

• DAVID TORRES LUCENA. LICENCIADO EN FILOSOFÍA. S.E.Y.S. •

El último REFUGIO

1. PARA EL CINE: NEW DEAL, II GUERRA MUNDIAL Y CAZA DE BRUJAS

NEW DEAL

Tanto el cine clásico hollywoodense como el *New Deal* tratan de lograr la estabilización social y la articulación de un nuevo americanismo. Pero el *New Deal* también contribuyó a dar forma al *studio system*, ya que primero castigó y después atacó el monopolio de las mayores industrias.

El Sistema de Estudios es el modelo prototípico de funcionamiento de la industria cinematográfica norteamericana en su período clásico. Su característica principal era el funcionamiento en *trust*, es decir, la posibilidad, para una compañía, de producir, distribuir y proyectar una película dentro de una estructura integrada. La aplicación del Código Hays (que gestionaba tanto el sistema de autocensura de las películas como la auto reglamentación industrial, controlando materialmente el acceso a las pantallas, determinando lo que se podía "hacer ver", en el doble sentido de contenido de las películas y de su salida comercial) coronó este proceso de centralización económica y hacia la mitad de los años 30 las productoras independientes estaban al margen del mercado.

El *New Deal* fue una operación de reforma socio-económica caracterizada por un proyecto ideológico y político específico (un proceso polivalente de "mediación"). Desde el punto de vista de la teoría económica el *New Deal* era un conjunto de

posiciones distintas, a veces incluso contradictorias. Su primera fase se caracterizó por la institución de programas de emergencia y subsidio financiados directamente por el gobierno federal, y por un intento de planificación y racionalización del sistema económico en que la *National Recovery Act* (NRA) trató de elaborar códigos de competencia leal, animando la cartelización y decepcionando así las expectativas de un mercado más abierto a la pequeña industria: lo que llevaría a la abolición por parte de la Corte Suprema de la NRA, fortaleciéndose a partir de 1937 una estrategia *antitrust*.

Pero el *New Deal* es, sobre todo, un intento de mediación cultural, de recomposición ideológica del orden social, debilitado por la Gran Depresión y desorientado por los programas innovadores practicados por el gobierno federal. Es, así todo, una obra de sensibilización más que de propaganda en la que el proyecto ideológico de la administración se amoldaba plenamente a las expresiones de la cultura norteamericana de los años 30, tendentes al documental y al realismo. Se estableció, así, una dialéctica: en la medida en que el *New Deal* modificó, para siempre, la actividad política y social.

Desde principios de siglo, el cine y la publicidad habían creado una "civilización jeroglífica", un mural de imágenes, signos y símbolos con poder hipnótico, y el *star system* hollywoodense intensificaba el concepto de personalidad al poner en juego técnicas y teorías publicitarias.

En la cultura (americana) de los años 30, los incipientes medios de comunicación ayudaron a reforzar un orden social que se abocaba a la desintegración y, con su ayuda, el *New Deal* fue un triunfo sociológico y psicológico: si bien, al contrario de lo que ocurría en los totalitarismos alemán e italiano, en Estado Unidos el "establishment" político no controlaba tan de cerca la producción cinematográfica.

Las dos líneas principales de intervención ideológica del cine clásico americano se refieren a la estabilización social y la reelaboración del concepto de americanismo; en este sentido, ese cine clásico eligió como interlocutor privilegiado a la clase media, a una entidad interclase identificada más con el término "gente" que con "masa": en plena crisis, la administración Hoover distribuirá comida, ropas y entradas de cine (*¡panem et circenses!*). El cine se proponía así no sólo como consumo, sino también como servicio.

Con todo, en las películas de Hollywood no hay una ideología dominante, sino que exploran las contradicciones, como, por ejemplo, cuando castigan al gángster siendo en realidad que lo están glorificando (es el caso del *El último refugio*). De esta manera, el cine simplifica la realidad a través de la personalización de conflictos sociales y éticos, en correspondencia con la tendencia norteamericana, de origen puritano, de asumir individualmente las culpas sociales, haciéndolas recaer en la esfera de la responsabilidad individual, es de ▶

cir, de imputar las disfunciones no al sistema, sino al individuo o a un agente externo. Si las causas del mal pertenecen a la responsabilidad individual son controlables, más fáciles de curar recurriendo a virtudes tradicionales como el valor, la fe o el arrojo. La promoción dirigida por el *"american way of life"* se basa en la difusión de los gestos, el aspecto y el vestuario de las estrellas; en el decorado de los ambientes; y en el ritual del "final feliz" con función tranquilizadora, pero que, sin embargo, sólo llega tras haber recorrido cada esfuerzo y conflicto del camino. No hay que olvidar, además, el papel emotivo de la sensualidad, atlética en el musical, sugerente en la comedia sofisticada, sadista en las películas de gangsters, etc.

El cine clásico, en definitiva, elaboró un nuevo perfil de americanismo al confirmar, desde el punto de vista general, las bases ideológicas del sistema americano: el individualismo, el pragmatismo y la propia iniciativa.

Por otra parte, se produjeron dos interacciones sistemáticas entre cine y literatura. Una, con la gran corriente migratoria de escritores europeos a Hollywood a finales de los años 20 con la introducción del sonoro; otra, con la difusión de adaptaciones literarias.

Para concluir con esta etapa, diremos que desde 1933 la industria se puso voluntariamente al servicio del *New Deal*, si bien sólo a través de cortometrajes o películas de serie B, siendo la Warner, que tenía como público típico a la clase obrera, la que lo hizo de forma más explícita.

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y LA CAZA DE BRUJAS

1948 supone un brutal cambio de situación producido por la culminación del proceso judicial emprendido por la administración

contra los grandes estudios, que acabaría obligando a los monopolios a vender sus salas de exhibición, origen del final del sistema de estudios y, por ende, del Hollywood clásico.

El período 1941-45 marca una serie de relaciones institucionales en la industria hollywoodiense: había que conformar una producción comercial orientada a la consolidación del esfuerzo que desde la administración se demandaba a la

para la industria cinematográfica, que incluía una serie de preguntas que todo productor debía hacerse antes de aprobar un proyecto (por ejemplo: "¿este film nos ayudará a ganar la guerra?"), así como normas sobre los puntos que había que intentar no mostrar en los films (pobreza, etc.). Y como en realidad la OWI no tenía poder real de censura sobre el cine había productoras reacias a seguir sus normas (la Paramount) y otras, que estaban a



La guerra también afectó "materialmente" a Hollywood, pues perdió empleados cualificados alistados ahora en el ejército y disminuyó la producción debido a las restricciones de materiales.

población para ganar la guerra. Sobremanera importante será ahora el contexto social caracterizado por un emergente racismo que se llevó a cabo desde el gobierno contra los "nisei", los nipoestadounidenses, encerrados desde 1942, como represalia a Pearl Harbour, en campos de concentración; también contra los "zoot suits" o "pachucos" (mexicoamericanos); contra la minoría negra o contra los judíos (racismo este último del que apenas hay referencias en el cine producido durante la guerra). No hay que olvidar, tampoco, que la principal novedad social del período es el acceso al mercado laboral de millones de mujeres.

Al estallar la II Guerra Mundial, el principal organismo al que se confió la producción de propaganda fue el *Office of War Information* (OWI), que reclutó a profesionales cercanos al documentalismo social independiente. Su departamento denominado *Negociado de Películas* estaba a cargo del periodista Lowell Mellet, que hizo publicar en 1942 un *Manual informativo del gobierno*

favor (la Twentieth Century-Fox). Sin embargo, lo que, en general, hacía Hollywood era suministrar carnaza a una población a la que la propaganda bélica de todo signo había endurecido en sus tendencias antiniponas. A ello ayudó el que, desde 1942, la OWI exigió con éxito supervisar los guiones previamente al rodaje. No obstante, en 1943 se rebajó drásticamente el presupuesto del *Negociado de Películas*, provocando un considerable descenso de la actividad de la censura contra Hollywood.

En 1940 actuó en Hollywood una comisión presidida por el congresista demócrata Martin Dies, la cual cursó veintiuna convocatorias a testigos acusados de pertenecer al Partido Comunista Americano (la militancia en el cual, sin embargo, era legal) entre los que se encontraban Humphrey Bogart, James Cagney o Frederic March.

En 1941 actuó la comisión Clark-Nye, cuyo objeto fue investigar, en la radio y en el cine (el impacto de los medios de comunicación en la sociedad dio lugar a las llamadas "teoría de la bala" y de la "aguja hipodérmica", según las cuales ►

los mensajes canalizados por los "mass media" tenían una repercusión total e incontestada sobre los comportamientos de las masas). En esta comisión se realizaron afirmaciones como la de la sospecha, expresada públicamente por el senador demócrata Burton K. Wheeler de que el *New Deal* (de que la administración Roosevelt, en definitiva) presionaba a Hollywood para que la industria cinematográfica se convirtiera en el principal portavoz de sus consignas.

Pero la guerra también afectó "materialmente" a Hollywood, pues perdió empleados cualificados alistados ahora en el ejército y disminuyó la producción debido a las restricciones de materiales, pese a lo cual colaboró directamente en el esfuerzo bélico con una entrega que ninguna comisión podía obviar: se preocupaba ya en época prebélica de quienes habrían de ser sus futuros enemigos (sin por ello dejar de fustigar a su también futuro y sorprendente aliado soviético: recuérdese *Ninotchka*, de Ernst Lubitch, 1939, por ejemplo).

En este sentido, los primeros años de la contienda se caracterizan en

Pero lo más característico de la producción cinematográfica del período bélico son los documentales realizados por profesionales de Hollywood encuadrados en alguna de las unidades del ejército: John Ford, John Huston, William Wyler o George Stevens.

Por último, en los meses inmediatamente anteriores al fin de la contienda, muchos profesionales entendieron que la situación que se abriría al mercado con el comienzo de la desmilitarización de la sociedad y el regreso de los soldados del frente sería del todo diferente y, desde 1945, un público más hecho al sufrimiento habría de asistir al resurgimiento de un cine negro puntuado de realismo crítico (*Historia de un detective* de E. Dmytryk, 1944, *La ciudad desnuda*, de Jules Dassin, 1948).

La "caza de brujas" aparecería gracias al panorama que se dio tras la obtención de la nueva mayoría parlamentaria del Partido Republicano en 1946 y la posterior promulgación de la ley Taft-Harley, que obligaba a efectuar un juramento anticomunista antes de ocupar determinados cargos sindicales; todo

mientos se produjo por la posibilidad de que la influencia de asociaciones religiosas, patrióticas o académicas incrementaran el descenso de las recaudaciones de las producciones hollywoodienses. Varios productores se reunieron, pues, en el hotel Waldorf Astoria de Nueva York para discutir la suerte de los "Diez de Hollywood" (comunistas que se habían negado a colaborar con la Comisión Parnell-Thomas), que fueron finalmente condenados a pagar una multa de mil dólares y a cumplir un año de cárcel.

Pero la "caza de brujas" no había hecho más que comenzar y una nueva comisión -la Comisión Wood- citó a declarar a más de cien testigos para los que se abrió esta alternativa: el arrepentimiento público de cualquier sospecha de izquierdismo o el trabajo en la clandestinidad y a bajo precio.

Trece años después de las sesiones de la Comisión Parnell-Thomas e incluso tras el eclipse de McCarthy en 1954, las "listas negras" dejaron de ser operativas y la industria abrió finalmente la mano ante la evidencia de una nueva crisis económica.

Como dijo Orson Welles respecto a las delaciones durante la "caza de brujas": "Lo malo de la izquierda americana es que traicionó por salvar sus piscinas".

El derrumbe del sistema financiero que provoca el "crack" de 1929 sume a la sociedad norteamericana en una crisis social, económica y de valores sin precedentes.



la producción hollywoodiense por la preocupación sobre la suerte de los seres humanos en los países en guerra (*La señora Miniver*, de W. Wyler, 1942); o por la resistencia al invasor (*So this was Paris*, de John Harlow, 1942), o por el heroísmo de las Fuerzas Armadas (*Destino Tokio*, de Delmer Daves, 1943).

De los años 1942 a 1944 se producen una serie de films marcados por su simpatía hacia los nuevos aliados soviéticos (*Song of Russia*, G. Ratoff, 1943).

ello sumado a la reducción de beneficios de la industria cinematográfica tras la aplicación de la ley antimonopolística, que dio nuevos argumentos para la interesada alianza entre determinados sectores de la administración (entre ellos la Iglesia Católica) y la patronal cinematográfica.

La primera comisión parlamentaria contra la infiltración comunista en Hollywood (la Comisión Parnell-Thomas) se constituyó en octubre de 1947. No obstante, el definitivo cambio de rumbo en los aconteci-

2. NACIMIENTO Y CORRELATO SOCIAL DEL CINE NEGRO

Tras el desenlace de la primera gran guerra (1918), la sociedad estadounidense se convierte en la primera sociedad de consumo de masas, treinta años antes de que otros países alcanzaran este nivel. Este desarrollo económico y la corrupción política y administrativa atraen a las ciudades a una masa de desheredados que, como el protagonista de *La ley del hampa* (Budd Boetticher, 1960), buscan en sus ►

calles un enriquecimiento rápido.

De esta forma, el gangsterismo se convierte en un fenómeno de progresiva extensión a la vez que el cinematógrafo comienza a perfilarse como un espectáculo de masas para una sociedad que puede disfrutar ya de un cierto ocio.

Sin embargo, el derrumbe del sistema financiero que provoca el crack de 1929 sume a la sociedad norteamericana en una crisis social, económica y de valores sin precedentes. En este período van a surgir las películas más radicales del cine de gangsters (que no es aún cine negro) como *Hampa dorada* (1931), *El enemigo público* (1931) o *Scarface, el terror del hampa* (1932).

La ascensión a la presidencia del demócrata Franklin Delano Roosevelt en 1933 y el rearme moral y económico que supone el *New Deal* dan lugar a un tipo de cine distinto, más acorde con el clima de regeneración que vive el país. Se trata de las películas del llamado "ciclo penitenciario", las de denuncia social, de apología de los agentes de la ley... que no son ya cine de gánsters en sentido estricto, pero que tampoco pueden ser consideradas todavía como cine negro.

El *cine negro* comienza a tomar carta de naturaleza en 1941, con el estreno de *El halcón maltés*, de John Huston. Así pues, tanto el nacimiento como la posterior evolución del cine negro van ligados al comienzo y posterior desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, pues es durante los cinco años que dura la contienda cuando el cine negro sienta las bases fundamentales de su estilo.

Vemos así la estrecha relación que guardan el cine negro (el cine en general) y la sociedad en la que surge. Pero ¿cuáles son los referentes culturales, en el campo de la ficción, que influyen en la configura-

ción del cine negro como género? Para responder, no podremos sino señalar indefectiblemente a la *Novela Negra*, género literario nacido en Estados Unidos a comienzos de los años veinte y en cuyo seno se relega a un segundo plano la matriz del relato policíaco tradicional. La novela negra nace con vocación de popularidad y en ella el racionalismo optimista del relato policial se sustituye por el pesimismo radical del género negro convirtiéndose, a la vez, en testimonio de unos acontecimientos que están inmersos en la crónica de sucesos y que pertenecen al pulso cotidiano de muchas ciudades del país. Además, rasgo esencial, y al contrario que en el relato policíaco tradicional, en el nuevo género la solución del enigma no deja de ser, la mayoría de las veces, un mero soporte argumental cuya resolución deja más incógnitas de las que despeja.

La novela negra establece sus rasgos fundamentales en la segunda mitad de los años veinte: una descripción conductista de los caracteres de los personajes, que muestra sus entresijos a través de sus acciones y de su manera de actuar; un procedimiento narrativo que privilegia la mirada sobre el retrato psicológico y que resulta, por ello, directamente aplicable al cine; unos diálogos secos, cortantes, incisivos, de perfecta aplicación al próximo cine sonoro; una narración fragmentada, no lineal, con continuos saltos espaciales y temporales, que pareciera llevar dentro de sí la exigencia de la elipsis cinematográfica, cuando no del *flash-back*; y, finalmente, un retrato ácido y desencantado de la sociedad norteamericana de la época.

La escuela "*hard boiled*", que da origen al género, alimenta mayoritariamente al cine negro de los años cuarenta. Esta escuela tendrá una derivación, la escuela "*tough*", que sustituye el protagonista del de-

tective "*hard boiled*" ("duro y en ebullición") por el de un personaje desplazado hacia la periferia del sistema y que tiñe sus obras de un cierto pesimismo existencial.

A la escuela denominada "*crook story*" la caracterizará el girar en torno a la biografía de un gánster, el carecer de estructura detectivesca, el presentar una narración lineal y sin recovecos, el contar historias entresacadas de las crónicas de sucesos... En definitiva: simplicidad argumental, narrativa y dramática.

Serán las novelas "*crook*" las primeras que las productoras adapten para la pantalla, estando así en el origen del cine de gánsters de los años treinta, llevando además a un número creciente de escritores a participar como guionistas en Hollywood.

En cualquier caso, el incipiente cine de gangsters también se nutrió de la dinámica delictiva de las propias calles norteamericanas, del filtro informativo que la prensa ejercía sobre ella, del teatro, la radio y los cómics.

Si bien es en la Paramount donde se gestan tres títulos emblemáticos para el posterior cine de gánsters (*La ley del hampa*, 1927; *Los muelles de Nueva York*, 1928; *Thunderbolt*, 1929, todos de Josef Von Sternberg) será con los hermanos Warner con quienes el cine de gánsters se "codifique" (como diría Christian Metz), y ello gracias a los métodos de trabajo que imponían en su estudio: escenas y tomas cortas, relato claro y conciso, montaje con barridos y cortes contundentes en lugar de fundidos prolongados, utilización brevísima de las localizaciones para disimular sus deficiencias, moral implícita en la dinámica narrativa, rechazo del didactismo explícito y paralizador. Es decir, conductismo puro.

La codificación aludida es llevada a cabo en el ciclo de películas siguientes: *The Doorway to Hell* ▶

(1930), *Hampa Dorada* (1931), *El enemigo público* (1931), *Smart Money* (1931), *Soy un fugitivo* (1932), *The Mouthpiece* (1932) y *Veinte mil años en Sing Sing* (1933).

El cine de gánsters (y penitenciario) así concebido acabaría por definir durante aquellos años la imagen de marca de la casa Warner, cuya estrategia comercial pasaba por acercarse a la América real buscando con ello a una clientela de núcleos urbanos, de clase media y obrera, así como la de sectores emigrantes y capas subalternas, votantes potenciales del partido demócrata y teóricamente interesados por reconocer en la pantalla algún reflejo de su conflictivo entorno cotidiano.

La trayectoria del estudio emprenderá después un giro consecuente con la orientación política de la administración Roosevelt a partir de 1933, girando a partir de entonces su producción en una dirección más aleccionadora, llegando así hasta *El último refugio* (1941), que marca una nueva inflexión en el estudio: se abre con *El halcón maltés*, también de 1941, convencionalmente considerada como punto de arranque para el cine negro propiamente dicho, y se cierra con *Al rojo vivo*, en 1949.

Es, entonces, el cine de gánsters uno de los cuatro grandes bloques en que cabe dividir al género negro (cine negro), tomado éste, claro está, en sentido amplio (ya nos ocuparemos más adelante de él en sentido estricto). Los otros tres son: el cine policial, el cine de detectives y el cine criminal.

Si nos hemos ocupado del cine de gánsters con una relativa extensión es por su carácter premonitorio del futuro cine negro en sentido estricto.

Tres ciclos sincrónicos tomarán el relevo del primer cine de gánsters:

el cine de denuncia social, la sociología del gangsterismo y el cine policial en su fase de optimismo primitivo; tres opciones marcadas por el regeneracionismo del *New Deal*.

Los dos títulos más representativos del cine de denuncia social serán *Furia* (1936) y *Sólo se vive una vez* (1937), cuyas ficciones están situadas en la América contemporánea de la Depresión. Ambos filmes realizan un retrato duro de la corrupción social, política, judicial, penitenciaria y policial de una sociedad que empuja a sus miembros hacia la delincuencia. Todo esto sitúa a este par de películas en la puerta de entrada del cine negro propiamente dicho.

A partir de 1944-1945, tres corrientes cinematográficas, que se alimentan de la venalidad, las psicopatologías, el individualismo insolidario y del "sálvese quien pueda" que surgen tras la Segunda Guerra Mundial en la sociedad norteamericana, acabarán por configurar el territorio-madre del cine negro. Nos estamos refiriendo a: el neogangsterismo en negro, el cine policíaco-documental y la fase clásica del cine criminal.

Efectivamente, con la primera de estas tres corrientes mencionadas el gánster pasa a ser un individuo situado al margen de la ley no tanto por voluntad propia como por circunstancias sociales, económicas, sentimentales o patológicas. Se trata ahora de una figura casi siempre aislada, cuyas relaciones con el "gang" son casi inexistentes, convirtiéndose en un presa fácil de un destino fatalista.

Los gánsters de este período han perdido la ingenuidad de sus predecesores de los años treinta y se enfrentan ahora al mundo exterior no tanto para ascender en la escala social como para intentar sobrevivir. Podemos ver esta nueva tendencia en películas como *Dillinger*, 1945; *Forajidos*, 1946; o *El beso*

de la muerte, 1947. Todas ellas, en definitiva, entran ya plenamente en el territorio del más genuino cine negro, y los gánsters son en ellas un elemento adicional, no central.

La serie policíaca que hemos denominado "policíaca documental" arranca a partir de 1945 (extendiéndose hasta 1950) y se dedica a analizar los métodos de actuación de los agentes de la ley en el desarrollo de sus actividades. Sin duda, esta corriente se ve influida por la herencia documental de los noticiarios de guerra de la etapa anterior, por la necesidad de rodar en escenarios naturales frente a las limitaciones económicas, por el reflejo conservador de la naciente "guerra fría" y por los vientos favorables para la propaganda policial.

Pieza precursora de esta etapa es *La casa de la calle 92*, de 1945, completándose el ciclo con películas como *La ciudad desnuda*, de 1948 o *Armored Car Robbery*, de 1950.

En la fase clásica del cine criminal se incide en el estudio de las circunstancias económicas, sociales y políticas de las que nacen ciertas conductas delictivas características de esos años (1944-1948). Los instrumentos de disección de personajes son ahora la introspección y el psicoanálisis, y el personaje femenino (que empieza a revestirse con los rasgos arquetípicos de la "mujer fatal", a medio camino entre la sensualidad y la perfidia) adquirirá un mayor protagonismo, contraponiéndose al protagonista masculino que deviene débil de carácter e indefenso ante los contratiempos de la vida. Filmes que ejemplifican estos rasgos serán *La dama desconocida*, 1944; *Perversidad*, 1945; o *Doble vida*, 1948.

Hemos visto, pues, cómo y gracias a qué corrientes se va configurando (y se configura definitivamente) el cine negro en sentido estricto. De esta forma, y tras una etapa ►

que intentaba “comprender” al gánster (cine de denuncia social), otra en la que el gánster pierde protagonismo en favor de un entrado mayor de circunstancias (neogangsterismo en negro), el gánster regresará a su maldad primitiva y primigenia (propia de los años treinta a treinta y tres) en el mismo momento en que su corriente materna entra en su fase definitivamente crepuscular.

Podría pensarse que al ser *El halcón maltés* (1941) el título fundacional del cine negro y al estar protagonizado por un detective, sería precisamente el cine de detectives el encargado de codificar definitivamente el cine negro en sentido estricto.

Sin embargo no ocurrió así y ello, una vez más, por razones más sociales que estrictamente cinematográficas. La novedad que *El halcón maltés* introduce no encuentra una continuidad en los años inmediatamente posteriores debido a la dificultad de compaginar el espíritu crítico que el cine de detectives proponía con la defensa a ultranza de los valores institucionales y capitalistas en unos momentos de gran incertidumbre sobre el resultado final de la guerra. Sólo una vez que ésta haya terminado las pantallas acogerán de nuevo en su seno al “private eye”.

No obstante, y pese a la incidencia que esta corriente hace en el deterioro moral de todo tipo de instancias públicas y privadas, el territorio narrativo por el que se mueven la mayoría de los filmes adscritos a esta corriente durante su período incipiente sólo desde la periferia se sitúa en el ámbito del cine negro en sentido estricto. Será entre 1944 y 1947 las fechas de mayor productividad en el ámbito del cine negro cuando *Philip Marlowe* vuelva revitalizado a las pantallas pasando a pertenecer por derecho propio aho-

ra sí a la historia del cine negro.

Pero quizá la cuestión que ronde la cabeza del lector de estas páginas en este momento sea la de si es posible resumir en una sola frase el pequeño esbozo que sobre la configuración del cine negro en sentido estricto se ha intentado establecer en las páginas anteriores.

Mi respuesta será que sí, y la frase que la confirme ha de ser ésta: al predominio del cine de gánsters durante el primer tercio de los años treinta le sucede el apogeo del más optimista cine policial en los dos tercios restantes de la década y del cine criminal que ocupan, desde 1941 en adelante, el espacio intermedio entre aquellas dos corrientes. Pero si el cine negro en sentido amplio está conformado, como ya se ha dicho, por el cine de gánsters, el cine policial, el cine de detectives y el cine criminal, en sentido estricto, en cambio, sólo

cado.

De entre las múltiples y variadas definiciones del cine negro (se entiende definiciones concisas que permitan un rápido reconocimiento de un estilo por todos conocido a un nivel, al menos, de manifestación cinematográfica superficialmente considerada) que se pueden encontrar, elegiré una que me parece óptima tanto por su clarificadora brevedad como por su integración interna dentro de la más rancia (en el “buen” sentido) tradición del cine americano. La definición en cuestión, autoría de A. Fernández Santos, es ésta: el cine negro sería la “*tumultuosa derivación en ámbitos urbanos del universo rural del Western*”. Relacionemos esto con las diversas corrientes mencionadas en el capítulo anterior.

Del cine de gánsters tomará el cine negro los recursos elípticos para la representación de la violencia,



La serie “policiaca documental” arranca a partir de 1945 (extendiéndose hasta 1950) y se dedica a analizar los métodos de actuación de los agentes de la ley en el desarrollo de sus actividades.

de un cierto grupo de películas y de códigos de estilo podrá decirse que pertenecen (o que configuran) el *cine negro*.

De ellos nos ocupamos en el capítulo siguiente.

3. TEMAS, PERSONAJES Y RECURSOS ESTILÍSTICOS

El cine negro del período clásico arraigó en los estudios de Hollywood sobre un territorio conflictivo delimitado por el juego de confrontaciones entre la sensibilidad social y creativa de los cineastas y las necesidades comerciales de las grandes productoras. Es decir, por una parte, la inspiración de los creadores más comprometidos con su tiempo y con su lenguaje; por otra, la producción industrial sensible a las demandas más inmediatas del mer-

su tendencia a la sequedad y a la concisión narrativa, su vocación conductivista y su interés por seguirle la pista a una figura individual.

Del cine de denuncia social se recupera su capacidad para reflejar desde una perspectiva crítica el marco referencial al que alude la ficción y, sobre todo, el protagonismo del americano medio, lo cual suponía la conversión definitiva del cine negro en parábola de una sociedad enferma, oculta bajo las apariencias de la respetabilidad oficial más honorable. De esta forma, el cine negro toma como referente directo de sus ficciones la propia realidad para ofrecer -por vía metafórica- una radiografía en negativo de ésta.

Ahora, profundicemos un poco más con la ayuda de David Bordwell, que nos ilustra sobre ►

las diferencias del cine negro frente al conjunto de la producción clásica del Hollywood coetáneo, diferencias a las que Bordwell denomina "pautas de no-conformidad". Son éstas: 1) la ruptura de la causalidad psicológica, 2) el desafío a la prominencia masculina en el romance heterosexual, 3) el ataque a la motivación del "final feliz" y 4) la crítica de la técnica y del estilo clásicos.

Es decir, por mor de 1), se posibilita la aparición de policías venales, héroes desorientados, violencia gratuita, acciones confusas y la adquisición, por tanto, de autoconciencia existencial de los protagonistas.

Por 2), la expresión de la sexualidad femenina como elemento perturbador de la seguridad masculina (mediante la figura de la "mujer fatal") enfrenta a los hombres con una incertidumbre psicológica y de objetivos que, hasta entonces, era patrimonio exclusivo de la representación cinematográfica tópica del universo de las mujeres.

Por 3), se impone la dificultad para importar desde fuera y, especialmente, para extraer desde dentro de las historias el "final feliz" estereotipado.

Por 4), finalmente, la introducción de procedimientos narrativos de carácter subjetivo (voz en *off*, *flash-*

solitario, el recelo permanente, la ausencia de lazos familiares y su desclasamiento ideológico impiden que el detective pueda integrarse en ningún grupo. Lo que importa es sobrevivir, así que esta figura adoptará como actitudes (casi como vicios, diría yo) el escepticismo, la ironía, el humor corrosivo y el desencanto. Su desconfianza, además, alimentará su misoginia hacia unos personajes femeninos que, si bien siguen en cierto modo los moldes físicos fijados por la "vampiresa" de los años treinta, acaba por derivar hacia una nueva tipología que se engloba en la etiqueta de "mujer fatal". Se trata de mujeres a las que, acaso, el amor podría salvar de un destino inexorable, pero que cuando se deciden a explicitar sus sentimientos, o bien es ya demasiado tarde o bien parece tan sólo una estratagema para salvar su vida en el último momento.

En la composición de estos personajes actúa, sin duda, el mito consustancial a la visión judeo-cristiana de la mujer, configurando, en definitiva, un retrato que expresa el miedo a la sexualidad femenina y que devuelve, a cambio, el exorcismo fabricado por el hombre frente a dicho temor. Dicha sexualidad es presentada, además, como incompatible con la institución matrimonial, de

de tercer lado del triángulo amoroso y su retrato no pasa de ser un mero esbozo superficial.

El creciente relieve que la mujer fatal va tomando en el género se constata en los propios títulos de las películas: *Laura* (1944), *Gilda* (1946), *La dama del lago* (1946), etc.

Frente a los detectives, gangsters o agentes de la ley más cercanos a una caracterización prototípica comienzan a aparecer, a finales de los años cuarenta, derivaciones suyas que son a la vez víctimas y verdugos, sujetos de pasiones y ejecutores de éstas. Es decir, habrá una evolución del personaje, pues si en los inicios el arquetipo se configura casi siempre como una víctima del sistema social americano, a medida que los ecos del *New Deal* se van apagando, los referentes sociales irán desapareciendo y el individuo será víctima de otro tipo de circunstancias (más personales).

A partir de entonces, las pantallas se pueblan de unos personajes que, incapaces por lo general de gobernar sus propios destinos, suelen ser presa fácil de las telas de araña que tejen a su alrededor mujeres sin escrúpulos (*Senda Tenebrosa*) y que les conduce unas veces al asesinato (*Perdición*), y otras hacia una suerte de complicidad en su ejecución (*Retorno al pasado*).

A su vez, la desaparición del detective privado de las pantallas a partir del último tercio de los años cuarenta facilitará que algunos de sus rasgos arquetípicos se traspasen al hasta entonces incorruptible policía, como demuestran las imágenes de *Sin conciencia* (Raoul Walsh, 1950) o *Sed de mal* (Orson Welles, 1957).

El caso del gángster es diferente. Su regreso a las pantallas tras el paréntesis de la segunda guerra mundial, a partir de 1945, le convierte en un ciudadano casi vulgar una vez perdido el carácter grandilocuente de los años treinta. Sus ►

La definición de cine negro, autoría de A. Fernández Santos, es ésta: el cine negro sería la "tumultuosa derivación en ámbitos urbanos del universo rural del Western".



backs, etc.) hace incompatibles estas ficciones con el desarrollo convencional de las historias.

La aparición, a partir de 1941, del detective privado como protagonista provoca el desplazamiento correlativo del gángster y la asunción de algunos de sus rasgos arquetípicos por parte de aquél. Sin embargo, a diferencia del primitivo gángster, la necesidad de actuar en

manera que el triángulo amoroso se convierte en la estructura narrativa habitual de una películas donde el sexo sólo podrá alcanzar su satisfacción tras la violencia.

El resto de personajes femeninos no son sino réplicas hogareñas (acaso excesivamente edulcoradas, si se me permite) de sus astutas y poderosas rivales. La función de estas heroínas se suele limitar a servir

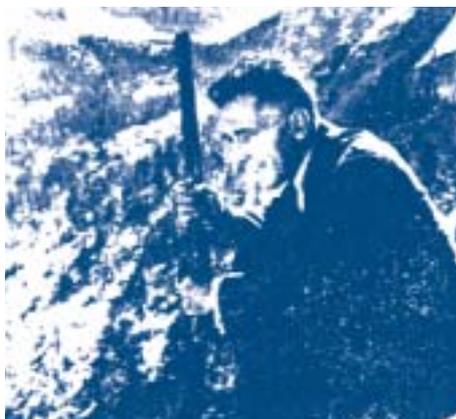
rasgos básicos suelen ser la indecisión, la debilidad de carácter, la soledad -aunque sea aparentemente compartida con una mujer-, la inseguridad y un instinto de supervivencia muy desarrollado que no impide el final trágico de todos ellos. Ejemplos de todo esto son películas como *Forajidos*, *El beso de la muerte*, *Yo amé a un asesino* y otras.

Les ha llegado, por fin, el turno a los recursos estilísticos del cine negro. Pasemos, sin más preámbulos, a ocuparnos de ellos.

Cabría comenzar señalando que la aparición histórica del detective (allá por 1941) implica el abandono de la objetividad, la quiebra de la linealidad y la ruptura de la continuidad narrativa que caracterizaba a las ficciones del cine de gánsters. Es decir, la firmeza de las conexiones causales empieza a desvanecerse y la película negra se vuelve incapaz de anudar completamente el relato interior. La instancia narrativa ya no busca dar al relato una apariencia de objetividad, sino que debe estructurar una subjetividad narradora que es equívoca. Estamos ante lo que José Antonio Hurtado ha llamado una "focalización doble": un relato que es portador de una mirada interna (la del detective) y de una mirada externa (sobre el detective), y esto es así tanto para aquellas películas que están narradas en primera persona como para las que lo están en tercera persona. Además, en ningún caso la historia precede al relato, sino que -por el contrario- es siempre este último el que construye la primera. Por mucho que la historia se disfraza de "preexistente" para ser contada por un narrador interno, aquélla nunca tiene existencia propia independientemente de la instancia narradora capaz de articularla en forma de relato. El relato sigue ahorrando la historia (como es inevitable), pero ahora ya no la objetiva, porque su sentido está en

fuga y se ha vuelto huidizo.

En este sentido, el recurso habitual del "flash-back" desvela su carácter irremediamente subjetivo (el pasado debe ser evocado siempre por alguien) y funciona como un auxiliar de la instancia narrativa para construir la subjetividad. El sometimiento de las imágenes a la convención con la que se expresa este recurso extiende sobre ellas, -que transcurren en presente al espectador- la sombra del "fatum", y que al ser connotadas como pretérito se vuelven inmutables en su dinámica dra-



Humphrey Bogart en *El último refugio* (Raoul Walsh, 1941).

mática (no se pueden alterar, porque ya han sucedido).

La evocación del pasado, en cualquier caso, no obedece a razones de caracterización biográfica, psicológica o melodramática, sino que funciona -incluso- como un elemento de estructuración narrativa.

El recurso al *flash-back* encuentra su corolario en el resorte de la voz en *off*, el cual aparece acompañado, a veces, por otro resorte con idéntica naturaleza de fondo: la cámara subjetiva, que asume la representación metafórica de un personaje para obviar su presencia física en la imagen (haciendo coincidir la mirada de aquél con el encuadre del plano), subrayando -más todavía- la subjetividad del punto de vis-

ta desde el que se narran los hechos.

Por si esta enumeración de recursos y características hubiera resultado un tanto farragosa, he aquí una rápida recapitulación.

Mirando hacia las raíces del género nos encontramos con: abandono de la objetividad, quiebra de la linealidad y ruptura de la continuidad del relato. Dentro de su naturaleza: subjetividad narrativa, disgregación dramática y fragmentación temporal. En la dramaturgia: melodrama, psicología y suspense. En la médula de todo ello: ambigüedad del sentido, relativismo moral y proyección del pasado sobre el presente. En los procedimientos: voz en *off*, cámara subjetiva y *flash-back*.

Ya tenemos los recursos y principales características del cine negro... pero, ¿qué significan en realidad? ¿Qué aportan? Las respuestas a estas y otras preguntas, en el párrafo siguiente.

Lo que en general (al menos, en los textos por mí consultados) suele plantearse como posibilidad (se suele decir "acaso sea así", "podría decirse que" o "quizá no sería temerario decir que"), me atreveré yo a plantearlo afirmativamente (que las responsabilidades, pues, caigan sobre mí y sólo sobre mí): la textura narrativa de la película negra es única en el conjunto del cine clásico. ¿Las razones? Amén de las citadas, éstas otras:

Una característica esencial del MRI (Modo de Representación Institucional) consistía en su esfuerzo por borrar las huellas que deja sobre la superficie de los filmes el trabajo de la enunciación, lo que equivaldría a simular la inexistencia de una instancia narradora, a crear la ilusión de que la historia "se cuenta sola". Por el contrario, la identificación de un narrador interior como conductor del relato contribuye a "desvelar la pregnancia ►

del discurso" (son palabras de Sánchez-Biosca).

Por idéntica razón, la introducción de la voz en *off* y de la cámara subjetiva tienden a cuestionar la falsa, pero aparente, "autonomía" del enunciado en la narración clásica, introduciendo así un factor que obstaculiza la verosimilitud convencional al hacer evidente (inscribir sobre el texto) una duplicidad narradora.

No es casual, pues, que el desarrollo más amplio y la maduración del cine negro tengan lugar entre 1944 y 1948, es decir, en la última fase del lenguaje clásico, cuyos fundamentos entrarán en crisis al mismo tiempo que el sistema de producción de Hollywood inicie, justo en 1949, su decisiva transformación histórica.

Así pues, frente a la escritura clásica, el cine negro tiende a emborronar el espejismo de la instancia narradora "inexistente", cuestiona la autonomía del enunciado, rompe la funcionalidad narrativa exclusiva y total, dificulta la clausura del relato, desestabiliza la verosimilitud y, como consecuencia de todo ello, amenaza la transparencia. Simultáneamente, su naturaleza reflexiva incorpora dentro de sí la personalización diegética de una instancia narradora, el desdoblamiento de la función enunciativa, la exploración no-narrativa de digresiones colaterales, la apertura de huecos y ambigüedades en el sentido, la disparidad de líneas abiertas y de discursos no cerrados, la dispersión narradora y el espesor estructural, dando como resultado una incipiente visibilidad del trabajo de enunciación.

Pese a todo esto, su funcionamiento no trata de impedir la articulación consistente de un discurso ni el despliegue de una eficaz estructura operativa. Bien al contrario, lo que se pretende es atrapar al espectador en las redes del relato.

Por último, me referiré a algunos

recursos que podríamos denominar "técnicos", en la medida en que, si bien contribuyen (no podría ser de otro modo) a las características de la narratividad propia del cine negro, no forman, en cambio, parte de ella en sentido estricto. Me estoy refiriendo a recursos tan importantes como el de la iluminación, cuya naturaleza ha dejado de ser ya meramente estética o ambiental (como sucede en el cine de gangsters) para devenir estrictamente dramática y conceptual, y ello a través, básicamente, de tres operaciones: el incremento y la diversificación -que no superación- de la luz básica o principal (*key-light*), la retirada progresiva de la luz de relleno (*fill-light*) con el fin de remarcar las sombras creadas por la primera y el refuerzo del contraluz en idéntico sentido.

Todo esto crea una atmósfera turbia y densa y produce un efecto doble. Por un lado, la ambigüedad que empiezan a cobrar la gestualidad o la mera dinámica física de los actores. Por otro, la sugerencia de una densidad psíquica que no proviene solamente del tejido narrativo.

Otro de estos recursos que he dado en llamar "técnicos" serían la profundidad de campo, la utilización de los objetos, la función de los primeros planos o el mecanismo del "fuera de campo".

En cuanto a los planos cortos, los primeros planos y los planos de detalle hay que señalar que introducen un procedimiento más ligado a la lógica asociativa de lo metafórico que a la dinámica causal de la continuidad narrativa. Desempeñan, por tanto, una función más paradigmática que sintáctica... Pero, ¡un momento!, ¿hemos dicho "paradigmática"? Sí, así es.

Es la ocasión, entonces, de acudir momentáneamente a Christian Metz para que nos aclare algunos puntos al respecto: "*un paradigma, por definición, es una clase*

de elementos, uno solo de los cuales figura en el texto, o en un punto dado de ese texto (por cierto, el texto, en este caso, es el texto filmico, es decir, el film); lo propio del paradigma es, pues, no desplegarse nunca en toda su superficie al nivel textual; sólo el análisis puede desplegarlo, conmutando el fragmento considerado del texto por fragmentos de otros textos (u otros fragmentos del mismo texto): así, el simple enunciado literal del paradigma, es decir, la enumeración exacta de sus miembros, compromete ya la actividad analizadora (puesto que hay que conmutar y exige ya que el desarrollo manifiesto del texto quede "roto": establecer la paradigmática y establecer el paradigma son una única y misma "cosa").

Sirvámonos del mismo Christian Metz para que nos aclare sus propias palabras: el paradigma "*no 'aparece' en el texto; su primera aparición acontece en el código; es, desde el principio, algo para el analista: es código o no es (...); el paradigma, en efecto, no puede ser localizado, puesto que no está en ninguna parte del texto; hay que construirlo desde el principio, de forma tal que con lo paradigmático se está ya en la paradigmática*".

Creo que a la luz de esto, no sería temerario decir que esos planos cortos, esos primeros planos y esos planos de detalle (supongo que con estos últimos se alude a los famosos "insertos" característicos del cine mudo en general o, entre otros, del cine de Alfred Hitchcock en particular) vendrían a ser una especie de "marca de la casa" -siendo la "casa" en este caso, claro está, el cine negro-. Efectivamente, puesto que (como nos aclara Christian Metz) el paradigma es asunto de código, todos esos planos característicos, se me antoja, serían una especie de autoafirmación del cine ►

negro en tanto que poseedor de (o poseído por) un código cinematográfico propio.

A su vez, la utilización del fuera de campo como el lugar obviado por la elipsis o como el espacio al que remite la metonimia aparece como la llave que abre una fisura en la diégesis del relato. En la gramática clásica, "el sintagma plano/contraplano impedía toda fuga del significado hacia cualquier lugar indeseable; el espacio de un plano se cerraba sobre su contraplano opuesto" (nos dice José Luis Téllez). En contrapartida, la ausencia del contracampo impide la confirmación, introduce la incertidumbre implícita en lo que se representa (lo que la cámara no recoge) y permite una fuga de sentido. Las miradas hacia el fuera de campo que abundan en *Retorno al pasado* son un buen ejemplo de lo que estamos diciendo.

No obstante, he de confesar que si he introducido el párrafo anterior, no ha sido sino para volver a invitar a Christian Metz a unirse con nosotros con la excusa de que nos clarifique ahora qué es un sintagma. Escuchémosle: "Un sintagma es un conjunto de elementos que se han comanifestado en el mismo fragmento de texto, que están ya unos junto a otros, antes de cualquier análisis", pero "establecer el sintagma y establecer la sintagmática son dos actividades diferentes: ésta corresponde al analista; aquélla, al emisor del mensaje". No sé si habrá quedado lo suficientemente clarificado. Por si acaso, reproduzco aquí también el fragmento de su libro **Lenguaje y cine** que, a este respecto, más clarificador le resultó al redactor de estas líneas (observación: el ejemplo elegido se basa en la secuencia fílmica por ser ésta uno de los tipos de sintagmas más importantes en el cine): "Cuando se quiera definir la secuencia como artículo de código, nos vemos inme-

diatamente obligados a introducir consideraciones pragmáticas (comutación secuencia/no secuencia)". De tal manera que podemos "enumerar los principales modelos de arreglo secuencial entre los cuales el film puede elegir: el cuadro que se haga, cualquiera que sea el detalle, será exactamente un paradigma de los sintagmas". La clarificación definitiva de la cuestión viene, por fin, a continuación: "los términos del sintagma (A-B) -es-



"Un sintagma es un conjunto de elementos que se han comanifestado en el mismo fragmento de texto, que están ya unos junto a otros, antes de cualquier análisis" (Ch. Metz).

quema distribucional de una secuencia de montaje alternante "son, al mismo tiempo, los miembros del paradigma (A/B): se llama propiamente "paradigma" a una oposición entre dos clases y no entre dos ocurrencias".

Podría decirse entonces, y es ahora con mis propias palabras y no con las de Christian Metz con las que hablo, que los sintagmas son las "expresiones" que de hecho ocurren en un film, mientras que el paradigma sería la "clase" (ésta sí es expresión de Metz) de ocurrencias que podrían darse en el film, incluyendo, no obstante, también las que de hecho ocurren, (es decir, incluyendo a los sintagmas, si bien no en tanto que sintagmas, esto es, ocurrencias de hecho, sino en tanto que ocurrencias posibles).

Y ya que nos hemos apropiado (o al menos lo hemos intentado) de parte del vocabulario semiótico clásico, ¿por qué no utilizarlo para decir que la característica paradigmática y sintagmática del cine negro hacen de él, como de ningún otro género nacido al calor del Hollywood clásico, uno en el que la atención subrayada hacia el estilo hace que éste aparezca, por primera vez en el cine de Hollywood,

como un valor en sí mismo?

No es vano ni gratuito, pues, a la luz de estos comentarios previos decir que el cine negro es el lugar en el que convergen un momento histórico y un espacio mítico-narrativo marcados por el tránsito fronterizo entre el esplendor de la era clásica y la intuición de la modernidad.

4. ¿DÓNDE ESTÁ EL ÚLTIMO REFUGIO?

¿Son el último refugio del perso-

naje de Humphrey Bogart las rocas en las que (valga la redundancia) se refugia? No. Él es consciente de que ya no va a poder escapar una vez más. Toda su vida ha estado huyendo. De todo y de todos, pero, aunque le apresaran (al comienzo de la película, cuando le vemos por primera vez, sale de la cárcel), siempre había una posibilidad de escape (en esta ocasión -al salir de la cárcel al comienzo de la película- es su "jefe" quien le saca para encargarle un robo que, a la postre, será el último para ambos). También nos informa el propio personaje (el recurso utilizado para ello es un diálogo con el personaje de Ida Lupino) de que, antes de que le sacaran, ya había intentado fugarse por sí mismo. El personaje de Ida Lupino también se siente presa de su pasado, presa de la vida, de una especie de "chulo", un gangster de poca monta al que si ella se negara a obedecer la devolvería a un sucio antro cualquiera, uno de éstos como aquél en el que la encontró. Es por eso que ella intenta rápidamente hacerse amiga del único hombre que conoce que la puede alejar de todo eso. Pero, no podía ser de otro modo, no será tan sencillo como pudiera parecer. Él comienza no estan- ▶

do muy interesado por ella, mejor dicho, comienza queriendo que se vaya. Cuando ella logra, al menos, que le permita quedarse mientras ellos (los otros dos pequeños gangsters que llevarán a cabo el robo junto con el interpretado por Bogart) planean todo el asunto, él acepta fríamente. Más tarde, cuando en ella ya no impera sólo el interés por granjearse la amistad de un hombre que la saque de todo lo que hasta entonces ha conocido, sino que empieza a sentir amor por él, será cuando él caiga enamorado como un iluso de la hija de un pobre campesino al que conoce tras un pequeño accidente de coche.

Digámoslo ya: es a esa jovencita a la que ese pequeño gángster considera, en su interior, su último refugio, rosario de todo lo que él (como el personaje de Ida Lupino) jamás ha tenido y, como veremos (¿realmente él no se da cuenta?...), jamás tendrá. Su "toma de conciencia" final se producirá de forma violenta: ella le rechaza inmisericorde mientras se abraza a su novio, mayor que ella, con más dinero; en una secuencia dura por lo que esa pareja representa, que le es "lanzado" abruptamente a los ojos de este gángster de buen corazón, atrapaado en un mundo sin él.

¿De buen corazón? ¡Claro! ¿Cómo describir si no a un tipo que termina yendo a dar el golpe con una mujer (Ida Lupino) y un perro? ¿Cómo hablar si no de alguien que una vez cometido el robo y con parte del botín en las manos le da todo el dinero que tiene (un adelanto por un golpe que ha salido mal) a ella para que no la relacionen con él mientras se aleja sangrando y perseguido por la policía? El amor había hecho acto de aparición, cierto... ¿Pero dónde puede aparecer si no es en un corazón dotado para recibirle?

Pero, si lo que él creía que era su último refugio (la jovencita) no lo fue,

y si las rocas en las que no tiene más remedio que esconderse tampoco lo son, ¿dónde está, entonces, ese último refugio? ¿Acaso ni siquiera tendrá derecho a él? No... Es decir, sí. El último refugio hará honor a las palabras que lo componen: será "último" porque por causa de él morirá; será refugio porque le cobijará aún más allá de la muerte.

Mientras yace tendido, herido y sin esperanza, ve acercarse a él a través de las escarpadas rocas al pequeño perro que ella se llevara consigo en su despedida. No puede ser de otra manera, ella ha de estar cerca. Sale de su escondite, mira, la ve... la bala le atrapa por la espalda. La policía lo ha conseguido. Ya no les causará más problemas.

Pero él (y ella) también lo han logrado: han vivido la esperanza de alejarse de lo que hasta entonces habían sido, de alejarse, quizá, de lo que no puede dejar de ser, de ellos mismos. Su refugio no ha podido materializarse, pero eso no importa a quien nada material ha tenido.

El último refugio es un film fronterizo: no es aún cine negro en sentido estricto, pero adelanta elementos de los que carecían los films anteriores de gangsters, policíacos, etc.

No es un film negro porque aún predominan los exteriores de una forma imposible para el "auténtico" cine negro, rodado básicamente en estudio, con determinadas y características iluminaciones (tratadas en otro apartado de este mismo trabajo). No lo es, pues, por motivos "técnicos", pero sí lo es al adelantar una moralidad tan ambigua, extraña y paradójica como sólo el cine negro, donde importarán más las relaciones entre los personajes que el *leit motiv* del crimen de que se trate en cada caso, puede describir.

No era, en cualquier caso, el motivo de este breve apartado final el de poner de manifiesto los recursos

concretos llevados a la pantalla por Raoul Walsh en este film, pues nada habría más sencillo que parafrasear algunos fragmentos de la bibliografía a él dedicada. Se trataba sencillamente de terminar nuestro trabajo con una especie de epílogo que dejara clara una pasión personal del autor del mismo: el cine y, dentro de él, el cine negro.

¿La frase final? Héla aquí: como si de uno de los extraños óbitos que tanto abundan en sus ficciones se tratase, el cine negro, pese a haber muerto décadas atrás, sigue aún muy vivo para los buenos aficionados al cine con reliquias como *Retorno al pasado*, *Laura*, *Perdición...* ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- **Lenguaje y cine.** Christian Metz. Ed. Planeta, Barcelona, 1973.
- **Cómo se comenta un texto fílmico.** Ramón Carmona. Ed. Cátedra, Madrid, 1991.
- **El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica.** Carlos Fernández Heredero/Antonio Santamarina. Ed. Paidós, Barcelona, 1996.
- **Raoul Walsh.** Joaquín Casas. Ed. J.C., Madrid, 1982.