

APUNTES SOBRE EL FILM NOIR¹

Paul Schrader

(Traducción de Gonzalo M. Pavés y Juan José Cruz Hernández)

RESUMEN

Originalmente este artículo, seminal para los estudios sobre el cine negro producido en el Hollywood Clásico, fue concebido como programa de mano para un ciclo de siete *film noirs* proyectados en la primera edición de «Los Angeles International Film Exposition» celebrada en noviembre de 1971. Schrader lo publicó posteriormente, en la primavera de 1972, en la revista *Film Comment*. Desde ese momento se convirtió en un punto de partida fundamental para trabajos y reflexiones posteriores.

PALABRAS CLAVE: Paul Schrader, Hollywood, film noir, realismo, expresionismo alemán, neorrealismo italiano, estilo fotográfico

ABSTRACT

Originally this article, seminal for the studies on the film noir produced during the Classic Hollywood Era, was conceived as a program for a cycle of seven film noirs projected in the first edition of «The Angels International Film Exposition» celebrated in November, 1971. Published schrader it later, in the spring of 1972, in the magazine Film Comment. From this moment it turned into a key point for later works and reflections.

KEY WORDS: Paul Schrader, Hollywood, Film Noir, Realism, German Expressionism, Italian Neorealism, Photographic Style.

En 1946 los críticos franceses, al contemplar las películas americanas que no habían visto durante la guerra, percibieron la nueva atmósfera de cinismo, pesimismo y oscuridad que había invadido al cine americano. Ese manto de oscuridad era más evidente en los rutinarios *thrillers* criminales, pero también era perceptible en los prestigiosos melodramas.

Los críticos franceses pronto se dieron cuenta de que sólo habían visto la punta del iceberg. A medida que transcurrían los años, la iluminación de Hollywood se volvió más oscura, los personajes más corruptos, los temas más fatalistas y el tono más desesperado. Hacia 1949 la cinematografía norteamericana sufría las consecuencias de una ansiedad profunda pero creativa. Nunca con anterioridad las películas se habían atrevido a ofrecer esta mirada tan áspera y tan poco lisonjera sobre la vida americana, y no volverían a atreverse hacerlo de nuevo hasta veinte años más tarde.

El *film noir* de Hollywood ha sido recientemente objeto de un renovado interés por parte de los espectadores cinematográficos y de la crítica. La fascinación que el *film noir* suscita entre los jóvenes espectadores y los estudiantes de cine refleja las recientes tendencias del cine americano: una vez más sus películas miran hacia el lado oculto de la personalidad americana, pero comparadas a cínicos *films noirs* tales como *Beso mortal* o *Corazón de Hielo*, las nuevas películas, nada auto-complacientes, como *Buscando mi destino* o *Medium Cool* resultan inocentes y románticas. A medida que el clima político actual se enrarece, el público cinematográfico y los cineastas encontrarán más y más atractivo el *film noir* de los años cuarenta. Los cuarenta pueden considerarse a los setenta, lo que los treinta fueron para los sesenta.

El *film noir* es igualmente interesante para los críticos. Ofrece a los escritores un conjunto de excelentes películas, poco conocidas (el *film noir* es una de las mejores etapas de Hollywood y, extrañamente, una de las menos estudiadas), y a los críticos defensores de la teoría de autor, les da la oportunidad de aplicarla sobre cuestiones novedosas como son su clasificación y el estilo de sus directores. Después de todo, ¿qué es un *film noir*?

El *film noir* no es un género (tal y como oportunamente Raymond Durnat ha señalado en sus objeciones sobre el libro de Highman y Greenberg *Hollywood in the Forties*). No está definido, como ocurre con el western o el género de gánsters, por una serie de convenciones en cuanto a decorados y conflictos, sino más bien por una cualidades más sutiles relacionadas con el tono y la atmósfera. Cabría decir, pues, que existe un cine *noir*, en oposición a distintas variantes de un cine gris, o de un tipo de film que no sea blanco.

El *film noir* es también un período determinado de la historia del cine, como el expresionismo alemán o la nueva ola francesa. En general, el *film noir* hace referencia a esas películas de Hollywood de los cuarenta y principios de los cincuen-

¹ Nota del traductor: Originalmente este artículo, seminal para los estudios sobre el cine negro producido en Hollywood Clásico, fue concebido como programa de mano para un ciclo de siete *film noirs* proyectados en la primera edición de «Los Angeles International Film Exposition» celebrada en noviembre de 1971. Schrader lo publicó posteriormente, en la primavera de 1972, en la revista *Film Comment*. Desde ese momento se convirtió en un punto de partida fundamental para trabajos y reflexiones posteriores.

Ya en la década de los cincuenta los críticos franceses Borde y Chaumont habían depurado una especie de «teoría general» sobre el *film noir*, en la que trataban de aproximarse a una definición del concepto y de señalar sus fuentes, rasgos e influencias más sobresalientes. Sin embargo, va a ser el texto de Schrader el que ponga sobre la mesa del debate fílmico más reciente no sólo la necesidad de aceptar la existencia del fenómeno *noir*, sino reconocer el mismo término de *film noir* que, hasta ese momento, había sido visto con reticencia por la crítica anglosajona. De esta forma, los teóricos encontraron en él una justificación para rescatar del olvido un conjunto de películas que expresaban de una forma precisa el espíritu de una época. El cine norteamericano descubriría de este modo una corriente cinematográfica perfectamente equiparable a otros movimientos de la historia del cine. Frente al expresionismo alemán y al neorrealismo italiano, los americanos podían ahora mostrar orgullosos el vigor y el nervio del *film noir*.

ta que retrataban el mundo de las refulgentes y oscuras calles de la ciudad, del crimen y la corrupción.

El *film noir* es un período extremadamente difícil de manejar. Nos recuerda muchas etapas anteriores: el cine gángsters de la Warner, el realismo poético de Carné y Duvivier, los melodramas de Sternberg, y, más remotamente, las películas de corte criminal del expresionismo alemán (el ciclo de Dr. Mabuse de Lang). Este género alcanza su máxima expresión entre *El halcón maltés* (1941) y *Sed de mal* (1958), y la mayoría de los films dramáticos producidos en Hollywood entre 1941 y 1953 contienen algunos elementos *noir*. Ciertas variantes del *film noir* han aparecido también en el extranjero, caso de *El tercer hombre*, *Al final de la escapada*, y *El confidente*.

La mayoría de los críticos cuentan con su propia definición de *film noir*, y con un personal listado de títulos de películas y fechas para sustentarla. No obstante, las definiciones personales y descriptivas pueden llegar a ser un poco problemáticas. Una película que se desarrolla en la noche de una ciudad no necesariamente tiene que ser un *film noir*, y un *film noir* no necesariamente tiene que tratar sobre el crimen y la corrupción. Puesto que el *film noir* se define más por el tono que por ser un género, es casi imposible enfrentar la definición de un crítico con la de otro. ¿Cuántos elementos *noir* son necesarios para considerar *noir* un *film noir*?

En lugar de formular discutibles definiciones, yo trataría de reducir al *film noir* a sus colores primarios (todos las tonalidades del negro), a esos elementos culturales y estilísticos hacia los que cualquier definición debe regresar.

Aun a riesgo de repetir las palabras de Arthur Knight, sugiero que existieron en el Hollywood de los cuarenta cuatro factores que favorecieron el *film noir*. (El peligro del método de Knight en *Liveliest Art* es que convierte la Historia del Cine en el resultado de la mágica interacción y fusión de fuerzas artísticas y sociales, y menos como fruto de un análisis estructural). Cada uno de los cuatro elementos catalizadores siguientes, sin embargo, pueden definir el *film noir*; la inconfundible tonalidad *noir* surge de cada uno de ellos.

LA GUERRA Y LA DESILUSIÓN DE POSGUERRA

La profunda postración en la que se sumieron los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial fue, de hecho, una consecuencia aplazada de los treinta. Durante todo la Depresión, las películas fueron utilizadas para levantar el ánimo de la gente, y en su mayor parte, así lo hicieron. Los films criminales estuvieron influenciadas por las ideas de Horatio Alger y mostraban un compromiso social. Hacia el final de los treinta una clase de cine criminal más oscuro comenzó a emerger (*Sólo se vive una vez*, *The Roaring Twenties*), y de no ser por la guerra, el *film noir* se habría desarrollado de manera completa a principios de los cuarenta.

La necesidad de producir propaganda aliada para el frente y promover el patriotismo en la retaguardia embotaron los incipientes pasos hacia un cine más oscuro, y el *film noir* quedó relegado por el sistema de estudios, sin poder alcanzar su futura prominencia. Durante la guerra aparecieron los primeros *film noirs*: *El*

halcón maltés, La llave de cristal, El cuervo, Laura, pero estas películas carecían de la singular mordacidad *noir* que traería consigo el final del conflicto.

Justo al final de la guerra, sin embargo, el cine americano se tornó mucho más sarcástico y se produjo un boom de las películas de temática criminal. A lo largo de quince años, la presión en contra de la idealización del cine americano había ido en aumento, y una vez alcanzada la libertad, tanto el público como los artistas estaban ahora impacientes por mostrar una visión menos optimista de la cosas. La desilusión que muchos soldados, pequeños empresarios y amas de casa/empleadas de factoría sintieron al regresar a una economía en tiempo de paz fue reflejada sin rodeos por la sordidez del film urbano y de corte criminal.

Este desencanto de posguerra se manifestó enseguida en películas como *Venganza, La dalia azul, Callejón sin salida y Persecución en la noche*, en las cuales un militar regresa a casa después de la guerra para encontrar que su novia le ha sido infiel o está muerta; o que su socio lo ha engañado, o que no vale la pena luchar por una sociedad ingrata. La guerra continúa, pero ahora la hostilidad se dirige, con un nuevo rencor, hacia la propia sociedad americana.

A) REALISMO DE POSGUERRA

Poco después de la guerra, en todos los países en los que se hacía cine se produjo un resurgimiento del realismo. En América, este realismo tomó forma, en primer lugar, en films de productores como Louis de Rochemont (*La casa en la calle, Yo creo en ti*) y Mark Hellinger (*Forajidos, Brute Force*), y de directores como Henry Hathaway y Jules Dassin. «Todas las escenas han sido rodadas en los escenarios reales descritos» se proclamaba orgullosamente en *El beso de la muerte* de Rochemont-Hathaway. Incluso cuando la singular autenticidad a lo «March of Time» de Rochemont pasó de moda, los exteriores realistas continuaron siendo un elemento consustancial del *film noir*.

El movimiento realista también se acomodaba a la atmósfera de la América de posguerra. El deseo de los espectadores de una visión de América más honesta y dura no podía ser satisfecho por las mismas calles construidas en los estudios que había estado viendo durante años. Esta tendencia hacia el realismo de la posguerra tuvo éxito al sustraer al *film noir* del dominio del melodrama de alta sociedad y situarlo allí donde mejor encajaba, en las calles y con la gente corriente. Vistos desde hoy, los *prefilms noirs* de Rochemont son mucho más dóciles que los films realistas de posguerra. El aire de estudio de films como *El sueño eterno* o *La máscara de Dimitrios* los hace menos mordaces, haciendo que parezcan, en comparación, mucho más correctos y convencionales que sus posteriores y más realistas homólogos.

B) LA INFLUENCIA ALEMANA

Hollywood actuó como anfitrión de un flujo de exiliados alemanes en la década de los veinte y treinta, y estos cineastas y técnicos se integraron, en su mayor

parte, en el sistema cinematográfico americano. Hollywood nunca experimentó una «germanización» como temieron algunos norteamericanos antimilitaristas, y hay un cierto peligro en sobrevalorar la influencia alemana en Hollywood.

Pero cuando a finales de los cuarenta, Hollywood decidió oscurecerlo todo, no había más maestros del claroscuro que los alemanes. La influencia de la iluminación expresionista estuvo siempre presente bajo la superficie de las películas de Hollywood, y no es sorprendente que aflorase repentina y plenamente en el *film noir*. Tampoco es extraño encontrar un importante número de alemanes y europeos del Este trabajando en *films noirs*: Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Brahm, Anatole Litvak, Karl Freund, Max Ophuls, John Alton, Douglas Sirk, Fred Zinnemann, William Dieterle, Max Steiner, Edgar G. Ulmer, Curtis Bernhardt, Rudolph Maté.

Aparentemente la influencia del expresionismo alemán, que se había sustentado en la iluminación artificial en estudio, puede parecer incompatible con el realismo de posguerra basado en unos exteriores severos y sin adornos, pero el *film noir* tiene la cualidad singular de conseguir fundir elementos, en apariencia contradictorios, en un estilo uniforme. Los mejores técnicos del *film noir* convirtieron el mundo en un plato, dirigiendo una iluminación expresionista y antinatural hacia decorados realistas. En películas como *Union Station*, *Los amantes de la noche*, *Forajidos* hay una combinación inestable y estimulante de realismo y expresionismo.

Probablemente el más grande maestro *noir* fue el húngaro de nacimiento John Alton, el director de fotografía expresionista capaz de iluminar una vez más Times Square si era necesario. Ningún otro director de fotografía adaptó mejor las viejas técnicas expresionistas al nuevo deseo de realismo, y su fotografía en blanco y negro en textos de *film noir* tan crudos como *Brigada suicida*, *Ejecutor*, *I The Jury*, *Agente especial* iguala la de maestros expresionistas como Fritz Wagner y Karl Freund.

C) LA TRADICIÓN NORTEAMERICANA DEL «REALISMO POPULAR»

Otra de las influencias estilísticas que aguardaban entre bastidores era la escuela de escritores *hard-boiled*. En los treinta, autores tales como Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy y John O'Hara crearon tipos «duros», una manera cínica de actuar y pensar que nos aislaba del mundo de la emociones, una especie de romanticismo con concha protectora. Los escritores *hard-boiled* tenían sus raíces en los pulp-fictions o en el periodismo, y sus protagonistas vivían según un código narcisista y derrotista. En realidad, el héroe *hard-boiled* era un blando en comparación con su equivalente existencialista (se dice que Camus se inspiró en McCoy para *El Extranjero*), pero era bastante más duro que nada de lo hasta entonces se había escrito en la ficción americana.

Cuando en los años cuarenta las películas prestaron atención a la fibra moral del «tipo duro» norteamericano, ya le estaba esperando la literatura popular con las convenciones usuales en lo relativo a héroes, personajes secundarios, argumentos, diálogos y temas. Al igual que los exiliados alemanes, los escritores *hard-boiled* te-

nían un estilo que parecía hecho a medida para el *film noir*; y sucesivamente influyeron en los guiones *noir* en la misma medida que los alemanes lo hicieron en la fotografía.

El más duro de los escritores de Hollywood era el propio Raymond Chandler, cuyo guión para *Perdición* (a partir de una novela de James M. Cain) fue el *film noir* mejor escrito y más característico del período. *Perdición* fue el primer film que se centró en la naturaleza misma del *noir*: lo efímero, sin remisión posible, antiheroico, constituyó una ruptura con el romanticismo *noir* de *Alma en suplicio* o *El sueño eterno*.

(En su etapas finales, no obstante, el *film noir* adaptó y más tarde evitó la escuela *hard-boiled*. Películas maníacas y neuróticas, producidas con posterioridad a 1948, tales como *Corazón de hielo*, *Con las horas contadas*, *Al borde del peligro*, *Al rojo vivo* y *The Heat*, son todas post-*hard-boiled*: la atmósfera en esos momentos era demasiado sutil incluso para viejos cínicos como Chandler).

RASGOS DE ESTILO

No existe todavía un estudio acerca de las características estilísticas del *film noir*, y la tarea es demasiado ambiciosa para ser abordada aquí. Como otros movimientos, el *film noir* echó mano de una reserva de técnicas cinematográficas conocidas, y con el tiempo se podría contemplar sus técnicas, temas y otros elementos como parte de un cuerpo estilístico. Por el momento, me gustaría señalar algunas de las técnicas recurrentes del *film noir*.

La mayor parte de las escenas están en penumbra. Los gánsters están sentados en su oficina a mediodía, con las persianas bajadas y las luces apagadas. Las luces del techo cuelgan bajas y las lámparas de pie llegan en pocos casos a metro y medio de altura. Uno tiene siempre la sospecha que si de pronto se encendiesen todas las luces sobre los personajes, éstos gritarían y abandonarían la escena como el Conde Drácula al amanecer.

Como en el expresionismo alemán, se prefieren las líneas oblicuas y verticales a las horizontales. Lo oblicuo se atiene a la coreografía de la ciudad, y está en oposición directa a la tradición americana de Griffith o Ford, que tiende a la horizontalidad. Las líneas oblicuas tienden a fracturar la pantalla, haciéndola inquietante e inestable. La luz entra en las sombrías habitaciones del *film noir* adoptando tales formas misteriosas —trapezoides desiguales, triángulos obtusos, resquicios verticales— que uno puede llegar a creer que las ventanas fueron cortadas con una navaja. No hay personaje que pueda hablar de forma autoritaria en un espacio que está siendo continuamente seccionado en franjas de luz. La película de Anthony Mann y John Alton *Brigada suicida* es quizás el ejemplo más extremo, pero no es, ni de lejos, el único caso de este carácter oblicuo de la coreografía *noir*.

La iluminación tiende a hacer el mismo énfasis tanto en los actores como en los decorados. A menudo un actor aparecía oculto, en la noche, en un ambiente urbano realista, y en muchas ocasiones una sombra desdibujaba su rostro mientras hablaba. A diferencia de la famosa iluminación de la Warner Brothers en los treinta donde con una sombra dura se subrayaba al personaje central; en el *film noir* es

probable que lo encontremos en la sombra. Cuando al entorno se le daba un peso semejante o mayor que al otorgado al personaje era, por supuesto, para crear una atmósfera de fatalidad y desesperanza. No hay nada que el protagonista pueda hacer; la ciudad seguirá existiendo y anulará hasta sus mejores esfuerzos.

Se prefiere la tensión compositiva a la acción física. En un típico *film noir* la escena se movería cinematográficamente alrededor del actor antes que dejar que el intérprete controle la escena por medio de la acción física. La paliza a Robert Ryan en *The Set Up*, el abatimiento a tiros de Farley Granger en *Los amantes de la noche*, la ejecución del taxista en *Sin conciencia*, y de Brian Donlevy en *Agente especial* están todas marcadas por un ritmo pausado, por la ira contenida y por composiciones opresivas que parecen estar más cerca del espíritu del *film noir* que los «rat-tat-tat» y los neumáticos chirriantes de *Scarface, el terror del hampa* de veinte años antes o de las violentas y expresivas acciones en *Underworld U.S.A.* diez años más tarde.

Parece existir una especial vinculación, casi freudiana, con el agua. Las calles vacías del *film noir* casi siempre aparecen refulgentes por la fresca lluvia del atardecer (incluso en L.A.), y la cantidad de lluvia tiende a incrementarse en proporción directa al drama. Sólo los callejones prevalecen sobre muelles y embarcaderos como los lugares de encuentro más populares.

Existe una predilección por la narración romántica. En films como *El cartero siempre llama dos veces*, *Laura*, *Perdición*, *La dama de Shanghai*, *Retorno al pasado* y *El crepúsculo de los dioses* la narración crea una atmósfera de *temps perdu*: un pasado irrecuperable, un destino predeterminado y una desesperanza que todo lo impregna. En *Retorno al pasado*, Robert Mitchum relata su historia con un regusto tan patético que resulta obvio que en ella no existe ni esperanza, ni futuro. Sólo se puede obtener placer reviviendo un pasado condenado de antemano.

A menudo se utiliza un orden cronológico complejo para reforzar el sentimiento de desesperanza y tiempo perdido. En películas como *Sin conciencia*, *Forajidos*, *Alma en suplicio*, *Cerco de odios*, *El misterio de una desconocida*, *Retorno al pasado* y *Atraco perfecto* se utiliza una secuencia temporal contorsionada para sumergir al espectador en un mundo temporalmente desorientado, pero altamente estilizado. La manipulación del tiempo, tanto si es simple como compleja, se suele utilizar para subrayar un principio *noir*: el cómo es siempre más importante que el qué.

TEMAS

Raymond Durnat ha delineado los temas del *film noir* en un excelente artículo de la revista *British Cinema* («The Family Tree of *Film Noir*», agosto 1970), y sería una locura por mi parte tratar de rehacer su minucioso trabajo en este corto espacio. Durnat divide el *film noir* en once categorías temáticas, y aunque algunas de sus agrupaciones se podrían cuestionar, cubre toda la gama de la producción *noir* (clasificando más de 300 films).

En cada una de las categorías de Durnat (tanto si se trata de la viuda negra, asesinos fugados, espíritus malvados) apreciamos que las fuerzas pujantes de los años treinta se han ralentizado; el espíritu de la frontera se ha convertido en para-

noia y claustrofobia. El gángster de poca monta ha tenido éxito y se sienta en la silla del alcalde, el detective privado ha abandonado asqueado la policía, y la joven heroína, cansada de que la inviten a pasear, toma ella ahora la iniciativa e invita a otros.

No obstante, Durnat no contempla lo que, casi con toda certeza, sea el tema *noir* por excelencia: la pasión por el pasado y el presente, pero también el miedo por el futuro. El héroe *noir* teme mirar hacia adelante, sólo trata de vivir al día, y si no lo consigue, se refugia en el pasado. De este manera las técnicas *noir* enfatizan la pérdida, la nostalgia, la falta de prioridades claras, la inseguridad; sumiendo después esta desconfianza en sí mismo en manierismo y estilo. En este mundo el estilo es primordial; es lo único que nos separa del sinsentido. Chandler habla de este tema *noir* fundamental cuando describe su propio universo de ficción: «No es un mundo muy fragante, pero es el mundo en el que vivimos, y ciertos escritores de mente recia y frío espíritu de desapego pueden dibujar en él tramas interesantes y hasta divertidas».

El *film noir* se puede dividir en tres grandes etapas. La primera, el período bélico, de 1941 a 1946 aproximadamente, fue la etapa del detective privado y del lobo solitario, de Chandler, Hammett y Greene, de Bogart y Bacall, de Ladd y Lake, de directores sofisticados como Curtiz y Garnett, de decorados en estudio, y en general de más diálogo que de acción. El aire de estudio de este período se vio reflejado en películas como *El halcón maltés*, *Casablanca*, *Luz que agoniza*, *El cuervo*, *Jack el destripador*, *La mujer del cuadro*, *Alma en suplicio*, *Recuerda*, *El sueño eterno*, *Laura*, *Días sin huella*, *The strange love of Martha Ivers*, *Tener y no tener*, *Ángel o diablo*, *Gilda*, *Historia de un detective*, *El cartero siempre llama dos veces*, *Aguas turbias*, *Perversidad*, *So dark the night*, *La llave de cristal*, *La máscara de Dimitrios* y *A través del espejo*.

Perdición de Wilder y Chandler proporcionó el puente hacia la etapa de posguerra del *film noir*. La valiente visión *noir* de *Perdición* supuso un shock en 1944, y la película casi fue bloqueada gracias a la presión combinada de la Paramount, la oficina Hays y de la estrella Fred MacMurray. Tres años más tarde, no obstante, las líneas de montaje del estudio producían films de características similares.

La segunda fase fue el período realista de posguerra entre 1945-1949 (las fechas se solapan como lo hacen los films; éstas son fases aproximadas para las que existen numerosas excepciones). Estas películas tienden más hacia los problemas del crimen, la corrupción política y la rutina policial. Héroe menos románticos como Richard Conte, Burt Lancaster y Charles McGraw se adaptaban mejor a este período, al igual que directores proletarios como Hathaway, Dassin y Kazan. El ambiente urbano realista de esta etapa se percibe en películas como *La casa de la calle 92*, *Forajidos*, *Ejecutor*, *Act of violencie*, *Union Station*, *El beso de la muerte*, *Johnny O'Clock*, *Force of Evil*, *Callejón sin salida*, *Persecución en la noche*, *Senda tenebrosa*, *Una vida marcada*, *The Set Up*, *Brigada suicida*, *Yo creo en ti*, *Brute Force*, *El reloj asesino*, *Mercado de ladrones*, *Ruthless*, *Pitfall*, *El justiciero*, y *La ciudad desnuda*.

La tercera y última fase del *film noir*, de 1949-53, fue el período de la acción psicótica y del impulso suicida. El héroe *noir*, aparentemente bajo el peso de diez años de desesperación, comenzó a perder la chaveta. El *psico-killer*, que durante la primera etapa había sido un sujeto digno de estudio (Olivia de Havilland en *A*



través del espejo), y en la segunda una amenaza marginal (Richard Widmark en *El beso de la muerte*), ahora se convierte en un activo protagonista (James Cagney en *Corazón de hielo*). No existían justificaciones para la psicopatía en *El demonio de las armas*—era simplemente «locura»—. James Cagney hizo un neurótico retorno y su inestabilidad fue igualada por la de jóvenes actores como Robert Ryan y Lee Marvin. Ésta fue la etapa de los *film noir* de serie «B» y de directores de inclinación psicoanalítica como Ray y Walsh. Las fuerzas de desintegración del individuo fueron reflejadas en títulos tales como *Al rojo vivo*, *El demonio de las armas*, *Con las horas contadas*, *Caught*, *Los amantes de la noche*, *Al borde del peligro*, *Corazón de hielo*, *Brigada 21*, *In a lonely place*, *I The Jury*, *El gran carnaval*, *Pánico en las calles*, *Los sobornados*, *La casa de las sombras* y *El crepúsculo de los dioses*.

Esta tercera etapa es la mejor y lo más selecto del ciclo del *film noir*. Algunos críticos pueden preferir los primeros «grises» melodramas, otros las películas «urbanas» de posguerra, pero la etapa final del *film noir*, tanto estética como sociológicamente, fue la más desgarradora. Después de diez años despojándose sin parar de convenciones románticas, los últimos *film noir* finalmente llegaron a las causas esenciales del período: la pérdida del honor público, de las convenciones heroicas, de la integridad personal y de la estabilidad psíquica. Las películas de esta tercera etapa eran dolorosamente conscientes de sí mismas; parecían saber que se encontraban al final de una larga tradición basada en la desesperación y en la desintegración, y no se alejaron asustadas de este hecho. Los mejores y más característicos *film noirs*—*El demonio de las armas*, *Al rojo vivo*, *Retorno al pasado*, *Corazón de hielo*, *Con las horas contadas*, *Los amantes de la noche* y *Los sobornados*— fueron realizados al final del período y son los frutos de esa conciencia de sí mismos. *Los sobornados* y *Al borde del peligro* muestran el final del recorrido moral de un policía de ciudad, *El gran carnaval* el de un periodista; la serie de Spillane, producida por Victor Saville (*I The Jury*, *Tras sus propias huellas*, *Beso mortal*), el del detective privado, *El crepúsculo de los dioses*, el de la viuda negra; *Al rojo vivo* y *Corazón de hielo*, el del gángster; *Con las horas contadas*, el del Juan Nadie americano.

Apropiadamente la obra maestra del *film noir* fue una película tardía, *Beso mortal*, producida en 1955. Su rezagada aparición le confiere un sentido de aislamiento de la moda imperante y un estilo sobremanera cutre; es el punto final de una larga tradición de sordidez. El detective privado Mike Hammer llega a lo más profundo de su degradación. Se trata de un detective de poca monta y no le remuerde la conciencia por ello porque el mundo que le rodea no es mucho mejor que él. Ralph Meeker, en su mejor interpretación, encarna a Hammer, un gnomo entre enanos. La sarcástica realización de Robert Aldrich lleva al *noir* hasta su momento más sórdido y perversamente erótico. Hammer le da la vuelta al submundo a la busca del gran motivo de la existencia, y cuando al final lo consigue, resulta ser—ironía suprema— una bomba atómica que explota. La inhumanidad y el sin sentido del héroe son minucias en un mundo en el que la bomba atómica tiene la última palabra.

A mediados de los cincuenta el *film noir* se detuvo de manera repentina. Existieron notables rezagados como *Beso mortal*, *Agente especial* de Lewis y Alton, y el epitafio del *film noir*, *Sed de mal*, pero para la mayoría un nuevo estilo de cine criminal se había hecho popular.



Como la ascensión de McCarthy y de Eisenhower demostró, los americanos estaban ansiosos por contemplar una visión más burguesa de sí mismos. El crimen tenía que desplazarse a las zonas residenciales. El criminal vestía un traje de franela gris y el poli de pies doloridos fue reemplazado por la «unidad móvil» corriendo a toda velocidad por la autopista. Cualquier intento de crítica social debía ser encubierta con ridículas afirmaciones de la forma de vida americana. Desde el punto de vista técnico, la televisión con sus demandas de iluminación brillante y primeros planos, poco a poco fue rebajando la influencia alemana, y el color en el cine fue, por supuesto, el último golpe al estilo *noir*.

Nuevos realizadores como Seigel, Fleischer, Karlson y Fuller, y series de televisión, como *Dragnet*, *M-Squad*, *Lineup* y *Highway Patrol* intervinieron para crear el nuevo drama criminal. Esta transición se puede advertir en la película de Samuel Fuller, de 1953, *Manos peligrosas*, un film donde se mezcla la atmósfera oscura con la amenaza roja. Las escenas en los muelles con Richard Widmark y Jean Peter se encuentran en la mejor tradición *noir*; pero una posterior y dinámica pelea en el metro sitúa a Fuller como un director más en la línea de la escuela criminal de mediados y finales de los cincuenta.

El *film noir* fue un período inmensamente creativo (quizás el más creativo en la historia de Hollywood), al menos si esta creatividad se mide no por sus puntos álgidos sino por su nivel artístico medio. Cogido al azar, es probable que un *film noir* sea una película mejor hecha que una comedia del mudo, un musical o un western seleccionado de forma arbitraria. (Por ejemplo, un *film noir* de serie B de Joseph H. Lewis es mejor que un western de serie «B» de Lewis). Si tomamos el período en su conjunto, el *film noir* alcanzó unas cotas artísticas extraordinariamente elevadas.

El *film noir* parece haber sacado lo mejor de cada uno: realizadores, directores de fotografía, guionistas, actores. Una y otra vez, un *film noir* constituirá el punto culminante en el gráfico de la carrera de un artista. Algunos directores, por ejemplo, hicieron sus mejores trabajos en el *film noir* (Stuart Heisler, Robert Siodmak, Gordon Douglas, Edward Dmytryk, John Brahm, John Cromwell, Raoul Walsh, Henry Hathaway); otros dieron sus primeros pasos en el *film noir*, y en mi opinión, nunca llegaron alcanzar su altura inicial (Otto Preminger, Rudolph Maté, Nicholas Ray, Robert Wise, Jules Dassin, Richard Fleischer, John Huston, Andre de Toth y Robert Aldrich); y otros cineastas, que hicieron grandes películas en otros campos, también realizaron grandes *film noirs* (Orson Welles, Max Opuls, Fritz Lang, Elia Kazan, Howard Hawks, Robert Rossen, Anthony Mann, Joseph Losey, Alfred Hitchcock y Stanley Kubrick). Tanto si se está de acuerdo como si no con este esquema, su mensaje es irrefutable: el *film noir* fue bueno para la carrera de prácticamente todos los directores. (Dos interesantes excepciones que confirman la regla son Jean Renoir y King Vidor).

El *film noir*, al parecer, supuso una liberación creativa para todos aquellos que se vieron involucrados. Ofreció la oportunidad a los artistas de trabajar con temas hasta entonces prohibidos, al tiempo que protegía a los mediocres con un conjunto de sólidas convenciones. A los directores de fotografía se les permitió tener un estilo sumamente amanerado, y los actores estuvieron bajo su protección.

Fue años más tarde que los críticos comenzaron a distinguir entre grandes realizadores y grandes directores *noir*.

La remarcable creatividad del *film noir* hace que su prolongando abandono sea más incomprensible. Por supuesto, los franceses han estudiado el período desde hace ya algún tiempo (*Panorama del cine negro* de Borde y Chaumont fue publicado en 1955), mientras que los críticos americanos han preferido hasta fechas recientes más el western, el musical o el cine de gángsters que el *film noir*.

Algunas de las razones de esta desatención son superficiales, otras se encuentran en el corazón del estilo *noir*. Durante mucho tiempo se consideró al *film noir*, con su énfasis en la corrupción y en la desesperación, como una aberración del carácter americano. El western con su primitivismo moral, y las películas de gángsters impregnadas de los valores defendidos por Horatio Alger, eran consideradas como más americanas que el *film noir*.

Este prejuicio se vio reforzado por el hecho de que el *film noir* se adaptaba, de manera ideal, al film de bajo presupuesto y a que, muchos de los mejores *film noirs* eran películas de serie «B». Este extraño tipo de esnobismo económico todavía persiste en algunos ámbitos de la crítica: la basura de gran presupuesto es considerada más digna de atención que la basura de bajo presupuesto, y alabar un film de serie «B» es algo así como desairar (a menudo intencionadamente) a una película «A».

Ha existido un resurgimiento de la crítica en los Estados Unidos en los últimos diez años, pero el *noir* ha perdido entidad crítica. Ese resurgimiento estaba orientado por la teoría de autor, y el *film noir* no lo estaba. La crítica influida por esta teoría está interesada en lo que hace que cada director sea diferente, la crítica del *film noir* se ocupa por aquello que tienen en común.

La razón fundamental de este olvido, no obstante, reside en el hecho de que el *film noir* se sustenta más en la coreografía que en la sociología, y los críticos americanos siempre han sido torpes cuando se trata de lidiar con el estilo visual. Como sus protagonistas, el *film noir* está más interesado en la forma que en el contenido, mientras que los críticos americanos tradicionalmente han estado más atraídos por los temas que por el estilo.

Los críticos americanos ha sido siempre primero sociólogos y después, científicos. Un film es importante en la medida que conecte con grandes audiencias, y si un film fracasa es a menudo porque el contenido, de alguna manera, ha sido «traicionado» por el estilo. El *film noir* opera sobre principios opuestos: el tema se encuentra oculto en el estilo, y se suelen destacar temas forzados («los valores de la clase media son los más adecuados») que contradigan el estilo. Aunque, en mi opinión, el estilo determina el contenido en cada película, para los críticos de influencia sociológica, era más fácil discutir los temas del western o del género de gángsters más allá del estilo que hacerlo en relación con el *film noir*.

No por casualidad fue el cine de gángsters y no el *film noir*, el que fue canonizado en el famoso ensayo «The Gangster as Tragic Hero» de 1948, escrito por Robert Warshow para la revista *The Partisan Review*. Aunque Warshow podía ser tanto un crítico sociológico como estético, en este caso estaba interesado en el western y en el cine de gángsters más como arte «popular» que como estilo. Esta

orientación sociológica le impidió ver a Warshow (así como a otros críticos posteriores) el desarrollo de una corriente estéticamente más relevante en el género de gánsters/*noir*.

La ironía de esta marginación es que visto en retrospectiva las películas de gánsters de las que Warshow habló son inferiores al *film noir*. Los films de gánsters de los años treinta fundamentalmente estaban reflejando lo que estaba ocurriendo en el país, y es esto lo que Warshow analiza. El *film noir*, aunque también era un reflejo sociológico, iba más allá que el cine de gánsters. Hacia el final, el *film noir* estaba comprometido en una lucha a vida o muerte con los materiales que reflejaba; trataba de que América aceptase una visión moral de la vida en función del estilo. Esa misma contradicción, la de promover el estilo en una cultura [visual] que prima los temas, llevó al *noir* a dar rodeos artísticamente enriquecedores. El *film noir* desmontó e interpretó sus condicionamientos sociológicos; al final del ciclo, surgió un mundo artístico nuevo que trascendía la simple reflexión sociológica; [era] un mundo alucinante de manierismo americano debido más a la creación que a la reflexión.

Porque el *film noir* fue antes que nada un estilo, porque resolvía sus conflictos a través de la forma más que del contenido, porque era consciente de su propia identidad, tuvo la capacidad de crear soluciones artísticas a problemas sociológicos. Y por estas razones películas como *Beso mortal*, *Corazón de hielo* y *El demonio de las armas* pueden ser obras de arte de una forma que jamás podrán llegar a serlo films como *Scarface*, *El terror del hampa*, *Enemigo público* o *Hampa dorada*.

