienden a fragmentar la pantalla, volviéndola inquieta e inestable. La luz entra a los sucios cuartos del cine negro en formas tan raras —trapezoides dentados, triángulos obtusos, tajos verticales— que uno sospecha que las ventanas fueron cortadas con un cortaplumas. Ningún personaje puede hablar con autoridad desde un espacio que está continuamente cortado por cintas de luz. *Mala moneda*, de Anthony Mann/John Alton, es el ejemplo más claro, pero no el único, de la coreografía oblicua del *noir*.

—Los actores y el decorado muchas veces reciben el mismo énfasis lumínico. A menudo, un actor está escondido en el *tableau* realista de la ciudad por la noche y su cara está oscurecida, de manera más obvia, por una sombra mientras habla. Estos efectos no se parecen a la famosa iluminación de la Warner Brothers de los años treinta, en la que el personaje central estaba acentuado por una sombra pesada; en el cine negro, el mismo está *en* la sombra. Cuando se le da la misma o mayor importancia al ambiente que al actor se crea, por supuesto, un sentimiento fatalista, desesperanzado. No hay nada que el protagonista puede hacer; la ciudad lo sobrevivirá y negará hasta sus mejores esfuerzos.

—Se prefiere la tensión compositiva a la acción física. Un típico *film noir* preferirá mover la escena cinematográficamente antes que tener el control de la misma por medio de la acción física. La golpiza a Robert Ryan en *El luchador / The Set-Up* —1949, Robert Wise—, el fusilamiento de Farley Granger en *They Live by Night*, la ejecución del taxista en *Sin conciencia / The Enforcer* —1951, Raoul Walsh/Bretaigne Windust— y de Brian Donlevy en *The Big Combo* están todos marcados por una velocidad medida, una ira contenida y composiciones opresivas, y parecen más cercanos al espíritu del cine negro que el *rat-tat-tat* y el chirrido de los neumático de *Scarface* —1932, Howard Hawks— veinte años antes o las violentas acciones expresivas de *Underworld U.S.A.* —1961, Samuel Fuller— diez años después.

—Parece existir una conexión casi freudiana con el agua. Las calles vacías del *noir* están casi siempre brillando con lluvia nocturna recién caída (hasta en Los Ángeles) y el agua que cae tiende a incrementarse en proporción directa al drama. Docks y muelles son los segundos lugares más populares de encuentro frente a la primacía de los callejones.

—Hay un amor que se narra románticamente. En películas como *El cartero llama dos veces / The Postman Always Rings Twice* —1946, Tay Garnett—, *Laura*, *Pacto de sangre*, *La Dama de Shanghai / The Lady from Shanghai* —1947, Orson Welles—, *Traidora y mortal / Retorno al pasado / Out of the Past* —1947, Jacques Tourneur— y *El Ocaso de una Vida* la narración crea un clima de *temps perdu* (tiempo perdido): un pasado imposible de corregir, un destino predeterminado y una desesperanza que envuelve todo. En *Traidora y mortal / Retorno al pasado*, Robert Mitchum relata su historia con tal gusto patético que es obvio que no hay esperanza de un futuro: uno sólo puede gozar reviviendo el pasado condenado.

—Se usa frecuentemente un orden cronológico complejo para reforzar los sentimientos de desesperanza y tiempo perdido. Películas como *Sin conciencia*, *Los asesinos*, *El suplicio de una madre*, *The Dark Past* —1948, Rudolph Maté—, *Chicago Deadline* —1948, Lewis Allen—, *Traidora y mortal / Retorno al pasado* y *Casta de malditos / The Killing* —1956, Stanley Kubrick— utilizan una secuencia temporal

enroscada sobre sí misma para sumergir al espectador en un mundo a la vez desorientado con respecto al tiempo y altamente estilizado. La manipulación del tiempo, ya sea sencilla o compleja, se instrumentaliza, a menudo, para reforzar un principio *noir*: el cómo es siempre más importante que el qué.

Temas. Raymond Durgnat ha delineado los temas del cine negro en un excelente artículo de la revista *Cinema* británica (“El Árbol Genealógico del Cine Negro”)³ y sería estúpido de mi parte tratar de rehacer su concienzudo trabajo en este espacio tan corto. Durgnat divide al cine negro en once categorías temáticas y, aunque uno puede criticar algunos de sus agrupamientos específicos, cubre toda la gama de la producción negra (categorizando temáticamente más de 300 films).

En cada uno de los temas negros de Durgnat (ya sea la Viuda Negra, Asesinos al Escape, Doppelgängers), uno encuentra que las fuerzas que mueven hacia arriba de los años treinta se han detenido; el frontierismo se ha vuelto paranoia y claustrofobia. El gangster sin importancia ahora a triunfado y se sienta en la silla del alcalde, el detective dejó la fuerza policial disgustado y la joven heroína, cansada de que la lleven de paseo, lleva a otros.

Sin embargo, Durgnat no toca lo que es, quizás, el tema más impactante del *noir*: hay pasión por el pasado y el presente, pero miedo al futuro. El héroe del cine negro teme mirar hacia adelante pero trata de sobrevivir el día, y si no tiene éxito con eso, vuelve al pasado. De este modo, las técnicas del cine negro enfatizan la pérdida, la nostalgia, la falta de prioridades claras, la inseguridad; luego sumergen estas dudas propias en manierismo y estilo. En ese mundo el estilo se vuelve lo supremo, es todo lo que separa a uno del sin sentido. Chandler describió este tema fundamental del *noir* cuando se refirió a su propio mundo ficcional: “No es un mundo muy fragante, pero es el mundo en el que vives y ciertos escritores de mentes rudas y espíritu frío para lograr la separación pueden construir de ello patrones muy interesantes.”

El *film noir* se puede subdividir en tres amplias fases. La primera, el período de la guerra (aproximadamente entre 1941 y 1946) fue la del detective y el lobo solitario; de Chandler, Hammett y Greene, de Bogart y Bacall, Ladd y Lake, directores “elegantes” y de moda como Curtiz y Garnett, estudios y, en general, más palabras que acción. La visión de *studio* de esa época se reflejó en películas como *El halcón maltés*, *Casablanca*, *La luz que agoniza / Gaslight* –1944, George Cukor–, *Un alma torturada*, *The Lodger*, *La mujer del cuadro*, *El suplicio de una madre*, *Cuéntame tu vida / Spellbound* –1945, Alfred Hitchcock–, *Al borde del abismo*, *Laura*, *Días sin huella / The Lost Weekend* –1945, Billy Wilder–, *El extraño amor de Martha Ivers / The Strange Love of Martha Ivers* –1946, Lewis Milestone–, *Tener y no tener / To Have and to Have Not* –1945, Howard Hawks–, *Fallen Angel* –1945, Otto Preminger–, *Gilda*, *El enigma del collar / Murder My Sweet* –1944, Edward Dmytryk–, *El Cartero Llama Dos Veces*, *Dark Waters* –1944, Andre De Toth–, *Mala mujer / Scarlet Street* –1945, Fritz Lang–, *So Dark the Night* –1946, Joseph H. Lewis–, *El hombre que supo perder / La llave de cristal*, *La máscara de Demetrio*, *A través del espejo / The Dark Mirror* –1946, Robert Siodmak–.

³ “The Family Tree of *Film Noir*”, en revista *Cinema*, agosto 1970.

Pacto de sangre / Double Indemnity, de Wilder/Chandler, actuó como puente para la fase de la posguerra del cine negro. La visión *noir* de esta película, que eludía los miedos, llegó como un shock en 1944 y el film fue bloqueado por los esfuerzos combinados de Paramount, la Oficina Hays y la estrella Fred MacMurray. Sin embargo, tres años después, otras *Double Indemnitys* salían de las cintas de ensamble de los estudios.

La segunda fase fue la del período realista de la posguerra, de 1945 al 49 (las fechas se superponen y también los films; estas son fases aproximadas para las que hay muchas excepciones). Esas películas tienden más hacia los problemas del crimen en las calles, la corrupción política y la rutina policial. Héroes menos romántico como Richard Conte, Burt Lancaster y Charles McGraw fueron más adecuados para esta época; como así también directores proletarios como Hathaway, Dassin y Kazan. La mirada urbana-realista de esta fase se ve en films como *La casa de la calle 92*, *Los asesinos*, *Pasiones de fuego*, *Act of Violence* –1948, Fred Zinnemann–, *Union Station*, *El beso de la muerte*, *Johnny O’Clock* –1947, Robert Rossen–, *La fuerza del mal*, *Maldita mujer*, *Del lodo brotó una flor*, *Pasaje tenebroso / Dark Passage* –1947, Delmer Daves–, *Una vida marcada / Cry of the City* –1948, Robert Siodmak–, *El luchador*, *Mala moneda*, *Yo creo en tí*, *Entre rejas*, *El gran reloj / The Big Clock* –1948, John Farrow–, *Thieves Highway* –1949, Jules Dassin–, *Ruthless* –1948, Edgar G. Ulmer–, *Pitfall* –1948, Andre de Toth–, *Crimen sin castigo / Boomerang!* –1946, Elia Kazan–, *La ciudad desnuda / The Naked City* –1948, Jules Dassin–.

La tercera y última fase del cine negro, desde 1949 hasta 1953, fue el período de la acción psicótica y el impulso suicida. El héroe *noir*, bajo el peso de diez años de desesperanza, se vuelve loco. El asesino psicótico, que en el primer período se había vuelto un sujeto digno de estudio (Olivia de Havilland en *A través del espejo*), en el segundo una amenaza fronteriza (Richard Widmark en *El beso de la muerte*), ahora se torna el protagonista activo (James Cagney en *Corazón de hielo*). James Cagney hizo un regreso neurótico y su inestabilidad fue acompañada por la de jóvenes actores como Robert Ryan y Lee Marvin. Esta fue la fase del *film noir* clase “B” y de los directores con inclinaciones psicoanalíticas como Ray y Walsh. Las fuerzas de la desintegración personal están reflejadas en películas como *Alma negra*, *Gun Crazy*, *Con las horas contadas*, *Caught* –1949, Max Ophüls–, *They Live by Night*, *Where the Sidewalk Ends*, *Corazón de hielo*, *La antesala del infierno / Detective Story* –1950, William Wyler–, *In a Lonely Place* –1950, Nicholas Ray–, *I the Jury*, *Cadenas de roca / Ace in the Hole* –1951, Billy Wilder–, *Pánico en las calles / Panic in the Streets* –1950, Elia Kazan–, *Los sobornados*, *On Dangerous Ground* –1951, Nicholas Ray–, *El Ocaso de una Vida*.

La tercera fase es la “crema” del período del cine negro. Algunos críticos preferirán los tempranos melodramas “grises”, otros los films “de la calle” de la posguerra, pero la fase final del cine *noir* fue la más estética y sociológicamente punzante. Después de diez años de convenciones románticas que gradualmente desaparecerían, las películas negras tardías fueron, finalmente, hacia las raíces del período: la pérdida del honor público, de las convenciones heroicas, de la integridad personal y, por último, de la estabilidad psíquica. Los films de la tercera fase eran dolorosamente autoconcientes; parecían saber que estaban parados al final de una larga tradición basada en la desesperanza y la desintegración y no esquivaron el hecho. Los mejores y más característicos *films noir* – *Gun Crazy*, *Alma negra*, *Traidora y mortal / Retorno al pasado*, *Corazón de hielo*, *Con las horas contadas*, *They Live by Night*, *Los sobornados*– están al final del período y son el resultado del autoconocimiento. En la tercera fase son comunes los héroes negros tardíos: *Los sobornados* y *Where the Sidewalk Ends* son las últimas paradas para el

policía urbano, *Cadenas de roca* para el periodista, la serie Spillane producida por Victor Saville (*I the Jury*, *The Long Wait*, *Bésame Mortalmente*) para el detective, *El Ocaso de una Vida* para la Viuda Negra, *Alma negra* y *Corazón de hielo* para el gangster, *Con las horas contadas* para el “Juan Pérez” norteamericano.

Hacia mediados de los cincuenta el cine negro había llegado a una parada. Hubo unas pocas películas rezagadas notables: *Bésame Mortalmente*, *The Big Combo* de Lewis/Alton, y el epitafio del cine negro, *Sed de Mal*, pero, en general, un nuevo estilo de film de crimen se había hecho popular.

Al ascender Mc Carthy y Eisenhower, los norteamericanos estaban ansiosos de ver una mirada más burguesa de ellos mismos. El crimen tuvo que moverse a los suburbios. El criminal se puso un traje gris de franela y el policía de pies doloridos fue reemplazado por la “unidad móvil” corriendo por la autopista. Cualquier intento de crítica social debía ser escondido tras afirmaciones tontas de la *American way of life* (forma de vida americana). Técnicamente la televisión, con su demanda de iluminación alta y primeros planos, debilitó gradualmente la influencia alemana y el cine en color fue, por supuesto, el golpe final a la mirada negra. Nuevos directores como Siegel, Fleischer, Karlson y Fuller, y shows de TV como *Dragnet*, *M-Squad*, *Line-Up* y *Highway Patrol* aparecieron para crear el nuevo drama de crimen.

El *film noir* fue un período inmensamente creativo, quizás el más creativo en la historia de Hollywood; al menos si se mide esta creatividad no sólo por sus picos sino también por su mediano nivel de artísticidad. Elegida al azar, una película negra es más probable de estar mejor hecha que una comedia, un musical, un western y otros elegidos al azar. (Un *film noir* clase “B” de Joseph H. Lewis es mejor que un western clase “B” de Lewis, por ejemplo). Tomado como un período total, el cine *noir* logró un nivel inusualmente alto de artísticidad.

El *film noir* parecía sacar lo mejor de cada uno: directores, operadores de cámara, guionistas, actores. Una y otra vez este cine marcará el punto más alto en la carrera de un artista. Algunos directores, por ejemplo, hicieron su mejor trabajo en el negro (Stuart Heisler, Robert Siodmak, Gordon Douglas, Edward Dmytryk, John Brahm, John Cromwell, Raoul Walsh, Henry Hathaway); otros directores comenzaron en el cine *noir* y, me parece, jamás volvieron a alcanzar sus alturas originales (Otto Preminger, Rudolph Maté, Nicholas Ray, Robert Wise, Jules Dassin, Richard Fleischer, John Huston, André de Toth, Robert Aldrich), y otros que hicieron grandes films en otros moldes también hicieron grandes películas negras (Orson Welles, Max Ophüls, Fritz Lang, Elia Kazan, Howard Hawks, Robert Rossen, Anthony Mann, Joseph Losey, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick). Esté uno de acuerdo o no con este esquema particular, el mensaje es irrefutable; el cine negro fue bueno para la carrera de, prácticamente, cada director. (Dos excepciones interesantes que confirman la regla son King Vidor y Jean Renoir).

El *film noir* parece haber sido una descarga creativa para cada uno de los envueltos en él. Dio a los artistas la oportunidad de trabajar con temas antes prohibidos, a la vez que tenía convenciones tan fuertes como para proteger al mediocre. Se les permitió a los directores volverse muy amanerados y los actores eran protegidos por los directores. No fue sino hasta años después que los críticos pudieron distinguir entre grandes directores y actores del cine negro.

La extraordinaria creatividad del *film noir* hace que el olvido que sufrió durante mucho tiempo parezca inentendible. Los franceses, por supuesto, hace tiempo que son estudiosos del período (*Panorama del Cine Negro*, de Borde y Chaumeton, fue publicado en 1955) pero los críticos norteamericanos hasta hace poco han preferido al western, al musical o al cine de gangsters antes que al *noir*.

Algunas de las razones de este olvido son superficiales, otras golpean al corazón mismo del estilo negro. Por un tiempo largo el cine *noir*, con su énfasis en la corrupción y la desesperación, fue considerado una aberración del carácter americano. El western, con su primitivismo moral, y el film de gangsters con sus valores tomados de Horatio Alger, eran considerados más norteamericanos.

Este prejuicio era reforzado por el hecho de que el cine negro era ideal para las películas de clase “B” de bajo presupuesto, y muchos de los mejores films negros eran películas “B”. Esta extraña forma de esnobismo económico aún puede encontrarse en algunos círculos críticos: la basura de alto presupuesto es considerada más digna de atención que la basura de bajo presupuesto, y alabar un film clase “B” es un poco como rebajar (a veces intencionalmente) un film “A”.

Hubo un revival crítico en EE.UU. en los últimos diez años, pero el cine negro también perdió allí. El revival estuvo orientado hacia el autor (el director) y el *noir* no lo era. La crítica de autor está interesada en como los directores son diferentes; la crítica de cine negro está interesada en lo que tienen en común.

La razón fundamental del rechazo al *film noir* es, sin embargo, el hecho de que depende más en la coreografía que en la sociología y los críticos americanos siempre han sido lentos en tomar el ritmo cuando se trata del estilo visual. Como sus protagonistas, el cine negro está más interesado en el estilo que en el tema; mientras que los críticos americanos han estado tradicionalmente más interesados en el tema que en el estilo.

Los críticos de cine norteamericanos siempre han sido sociólogos primero y científicos después: el cine es importante porque se relaciona con las grandes masas, y si una película falla es, a menudo, porque el tema ha sido “violado” de alguna manera por el estilo. El cine negro opera en los principios opuestos: el tema está escondido en el estilo y los temas falsos a menudo son puestos en evidencia (“los valores de la clase media son los mejores”), los que contradicen el estilo. Aunque, según creo, el estilo determina el tema en *cada* película, era más fácil para los críticos sociológicos discutir los temas del western y del film de gangsters aparte del análisis estilístico, que hacerlo para el cine negro.

No es llamativo que el film de gangsters y no el *noir* fuera canonizado en *The Partisan Review* en 1948 por el famoso ensayo de Robert Warshow, “El gangster como héroe trágico” (“The Gangster as Tragic Hero”). A pesar de que Warshow podía ser tanto un crítico estético como uno sociológico, estaba interesado en el western y en el film de gangsters como arte “popular” antes que como estilo. Esta orientación sociológica engeñeció a Warshow, como a muchos críticos posteriores, hacia un desarrollo estéticamente más importante que las películas de gangsters: el cine negro.

La ironía de este descuido es que, en retrospectiva, las películas de gangsters sobre la que escribió Warshow eran inferiores al cine negro. El gangster de los treinta era, primariamente, un reflejo de lo que pasaba en el país y Warshow analizó esto. El cine negro, aunque tenía también una reflexión sociológica, fue más lejos. Hacia el final, el cine *noir* estaba comprometido en una lucha de vida o muerte con los materiales que reflejaba; trataba de hacer que América aceptara una visión moral de la vida basada en el estilo. Esa misma contradicción –promoviendo el estilo en una cultura que valorizaba los temas– forzaron vueltas vigorizantes para el cine negro. éste atacó e interpretó sus

condiciones sociológicas y, en el cierre del período *noir*, creó un nuevo mundo artístico que fue más allá de una simple reflexión sociológica, un mundo pesadillesco del manierismo norteamericano que era más una creación que una reflexión.

Porque el *film noir* era, antes que nada, un estilo; porque resolvió sus conflictos visualmente antes que temáticamente, porque era consciente de su propia identidad, fue capaz de crear soluciones artísticas a problemas sociológicos. Y por estas razones, films como *Bésame Mortalmente*, *Corazón de hielo* y *Gun Crazy* pueden ser obras de arte en una manera que las películas de gangsters como *Scarface*, *El Enemigo Público / The Public Enemy* –1930, William A. Wellman– y *El Pequeño César / Little Cesar* –1930, Mervyn LeRoy– jamás podrán ser.

La selección de los siete films siguientes, hecha por la Exposición Internacional del Film de Los Angeles, refleja un deseo de elegir no sólo las mejores películas negras sino también algunas de las menos conocidas.

Bésame Mortalmente. Realizada en 1955, *Bésame Mortalmente* llega al final del período y es la obra maestra del cine negro. Su retraso temporal le da un sentido de diferencia y desaliño consciente –está al final de una larga tradición sucia y barata.

El detective-héroe, Mike Hammer, pasa por los estadios finales de degradación. Es un detective de alcoba sin importancia y no tiene remordimientos por eso ya que el mundo a su alrededor no es mucho mejor. Ralph Meeker, en su mejor actuación, interpreta a Hammer, un enanito entre enanos.

La dirección bromista de Robert Aldrich lleva al *noir* a lo más sucio y barato y más perversamente erótico. En buca de un “eterno nombre olvidado”, Hammer pone patas para arriba al mundo subterráneo, causando la muerte de su amigo en el proceso, y cuando finalmente lo encuentra, resulta ser –broma mayúscula– una bomba atómica que estalla. La crueldad del individuo es un asunto trivial en un mundo en el que la Bomba tiene la última palabra. Hammer puede estar luchando para ponerse a salvo al estallar la bomba, pero por razones prácticas, es el acta de defunción de la tradición del detective

de los cuarenta. Guión de A. I. Bezzerides. Fotografiada por Ernest Laszlo. Producida por Victor Saville. Con Ralph Meeker, Maxine Cooper, Nick Dennis, Gaby Rodgers, Juano Hernandez, Paul Stewart, Albert Dekker, Cloris Leachman, Jack Elam.

Gun Crazy. Una variante temprana de Bonnie & Clyde, *Gun Crazy*, de Joseph H. Lewis, incorpora tanto a la Viuda Negra y los temas de escapadas. John Dall y Peggy Cummins interpretan a una pareja atractiva dando vueltas a una velocidad que marea en el mundo excitante de la acción, el sexo, el amor y el asesinato. Dall está confundido, es inocente y pasivo; Cummins está confundida, es vengativa y activa, juntos hacen un duo de psicópatas irresistible. Y su ansia de matar es santificada por el hecho de que saben que son gente especial y que les será dado el derecho de actuar sus fantasías simbólicas gracias a la ética americana.

La iluminación de *Gun Crazy* no es tan negra como en otros films del período, pero su retrato de una psicopatía criminal y sexual lo es en sumo grado. No hay excusa para esta locura de las armas -solamente es locura.

Gun Crazy tiene tres escenas de *tour de force* (gran performance): el asalto a Armour, brillantemente ejecutado; el famoso asalto rápido a Hampton, y el encuentro en el carnaval, que es un ballet de sexo y simulación más sutil y humorístico que las más famosas parejas de Bogart y Bacall o Ladd y Lake. 1949. Guión de Mackinlay Kantor y Millard Kaufman. Producida por los King Brothers. Fotografiada por Russell Harlan. Con John Dall, Peggy Cummins, Barry Kroeger, Annabel Shaw, Harry Lewis, Frederick Young.

They Live by Night. Realizada en el mismo año que *Gun Crazy*, *They Live by Night* de Nicholas Ray es otra película de Bonnie&Clyde/escapadas. Los héroes, Farley Granger y Cathy O'Donnell, como el título indica, realmente viven de noche, y la coreografía es estrictamente *noir*.

Granger y O'Donnell no son psicópatas como en *Gun Crazy*; en realidad la sociedad lo es al hacerlos cada vez más criminales y, finalmente, planea secretamente fusilar a Granger sin ser sospechoso. Hay una excelente parte de Ian Wolfe como un Juez de Paz torcido y Marie Bryant canta "Your Red Wagon" en la mejor tradición *noir*. Guión de Charles Schnee. Fotografiada por George E. Diskant. Producida por John Houseman. Con Farley Granger, Cathy O'Donnell, Howard Da Silva, Jay C. Flippen, Helen Craig, Will Wright, Ian Wolfe, Harry Harvey.

White Heat. No había director mejor para retratar la inestabilidad que Raoul Walsh, ni actor más potencialmente inestable que James Cagney. Y cuando unieron fuerzas en 1949 para *White Heat*, produjeron una de las películas psico-sexual-criminal más excitante de todos los tiempos. Cagney interpreta a un gangsters que envejece y sufre de complejo de Edipo, que se sienta en la falda de su madre entre cortos períodos de golpizas a sus secuaces con culatas de pistolas, planificación de robos y fusilamientos de policías.

En un final exhuberantemente psicótico, Cagney se para en el tope de un tanque de petróleo que estalla chillando "¡Lo hice, Ma! ¡En la cima del mundo!" ("I made it, Ma! Top of the World!"). Hemos recorrido un largo camino desde *Scarface*, donde Paul Muni yace en la alcantarilla mientras un cartel de neón irónicamente hace brillar la frase "Cook's Tours. El mundo es suyo" ("Cook's Tours. See the World"). Cagney, ahora el héroe del *noir*, no está tan interesado en la ganancia financiera y el poder, ya que está montando un show suicida. Cagney usó la misma veta al año siguiente cuando produjo y protagonizó *Kiss Tomorrow Goodbye* de Gordon Douglas, uno de los mejores últimos films negros. Todo lo que le faltaba a Douglas como director Cagney lo conseguía con simple locura. 1949. Guión de Ivan Goff y Ben Roberts. Fotografiada por Sid Hickox.

Producida por Louis Edelman. Con James Cagney, Virginia Mayo, Edmund O'Brien, Margaret Wycherly, Steve Cochran, John Archer.

Out of the Past. Este film de Jacques Tourneur, utiliza brillantemente el elemento negro de la narración como también los temas de la Viuda Negra y la escapada. Un gangster (el joven Kirk Douglas en uno de sus mejores papeles) envía a su mejor amigo, Robert Mitchum, para buscar y traer a su novia, Jane Greer, quien se ha ido con su dinero. Mitchum, por supuesto, se une a Greer y se esconden de Douglas.

Mitchum cuenta su historia con gusto tan patético que, obviamente, consigue consuelo al ser el tonto perenne del amor. Tourneur combina la narración de Mitchum, la belleza arisca de Jane Greer y una compleja cronología de tal manera que no hay esperanza de ningún futuro, uno sólo puede obtener placer al revivir el pasado condenado. 1947. Guión de Geoffrey Homes. Producida por Warren Duff. Con Kirk Douglas, Robert Mitchum, Jane Greer, Rhonda Fleming, Steve Brodie.

Pickup on South Street. La película de Sam Fuller de 1953 se mete con un compañero extraño al cine negro: el terror Rojo. Los gangsters sufren un leve cambio de acento y se vuelven agentes comunistas; no se necesita ninguna conversión ideológica.

Richard Widmak, un actor característico del *noir* que jamás pudo progresar tanto como cuando estaba en el período, recrea un adultero perdedor que recoge la billetera de un mensajero comunista y termina con un pedazo de microfilm en su poder. Cuando el Departamento de Estado lo caza y comienza el sumario, Widmak responde "No agiten la bandera sobre mí" ("Don't wave your flag at me").

Las escenas en la ribera pertenecen a la mejor tradición negra, pero una pelea dinámica en el subterráneo marca a Fuller como un director más adecuado para la escuela de acción y crimen de mediados de los cincuenta. Guión de Samuel Fuller. Fotografiada por Joe McDonald. Producida por Jules Schermer. Con Richard Widmak, Jean Peters, Thelma Ritter, Murvyn Vye, Richard Kiley.

T-Men. La película, de Anthony Mann de 1947, fue fotografiada por John Alton, el artista del negro más característico del período. Alton también fotografió *The Big Combo*, de Joseph H. Lewis, ocho años después y la fotografía es tan parecida que uno tiene momentáneas dudas sobre las diferencias en dirección entre Mann y Lewis. En cada film la luz sólo entra en escena en tiras extrañas; pedazos dentados y rayas verticales u horizontales.

T-Men es hija bastarda de la escuela realista de la posguerra, y trata de ser la historia documentada de dos Agentes del Tesoro que irrumpen en un círculo de falsificadores. Las complicaciones aparecen cuando los "chicos buenos" no actúan muy diferente a los "malos". A pesar de todo, en el final eso no importa ya que todos mueren en tiroteos nocturnos. 1948. Guión de John Hoggins. Fotografiada por John Alton. Producida por Edward Small y Aubrey Schenck. Con Dennis O'Keefe, Alfred Ryder, Mary Meade, Wallace Ford, June Lockhart, Charles McGraw, Art Smith.

(1) Juego de palabras sin traducción.

(2) Novelas, generalmente de crimen o detectives, publicadas en papel de pulpa que era más barato.