

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**RETROSPECTIVA DEL CINE NEGRO:  
RETORNO AL PASADO**

**T E S I S I N A**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
PRESENTA

**G E R A R D O R U I Z L Ó P E Z**



Asesor  
Dr. Rafael Reséndiz Rodríguez

CIUDAD UNIVERSITARIA D.F. NOVIEMBRE 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



RKO  
PRESENTS

Robert Jane  
**MITCHUM · GREER**

in  
**Out of the Past**

with  
**KIRK DOUGLAS · RHONDA FLEMING**

**RICHARD WEBB**

**STEVE BRODIE · VIRGINIA HUSTON**

PRODUCED BY **WARREN DUFF**

DIRECTED BY **JACQUES TOURNEUR**

SCREEN PLAY BY **GEOFFREY HOMES**

R K O  
RADIO  
PRESENTS

**Asesor**  
**Dr. Rafael Reséndiz Rodríguez**  
**Doctor en Ciencias de la Comunicación y la información**

## **AGRADECIMIENTOS**

D'abord, j'aimerais bien remercier. La compréhension et soutien que j'ai eu de la part de ma chérie, mon chou, Laurence dans un mot, pour finir ma monographie. Merci Laurence, merci beaucoup mon amour. Nous sommes ensemble dans ce chemin, qu'on partage et qu'on essaye de profiter au maximum.

Por otro lado, aprecio el aliento de la parte de mis padres para la realización de este trabajo. A través de los años de estudio que me ofrecieron incondicionalmente su sostén. Gracias, muchas gracias a los dos.

Así mismo, el reconocimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México y en especial a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, por brindar los cauces para poder ser mejores personas, mejores mexicanos y mejores seres humanos. Gracias, muchas gracias.

En este sentido, también correspondo a los maestros José Armando Vásquez Puga y Carlos Vega Escalante que sin su valiosa ayuda, el presente tratado no hubiera podido elaborarse.

Finalmente, gracias a todos los amigos que intervinieron con sus opiniones e ideas para el buen término de este estudio. En especial a Valentín Martínez Longines por su colaboración técnica.

Gracias a todos y en especial a esa fuerza que se encuentra en todos y cada uno de nosotros y es un reflejo del universo infinito.

# Índice

## INTRODUCCIÓN

### **Parte I. Contexto Histórico de los Estados Unidos de Norteamérica de 1930 a 1954.**

#### **Capítulo I. Consecuencias del crack bursátil de 1929 y el inicio de la guerra fría.**

1.1. El Despertar de un sueño.....	1
1.2. El Nuevo Acuerdo.....	2
1.3. Todos contra Hitler.....	3
1.4. Normandía.....	4
1.5. La Energía Nuclear.....	6
1.6. El Fin del Conflicto.....	8
1.7. La Cacería de Brujas.....	10
1.8. La Ruptura familiar como consecuencia de la conflagración.....	12
1.9. Mujeres y Minorías.....	13
Citas.....	17

## **PARTE II: EL LATIR DE HOLLYWOOD EN DOS DÉCADAS**

### **Capítulo II. La meca angelina en los años treinta y cuarenta**

2.1. El Sistema de Estudio.....	18
2.2. Los Directamente Implicados.....	20
2.3. Los Originales.....	32
2.4. Los Originales 2.....	35

2.5. Hollywood en los cuarenta.....	37
2.6. Temas. La Fantasía y el Horror.....	44
2.7. Problemática Social.....	46
2.8. Propaganda de Guerra.....	48
2.9. Películas Célebres: Biografías y Adaptaciones Literarias.....	50
2.10. Películas de Acción, cintas filmadas al exterior y pastorales.....	52
2.11. Westerns.....	53
2.12. Filmes Pastorales, sobre niños y animales.....	54
2.13. Cintas de Mujeres.....	54
2.14. Comedias.....	56
2.15. Musicales.....	57
Citas.....	59

### **PARTE III: CARACTERÍSTICAS DE LO NEGRO**

#### **Capítulo III. “Killing is very personal” (Matar es muy personal) McClure (Brian Donlevy), un gangster veterano, en “The Big Combo” (1955)**

3.1. Origen.....	62
3.2. Pulp Fiction.....	66
3.3. La Esencia del negro.....	67
3.4. El Duro.....	71
3.5. Femme Fatale.....	73
Definiciones, citas y direcciones web.....	81

## **PARTE IV: EL HALCÓN MALTÉS O EL INICIO DE UN NUEVO ESTILO.**

### **Capítulo IV. El Halcón Maltés y sus versiones cinematográficas.**

4.1. Dashiell Hammett.....	84
4.2. John Huston.....	92
4.3. Roy Del Ruth.....	95
4.4. “El Halcón Maltés” (1931) versión de Roy Del Ruth.....	96
4.5. “El Halcón Maltés” (1941) versión de John Huston.....	98
4.6. Humphrey Bogart.....	102
Citas y direcciones web.....	104

## **PARTE V: LAS PELÍCULAS DEL CINE NEGRO MÁS REPRESENTATIVAS DE LOS AÑOS CUARENTA. (Selección personal de las fichas artísticas)**

### **Capítulo V. Atmósfera Nebulosa**

5.1. Un Sello Distintivo.....	106
5.2. “City for Conquest” (1940).....	107
5.3. “High Sierra” (1941).....	107
5.4. “This Gun for Hire” (1942).....	108
5.5. “The Glass Key” (1942).....	109
5.6. “Double Indemnity” (1944).....	110
5.7. “Laura” (1944).....	112
5.8. “Murder My Sweet” (1945).....	113
5.9. “Mildred Pierce” (1945).....	114

5.10. “The Woman in the Window” (1945).....	116
5.11. “Scarlet Street” (1945).....	118
5.12. “The Postman Always Rings Twice” (1946).....	119
5.13. “Gilda” (1946).....	121
5.14. “The Strange Love of Martha Ivers” (1946).....	122
5.15. “The Killers” (1946).....	124
5.16. “The Big Sleep” (1946).....	126
5.17. “Kiss of Death” (1947).....	128
5.18. “Dark Passage” (1947).....	129
5.19. “Out of the Past” (1947).....	130
5.20. “Force of Evil” (1948).....	133
5.21. “Key Largo” (1948).....	134
5.22 “The Lady from Shanghai” (1947).....	135
5.23. “The Third Man” (1949).....	137
5.24. “Deadly Is the Female” (1950).....	138
5.25. “White Heat” (1949).....	140
Citas y direcciones web.....	143

## **PARTE VI: UN ACERCAMIENTO AL CARTEL A TRAVÉS DE LA LUZ NEÓN**

### **Capítulo VII. El Afiche y su relación con los bajos fondos**

6.1. El Afiche.....	144
6.2. Características del Póster.....	145

6.3. El Afiche en el inicio del Cine Negro.....	146
6.4. El Cartel como testimonio histórico.....	147
6.5. El Análisis del afiche.....	147
6.6. Selección personal de los mejores afiches del Film Noir.....	149
Citas.....	171
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>173</b>
<b>FUENTES DE INFORMACIÓN.....</b>	<b>179</b>

## INTRODUCCIÓN

La existencia del cine negro como una corriente, estilo, género cinematográfico se debe principalmente a la necesidad de crear una visión distinta de la vida estadounidense de los años cuarenta. Después de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad americana reclamaba historias que reflejaran su cotidianidad desde un punto de vista más llano. En este sentido, la literatura llamada *hard boiled* (relatos de crimen), con un lenguaje sombrío y violento colmó un hueco que habían dejado los relatos burgueses donde la clase pudiente era la protagonista. Tramas superficiales de un mundo rodeado de lisonjas y ensueño hacían imaginar otros mundos al ciudadano común.

Sin embargo, la vida diaria de la gente corriente irrumpió en la escena fílmica de Hollywood para evidenciar la descomposición y reacomodo de la sociedad estadounidense. La vida familiar se vio severamente afectada. El padre de familia, el hijo o el hermano tuvieron que ir a defender los intereses del gran capital. La familia quedó descabezada, por lo tanto, la mujer tuvo que asumir un papel de suma importancia para sacar adelante a su prole. Así mismo, el mercado interno americano necesitó de la mano de obra femenina. De tal forma, que la otrora ama de casa, se convirtió en obrera, desempeñando las mismas labores que su cónyuge o hijo realizara antes del conflicto bélico.

Luego entonces, los hijos quedaron desprotegidos, solos en casa. Sin embargo, la contienda demandó ayuda de toda la población para trabajar en la industria. Pero no todos tuvieron las mismas oportunidades de laborar y fueron presa fácil de la delincuencia.

Por otro lado, la mujer norteamericana se adaptó a su nuevo rol y vivió en carne propia las encomiendas antes masculinas: proveedor, toma de decisiones, jefe de familia.

Con este escenario en el núcleo de la sociedad, las instituciones también experimentaron cambios. La corrupción hizo presa fácil a políticos de todos los niveles. El sector encargado de brindar seguridad y justicia a la población, se confundió con el crimen organizado ya que los métodos de acción en ambos dominios eran similares.

Mientras, el encargado de llevar las riendas de la unión americana proclamaba bienestar y progreso para todos, la realidad en algunos de los pueblos y calles del país de las barras y las estrellas distaba de ser el “sueño americano”.

De esta manera, el caldo de cultivo fue idóneo para dar cabida a un estilo de hacer cine especialmente particular, capaz de mostrar el lado oscuro y sórdido de una sociedad pujante y símbolo de grandeza. Dejando atisbar, la hipocresía, doble moral y amoralidad en el seno de la misma.

En otro sentido, debido a otro enfrentamiento mundial, veinte años atrás, la afluencia de talentos de diversas partes del mundo dio a Hollywood una visión diferente en la manufactura fílmica. Nutriendo en sus diversas áreas de creativos con nuevas propuestas para la industria cinematográfica.

Así sucedió con la migración teutona especialmente, quien fue determinante para el nacimiento del cine negro, a través del expresionismo alemán. La manipulación de la luz para crear claro oscuros, hizo posible la formación de atmósferas y personajes lúgubres y nauseabundos. La fotografía con sus tomas anguladas recrearon escenas donde la forma siempre fue más importante que el fondo.

Luego entonces, aunado a grandes exponentes del *hard boiled*, fue posible arribar a un cine sofisticado, que se alejó de los parámetros angelinos de la época. Creando una tendencia cinematográfica que no sé sabía de donde provenía exactamente. Pero que por sus características, marcaría un periodo, donde la innovación y lo artificioso crearían un universo negro con múltiples tonalidades grises. Mostrando la calidad fílmica de sus realizadores.

Ahora bien, el empeño de este trabajo es presentar de manera **monográfica\***, los criterios que dieron principio al cine negro en los años cuarenta del siglo veinte en la Unión Americana. En este sentido, no requiere una incógnita a desentrañar, evidencia para llegar a un término y tampoco posee la puntualidad en el orden de la exploración. Sin embargo, desea indicar de forma concreta y específica el devenir de una corriente, ciclo, género o estilo cinematográfico que confirió una huella singular en su realización fílmica.

En este sentido, el capítulo primero aborda el contexto histórico donde tuvo germen el cine negro. Se consideran las consecuencias que originaron el crack bursátil de 1929 en Wall Street. Así mismo, las causas que dieron principio a la segunda guerra mundial, las secuelas

en la sociedad estadounidense, la consumación del conflicto bélico y posteriormente el inicio de la guerra fría.

Posteriormente, el capítulo segundo, versa sobre el devenir de Hollywood en los años treinta y cuarenta del siglo veinte. El capítulo tercero, emprende la trayectoria de Dashiell Hammett, como el autor de la obra emblemática del género negro, El Halcón Maltés. De la misma manera, trata las carreras de los directores que realizaron las dos versiones cinematográficas en 1931 y 1941 respectivamente. Así como el estudio de las cintas. Para finalizar, habla sobre la biografía del actor e icono, Humphrey Bogart.

El capítulo cuarto, acomete las fichas artísticas de los filmes más representativos del cine negro en la década de los años cuarenta. En este sentido, el capítulo cinco, observa las características de la corriente cinematográfica negra. Por otro lado, el capítulo seis, explora los atributos del afiche y su intervención en el cine negro. Finalmente, de manera personal y subjetiva, se realiza una selección y observación de los mejores pósteres del *film noir*.

*\* La Monografía es un trabajo de investigación que trata con bastante profundidad la descripción de un tema genérico, pero no se plantea hipótesis o problemáticas a resolver, por lo cual no necesita de la demostración y tampoco conclusiones. Generalmente se la identifica con la tesis.*

*De la secuencia investigativa cumple parcialmente con la selección de un tema específico, pero no reúne, necesariamente, el material que es de competencia y no aparece el rigor de la configuración del trabajo de investigación.*

*Ello no obsta que sea relevante. Sólo que no puede ser entendido, como habitualmente ocurre, como una investigación de mayor profundidad.*

Cita de: Mendicoa, Gloria, Sobre tesis y tesisas: lecciones de enseñanza-aprendizaje. 1ª ed. Buenos Aires: Espacio, 2003. p.p. 19

A su vez extraído de: Francia, Álvaro, La Investigación Científica. Guía para confeccionar y redactar trabajos de investigación, Biblioteca Mosaico, Buenos Aires, 1995. p.p. 10, 11, 12, 13

## **Parte I. Contexto Histórico de los Estados Unidos de Norteamérica de 1930 a 1954.**

### **Capítulo I. Las consecuencias del crack bursátil de 1929 y el inicio de la guerra fría.**

#### **1.1. El Despertar de un sueño**

El aspecto más terrible que dejó la depresión de 1929, fue un abismo entre pobres y ricos. Los éxodos de miserables a lo largo y ancho de la Unión Americana reflejaban el hambre, el desempleo y la falta de toda expectativa de vida. En las ciudades se concentraban masas de indigentes buscando algo que comer. La crisis económica originó el debacle del sistema bancario. La industria pesada, la agricultura y la producción de bienes de consumo duraderos fueron los sectores más perjudicados. En algunas escuelas, los maestros se desmayaban por la falta de alimento, mientras había empresarios que se negaban a pagar impuestos.

La crisis trajo consigo desintegración familiar, el índice de suicidios aumentó en los hombres. En la mayoría de los casos el ingreso de la casa dependía de una sola persona: hija, hijo o padre. En algunos casos la persona en edad de trabajar aún siendo menor de edad se vio obligada a abandonar su hogar en busca de una mejor vida.

En marzo de 1933 el ex gobernador de Nueva York, Franklin Delano Roosevelt asumió el poder en Estados Unidos a través del Partido Demócrata. Con su apariencia “aristocrática”

y un discurso simple pero efectivo, tocó fibras sensibles de la ciudadanía que lo llevaron a pronunciar: “Lo que el país necesita –y si no juzgo mal su estado de ánimo, exige- es una experimentación valiente y tenaz. Es de sentido común adoptar un método e intentarlo; si fracasa, reconocerlo francamente y ensayar otro. Pero, sobre todo intentar algo”. 1

## **1.2. El Nuevo Acuerdo**

A partir de la toma de posesión del nuevo presidente estadounidense, dio un lapso de “cien días” para comenzar a ver mejoras en la situación del país, a ese plan le llamó “New Deal” o nuevo acuerdo. Lo que Roosevelt pretendió con esta medida, fue aprobar leyes asistenciales para los desempleados, precios de apoyo para agricultores y reorganizar la industria privada entre otros puntos. Sin embargo, en el invierno de 1934-1935 empresarios y empleados habían perdido la esperanza en este proyecto. Los primeros por falta de confianza e irresponsabilidad del ejecutivo por el déficit en el presupuesto y trabajadores por la insuficiente derrama económica para crear nuevos empleos.

En el segundo nuevo acuerdo, Delano Roosevelt, se tendió hacia las mayorías y promulgó un nuevo impuesto sobre la riqueza. En el Tribunal Supremo nombró nuevos jueces para evitar el bloqueó de iniciativas provenientes del ejecutivo. Reconoció la iniciativa de trabajadores independientemente de su actividad y especialidad en la industria, el derecho a organizarse en sindicatos. La intención del presidente fue rescatar a la “tercera parte de la población mal alojada, mal vestida y mal alimentada”.

Por otro lado, al estallar el conflicto en 1939 que dio lugar a la segunda guerra mundial. FDR, dudó en participar y permaneció neutral mientras pudo. Apoyó a Inglaterra desde el comienzo de las hostilidades discretamente, pero una vez que Francia fue vencida por las tropas alemanas. No tuvo más remedio que mostrar una postura eficaz para el problema. 2

### **1.3. Todos contra Hitler**

La sociedad y la elite estadounidense vieron con recelo esta medida, sin embargo, ante la amenaza y un claro deseo de conquista de Europa por parte de Adolf Hitler, todos por primera vez estuvieron de acuerdo en detener al tercer Reich.

Nuevamente Theodore D. Roosevelt se vio en una encrucijada al decidir si continuaba con el desarrollo del nuevo acuerdo, o dejaría pasar el privilegio de ocupar la Casa Blanca. Ante un empresario venido a menos “a causa del nuevo acuerdo”, por el Partido Republicano, Wendell Willkie, Roosevelt llegó por tercera ocasión a Washington.

Por otro lado, en medio de la disputa se encontró Japón, con su firme deseo de ser pieza clave en la región de Asia Oriental y no pasar a la posición de potencia de segunda clase. Decidió un ataque sorpresa a Pearl Harbor, para saber una vez por todas ver de que estaba hecho el país de las barras y las estrellas. Este incidente marcaría definitivamente el rumbo de la segunda guerra mundial. En este sentido, de acuerdo a informes proporcionados por el servicio secreto estadounidense, supieron a tiempo descifrar el código japonés antes del ataque. Sin embargo, por un posible “deliberado” descuido dejaron que Japón ultimara a cientos de marineros, dando la oportunidad a Roosevelt de demostrar de lo que fue capaz. 3

En tanto, Alemania e Italia declararon la guerra a Estados Unidos y este al mismo tiempo mandó recursos económicos a los aliados: Francia, Inglaterra y la Unión Soviética. Posteriormente, en 1942, firmaron la Declaración de las Naciones Unidas que incluyó a otras 23 naciones que estuvieron en guerra con los países del eje: Alemania, Italia y Japón.

Pero al interior de Estados Unidos, el Presidente, le dio prioridad al conflicto bélico que a medidas domésticas, tales como, la sanitaria y social. Sin embargo, la guerra incentivó la mano de obra y puso a trabajar a toda la industria. El porcentaje de desempleados disminuyó considerablemente. Asimismo, la reducción en la evasión de impuestos fue de 25 por ciento, las elites económicas contribuyeron más al erario, los ingresos de los necesitados aumentaron un 60 por ciento. Pero, a pesar del auge bélico, hubo escasez de gasolina, azúcar, café, carne, mantequilla y productos alimenticios en conserva. Lo que originó el racionamiento y permitió una igualdad social independiente de la fortuna o posición social.

Por otro lado, la defensiva de Hitler llegó a estar muy cerca del sur de Moscú en noviembre de 1942, pero no la tomó. Sin embargo, penetraron el sur de Rusia, por el Caucazo hasta alcanzar las orillas del río Volga, pero fueron contenidos por los soviéticos. Así mismo, el General Dwight D. Eisenhower, comandó un ataque en el norte de África, en las colonias francesas: Marruecos y Argelia, posteriormente llegaron a Sicilia para derrotar a Italia bajo el mando del Mariscal de Campo Pietro Badoglio, semanas más adelante éste país se unió a los aliados contra Alemania.

El 24 de julio de 1943, las fuerzas inglesas y estadounidenses dejaron caer sobre la ciudad alemana de Hamburgo, 8,000 toneladas de bombas. Deliberadamente algunas de ellas cayeron en fábricas y en casas habitación con la única intención de desmoralizar y disminuir la capacidad bélica germana (...).

#### **1.4. Normandía**

Gracias al servicio de contraespionaje de los aliados y a un error de táctica alemán. En menos de cinco días desembarcaron más de un millón de hombres en Normandía al norte de Francia. Mientras otro ejército estadounidense penetró por el sur para liberar Paris. Para entonces casi toda la parte norte del país galo se halló libre de tropas germanas. 4

Poco después de la reunión en Yalta de Roosevelt, Churchill y Stalin en febrero de 1945 y a la muerte del primero en abril del mismo año. Harry S. Truman todavía incrédulo asumió la presidencia de los Estados Unidos. Por otro lado, los rusos amenazaron Berlín tenazmente, el tercer Reich, Adolf Hitler, vio su derrota inminente y el 30 de abril de 1945 se suicidó.

En la invasión a Okinawa, Japón se defendió con todas sus fuerzas y eliminó a 49,000 estadounidenses, los kamikaze (pilotos suicidas japoneses) jugaron un papel importante en esta contienda. Sin embargo, el 6 de agosto de 1945 a las 8:15 de la mañana, un solo B-29 (avión) arrojó una sola bomba atómica en la ciudad nipona de Hiroshima. Las ondas de explosión, las de radiación y fuego alcanzaron al 60 por ciento de la población causando daños irreparables.

Ante la negativa nipona de dejar las armas, Estados Unidos lanzó otra bomba en la ciudad de Nagasaki con las mismas consecuencias devastadoras. Por otro lado, Rusia invadió Manchuria, dejando a Japón entre la espada y la pared. Los dirigentes y el Emperador nipón decidieron rendirse incondicionalmente. 5

### **1.5. La Energía Nuclear**

La fuerza avasalladora de la energía nuclear marcó un parteaguas en la historia de la humanidad, dejando una luz en el progreso científico pero al mismo tiempo un sentimiento de temor e incertidumbre.

*La segunda guerra mundial alteró radicalmente el carácter de la sociedad estadounidense y puso en tela de juicio sus valores más permanentes. La guerra definió de nuevo las relaciones entre el gobierno y los particulares y las de éstos entre si; y abrió una serie de interrogantes acerca de las relaciones entre los civiles y los militares, entre la libertad y la seguridad y entre los intereses específicos y los objetivos nacionales, que aún hoy no han sido plenamente aclarados. Pearl Harbor fue algo más que el fin de una década significó el fin de una era. 6*

Una vez que terminó la segunda guerra mundial la situación de Europa fue desastrosa. Francia, Italia y el Reino Unido quedaron devastados después de la contienda. El desempleo y la pobreza minaban la seguridad de sus gobiernos. Por otro lado, con una clara postura beligerante y después de su negativa de abandonar Polonia, Rusia fue vista por Washington como una amenaza latente para los países europeos. El fantasma del

comunismo se hizo presente y con justa razón. La miseria que predominó en ese periodo pudo ser un detonador para abrigar la subversión.

De esta manera, Truman propuso el Plan Marshall para destinar recursos para la recuperación de los países aliados y en el aspecto interno promulgó el trato justo o “Fair Deal”, que comprendió una legislación sanitaria a escala nacional, una ley de derechos civiles, disposiciones relativas a la construcción estatal de viviendas, subsidios agrícolas, controles de precios y de salarios y la anulación del veto presidencial a las huelgas obreras entre otras medidas. En el mismo sentido, en su discurso de toma de posesión en enero de 1949 anunció “un nuevo y audaz programa para poner los beneficios de nuestro progreso científico e industrial a la disposición del mejoramiento y progreso de las regiones subdesarrolladas”. Fue entonces, que un grupo de técnicos estadounidenses se dedicó a viajar alrededor del mundo (Asia, África e Ibero América) para depositar sus conocimientos tecnológicos y en salud para éstas naciones, “para ahorrar esfuerzo y prolongar la vida (...)”. 7

Por otro lado, Rusia continuó con su postura de ganar territorios y ante la “división” de Alemania en dos, oriental y occidental. Estados Unidos tomó como base el Tratado de Bruselas que unió a Gran Bretaña, Francia, Bélgica, Luxemburgo y Holanda para formar en 1949 la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), que incluyó doce países, entre ellos: Canadá y los Estados Unidos, del Nuevo Mundo. Posteriormente en 1952 se incorporó a Italia y Grecia, y en 1954 a Alemania Occidental.

Asimismo, Estados Unidos, se colocó a la cabeza de la OTAN en 1951, para colaborar formalmente en el auxilio de los países signatarios. El General Dwight D. Eisenhower fue nombrado Comandante Supremo de la nueva fuerza integral que había de formarse con los ejércitos de los nacionales de los doce países firmantes.

### **1.6. El Fin del Conflicto**

Al finalizar la segunda guerra mundial, China fue reconocida como potencia y ocupó un asiento permanente en el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas. Ni siquiera Rusia imaginó que Mao Tse Tung y sus ejércitos comunistas terminarían con el gobierno de Chiang Kai-shek. En octubre de 1949, la Unión Soviética dio su reconocimiento a la República del Pueblo de China, a lo cual siguió la firma de un convenio de ayuda mutua y un pacto de alianza en febrero de 1950.

Una vez terminado el conflicto bélico, 1939-1945, Estados Unidos de Norteamérica se posicionó como la *gran* potencia mundial. Después de la conflagración, éste país tuvo pérdidas insignificantes. La llamada sociedad de la abundancia se hizo presente. Ésta nación poseyó las tres cuartas partes del capital invertido en el mundo y las dos terceras partes de su capacidad industrial. Los estadounidenses fueron los ciudadanos mejor alimentados que cualquiera de los países europeos. Y por supuesto fueron la primera potencia militar por excelencia. 8

Gracias al poderío ganado, los Estados Unidos fueron la punta de lanza en el campo de la energía nuclear. Por otro lado, como líder militar y económico del globo, fue muy difícil

pensar en el aislacionismo. El hueco de poder que existía con el debilitamiento de Europa y el expansionismo ruso, el país de las barras y las estrellas estuvo obligado a asumir un papel protagónico. Sin embargo, el fantasma del comunismo lo orilló a pensar en un bloque anticomunista dentro y fuera de su frontera. Dando lugar a la *guerra fría*. En realidad los norteamericanos no supieron como hacer frente a su nuevo papel de súper potencia.

Existieron dos versiones sobre la postura en la *guerra fría*: la ortodoxa y revisionista. La primera, “afirma que la actitud estadounidense fue la respuesta del hombre libre a la expansión y agresión comunistas”. La revisionista postuló, “que el gobierno norteamericano abandonó deliberadamente la política de colaboración con la Unión Soviética, rechazó la noción de esferas de influencia en Europa oriental y trató de imponer el concepto de democracia norteamericana con el fin de aumentar su propio poder político y económico”. 9

Luego entonces, el miedo de Rusia se debió a su fragilidad después de la guerra y más inquieto por su seguridad que a su expansión, pensó en el poder estadounidense con su consabida dominación política e ideológica; y los Estados Unidos y la mayoría de los aliados, creyeron que el único objetivo soviético era la destrucción del capitalismo y la imposición del comunismo en el continente. Estos factores echaron raíz en la mentalidad de los países y la *guerra fría* se prolongó hasta el fin de los años ochenta.

Por otro lado, en 1950 se inició la guerra de Corea. Una vez que ésta fue invadida por las tropas soviéticas en la zona norte del país. El presidente Truman mandó al general

MacArthur con sus similares norteamericanas en la parte sur. A éstas últimas se unieron las fuerzas aliadas. La conflagración duró tres años.

La sociedad estadounidense vio en el conflicto una situación aislada. No fue ni mucho menos un problema de las dimensiones de la última guerra. Sin embargo, la batalla incentivó la industria y la mano de obra y el producto interno bruto creció. Pero, le costó al país 33,000 combatientes.

### **1.7. Cacería de Brujas**

En el mismo año, alimentado por el éxito nuclear ruso al crear una bomba atómica, la aprensión de un científico inglés Klaus Fuchs, por traficar información atómica con los soviéticos y el celo anticomunista. Surgió un personaje intrigante y ambicioso: el senador republicano por Wisconsin, Joseph McCarthy, con el argumento de que existían comunistas en el departamento de Estado.

Desafortunadamente por el temor a una guerra nuclear que llevaría a la destrucción de la tierra, el ciudadano común le creyó. La manipulación que ejercía el senador con los medios: prensa, radio y televisión le granjeó muchos adeptos. Su objetivo fue crear una aversión anticomunista extraordinaria. Toda relación con ideas reformistas, liberales o internacionalistas, hacia de cualquier estadounidense un traidor a la patria.

Obviamente, la influencia macartista originó una cacería de brujas que llevó a más de uno a perder su empleo o ser vejado siendo completamente inocente. *“Dentro de este clima de histeria y temor, la mediocridad, el conformismo y la hipocresía lograron imponerse”*. 10

Para mala fortuna, el partido demócrata recibió toda la mala influencia que originó el senador de Wisconsin. Por otro lado, la corrupción descubierta en el seno de la administración Truman no ayudó mucho. Y por último, la guerra con Corea no presentó una solución simple. Todos estos elementos llevaron al candidato republicano, Dwight D. Eisenhower a la Casa Blanca. En sus inicios éste gobierno se caracterizó por seguir la misma línea macartista, pero extensiva a otros dominios sociales, tales como: el consumo del alcohol, las relaciones sexuales y la dependencia de la droga etc.

A pesar de la popularidad de Joseph McCarty, su retórica lo llevó a la horca política. En julio de 1953 terminó el conflicto bélico con Corea, restándole fuerza, y los ataques que hizo contra las fuerzas armadas, por un supuesto espionaje al interior de las mismas. En diciembre de ese año y enero de 1954, esas declaraciones se televisaron. Lo que precipitó su caída en diciembre de 1954, el senado le censuró su conducta, dando fin a su carrera. Murió en 1957.

### **1.8. La Ruptura familiar como consecuencia de la conflagración.**

La contienda que se llevó a cabo entre 1938-1945, trajo consigo diferentes cambios en la sociedad estadounidense. Por un lado, las familias se vieron desintegradas porque el padre, hijo o hermano fue llamado al frente de batalla. Debido al auge industrial, cualquier miembro de la familia, haya sido, niño o mujer, abandonó su hogar para contribuir al gasto familiar e incorporarse a los millones de obreros que necesitó el conflicto bélico.

Asimismo, la bonanza que experimentó el ciudadano común, lo orilló a pensar en su situación civil. Muchos matrimonios se constituyeron durante la guerra, algunos de ellos se realizaron porque podían costear los gastos que implicaron una relación conyugal y otros por la esperanza de volverse a encontrar después del conflicto. La natalidad creció 22 por ciento. Sin embargo, esto no contuvo la “ola masiva” de divorcios que se dieron durante y al final de la contienda. La guerra contribuyó a la ruptura y la separación que sufrieron muchas mujeres, lo que tuvo como consecuencia la disolución del vínculo matrimonial. 11

En este sentido, los niños y adolescentes del sexo femenino y masculino, se vieron expuestos a la tensión, angustia y una sensación de inestabilidad propias de su edad, pero pronunciadas por la situación. Las escuelas no se dieron abasto ante la demanda y la falta de maestros no ayudó. Lo que originó rapiña en las calles. Miles de ellos vieron cambiar sus vidas de la noche a la mañana. El índice delincencial juvenil aumentó: el robo, la violencia y la supervivencia fueron pan de todos los días del conflicto. Lo anterior no quiere decir que no existieron delitos de menores antes de la guerra; sin embargo, una vez

que inició, el quebrantamiento de la ley en este sector de la población creció exponencialmente.

El comercio sexual repercutió en jovencitas de 13 y 14 años de edad. Llamadas “V-girls”, estas mujercitas se encontraban principalmente en terminales de autobuses, en estaciones de trenes, en los *drugstores* o en los alrededores de los campamentos militares.

12

Debido a la industrialización en las grandes ciudades, éstas se vieron literalmente invadidas de masas de nómadas venidas de todos los rincones de la nación. El hacinamiento, la falta de una vivienda decorosa y la llegada de nuevos vecinos originaron rechazo de los residentes. El cambió de lugar, la mayoría del campo a la ciudad, descontroló a los nuevos ciudadanos, acostumbrados a las grandes extensiones de tierra y aire limpio.

Finalmente, la guerra tuvo consecuencias buenas y malas: por un lado, fomentó el empleo, el ingreso familiar aumentó, hubo mejoras en el repartimiento de la riqueza y una urbanización acelerada. Pero por otro, subrayó la sobrepoblación de las zonas industriales, la escasez de vivienda, la insuficiente escolarización, el aumento de la delincuencia juvenil y la perturbación de la vida familiar. 13

### **1.9. Mujeres y minorías.**

El sector femenino de la sociedad estadounidense se benefició de la guerra para tener una emancipación e independencia. Como se encontraron solas por la ausencia de sus maridos,

y debido a la demanda de mano de obra y a la integración económica de la población que originó la guerra. Desempeñaron actividades en diversas áreas que se consideraron de “hombres”: talleres, siderurgias, fábricas de aviones y astilleros. Sin embargo, sólo fue en la industria automotriz donde sus salarios eran igual al de los hombres. En el resto de la industria el salario “femenino” era inferior en un 40 por ciento al de su contraparte masculina.

A pesar de esta libertad, la mujer norteamericana tuvo en mente un primordial objetivo: llevar sustento a sus familias. Asimismo, no dejaba de pensar en su media naranja al otro lado del Atlántico. Hubo una canción de la época que resume este sentimiento:

*Se pueden decir o escribir muchas cosas tristes, pero la más triste de todas es que no quedan hombres* 14

Por otro lado, la publicidad arraigó esta forma de pensar, creando artículos de belleza: cosméticos, ropa y accesorios para el deleite masculino.

Cuando terminó la conflagración, dos millones de trabajadoras abandonaron sus puestos para regresar a la vida doméstica. Sin embargo, otras se quedaron haciendo la misma labor, conservando el espacio ya ganado.

La segunda guerra mundial a diferencia de la primera, estandarizó a los diversos grupúsculos de la población, dándoles un solo y único objetivo: trabajar para la guerra y vencer al enemigo. A muchos de ellos al terminar el conflicto les brindó educación o

capacitación profesional. Los italianos y alemanes que residieron en Estados Unidos en esos años, no fueron molestados como en el conflicto anterior. Sin embargo, los japoneses a pesar de su capacidad de organización, fueron conferidos a lugares aislados y cercados con seguridad, algo parecido a un campo de concentración (...). 15

Igualmente, los mexicanos padecieron desprecio y explotación. Cabe recordar, que en junio de 1943, Los Ángeles tuvo un enfrentamiento entre un grupo de marineros y civiles blancos contra jóvenes mexicanos, que vestían en forma estrafalaria, Zoot-Suiters o Pachucos. El motín duró cuatro días, varios mexicanos resultaron brutalmente heridos y otros detenidos. En otro sentido, el gobierno de México firmó un acuerdo con su contraparte norteamericana que permitió la importación de trabajadores para la industria bélica. Esto permitió una reglamentación en sus salarios y condiciones de trabajo, de esta forma tuvieron acceso al nivel de vida mínimo de ese país. Sin embargo, al final de la contienda varios veteranos de guerra mexicanos con formación académica, representaron los intereses estadounidenses.

De la misma manera, los afros americanos considerados ciudadanos de “segunda clase”, tuvieron literalmente que arrancar a base de protestas públicas, violencia y motines un poco de respeto y consideración en las áreas productivas. El sueldo que devengaron era mucho menor del que recibían los blancos. Debido a las continuas manifestaciones y la formación de varias organizaciones y comités pro ayuda a este sector formados por ellos mismos, el gobierno implementó medidas para que éstos fueran aceptados en la industria. Sin embargo, pocos empresarios hicieron eco del llamado, sobretodo en el sur del país.

Por otro lado, a pesar de que los negros habían participado honorablemente en batallas anteriores, pareció que iban a quedar fuera del “arsenal de la democracia”. Tan solo en 1940 existían cuatro unidades del ejército en las que pudieron servir. Por ejemplo, en la Marina tenían el derecho de estar en la cocina o en los comedores únicamente. Pero las necesidades bélicas requirieron de sus servicios, la demanda de soldados al frente de batalla hizo que se integraran pelotones “mixtos” (blancos y negros). 16

Finalmente, la afluencia de comunidades negras a las ciudades incrementó substancialmente el número de ellas en la población. En algunos lugares como: Chicago, Detroit o Nueva York, ya existían y bien establecidas; mientras que en otras fueron hacinados en sitios insalubres.

## Citas

1 Cita en Willi Paul Adams, Los Estados Unidos de América. Ed. Siglo Veintiuno Editores. México 1989, pp. 304

2 *Ídem.* Pág. 318

3 *Ídem.* Pág. 319

4 Cita en De Louis B. Wright, Clarence L. Ver Streeg y otros autores, Breve Historia de los Estados Unidos de América. Traducción. Luís Palafox. Ed. Limusa, México 1977, pp. 483

5 *Ídem.* Pág. 486

6 Cita en Willi Paul Adams, Los Estados Unidos de América. Ed. Siglo Veintiuno Editores. México 1989, pp. 324

7 Cita en De Louis B. Wright, Clarence L. Ver Streeg y otros autores, Breve Historia de los Estados Unidos de América. Traducción. Luís Palafox. Ed. Limusa, México 1977, pp. 492

8 Cita en Willi Paul Adams, Los Estados Unidos de América. Ed. Siglo Veintiuno Editores. México 1989, pp. 350-351

9 *Ídem.* Pág. 351

10 *Ídem.* Pág. 355

11 *Ídem.* Pág. 335-336

12 *Ídem.* Pág. 336

13 *Ídem.* Pág. 336

14 *Ídem.* Pág. 337

15 *Ídem.* Pág. 338

16 *Ídem.* Pág. 340

## **PARTE II: EL LATIR DE HOLLYWOOD EN DOS DÉCADAS**

### **Capítulo II La meca angelina en los años treinta y cuarenta.**

#### **2.1. El Sistema de Estudio**

La meca del cine en los Estados Unidos en la década de 1930-1940, no tuvo parangón en ninguna parte del planeta. La amalgama de creativos venidos de diferentes rincones del mundo dieron origen a una ola productiva en diversas áreas de la cinematografía. Entre el crack bursátil de 1929 y la Segunda Guerra Mundial la unión americana atravesó por un periodo de cambio no visto después de la Guerra Civil, originado por las artes populares y en especial el celuloide.

Así mismo, con la llegada del sonido, Hollywood se innovó de personal. No pocos actores fueron desplazados por las nuevas necesidades del mercado. Su voz, su acento o personalidad no tuvieron cabida en la visión del cine estadounidense de la época. De tal forma que llegaron actores de Broadway con un nuevo lenguaje hablado y corporal, y productores de Nueva York. Por otro lado, algo semejante pasó con directores y técnicos, vinieron de Alemania, Austria, Budapest, Praga, por mencionar algunos países. 1. 7-8-9

Para tener una idea clara de lo que fue el despegue de Hollywood en los treinta, es indispensable observar el papel que jugaron los estudios cinematográficos, “Studio System”. La percepción que tuvieron los señores del dinero fue evidente, tener buenas bases financieras y administrativas para echar a andar la industria. De esta forma, poco

importó de donde vino el capital. Para los bancos y grandes corporaciones que invirtieron en la meca angelina, fue suficiente con saber que no iban a tener problemas legales. El sentido financiero que tuvo el despegue de Hollywood, influyó en forma intrínseca en la elaboración de guiones cinematográficos. Predominando el juicio de “reprimir al creativo y dar impulso al mediocre”.

En el origen, para hacer llegar una película a los espectadores fue necesario quien la produjera y la distribución, posteriormente exhibirla; sin embargo, este proceso fue riesgoso y no redituable. Luego entonces, los productores compraron los *nickelodeons*\*, para exhibir sus cintas. Los tres principales monopolios fueron: Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount and Warners Brothers. 2. 10-11

Cada estudio cinematográfico tuvo un equipo de trabajo que consistió en decoradores, maquilladores, escenógrafos, diseñadores de arte, que lo mismo construían un escenario o diseñaban un edificio estilo oriental. Sin embargo, el “crédito” sólo se le reconocía a una persona. Por otro lado, la fotografía tuvo un toque distintivo, lo que la hizo más individual, el personal contaba con una preparación más calificada que otros técnicos.

De esta manera, la multitud de especialistas que quedó detrás de una producción fue enorme. Por ejemplo, un guión podría sufrir varias modificaciones hasta borrar la idea original o la dirección, el director podía ser remplazado a mitad de la película, de tal forma que al final no se sabía quien había realizado la cinta o quien la escribió.

Por otro lado, la imagen que se tenía de los productores: obesos, vulgares, masticando chicle todo el tiempo y gritando a medio mundo, distaba mucho de ser realidad. La mayoría

de ellos (57%), poseía estudios universitarios. Los escritores tenían una preparación más elevada, el 80 por ciento fue a la universidad; mientras los asistentes de director tuvieron el 53 sobre cien. 3. 13

Así mismo, la afluencia de artistas y técnicos venidos de los estudios del viejo continente, junto con los realizadores estadounidenses dieron a la meca angelina un aire cosmopolita y sofisticado acompañado de un ambiente intelectual y universitario.

## **2.2. Los Directamente Implicados**

### **Metro-Goldwyn-Mayer**

Cuando se habla de la “Metro”, automáticamente viene la imagen del estudio más rico, más grande y más productivo de la época. Dirigido por Louis B. Mayer, en su origen afanador y antiguo dueño de un *nickelodeon*, después productor independiente y distribuidor de películas. En 1924 surgió la compañía con cuatro socios: Samuel Goldwyn, Mayer, Irving Thalberg and Robert Rubin. Louis B. Mayer gozó de un amplio margen de maniobra en la empresa, debido a su olfato para los negocios, sin embargo, como no era artista, el aspecto creativo recayó en Thalberg. Pero esto no evitó la influencia mayeriana en la cinematografía estadounidense de los treinta.

El estándar de producción y calidad de la Metro se mantuvo constante, el éxito, la excelencia y un estupendo uso de la tecnología, dieron al estudio un lugar de primer orden.

Aunado a una estela de luminarias: Greta Garbo, Norma Shearer, Jean Harlow, Crawford, Rainer, Loy; bajo la dirección de Cedric Gibbons, en el diseño de escenarios. El estudio pudo mostrar una personalidad verosímil y elegante. 4. 16

Por otro lado, Douglas Shearer fue un pionero en la ingeniería de sonido y uno de los más solicitados. También el diseñador de vestuario, Gilbert Adrian, dio un toque especial de autenticidad a la moda de ese periodo. La contribución de los camarógrafos no pudo quedarse de lado: Williams Daniels, Karl Freund, Harold Rosson, y George Folsey entre otros desarrollaron la técnica ideal para el manejo de la cámara.

El equipo de directores la MGM, era fuerte y variado. La manga ancha de la que gozó Irving Thalberg le dio la oportunidad de experimentar con sus ideas, de tal forma que los realizadores pudieron disfrutar una libertad innovadora.

Uno de ellos fue: Clarence Brown, quien hizo de Greta Garbo, un icono. Los filmes donde trabajaron juntos: *Anna Christie* (1930), basado en una obra de Eugene O'Neill, posicionó al estudio en la cima. En 1935, Brown repitió la fórmula con *Anna Karenina* y con otra pieza de O'Neill, mejor lograda que la primera: *Ah, Wilderness* (1935). Así mismo, el fotógrafo Karl Freund, logró en *Marie Walenska* (1937), a través de la iluminación una diferente feminidad de la diva que no agradó mucho a sus seguidores. 5. 18-19

El siguiente es: W. S. "Woody" Van Dyke II, a diferencia de Brown, con una formación académica, Woody había trabajado de minero, leñador y actor. Sin embargo, fue conocido

por su trato cordial y su singular manera de filmar. Entre 1930 y 1939 realizó 32 películas. En géneros diferentes: comedia dramática, épica y cintas “africanas”, entre otros.

Por otro lado, hubo dos directores más: Sydney Franklin y Jack Conway. El primero, hizo “Private Lives” (1931), “The Guardsman” (1931), pero una de las realizaciones que causó una gran impresión fue: “The Good Earth” (1937). Así mismo, Conway, también con orígenes en la actuación y posteriormente asistente de Howard Hawks, dirigió en 1934, “Viva Villa”. Un melodrama con una fuerte carga de acción no habitual en la época. El actor principal fue Wallace Beery y encarnó a un personaje caricaturizado, con desplantes infantiles pero capaces de matar a la menor provocación. También incursionó en comedia, “Arsene Lupin” (1932), “Libeled Lady” (1936) y “Too Hot to Handle” (1938) entre otros filmes.

Pero sin duda alguna uno de los mejores exponentes de la “Metro” y de la década fue, Victor Fleming, con un marcado estilo contemplativo y elegante. Filmó “Bombshell” (1933), y “Reckless” (1935), al lado de Jean Harlow. Igualmente, “Captain Courageous” (1937), con Spencer Tracy quien se hizo merecedor del Oscar por esa actuación. Sin embargo, con una mirada tierna y fantástica, realizó una película entrañable, “The Wizard of Oz” (1939), con la estupenda actuación de Judy Garland. La producción se hizo acreedora de dos premios a la academia, uno por mejor música y el segundo por canción original. 6. 28

Al final del decenio la MGM, cerró como el mejor estudio angelino y consagró a Fleming como magnífico director con la película: “Gone With The Wind” (1939). No obstante, este

filme fue el reflejo de lo que pasaba en Hollywood en ese periodo: la cinta empezó a ser dirigida por Victor Fleming pero la terminó Sam Wood. Con el guión pasó algo semejante. El primer tratamiento lo hizo Sydney Howard, pero después de una semana de filmación, el productor David O. Selznick, estaba completamente insatisfecho. De tal forma que pagó a Ben Hecht, quince mil dólares para su reelaboración. Al final lo hicieron el propio Selznick, Hecht y Fleming. Sin embargo, el Oscar se le otorgó a Sam Wood. Por otro lado, en la fotografía hubo cinco involucrados: Ernest Haller, Ray Rennahan, Joseph Ruttenberg, Wilfrid Cline y Lee Garmes, pero los beneficiados al premio de la academia fueron Haller y Rennahan. También ganó la estatuilla por diseño de arte. Los afortunados fueron Lyle Wheeler y William Cameron Menzies.

Luego entonces, la obra en cuestión fue tomada de la novela-best seller, de Margaret Mitchell, del mismo nombre publicada en 1936. David O. Selznick pagó por los derechos de adaptación una cantidad que nada tuvo que ver con el costo final de la producción: cincuenta mil dólares.

Finalmente, “Gone With The Wind”, fue el estereotipo de las películas producidas por la Metro-Goldwyn-Meyer: un excesivo manejo de la teatralidad llevada a la pantalla. Acompañada de una manipulación inédita en la dirección y la técnica. Fue también la imagen que deseaba ver el estadounidense común: **melodramas y comedias optimistas**. Por otro lado, la falta de “**talento europeo**” no demerito la maquina de hacer cine que fue la Metro, al contrario fue el símbolo de la “organización perfecta sin perdida de la individualidad”. 7. 30-31-32

## **Paramount.**

Fue fundada en 1914 por W.W. Hodkinson, un exitoso exhibidor fílmico de cintas de alta calidad; que buscaba romper con los monopolios que habían surgido en el negocio del celuloide. Su intención fue ofrecer a los productores independientes su circuito de *nickelodeons* para proyectar sus películas. Uno de ellos fue Adolph Zukor y su “Famous Players Co”. Quien a la postre se encargaría de la Paramount por al menos cuarenta años.

Por otro lado, a diferencia de la MGM, la Paramount era una filial de su hermana UFA-EFA, una productora alemana. Por lo tanto, estrellas, directores y técnicos provenían de Europa. El sello de la casa fue: una luz tenue y cálida. Que dieron a las películas atractivo, opulencia y sofisticación. Sus temas predominaron en la comedia sensual y de ornato. Los filmes dejaron ver un encanto de ingenio, inteligencia y ligeramente corruptos.

En su haber de directores figuraron: Cecil B. DeMille, Ernest Lubitsch y Rouben Mamoulian.

DeMille, realizó en 1932, “The Sign of The Cross”, un melodrama de sexo y violencia. “This Day and Age” (1933), trató la moral con una parábola fascista. Pero donde demostró sus cualidades fue en “Cleopatra” (1934), con una atmósfera de sexual extravagancia. A pesar de que Cecil B. DeMille fue a veces vulgar y falso (...) no dejó de ser clasificado como uno de los mejores directores. 8. 36

Por otro lado, Lubitsch, fue la viva imagen de la Paramount. Tenía una formación europea y sofisticada. Marcó sus comedias con un toque de exhuberancia. “The Love Parade” (1930), “Monte Carlo” (1930). Incursionó también en el drama con: “Broken Lullaby” (1932) y “The Man I Killed” del mismo año, entre otras realizaciones.

Desafortunadamente, por su influencia del viejo continente, Ernest Lubitsch, fue visto erróneamente como un cineasta decadente y vulgar ajeno a los gustos de las mayorías. Su idea del cine y la tendencia estadounidense le dio un aire de crueldad a sus películas.

El tercer director fue, Rouben Mamoulian, etiquetado como maniático, errático pero generalmente ingenioso. Su primera cinta: “Applause” (1929). En el segundo tomó una idea de **Dashiell Hammett**, “**City Streets**” (1931). Fue un drama gángster protagonizado por Gary Cooper y Sylvia Sydney. En 1932 dirigió un filme que le hizo posible voltear al género de terror con tintes fantásticos y extraños. Con la adaptación de la obra de Stevenson: “Doctor Jekyll and Mister Hyde” (1932). Siguiendo con la línea fantástica, realizó “Love Me Tonight” (1932). Con Marlene Dietrich, dirigió “Song of Songs” (1933).

La Paramount fue sin duda un fenómeno en ese periodo. No obstante sus vaivenes financieros y su particular política interior.

## Warners Brothers

Si se considera a la capa de la población que fueron dirigidos los filmes de la WB, la respuesta fue, *“the working class”*. En sus tramas predominaron historias sobre **conductores de taxi, botones de hotel, coristas, en una palabra, la gente común y corriente que deambulaba por las calles de Nueva York.**

La Warner fue fundada en los veinte por dos hermanos: Harry B. and Jack Warner. En su origen carniceros, lo que no les impidió incursionar en la producción cinematográfica. Luego de negociaciones con los socios de dos compañías: First Nacional Pictures y Vitagraph Company. La Warners Brothers se consolidó como una sola empresa a principios de la década de 1930.

Sin embargo, la compañía no se dio a conocer por su solvencia económica. Los sueldos que destinaron a sus actores y directores eran raquíticos. Los contratos que proporcionaba a sus empleados fueron muy apretados. 9. 50

No obstante, la dinámica financiera del estudio, en sus filas figuraron estrellas de la talla de: **Bette Davis, James Cagney y Humphrey Bogart** entre otros. Su formula era muy concreta: captar durante setenta minutos la atención del espectador. **La conquistaron con melodramas urbanos de los bajos fondos.** No por nada, Ralph Dawson, ganó tres Oscars por su magnífico trabajo en la edición.

Si hubo un ejemplo de cómo hacer buen cine con el mínimo de recursos, ese lugar lo ocupó la Warner Brothers. Su equipo de trabajo fue constituido por el productor Louis Edelman, en el diseño de escenario estuvo Antón Trot y Carl Jules Weyl, en vestuario Jhon “Orry” Kelly y en la fotografía Gaetano Gaudio, Barney McGill y **Sol Polito**. Los acompañaron dos grandes directores: **Mervyn LeRoy y Michael Curtiz**. 10. 51-52

Uno de los mejores directores de ese periodo fue el alemán Michael Curtiz. Pero desaprovechado por los altibajos monetarios del estudio. Odiado por su férrea disciplina y su mal pronunciado inglés. Curtiz dio un sello despiadado, grotesco y erótico a sus cintas.

De 1930 a 1939, Michael Curtiz realizó 44 películas. Una de sus obras maestras fue **“The Strange Love of Molly Louvain” (1932), con Lee Tracy. Una historia sobre la vida miserable de un periodista. Estupendamente ambientada en calles fúnebres y cuartos de hotel sombríos. La trama fue contada con una intensidad implacable.**

También intervino en el género de terror satisfactoriamente, con el filme: **“Doctor X” (1932), donde mostró elementos claramente alemanes: necrofilia, desmembramiento y violación.**

Con Bette Davis, dirigió “Cabin in the Cotton” (1932), una cinta inusual en Curtiz por su atmósfera campestre. Sin embargo, con ella misma y Spencer Tracy filmó “20,000 Years in Sing Sing” (1933). Con un relato románticamente **irónico**, la actuación de la Davis, fue **dura**, sobria pero en esencia vulnerable. El final tuvo la **muerte** de Tracy en la silla eléctrica por confesar como suyo un **crimen** que cometió Bette Davis.

La Warner Brothers se caracterizó por sus *thrillers* y como todos los estudios tuvieron sus personajes establecidos. Uno de ellos fue interpretado por Perry Mason y S.S. Van Dine, el eminente **detective** Philo Vance. Sin embargo, el sello de la casa fue de Michael Curtiz con su destreza para contar historias **sórdidas y desalmadas**. 11. 53-54-56

El realizador alemán también hizo melodramas: “Mandalay” (1934), “British Agent” (1934). Pero en 1935 regresó con su línea original en “The Case of The Curious Bride”.

Otras películas que le dieron renombre: “Charge of the Light Brigada” (1936), “The Perfect Specimen” (1937), “The Adventures of Robin Hood” (1938), “Dodge City” (1939). Una de sus últimas cintas de la década, “Kid Galahad” (1937), trató sobre la **crueledad** de un boxeador interpretado armónicamente por Edgard G. Robinson.

Otro pilar en la Warner en el área de realizadores fue Mervyn LeRoy. Menos **ácido** que Curtiz, pero digno de elogio. LeRoy dirigió dos filmes emblemáticos: “**They Won’t Forget**” (1939) y “**Little Caesar**” (1939). **Ambos abordaron al crimen organizado. Sin embargo, gracias a la dedicación y profesionalismo mostrado en “Little Caesar”, fue considerado como un clásico en el género. Por otro lado, menos significativo el melodrama gángsteril “I am a Fugitive from a Chain Gang” (1932). 12. 58-59-64**

Siguiendo en el camino brumoso de las historias LeRoy realizó “Two Seconds” (1932), “Three on a Match” (1932). Pero con la película que también se le identifica “They Won’t Forget”, abordó la manipulación de la ley en perjuicio de terceros.

Independientemente de los realizadores anteriores, surgió un ex actor y excelente técnico que trabajó en la dirección: William Dieterle. Este director emprendió básicamente comedias, dramas y melodramas con un estilo puro y minucioso.

Entre sus cintas se encuentran: “Her Majesty, Love” (1931), “Scarlet Dawn” (1932), “A Midsummer Night’s Dream” (1935), “The Story of Louis Pasteur” (1936), “The Life of Emile Zola” (1937) y “Juarez” (1939), con Paul Muni en el papel protagónico.

### **Universal Estudios.**

Las **fantasías, miedos y psicosis** de una nación se ven reflejados en cintas de ciencia ficción y de horror. Estados Unidos de Norteamérica no fue la excepción.

A pesar de no haber sido la pionera en películas de terror. La Universal hizo una contribución interesante al género. La **influencia europea** fue definitiva, la mayor parte de ella provino de **Alemania** y en menor grado de Francia. Algunos filmes que ya se habían hecho en el país teutón fueron retomados bajo una óptica y técnica estadounidense. “Der Golem” (1913), de Wegener, con “Frankenstein” (1931), de James Whale. “Das Wachsfigurenkabinett” (1924), de Leni, con “Mystery of The Wax Museum” (1933), de Michael Curtiz; entre otras. 13. 70

De esta manera, gracias a Carl Laemmie y al productor Erich von Stroheim, la Universal logró reunir a tres excelentes directores: James Whale, Karl Freund y Tod Browning.

El primero, de procedencia inglesa, obtuvo la búsqueda y profundidad que el género ameritaba como ningún otro realizador de la época. Dirigió tres cintas significativas: “Frankenstein” (1931), “The Invisible Man” (1933) y “The Old Dark House” (1932).

La primera cinta, se situó como la producción de terror más conocida. Con la actuación de Boris Karloff como el monstruo, el maquillaje de Jack Pierce y la caracterización de Lon Chaney y Wegener. En “The Old Dark House”, retoma elementos de la dirección de otro realizador alemán de buen nivel, Paul Leni, en “The Cat and The Canary” (1927). La película mostró a través de enredos un humor sarcástico y un buen uso de la técnica. Por otro lado, “The Invisible Man”, una **comedia negra**, con una cadencia más pronunciada y efectiva de la técnica. 14. 72

En la misma línea se encontró Tod Browning, con un sello marcadamente conspirador. En principio cómico, actor, guionista y asistente de D.W. Griffith. Se inclinó hacia el melodrama y lo **grotesco** en cintas como: “Unholy Three” (1925), “The Road to Mandalay” (1926), “London After Midnight” (1927).

En 1931 realizó “Dracula”. Originalmente el rol principal iba tomarlo el actor y maquillador Lon Chaney. Pero desafortunadamente murió en agosto de 1930. Y su lugar lo ocupó el húngaro Bela Lugosi, quien venía de caracterizar al mismo personaje en Broadway.

Este filme tuvo una **atmósfera en el más puro estilo gótico**. Mejor logrado que en “Nosferatu” (1922), de Murnau. La ciudad de Transilvania mostró un halo misterioso con sus **calles llenas de penumbras**. En el castillo de Drácula se pudieron ver las huellas del tiempo detenido, telarañas y polvo enquistado. Al exterior se escuchaban aullidos de lobo provenientes de la oscuridad del bosque. La capital inglesa exhibió a través de la espléndida fotografía de Karl Freund, una Transilvania **escalofriante y lúgubre**. Sin embargo, la novela de Bram Stoker, sólo pudo ser rescatada en forma visual, porque la actuación de Lugosi dejó mucho que desear (...). 15. 74

Finalmente, dirigió otros filmes de índole dramática, fantasía y terror. “The Iron Man” (1931), “Mark of The Vampire” (1935), “The Devil Doll” (1936).

Por otro lado, el cineasta alemán Karl Freund, mejor conocido por su trabajo detrás de la cámara. Realizó con una impronta extraña y fantástica películas sobresalientes: Con el retorno de Boris Karloff, dirigió “The Mommy” (1932), donde logró escenas escalofriantes. “Mad Love” (1934), con una clara huella gótica. También estuvo al frente de “The Hands of Orlac” (1934), una nueva adaptación de la novela homónima de Maurice Renard, filmada con anterioridad por el germano Robert Wiene en 1924.

Así mismo, el francés Robert Florey, hizo una adaptación del clásico del terror, Edgar Allan Poe, “Murders in The Rue Morgue” (1932), con la ayuda de Karl Freund en la fotografía, obtuvo un entorno siniestro; no obstante, la ligera tendencia de Florey en banalizar la historia. Pero mostrando la esencia del gótico teutón. 16. 78

Otra importación europea de La Universal, fue el austriaco Edgar Ulmer, quien realizó una relevante cinta de horror del legendario Poe: “The Black Cat” (1934), con la participación del ingeniero Boris Karloff en la elaboración del escenario. Empero, desafortunadamente por lo laberíntico y abstracto de la narración, de momento no fue posible apreciar lo deseado por Ulmer (...).

En conclusión, los estudios Universal crearon cintas de terror de gran valía e imaginación, sin embargo, debido a su escasa producción fueron rebasadas comercialmente y su excelente manufactura por los melodramas y comedias de la Metro. No obstante, ésta última realizó un filme del género de espanto digna de elogio: De Charles Brabin “The Mask of Fumanchu” (1932). 17. 80

Cabe mencionar, que el género fantástico brindó a la cinematografía una de sus facetas más espectaculares: la creación de monstruos. Gracias a la creatividad, la observación en el mínimo detalle y la destreza para la elaboración de modelos a escala, Willies O’Brien, dio la pauta para que se realizara la cinta de Ernest B. Schoedsack, “King Kong” (1932). Una pieza de fuerza bruta y acción. 18. 84

### **2.3. Los Originales.**

Es indispensable señalar que en los años treinta florecieron directores de gran talla, que con su trabajo dictaron pautas en el lenguaje cinematográfico mundial. Trabajaron con el sistema de estudio pero al mismo tiempo tuvieron libertad de acción. Por lo tanto, merecen un apartado diferente, gracias a su innovación, genio y habilidad.

Uno de ellos fue: Josef Von Sternberg. Estupendo director, magnífico técnico y artista completo. Cada una de sus películas fue el resultado de un *ensayo sobre teoría visual*(...). Para Sternberg lo más importante fue la anécdota en lugar de la trama misma. Creía que cada imagen era capaz de describir mil palabras. El guión y los diálogos se transformaron en una expresión clarísima de su estilo.

El ojo de Josef Von Sternberg, pudo descifrar los “espacios muertos” entre la cámara y el sujeto. A través de humo, sombras y velas, creando una personalidad distintiva en sus caracteres.

Las mejores películas las realizó con Marlene Dietrich: “The Blue Angel and Morocco” (1930), “Dishonored” (1931), “Shanghai Express and Blonde Venus” (1932), “The Scarlet Empress” (1934) and “The Devil is a Woman” (1935). 19. 88

El siguiente director fue: **Howard Hawks**. Menos elegante que el anterior (...). Creó una relación estrecha y profunda entre el filme y la sociedad entablando un diálogo franco y abierto. Reconocido por su profesionalismo, camaradería y solidaridad entre su equipo de trabajo. Sentó las bases para lo que ahora conocemos como cine de autor.

Las cintas que dirigió fueron: “The Dawn Patrol” (1930). En 1932 intervino en dos producciones relevantes: “**Scarface**” y “Shame of a Nation”. Donde dejó ver sus inquietudes y preocupaciones en el lenguaje para lograr una comunicación con el público. En la primera, hizo un esfuerzo por mostrar a Al Capone y su banda como los legítimos herederos de la dinastía Borgia instalados en Chicago. La cinta combina el talento del

director acompañado de un excelente guionista, Howard Hugues y el fotógrafo Lee Garmes. “Scarface” no fue la excepción en una película de Hawks en exhibir a **una mujer que sigue a su hombre hasta las últimas consecuencias; sin importarle el juicio de la gente. Visualmente esta cinta es extraordinaria, la atmósfera brumosa que va de la mano con símbolos liantes consigue crear un puente hacia la muerte.**

También condujo “Viva Villa” (1934), “Twenty Century” (1934), “The Road to Glory” (1936), “Come and Get It” (1936), “Bringing Up Baby” (1938). 20. 92-93-94

Por otro lado, se encuentra **Lewis Milestone**, quien gustaba también **abordar personajes femeninos con características viriles**. No obstante, que compartía la tendencia de tratar temas universales, como las clases sociales y la política no tuvo el renombre de sus colegas. Sus filmes: “All Quiet on The Western Front” (1930), “The Front Page” (1931), “His Girl Friday” (1940), “Rain” (1932), “Halleluha, I’m a Bum” (1933), “The Captain Hates The Sea” (1934), “Paris in Spring” (1935).

Así mismo, **Frank Capra** tuvo la capacidad de prospección y óptica de la sociedad que llevo a trabajar con personajes que salían adelante a pesar de su **condición social**. “Ladies of Leisure and Rain or Shine” (1930), “Dirigible and Miracle Woman” (1931), “Platinum Blonde” (1931), “The Bitter Tea of General Yen” (1933), “The General Died at Dawn” (1933), “Lady for a Day” (1933), “It Happened One Night” (1934), “Broadway Bill” (1934), “Mr. Deeds goes to town” (1936), “Lost Horizon” (1937), “You can’t take it with you” (1938) y “Mr. Smith goes to Washington” (1939).

## 2.4 Los Originales 2

Los siguientes directores tuvieron un desempeño aceptable y en momentos brillante.

El primero de ellos fue: Jhon Ford. Con buen manejo de técnica y destellos auténticos de sentimiento. Tomó en cuenta la comedia rural y el drama simbólico. Las cintas que formaron parte de su haber: “The Iron Horse” (1924), “Black Wath” (1929), “Men without Women” (1930), “Up The River” (1930), “Arrowsmith” (1931), “Aire Mail” (1932), “Flesh” (1932), “Pilgrimage” (1932), “Dr. Bull” (1932), “Judge Priest” (1934), “The Lost Patrol” (1934), “The Informer” (1935), “The Prisoner of Shark Island” (1936), “Mary of Scotland” (1936), “The Plough and The Stars” (1937), “Wee Willie Winkie” (1937), “The Hurricane” (1937) y “Four Men and a Prayer” (1938).

De la misma manera, King Vidor, fue un director con altibajos. Realizó algunas cintas en la que básicamente trató el desenlace esperado en una vida simple. “Billy The Kid” (1930), “Street Scene” (1931), “The Camp” (1931), “Bird of Paradise and Cinara” (1932), “Our Daily Bread” (1934), “The Wedding Night” (1935).

En este sentido, **William Wyler**, fue considerado como un buen director de actores, disciplinado y competente. Hizo interesantes adaptaciones a la pantalla grande. Sus películas fueron: “The Storm” (1930), “Counsellor at Law” (1933), “The Good Fairy” y “The Gay Deception”, ambas en 1935. “These Three” (1936), “The Children Hour” (1936), “The Best Years of Our Lives” (1936), “Dadsworth” (1936), “Wuthering Heights” (1939).

Un filme que vale la pena resaltar de su manufactura: **“Dead End” (1937)**. Originalmente concebida para filmarse en exteriores, pero orillado por la producción a hacerla en estudio. **Wyller consiguió crear una atmósfera original y auténtica con la ayuda de Gregg Toland en la iluminación, de un barrio popular de la ciudad de Nueva York. A través de la relación entre jóvenes pandilleros en un medio hostil, dejando ver claramente la diferencia social entre ricos y pobres. Uno de los papeles protagónicos estuvo a cargo de Humphrey Bogart como Baby Face Martin.** 21. 117

El próximo realizador, George Cukor, tuvo gran aceptación en la dirección de mujeres. Con una habilidad para manipular la técnica y un buen sentido de la innovación. Garbo, Shearer, Crawford y Katherine Hepburn formaron parte de sus estrellas. En las cintas donde puso a trabajar su talento: “The Royal Family of Broadway” (1930), “What Price Hollywood?” (1932), “A Bill of Divorcement” (1932), “Dinner at Eight” (1933), “Little Women” (1933), “David Copperfield” (1935). La adaptación de la obra de Charles Dickens, “Great Expectations” (1935), “Romeo and Juliet” (1936), “Camille” (1937). “Zaza” y “The Women” ambas de 1939.

A manera de conclusión, los treinta no tuvieron el resplandor de la década anterior (...). No obstante, se logró sortear las desavenencias económicas sin menoscabar la riqueza de este periodo. La batalla se había ganado y el cine se posicionó como una industria fuerte y sana. Su tendencia creativa acompañada de una excéntrica visión de la belleza. Ofrecieron a la cinematografía mundial un indudable valor. Las páginas que escribió Hollywood en esa etapa nunca serán borradas de la memoria colectiva (...). 22. 152-153

## 2.5 Hollywood en los cuarenta.

El año de 1940 fue un parteaguas para la meca del cine angelino. Después de la bonanza y extravagancia del periodo anterior. El comienzo de la guerra orilló a la clausura del mercado estadounidense y la restricción de liquidez en la comunidad mundial y el Reino Unido. Por lo tanto, Hollywood redujo su planta laboral en una tercera parte. Las grandes estrellas vieron disminuir su salario significativamente.

Por si fuera poco el *Attorney General's Department* declaró improcedente la existencia de monopolios en la exhibición y distribución de películas. De tal forma, que fueron divididos en dos sectores. Los que asignaron los filmes y aquellos que proyectaban. Sin embargo, la crisis trajo una onda innovadora que se vio reflejada en los guiones. Así mismo, la técnica recibió cambios importantes: la película tuvo más brillo, se aminoró el grano fotográfico y fue posible usar una variada y sutil luz en las películas de color. Por otro lado, el sonido experimentó también una mutación notable. 23. 7

Una vez que comenzó la década la imaginación afloró: Welles dirigió "Citizen Kane", von Sternberg, "The Shanghai Gesture", Jhon Ford "How Green Was My Valley", Cukor "A Woman's Face", Sturges "The Lady Eve", René Claire "The Flame of New Orleans", Hawks "Sergeant York". Todos ellos dieron muestra de una gran destreza.

Cuando Japón atacó Pearl Harbor y Estados Unidos de Norteamérica entró de lleno en la contienda; cada estudio cinematográfico implementó una política particular que perduró casi todo el periodo.

En este sentido, la MGM bajo la batuta de Louis B. Mayer, atrajo a estrellas notables: Mickey Rooney, Clark Gable, Spencer Tracy y Greer Garson. **Por su parte la Metro, conservando su estilo, se preocupó más en historias de la clase pudiente envueltas en triángulos amorosos y escenarios ideales y asépticos. La imagen que mostró de la Unión Americana fue ceñida en una belleza artificial.** La Warner, asumió un control rígido entre su planta laboral. Guionistas, actores y actrices, directores tuvieron que acatar la norma o fueron despedidos. Horarios inflexibles y cargas de trabajo predominaron en esa etapa. La única que conservó su “independencia” fue Bette Davis, con la que ni el propio Mayer se entrometía. Mientras figuras como: Barbara Stanwyck y Joan Crawford batallaron por sobresalir en cintas de bajo presupuesto.

Así mismo, **la Warner Brothers fue revestida como una maquina bien aceiteada gracias a la administración de Steve Trilling. La fotografía de Sol Polito y Ernest Hallen dieron una atmósfera lóbrega y sombría acompañada de humo de cigarro y calles transitadas con aceras húmedas. Por otro lado, Bogart, lacónico y voz seca, Bacall, azorada y sexy, Stanwick, dura y enérgica con atuendo elegante, Davis, enorme mirada y voz fascinante, Crawford, imponente y dominadora, fueron acompañados en la dirección por el talento de Negulesco, Harper, Sherman, Bernhardt y en una esfera más alta, Michael Curtiz para dar el tono justo a las cintas.** 24. 8

De otra forma, la Paramount siguió con la influencia de Lubitsh con sus comedias y hábiles farsas. La misma dosis prevaleció con Billy Wilder y Charles Brackett quienes disfrutaron de gran libertad en la cinta “Kitty”, una comedia elegante. Por otro lado, Ray Milland, relajado y modesto, Alan Ladd, pequeño y duro, junto con los rostros infantiles y gracia de Fedoras, Paulette, Goddard y Verónica Lake, dieron al estudio un sello distintivo. Al final

de la década se incorporaron: Lizabeth Scott, Burt Lancaster, Wendell Corey y Kirk Douglas.

La política que estableció la Universal, con el mando duro e irreductible de Harry Cohn, llevó al estudio a **películas de serie B** con gran éxito. La más sobresaliente de ellas con un evidente sello kitsch dirigida por **Charles Vidor, “Gilda”, proyectó a Rita Hayworth como estrella y símbolo sexual.** 25. 10

En otro sentido, Twentieth Century-Fox, presentó en sus filmes de manera extraordinaria la fotografía. A través de un despliegue de profesionalismo. Betty Gable fue la figura estelar. Gracias a su carisma y simpatía protagonizó media docena de musicales de buena manufactura. Debido al cierre del mercado europeo, la Fox volteó hacia Latinoamérica; y encontró en la brasileña Carmen Miranda un nicho que explotar. Viajó a Hollywood con un sombrero frutero, mangas adornadas, una falda que hacía girar con ritmos cadenciosos y una mirada electrizante, para realizar numerosos musicales en diversos escenarios: Costa Rica, Brasil o Argentina. La carioca tuvo gran aceptación contagiando de energía al público estadounidense.

En las cintas en blanco y negro que incursionó el estudio fueron realizadas con estilo y elegancia. Un ejemplo de ello fue la cinta de Darryl F. Zamuck, “The Razor’s Edge”. Los actores que integraron el equipo estrella de la Fox: Clifton Webb, Anne Baxter, Gene Tierney, Herbert Marshall, Tyrone Power ofrecieron a la compañía solvencia y balance. 26.

Por otro lado, Estudios Universal, tomó como suyo el desierto en películas que aludían noche árabes placenteras y excitantes. Sus glorias fueron: Maria Montez, Sabu, Jon May y Turhan Bey.

Los dibujos animados tuvieron un esplendor en esta década. Personajes como: Bugs Bunny, Heckle and Jeckle the Talking Magpies y Tom and Jerry. Derrocharon humor, fantasía y una habilidad sin límite de la física y gravedad. Así mismo, Disney mantuvo su lugar con: Donald Duck, Mickey Mouse, Pluto y Goofy. Sin embargo, otros iban pisándoles los talones: Terrytones, George Pal con sus Puppertoons y Madcap Models, Warner's Merrie Melodies y Looney Tunes, Columbia's Jolly Frolics and Color Rhapsodies.

No obstante, donde Walt Disney no tuvo rival fue en la producción de largo metraje animado. En 1940 realizó "Fantasía", una desafortunada incursión a la "cultura", unida a un insípido sentimentalismo (...). Sin menospreciar la secuencia con el acompañamiento de "Rite of Spring" de Stravinsky y la maravillosa animación de "Night on Bald Mountain". El mismo año produjo "Pinocchio", más modesta y menos creativa (...). Su siguiente producción fue "Dumbo", la historia de un elefante de circo. "Bambi", adaptada de la novela de Felix Salten. Donde utilizó la técnica para lograr un realismo genuino en la animación. Otras realizaciones fueron: "The Reluctant Dragon" (1941), "The Tree Caballeros" (1944), "Make Mine Music" (1946), "Melody Time" y "So Dear to My Heart" ambas de 1948. En estas cintas Disney se inclinó por la idea de mezclar animación con acción real. Y ésta última predominó en sus siguientes producciones. 27. 12

La única competencia que tuvo Walt Disney en ese periodo fue el productor de dibujos animados, Max Fleisher, originario de Estudios Paramount. Hizo dos películas: “Gulliver’s Travels” (1940) y “Mr. Bug Goes to Town” (1941).

Por otro lado, los cortometrajes tuvieron auge en la política de la M-G-M, a través de presupuestos reducidos, para desarrollar talentos: Zinnemann, George Sydney y Bassin entre otros. Algunos directores novatos pudieron dar sus primeros pasos en series histórico-documentales, como “Passing Parade” de John Nesbitt, o en “Crime does not Pay” una colección de historias que vaticinaron la **Segunda Guerra Mundial**.

En cuanto a la contienda bélica, Hollywood realizó diferentes actividades que no pasaron inadvertidas: Algunas estrellas fueron distinguidas por su servicio en la disputa, Robert Montgomery, James Stewart, Douglas Fairbanks and Clark Gable. Otras luminarias trabajaron en el restaurante de la meca angelina, lavando platos y en el servicio. Así mismo, Bob Hope, Abbot and Costello, Joe E. Brown, Al Jolson, Martha Raye, Mitzi Mayfair y Kay Francis hicieron recorridos colosales en los campos de batalla. En 1943, 630,000 soldados vieron una película hecha en Hollywood todas las noches. Y un inmenso número conoció a una estrella en persona. El mismo año, cuatro mil miembros de la industria cinematográfica, entre trabajadores y personalidades estuvieron uniformados con los colores de guerra. Varios de ellos participaron en el “Stars Over America Tours”, recolectando 838,025,000 dólares en efectivo. También visitaron 151 hospitales, 254 campos militares y 41 ciudades. Al final de la conflagración las celebridades hicieron 122 viajes del otro lado del Atlántico. En el restaurante de Hollywood laboraron tres millones de personas. Y el “War Activities Comité”, donó a la industria 43, 306 pruebas positivas de

16mm. En las cintas “Stage Door Canteen” (1943) y “Hollywood Canteen” (1945), la tropa pudo bailar con Joan Crawford, o gozar del servicio de comida por Katharine Cornell. Todo ello probó el compromiso de las figuras de la meca angelina con la democracia. 28. 14

Cuando cesaron las hostilidades, la industria permaneció tranquila a pesar del incremento en los costos de producción y la recuperación de los mercados ocupados por los rivales. Fue difícil imaginar que después del enfrentamiento, 1946 haya sido un año que rompió el record de ingresos para Hollywood: 1,750 millones de dólares. Si embargo, tres años más tarde la cifra disminuyó por los impuestos británicos de las compañías cinematográficas que se encontraban en Europa y por la “sospecha” de una incursión comunista en el seno del gobierno. Lo que originó división entre los artistas por la existencia de una lista negra, y provocó que no pocos actores y actrices trabajaran en la clandestinidad.

En otro sentido, problemas laborales incitaron al sindicato de los estudios a una huelga de ocho meses. Dando como resultado la reducción de un 25% de la plantilla en 1946. Ese mismo año, los laboratorios interrumpieron las pruebas positivas, intensificando el caos hasta el final de la década. Para 1947, lo que pareció un golpe certero a la industria, el Reino Unido anunció 75% de impuestos a las ganancias de películas extranjeras. Bajando los ingresos anuales de 68 a 17 millones de papel verde. La misma política fue adoptada por otros países de moneda esterlina.

La tónica fue reducir costos y trabajar eficientemente. Las producciones de alto presupuesto le dieron el lugar a cintas con “historia” y “realismo”. Las compañías independientes como:

Rainbow y Liberty sólo produjeron uno o dos filmes. Los escenarios hechos en casa se transformaron en rodajes al exterior. Las tomas continuas se sustituyeron con ensayos.

No obstante, la efectividad, según cifras de la meca, en 1948 hubo un 25% de desempleo, pero la Publicists Guild, declaró 50 por ciento sin trabajo. Al final del año, la Warner Brothers y Eagle Lion studios sufrieron una merma económica, pero en el comienzo de 1949 tuvieron una mejor expectativa.

Éste fue un periodo de presupuestos castigados, de películas en blanco y negro con buena “calidad”, donde predominaron los dramas sociológicos. Por otro lado, los grandes estudios padecieron una merma considerable en su producción. En 1949, se realizaron únicamente 22 cintas, la mitad de la elaboración habitual. Ese mismo año, la Paramount y R.K.O. firmaron un decreto donde separaron la exhibición y la producción-distribución de sus películas, lo que fue seguido por los demás estudios en la década posterior y culminó con el despertar financiero del imperio cinematográfico.

En otro sentido, la película en ese periodo tuvo cambios en la conservación, transporte, calidad y sonido. En el primer caso, con la introducción de tri-acetato, se pudo cuidar la existencia de film de 35mm en 1948. Para la manipulación, la base de nitrato celulosa, brindó gran facilidad de operación. Y gracias al botín de guerra conseguido por la derrota de la Alemania Nazi, el sonido mejoró sensiblemente con la grabación magnética. 29. 17

**Finalmente, los años cuarenta fueron el final de una etapa creativa y hábil en la realización de películas. Sin embargo, el sistema de estrellas comenzó a decaer, por más que las pantallas fueran grandes (...).**

## **2.6. Temas. La Fantasía y el Horror.**

A diferencia de los personajes en la decena anterior: Drácula, Frankenstein, The Mummy y actores como: Karloff, Lugosi y Lionel Atwill. **Las películas de los cuarenta fueron el reflejo de sentimientos producidos por la guerra: angustia, violencia, ansiedad.** Si hubo “fantasmas” o seres sobrenaturales, sin embargo, la intención no fue asustar ni incomodar a nadie, excepto en algunas cintas.

El decenio comenzó satisfactoriamente con dos espléndidas películas: “The Blue Bird” (1940), de Walter Lang, y “The Thief of Bagdad” (1940), de Alexander Korda. Ésta última ha sido varias veces imitada pero nunca igualada. La historia estuvo basada en un maravilloso y espléndido cuento de hadas. Por otro lado, el film de Lang, fue de una menor hechura, pero con una belleza notable.

Los espectros y el Diablo fueron representados con influencias teutónicas: joviales, alegres o melancólicos y contemplativos. Ejemplo de ello: “All that Money can buy” (1941), de Walter Huston, “Heaven can wait” (1943), de Lubitsch, “Angel on my shoulder” (1946), de Archie Mayo, “Here comes Mr. Jordan” (1941), de Claude Reins.

Así mismo, una realización notablemente superior de Frank Capra, “It’s a Wonderful Life” (1947), trató sobre la búsqueda de un enviado del cielo para mostrarle la ciudad a un tipo desanimado y suicida.

Otros filmes con aparecidos, enviados de otros mundos en una mezcla de fantasía y comicidad: “A Guy Named Joe” (1944), de Victor Fleming, “The Ghost and Mrs. Muir” (1947), de Joseph L. Mankiewicz, “The Canterville Ghost” (1944), de Jules Dassin, “The Horn Blows at Midnight” (1945), de Raoul Walsh, “Topper Returns” (1941), de Roy Del Ruth, “I Married a Witch” (1942), de René Clair, “Portrait of Jennie” (1949), de David O. Selznick, “The Uninvited” (1944), de Lewis Allen, “The Best with Five Fingers” (1947), de Robert Florey, “Cat People” (1942), “I Walked with a Zombie” (1943), de Lewton, “The Leopard Man” (1943), de **Tourneur**, “The Seventh Victim” (1943), de Lewton, “The Ghost Ship” (1943), de Robson, “The Curse of the Cat People” (1944), de Robert Wise, “The Body Snatcher” (1945), de Lewton, basado en el texto de Robert Louis Stevenson, “Isle of the Dead” (1945), y “Bedlam” (1946), de Mark Robson, con la actuación de Boris Karloff en ambas, “The Woman who Came Back” (1945), de Walter Comes, “The Enchanted Cottage” (1945), de John Cromwell, “The Frozen Ghost” (1944), de Martin Koesleck, entre otras cintas.

Cabe mencionar, una producción de la Universal, que tuvo un presupuesto alto y usó el technicolor en una mezcla de fantasía extravagante. Con las actuaciones de Susanna Foster y María Montez, en la dirección de Claude Rains, “The Phantom of the Opera” (1943), una nueva versión del filme de Arthur Lubin. 30. 64

## 2.7. Problemática Social.

Las adversidades comunes en la década anterior, reflejaron en algunas producciones una mirada que trató de plantear a través del Nuevo Acuerdo, solidaridad hacia los demás. Sin embargo, entre 1946 y 1949, después de la Segunda Guerra mundial, tal parece que se abrió la cloaca: prejuicios raciales, alcoholismo, locura, la rehabilitación de ex militares, eutanasia y la corrupción política. Fueron temas proveedores de las más sobresalientes producciones del decenio. De tal forma, que las cintas tuvieron una dosis de marcado realismo, gracias a la destreza técnica y la filmación en exteriores. Lo que originó la realización de semi documentales melodramáticos de crimen, con buena manufactura. Uno de los realizadores que tendió las bases fue Louis de Rochemont con “March of Time” series, así como: “Boomerang”, “The House on 92th Street” y “Call Northside 777”. 31. 68

Algunas películas retomaron la “toma de conciencia” del New Deal, fue “The Grapes of Wrath” (1940), “Tobacco Road” (1941) ambas de John Ford y “Of Mice and Men” (1940), de Lewis Milestone. **Donde se trató la moral de forma sobria y con oficio, así como su lado opuesto: decadencia, suciedad y malnutrición.**

Por otro lado, las cintas que determinaron la decena por sus historias sucias: “**The Ox-bow Incident**” (1942), de William Wellman, donde tres hombres son acusados de homicidio pero prueban su inocencia. “**All the King’s Men**” (1949), de Robert Rossen, versa sobre un abogado rústico que termina siendo alcohólico. También hubo cintas relacionadas con el conflicto bélico recién ocurrido y con el surgimiento de la Unión

Soviética como enemigo número uno de los Estados Unidos de Norteamérica: “The Searching Wind” (1946), de Hal Wallis, “The Iron Curtain” (1948), de William Wellman, “The Red Menace” (1949), de R.G. Springsteen, “Red Danube” (1949), de George Sydney.

De la misma forma, otras películas hablaron sobre conflictos externos, como, “We Were Strangers” (1949), de **John Huston**, referente a la dictadura de Machado en Cuba hacia los años treinta. Volviendo a los temas característicos del periodo, en este caso antisemita: “Crossfire” y “Gentleman Agreement” (1947), ambas de Edward Dmytryk. En otro sentido, conflictos de la minoría negra: “Home of the Brave” (1949), de Stanley Kramer, “Intruder in the Dust” (1949), de Clarence Brown.

Los temas policíacos y de espionaje tuvieron también lugar: “The House on 92nd Street” (1945), “Call Northside 777” (1948), ambas de Henry Hathaway, “Boomerang” (1947), de Elia Kazan. No podían quedar fuera los relatos de la cárcel, los bajos fondos y la delincuencia juvenil: “Canon City” (1948), de Crane Wilbur, “Brute Force” (1947), de Jules Dassin, “The Naked City” (1948), de Hellinger y Bassin, “Kiss of Death” (1947), de Henry Hathaway, “The Street with no Name” (1948), de William Keighley, “Blossoms in the Dust” (1941), de Mervin LeRoy. “Smash-up” (1947), de Stuart Heisler, “The Snake Pit” (1948), de Anatole Litvak, “Knock on Any Door” (1949), de Nicholas Ray.

Y una de las películas más emblemáticas del periodo, sobre el alcoholismo: “The Lost Weekend” (1945), de Billy Wilder. Así como, sobre la readaptación de un ex militar: “The Best Years of Our Lives” (1946), de William Wyler. Por otro lado, la eutanasia fue

abordada en tres cintas bajo la dirección de Michael Gordon en 1948, “An Act of Murder”, “Live Today for Tomorrow” y “I Stand Accused”; adaptadas de la novela de Ernst Lotear, “The Mills of God”. 32. 82

## **2.8 Propaganda de Guerra.**

Hollywood estuvo preparada antes de la intervención estadounidense en la Segunda Guerra Mundial, con producciones bélicas para influir en el público. Pero una vez que se integró y los nazis resultaron ser sus enemigos naturales. Las cintas versaron en un anti-nazismo a ultranza. Conforme la contienda iba progresando e incluyó al Pacífico, los japoneses se adhirieron a la repulsa angelina.

Cabe mencionar, que la propaganda marcial de Hollywood retrató fielmente la “realidad” de su tiempo más que cualquier otro género de la década. 33. 86

Para los europeos refugiados en Estados Unidos, el conflicto los puso en el campo de batalla (...) trabajando en la actuación, como escenógrafos, guionistas, directores. Pero también personificaron a militares de alto rango o personas comunes como fue el caso de la cinta de John Farrow, “The Hitler Gang”.

Antes de la guerra, Hollywood produjo una gran cantidad de filmes con su particular punto de vista. Simplemente en 1940 la meca angelina realizó: “The Mortal Storme” de Frank Borzage, “Four Songs” de Archie Mayo, “Foreign Correspondant” de Alfred Hitchcock y

“Escape” de Mervyn LeRoy. Más adelante, “Man Hunt” de Fritz Lang (1941), “Nazi Agent” (1942), “Above Suspicion” (1943).

En este sentido, es posible afirmar que las películas bélicas consideraron un solo objetivo: denigrar al nazismo, menospreciar a Japón y ponderar la injerencia que tuvo Estados Unidos de Norteamérica en la Segunda Guerra Mundial. Y lo demostraron las siguientes cintas: “The Hitler Gang” (1944) de John Farrow, “Hitler’s Madman” (1943) de Douglas Sirk, “The Strange Death of Adolf Hitler” (1944) de James Hogan, “The Master Race” (1944) de Herbert Biberman, “Hitler’s Children” (1943) de Edward Dmytryk, “Address Unknown” (1944) de William Cameron, “Hotel Berlin” (1945) de Peter Godfrey, “Reunion in France” (1942) de Jules Dassin, “Above Suspicion” (1943) de Richard Thorpe, “Underground” (1941) y “All Through the Night” (1942) ambas de Vincent Sherman, “Cloak and Dagger” (1946) de Fritz Lang, “World Première” (1941) de Ted Tetzlaff, “Once Upon a Honeymoon” (1942) de Leo McCarey, “The Seven Cross” (1944) de Zinnemann, “Hostage” (1943) de Frank Tuttle, “The Moon is Down” (1943) de Oscar Homolka y Irning Pichel, “Lifeboat” (1944) de Alfred Hitchcock, entre otras. 34. 95

Mención aparte merece la película de Charles Chaplin, “The Great Dictador” (1940), el mimo inglés hace gala de su talento al presentar una sátira de Adolf Hitler. Lo presentó como un “pequeño hombre” arengando a las multitudes con un discurso serio e inocente. La actitud que asume el dictador a través de Chaplin, fue grotesca y ridícula. Prueba de ello fue la escena magistral de “Hynkel”, jugando con un globo que simula el poder que ejerció sobre una parte del mundo. 35. 93

Conforme la conflagración iba avanzando, Hollywood pasó sin respetar los tiempos del archienemigo alemán al inicio de la Guerra Fría con la Unión Soviética. Con un dejo de candidez y confusión. “Song of Russia” (1944) de Gregory Ratoff, “Days of Glory” (1944) de Jacques Tourneur, “North Star” (1943) de Lewis Milestone, “Desperate Journey” (1942) de Raoul Walsh, “Sahara” (1943) de Zoltan Korda, “Air Force” (1944) de Howard Hawks, en medio de otros filmes.

## **2.9. Películas Célebres: Biografías y Adaptaciones Literarias.**

Desde los inicios la meca angelina se mostró atraída por la cultura. De esta manera, realizó grandes adaptaciones que dieron cuenta de los diversos géneros dramáticos a través de las obras de Charles Dickens, Alexandre Dumas, Aldous Huxley, Isherwood, William Faulkner, Shakespeare, Dostoievski, Henry James, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Stefan Zweig, John Galsworthy, **Ernest Hemingway**, Jack London, por mencionar solo algunos.

En 1942, Harry Lachman, realizó “The Loves of Edgar Allan Poe” basada en la vida del innovador del género de terror. Michael Curtiz, por su parte dirigió “The Sea Wolf” (1941) de Jack London. El estadounidense Eugene O’Neill vio dos de sus obras en la pantalla: “Morning Becomes Electra” (1947) de Duldley Nicholson, “The Hairy Ape” (1944) de Alfred Santell. De la misma manera, Henry James contribuyó: “The Lost Moment” (1947) de Martin Gabel, “The Heiress” (1949) de William Wyler. En 1949, Elliot Nugent filmó “The Great Gatsby” de F. Scott Fitzgerald y Robert Siodmark, **“The Killers” (1946) de Ernest Hemingway**. Tres años atrás, “For Whom the Bell Tolls” (1943) del mismo autor,

fue dirigida por Sam Wood. Así mismo, la novela de John Galsworthy, “The Forsyte Saga”, en 1949 cambió de nombre por “That Forsyte Woman” realizada por Compton Bennett. En 1947, “The Gioconda” de Aldous Huxley, la filmó Zoltan Korda.

De la misma forma, Emma y Vincent Minnelli llevaron al cine en 1949, “Madame Bovary” de Gustave Flaubert. En una versión fallida, George Kelly realizó “The Three Musketeers” (1948) de Alexandre Dumas. Guy de Maupassant fue representado en dos ocasiones, una por Robert Wise en “Mademoiselle Fifi” (1944) y otra por Albert Lewin “The Private Affairs of Bel Ami” (1947). El escritor francés Octave Mirbeau, fue llevado a la pantalla grande, con destreza por Jean Renoir, en tres estupendas películas: “The Diary of a Chambermaid” (1946), “La Bête Humaine” y “La Chienne” del mismo año. 36. 122

Los escritores rusos también fueron adaptados: La obra de Chekhov “The Shooting Party” en su versión inglesa. Cambió de nombre por “Summer Store” (1944) de Douglas Sirk. En 1949 Robert Siodmark dirigió “The Great Sinner” basado en trabajos y vida de Dostoievsky.

Finalmente, el magnífico novelista austriaco, Stefan Zweig, contribuyó con “Letter From an Unknown Woman” (1948) de Max Ophüls.

Una de las películas que marcaron un hito en la historia cinematográfica mundial fue sin duda: **“Citizen Kane” (1941) de Orson Wells. Con este filme, Wells cuestiona los valores del sueño americano: éxito, riqueza y poder. A través de las acciones de un hombre que tras seguir un ideal convierte su existencia en un anzuelo, con tal de**

alcanzar su objetivo. Sin embargo, en el ocaso de su vida, se da cuenta que todo su esfuerzo ha sido trivial, estéril y prescindible (...).

Por otro lado, “Citizen Kane” es un claro ejemplo del expresionismo alemán en sus diversas tonalidades de grises y oscuros. Para dar una sensación de opresión y angustia. El juego de luces produjeron impersonalidad, distanciamiento y misterio en el papel que desempeñó Orson Wells. 37. 109

## **2.10 Películas de Acción, cintas filmadas al exterior y pastorales.**

En 1935 Errol Flynn debutó con “Captain Blood”, y tendió las bases para el género de acción. Con una personalidad, viril, atlética, elástica y graciosa en sus movimientos. Sustituyó a Douglas Fairbanks Sr., quien murió un año después. La mancuerna que hizo con Michael Curtiz en la dirección creó el prototipo para que otros directores y actores los siguieran en el mismo modelo: Tyron Power, Cornel Wilde, en la actuación y Vincent Sherman o Rouben Mamoulian en la realización entre otros.

De tal forma, que en 1940 se produjo, “The Sea Hawk” de Curtiz, “The Adventure of Dom Juan” (1949) de Sherman, “The Mark of Zorro” de Mamoulian, “Son of Fury: The Story of Benjamín Blake” (1942) de John Cromwell, “Kitty” (1945), “Black Swan”, “Captain from Castille” ambas de 1947 y las tres dirigidas por Henry King, “The Corsican Brothers” (1941) de Gregory Ratoff, “Sinbad the Sailor” (1947) de Richard Wallace, “The Exile” (1948) de Max Ophüls, “The Spanish Main” (1945) de Frank Borzage, “The Pirate”

(1945) de Minnelli, “The Bandit of Sherwood Forest” (1946) de George Sherman y Henry Levin, entre otros filmes. 38. 129

### **2.11. Westerns**

La tendencia del Western cambió muy poco en los cuarenta, conservó la esencia de sus orígenes con Tom Mix y William S. Hart: la exploración y desarrollo del oeste de la unión americana. Uno de los directores más sobresalientes de este periodo fue John Ford, acompañado de Wyler, Lang y King Vidor. Las historias fueron sobre la cotidianidad en el campo: riñas por propiedades o animales, la caza o duelos por la afrenta del honor, iconos legendarios etc.

“The Westerner” (1940) de William Wyler, “The Return of Frank James” (1940) de Fritz Lang, “Brigham Young” (1940) de Henry Hathaway, “Buffalo Bill” (1944) “The Great Man’s Lady” (1942) ambas de William Wellman, “My Darling Clementine” (1946), “Fort Apache” (1948), “ThreeGodfathers” (1948) todas ellas de John Ford, “California” (1947) de John Farrow, “Texas” (1941) de George Marshall, “Wenster Pursued” (1947) de Raoul Walsh, “Northwest Passage” (1940) de King Vidor, “Unconquered” (1947) de Cecil B. De Mille, entre otras cintas. 39. 135

### **2.12. Filmes Pastorales, sobre niños y animales.**

Después de experimentar con la producción en exteriores, los temas variaron para representar diferentes historias: El sur profundo y pintoresco, el carácter duro y hostil de la gente del campo, el amor de un niño por su perro o caballo etc.

Algunas de las películas representativas de la época: “Swamp Water” (1941) “ The Southerner” (1945) ambas de Jean Renoir, “The Grapes of Wrath” (1945) de John Ford, “The Yearling” (1946) “National Velvet” (1944) las dos de Clarence Brown, “Lassie, Come Home” (1943) de Fred M. Wilcox, “Son of Flicka” (1945) “Green Grass of Wyoming” (1948) ambas de Louis King, “Homestretch” (1947) de Bruce Humberston, “The Red Pony” (1949) de Lewis Milestone, “The Biscuit Eater” (1940) “Bill and Coo” (1948) de Stuart Heisler.

### **2.13. Cintas de Mujeres.**

En los años treinta, surgieron muchas estrellas femeninas que tuvieron un lugar importante en la audiencia: Claudette Colbert, Carole Lombard, Rosalind Rusell, Katharine Hepburn,

Ginger Rogers, Bette Davis y Joan Crawford. Para la siguiente decena, las mujeres continuaron con su posición beligerante. Ahora los estudios habían visto el nicho de mercado con **las amas de casa, jóvenes casaderas o sin compromiso que se encontraron solas con la perdida del ser amado a causa de la Segunda Guerra Mundial.**

Surgieron diversos filmes donde se reflejó claramente la influencia de las féminas: “The Little Foxes” , “The Great Lie” (1941) de John Huston con la actuación de Bette Davis y Mary Astor respectivamente, “Now, Voyager” (1942) de Irving Rapper, con Charlotte Vale, “Beyond the Forest” (1949) de King Vidor, en el papel principal, Bette Davis, “Susan and God” (1940) “A Woman’s Face” (1941) de George Cukor, con **Joan Crawford en ambas. En 1945 bajo la dirección de Michael Curtiz, la Crawford actuó en “Mildred Pierce” filme que confirmó su talento histriónico.** Actuó también en dos cintas con la realización de Jean Negulesco y Curtis Bernhardt: “Humoresque” (1947) “Possessed” (1947).

Por otro lado, **Barbara Stanwick** más vital y apasionada que la anterior participó en diversas producciones: “The Gay Sisters” (1942), “Christmas in Connecticut” (1945), “In The Two Mrs. Carrolls” (1947); así mismo trabajó en varios clásicos del periodo: “The Lady Eve”, **“Double Indemnity”**, “Sorry, Wrong Number” , “Cry Wolf” (1947) maravillosamente dirigida por Peter Godfrey. Otra de las divas fue Anne Sheridan, “Nora Prentiss”, “The Unfaithful” (1947) ambas de Vincent Sherman. Gene Tierney, actuó para dos cintas: “Leave Her to Heaven” (1945) y “The Razor’s Edge” (1947) de Edmund Goulding.

Una de las luminarias que también fue reconocida: Ginger Rogers, “Kitty Foyle” (1940), “To Each His Own” (1946) de Sam Wood. En ese sentido, Ida Lupino interpretó en: “The Hard Way” (1942), “Deep Valley” (1947) de Vincent Sherman, “Roadhouse” (1949) “Johnny Berlanda” (1948) bajo la realización de Jean Negulesco. También Greer Garson creó personajes importantes: “Mrs. Miniver” (1942), “Random Harvest” (1942), “Madame

Curie” (1943), “Mrs. Parkington” (1944) “The Valley of Decisión” (1945) “Adventure” (1945) de Tay Garnett. Finalmente actuó para Meryn LeRoy en, “Blossoms in the Dust, Waterloo Bridge” (1940).

Al final de la década, el cine de mujeres fue desplazado por películas de **neo realismo criminal**. Las cuales abrevaron de historias “verdaderas”. Para 1950, Bette Davis y Joan Crawford, Anne Sheridan e Ida Lupino, dejaron la Warner Brothers y Greer Garson hizo lo propio con la Metro. De tal forma, que cada una tomó caminos diferentes, participando en producciones modestas; no obstante, Lupino incursionó como directora y Davis colaboró en cintas “menores-A”. 40. 154

#### **2.14. Comedias.**

En 1940 la comedia estadounidense alcanzó su cenit, a través de la agudeza y sofisticación. Se logró gracias a la intervención de directores: Lubitsh, Mitchell Leisen y George Cukor. En la actuación se debió a la teatralidad, ya que en la mayoría de los casos, las farsas habían tenido éxito en Broadway. En este sentido, los actores echaron mano de una estupenda manipulación de los diálogos.

Algunas de las películas más sobresalientes: “The Great McGinty and Christmas in July”, “Strictly Dishonourable” ambas de 1941, y “The Lady Eve” (1941), “Sullivan’s Travels” (1941) todas ellas de Sturges. “Brother, Where Art Thou?”, “Ants in Their Pants of 1939” de Sullivan, “My Man Godfrey” y “Man’s Castle” de Mervyn LeRoy. Nuevamente, Preston Sturges dirigió, “The Palm Beach Story” (1942), “The Miracle of Morgan’s Creek” (1944)

“Hail the Conquering Hero” (1944) “Mad Wednesday” (1946) “Unfairthfully Yours” (1947) “The Beautiful Blonde from Bashful Bend” (1949). Por otro lado, Howard Hawks dirigió “His Girl Friday” (1940). Así mismo, “Arise My Love”, “Hold Back the Dawn” ambas de 1941, “The Mayor and the Minor” (1942), “Kitty” (1945) de Mitchell Leisen.

En este sentido, Lubitsh realizó: “Shop Around the Corner” (1940), “The Uncertain Feeling” (1941), “Heaven Can Wait” (1943), “To be or not To be” (1941). De la misma forma, George Cukor: “The Philadelphia Story” (1940) y “Adam’s Rib” (1949).

Cabe mencionar, una magnífica película de Charles Chaplin, “Monsieur Verdoux” (1947). Donde mostró su habitual ingenio lírico, mezclando la tristeza y la melancolía.

### **2.15. Musicales.**

Desde la aparición de “The Jazz Singer” (1927) y “The Broadway Melody” (1929). El género musical estuvo dominado por dos temas: los desencuentros entre bambalinas de jóvenes talentos para alcanzar la fama e historias de cantantes y bailarines rodadas en locaciones exóticas: Canadá, Viena, Río de Janeiro, Berlín. Dos actores predominaron en ese periodo: Judy Garland y Mickey Rooney.

Las cintas que marcaron camino: “Strike Up the Band” (1940), “Babes on Broadway” (1942) de Busby Berkeley, “Little Nellie Kelly” (1940), “Lady Be Good” (1941) de Norman Z. McLeod, “Cabin in the Sky” (1942), “I Dood It” (1943), “Meet Me in St. Louis” (1944), “Yolanda an the Thief” (1945), “The Pirate” (1947) de Minnelli, “Summer

Holiday” (1948) de Rouben Mamoulian, “Anchor Aweigh” (1945) de George Sidney, “Cover Girl” (1944) de Charles Vidor, “Down to Earth” , “Here Comes Mr. Jordan” ambas de 1947 de Alexander Hall, “Moon Over Miami” (1941) de Walter Lang, “Song of Sherezade” (1947) de Walter Reisch, entre otras películas. 41. 181

**Citas.**

1 Cita en John Baxter, *Hollywood in the Thirties*. Ed. International Film Series. This edition prepared by The Tantivy Press in association with A. Zwemmer Ltd. and A. S. Barnes & Co. Inc. United States of America. 1968, pp. 7-8-9

\* *Nickelodeon*, viene del inglés nickel, que equivalía a cinco centavos de dólar; y del griego odeón que significa teatro o lugar destinado para espectáculos musicales. Surgieron a principios del siglo veinte en pequeños barrios de ciudades de la Unión Americana. El nombre de *nickelodeon*, fue acuñado por Harry Davis y John P. Harris en 1905, al adaptar un pequeño almacén de su propiedad como centro de divertimento. La entrada costaba cinco centavos y se encontraba en la calle Smithfield en Pittsburgh, Pensilvania.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Nickelodeon\\_movie\\_theater](http://en.wikipedia.org/wiki/Nickelodeon_movie_theater)

2. *Ídem*. Pag. 10-11

3. *Ídem*. Pag. 13

4. *Ídem*. Pag. 16

5. *Ídem*. Pag. 18-19

6. *Ídem*. Pag. 28

7. *Ídem*. Pag. 30-31-32

8. *Ídem*. Pag. 36

9. *Ídem*. Pag. 50

10. *Ídem.* Pag. 51-52
11. *Ídem.* Pag. 53-54-56
12. *Ídem.* Pag. 58-59-64
13. *Ídem.* Pag. 70
14. *Ídem.* Pag. 72
15. *Ídem.* Pag. 74
16. *Ídem.* Pag. 78
17. *Ídem.* Pag. 80
18. *Ídem.* Pag. 84
19. *Ídem.* Pag. 88
20. *Ídem.* Pag. 92-93-94
21. *Ídem.* Pag. 117
22. *Ídem.* Pag. 152-153
23. Cita en Charles Highman and Joel Greenberg, *Hollywood in the Forties*. Ed. International Film Series. This edition prepared by The Tantivy Press in association with A. Zwemmer Ltd. and A. S. Barnes & Co. Inc. United States of America, 1968, pp. 7
24. *Ídem.* Pag. 8
25. *Ídem.* Pag. 10
26. *Ídem.* Pag. 10
27. *Ídem.* Pag. 12
28. *Ídem.* Pag. 14
29. *Ídem.* Pag. 17
30. *Ídem.* Pag. 64
31. *Ídem.* Pag. 68

32. *Ídem.* Pag. 82

33. *Ídem.* Pag. 86

34. *Ídem.* Pag. 95

35. *Ídem.* Pag. 93

36. *Ídem.* Pag. 122

37. *Ídem.* Pag. 109

38. *Ídem.* Pag. 129

39. *Ídem.* Pag. 135

40. *Ídem.* Pag. 154

41. *Ídem.* Pag. 181

## **Parte III Características de lo Negro**

### **Capítulo III “Killing is very personal”** (Matar es muy personal) McClure

(Brian Donlevy), un gangster veterano, en “The Big Combo” (1955)

#### **3.1. Origen**

Si se considera que existe un género negro, está claro que éste no nació en el cine sino en la novela. Así mismo, “para tener una visión clara de los antecedentes hay que ir hasta el siglo XIX con Conan Doyle y la novela policíaca clásica que se desarrolla en Europa y en Estados Unidos. La resolución intelectual de un enigma –habitualmente por un personaje (llámese éste Sherlock Holmes, Nat Pinkerton, Philo Vance o Arsenio Lupin) con singulares dotes inductivas y deductivas- es el fundamento de este tipo de narraciones, destinadas a introducir orden y racionalidad en una cadena de acontecimientos que se presentan como aparentemente misteriosos y confusos”.

En este sentido, “dos de las condiciones que imperan en la estructura de la novela policíaca del siglo XIX para su entretenimiento son: la necesidad de que los enigmas planteados tengan al final una explicación cuasi científica y de que sea el héroe –cuya capacidad de raciocinio se muestra muy superior a la del lector- el encargado de encontrarla siguiendo un método preciso y unas reglas detectivescas”.

Cabe mencionar, que “el modelo decimonónico de la novela policíaca tiene una raíz idealista que tiende a reconstruir al final de la narración el orden alterado desde las páginas

iniciales. Cabe mencionar que la voluntad de recomponer el pasado, de tratar de explicar y hacer racional un acontecimiento anterior a través de una serie de investigaciones y actuaciones en el presente, es retomado por la novela negra y el cine negro como: el flash-back”.

De esta manera, “a finales del siglo pasado, las corrientes de realismo\* y naturalismo\*\* habían comenzado a hacer camino para reflejar el verdadero rostro de la sociedad, la visión sórdida y violenta de la realidad, y la adaptación franca de las cosas tal cual abundaban en los textos de autores como Frank Naris o Theodore Dreisser, anunciando en alguna medida lo que sería una escuela intrínsecamente estadounidense...”

En este sentido, incursionando por los laberintos callejeros de violencia y desolación a causa del rompimiento de valores de la sociedad industrial de finales del siglo XIX, la novela negra hace a un lado al punto esencial marginal del relato policíaco tradicional para transformarse en testimonio de unos acontecimientos que están inmersos en la crónica de sucesos y que pertenecen a la cotidianidad de diversas ciudades del país.

Y al contrario del relato policíaco, en la novela negra, la solución del conflicto no sólo responde a la consecuencia lógica del desarrollo argumental, sino que su deslumbramiento, plantea más dudas de las que resuelve.

Por lo tanto, “el racionalismo optimista del relato policíaco se sustituye, de este modo, por el pesimismo radical del género negro; el crimen de salón, por la violencia callejera; el relato lineal, por la narración fragmentada; las luces del raciocinio metódico y meticuloso, por las

sombras de la realidad; y el héroe estereotipado, por seres de carne y hueso con las mismas contradicciones que el hombre de la calle”. 1

Luego entonces, “en sentido estricto, éste movimiento literario que surgió del enfoque realista de la temática criminal a medida que avanzaban los años veinte y que empezó a decaer tras el ‘maccarthismo’. Su atención a la actualidad histórica de un fenómeno social con amplia incidencia en la vida estadounidense, así como el recurso de sus mejores especialistas a un lenguaje narrativo apoyado en los comportamientos físicos y en los diálogos, favoreció la inmediata y constante relación con Hollywood”.

Así mismo, “algunas de las novelas que empezaron dicho movimiento fueron adaptadas rápidamente a la pantalla, que había adquirido en fecha muy reciente el sonido, y *Little Caesar* (1929, El Pequeño Cesar) de William Riley Burnett, *Louis Beretti* (1929) de Donald Henderson Clarke, *Scarface* (1930) de Armitage Trail, contribuyeron en forma decisiva al lanzamiento de los films de Gángsters mediante sus específicas versiones y su influencia indirecta”.

Entonces, “más o menos simultáneamente *The Maltese Falcon* (El Halcón Maltés) de Dashiell Hammett logró trasplante cinematográfico y propició nuevos rumbos del subgénero de Detectives Privados. Burnett, Clarke, Hammet, y otros autores de su círculo (Raoul Whitfield, Frederick Nebel, Paul Cain...), accedieron a Hollywood. Allí llegaron también Horace McCoy y James M. Cain, quienes publicaron sus primeras novelas largas desde sus residencias californianas; las del segundo *The Postman Always Ring Twice* (1934, El Cartero siempre llama dos veces) y *Double Indemnity* (1936, Pacto de Sangre)

impusieron revolucionarios tratamientos de psicología criminal antes ya de sus propios accesos a la pantalla. Y en 1931 *I Am a fugitive from a Georgia Chain Gang*, el relato autobiográfico de Robert E. Burns, había dado la pauta para posteriores visiones críticas de los sistemas penitenciarios”.

En este sentido, “la interrelación entre novela y cine negro continuó mediante el doble cauce de obras adaptadas o influyentes y de escritores contratados por los Estudios. En uno u otro aspecto, o en ambos conjuntamente, hay que recordar los nombres de Whitman Chambers, Jonathan Latimer, Dorothy B. Hughes, David Goodis, pero especialmente los de William Irish (que suministró por vía indirecta un mundo de abstractas amenazas muy recurrido), Raymond Chandler (que renovó el subgénero de detective privado) y William P. MacGiven (que colocó los protagonismos policiales en la órbita de la delincuencia). Cuando el cine negro agonizaba emergían en la novela del mismo signo Patricia Highsmith, Ross Macdonald, Jim Thompson, Chester Himes y, por último, Donald E. Westlake, quienes ya muy poco pudieron incidir en un movimiento fílmico abocado a la extinción”. 2

Finalmente, “el nombre de novela negra procede del título de la colección que Marcel Duhamel, aprovechando el éxito de cinco películas estrenadas en Francia entre julio y agosto de 1946, (*El halcón maltés*, *Laura*, *Historia de un detective*, *Perdición* y *La mujer del cuadro*), coincidió para que la editorial Gallimard divulgase, desde 1948, las obras de los escritores que estaban en la base de esa filmografía. “Serie Noire” (serie negra) fue el título que Jacques Prévert encontró para bautizar a la nueva colección y de paso al propio género”. 3

### 3.2. Pulp Fiction

Por lo tanto, el cine negro tuvo su origen en dos vertientes: literatura y cine. Por un lado, fue nutrido por la tradición literaria radicada en Nueva York de los años treinta, llamada novela *hard-boiled*. Eran relatos de crimen que aparecieron en pequeñas gacetas conocidas como pulp fiction, muy populares en la época. Nombradas así por el material de pulpa que usaban para producir el papel de sus colecciones.

Las ficciones *hard-boiled* representaron una visión completamente diferente de la sociedad estadounidense y dieron un vuelco al personaje investigador que apareció originalmente en historias de detectives en Inglaterra. Las dos tenían a la base grandes diferencias. El *hard-boiled* añadió una nueva tradición al realismo de la ficción detectivesca. El héroe se mostró como un anti héroe. La acción transcurría en la calle y era más violenta. El lenguaje usado reflejó los bajos fondos urbanos.

Así mismo, en lugar de presentar al agente como miembro de la clase alta, con una figura distintiva y modales refinados. Donde la acción transcurría en bellos inmuebles o propiedades. Se manifestó como un hombre duro, resuelto y enigmático.

Y la historia ocurría en sitios sórdidos y lúgubres de la ciudad. De tal forma, que el límite entre la ley y el crimen no estaba bien definido.

De esta forma, “las publicaciones llamadas ‘Pulps’ tuvieron su auge desde el final de la primera guerra mundial, primero porque se vendían a precios módicos y segundo por los diversos géneros de ficción que abordaban sus páginas dirigidas básicamente a hombres de

clase baja, lo que explica que la temática criminal –con sus dosis de violencia y actualidad- tuviera gran aceptación entre sus lectores”.

Luego entonces, “el pulp más celebre se llamaba *Black Mask*, fundado en 1920 por los intelectuales Henry Mencken y George Jean Nathan. Entre los colaboradores que tenían figuraban Carroll Jhon Daly, Dashiell Hammett, Erle Stanley Gardner, Raoul Whitfield, Horace McCoy y Norbert Davis, posteriormente se agregarían Raymond Chandler, Paul Cain o Richard Sale entre otros. En 1922 *Black Mask* publicaba “*The False Burton Combs*”, de Carroll Jhon Daly, y “*The Road Home*”, uno de los primeros relatos de Dashiell Hammett, -quien firmaba en esa época con el nombre de Peter Collinson-, y con ello se iniciaba la difusión de un género que trataba de manera crítica y realista el hecho criminal que, en esos momentos, hacia cimbrar el piso moral de la sociedad estadounidense”. 4

### **6.3. La Esencia del Negro**

En este sentido, otra influencia que enriqueció al estilo negro fue: el expresionismo alemán.\*\*\* Influyó en su modo y forma donde la estética fue marcada por distorciones y exageraciones. Todas estas improntas formaron una visión fatalista y oscura imagen del mundo. Y ésta es un rasgo distintivo del ciclo negro.

De estas manifestaciones el cine negro logró tener inspiración y junto a ello Hollywood recibió una cantidad considerable de inmigrantes europeos con sus respectivas raíces y formas de hacer cine durante los años antes de la guerra. Estos viajantes tomaron trabajos

en las diferentes áreas de la industria cinematográfica, como técnicos o directores. De tal forma, que su aportación hizo posible el nacimiento de un nuevo estilo cinematográfico.

Para algunos analistas, es posible hablar de un género al referirse al film noir. Como el musical o el western. Definirlo como un sistema en donde se encuentran convenciones y perspectivas semejantes. Higham, Greenberg y Paul Kerr, lo explican como tal. Sin embargo, surgen problemas al tratar de encasillarlo. Primero, los géneros tienden a ser independientes de los periodos que los vieron nacer y no existe una relación inmediata con ellos al abordar su desarrollo. Pero, el cine negro tiene un estrecho vínculo con los años cuarenta, fase que vio su origen. Por otro parte, el cine negro puede atravesar las fronteras genéricas y mezclarse con la comedia, western o películas sobre gánsters.

Otros críticos como, Durgnat y Schrader, hacen a un lado las etiquetas y prefieren hablar más sobre los elementos estéticos. Como el tono y el modo, que tienen un peso fundamental en el filme negro. Así mismo, en lugar de verlo como un movimiento subversivo a las normas tradicionales de hacer cine en Hollywood. El film noir, fue una parte de la sistematización narrativa de la meca angelina durante los años cuarenta.

Luego entonces, el cine negro puede ser visto como una serie, un ciclo o un fenómeno estético. Sin embargo, cuando ha sido tomado como un ciclo se le ve una tendencia hacia las fronteras del cine criminal. No obstante, los límites no están bien definidos.

Finalmente, todos los puntos de vista que tratan de explicar la esencia del film noir, no son suficientes. Pero cada uno de ellos aporta elementos importantes para entender este

término. Posiblemente sería más fácil decir que el cine negro es un fenómeno cinematográfico con partes genéricas, estilísticas y cíclicas. 5

De esta forma, si se toma en cuenta los elementos estéticos y técnicos que hacen del cine negro su razón de ser, es indispensable hablar de: claro oscuros en la dirección de la luz, creando una atmósfera sombría. Dejando a un lado el encanto del actor para pasar a primer plano la composición. Cabe mencionar que en los comienzos del cine estadounidense la atención toda era para la estrella de la cinta. Por otro lado, el uso de la noche y las sombras enfatizaban el frío y la obscuridad de los negros.

También, el cambio de foco del actor y el movimiento de la imagen a la composición consiguió destacar el fatalismo y desesperación del modo. Este modo es consolidado a través de una narración fragmentada. Aunado a ello está el uso de recuerdos o flashbacks que fortalecen el sentimiento de pérdida y desesperación.

De acuerdo a Paul Schrader, el tiempo es manipulado porque la forma es primero que el contenido. Hay una voz en off que nos guía y confunde en la historia que nos cuenta, porque algunas veces comienza el relato con el final de la trama. Al mismo tiempo que somos arrastrados por un sentimiento de pre destinación y un pasado irrevocable.

La posición de la cámara en gran ángulo participa en la distorsión del espacio y en la confusión del espectador. En el cine negro, se encuentra frecuentemente la composición de la imagen en líneas cortas horizontales y verticales oblicuas. Originando una impresión

inquietante. Como si nos encontrásemos en la cárcel. El uso de tomas con bajo y alto ángulo es frecuente.

Así, los elementos estilísticos mencionados tuvieron como propósito confundir al espectador y crear un sentimiento de intranquilidad, enajenación y soledad en las cintas. De esta manera, lo inextricable y el malestar son elementos visuales para resaltar el objetivo del cine negro. 6

Para seguir con esta línea es necesario mencionar las características principales de un filme negro: El crimen es uno de los síntomas metafóricos de los males de la sociedad y elemento del cine negro. Con un conflicto moral de fondo. Por otro lado, estrictamente hablando, el film noir no es un género. Los modos primarios de las cintas negras son: melancolía, alienación, desencanto, desolación y pesimismo, desilusión, corrupción moral, ambigüedad, maldad, culpa y paranoia.

Los héroes o antihéroes son caracteres corruptos y villanos en todos los sentidos: detectives *hard-boiled*, agentes privados, gánsters, ladrones y criminales menores, asesinos y mujeres fatales en las versiones de predatoras, vírgenes y mujeres desesperadas. Estos protagonistas vienen habitualmente del bajo mundo sórdido y lúgubre de la corrupción y violencia criminal. Indistintamente son cínicos, sombríos, obsesivos sexuales, amenazantes, siniestros, sádicos, temerarios y solitarios inseguros combativos para sobrevivir.

Así mismo, las películas film noir en blanco y negro generalmente muestran el lado oscuro y despiadado de la naturaleza humana. Con un alto grado de cinismo y enfatizando

la maldad y lobrete de la experiencia humana. Este estilo cinematográfico está marcado por luces expresionistas, influencia directa del expresionismo alemán, con esquemas visuales desorientados, espirales de humo de cigarro, sensibilidad existencial y desbalanceadas composiciones. Los interiores son ambientados con luz tenue creando una atmósfera tenebrosa e inextricable. Los exteriores son habitualmente escenas nocturnas con sombras profundas, asfalto húmedo por la lluvia constante y luces de neón.

De esta manera, las historias que surgen provienen de la calle brumosa o de algún cuarto de hotel maloliente de una gran ciudad. Por lo tanto, existe permanentemente una atmósfera amenazante, impregnada de ansiedad y sospecha de que todo puede ir mal. La realidad es nauseabunda y fatalista. La narrativa que acompaña a estas escenas es compleja y retorcida. Enlazada con flashbacks o una voz en off que nos guía y al mismo tiempo nos turba.

Las revelaciones que vamos descubriendo a través de sinuosos caminos son para explicar o justificar la perspectiva cinica del héroe sobre su vida. 7

#### **6.4. El Duro**

En cuanto a la participación masculina en el film noir, suele ser representado en la caracterización de un detective u otra clase de individuo socialmente alienado. Algunas veces el héroe masculino es un amnésico, una situación que origina un sentimiento social de extrañeza y desilusión. Este héroe *hard-boiled* es un solitario antisocial con una existencia angustiante. Las ciudades donde vive y trabaja, son lúgubres y estremecedoras.

En los lugares que habita son las llamadas zonas rojas urbanas o en algún otro medio hostil, como edificios enormes y desolados. Este hombre duro es usualmente poseedor de una facilidad de palabra, aunque no tenga un intelecto privilegiado. Lo anterior es una herencia de la novela *hard-boiled*. Su mundo esta dominado por el crimen, la corrupción y la crueldad. De tal forma, que puede estar involucrado en cualquiera de estos flagelos en adición a su interés por lo erótico. Luego entonces, vive en un mundo pervertido.

Tanto hombres y mujeres en el cine negro son estereotipos. **Resultado de ello es que a los hombres no se les permite vivir o tener actitudes femeninas.** El orden patriarcal que los rodea es un censor implacable. Las reglas están dadas y no hay manera de evitarlas.

El hombre no puede demostrar sentimientos porque eso significaría que esta rompiendo con la norma. Por lo tanto, están obligados a trabajar solos y tener éxito en sus empresas. Tienen que buscar un provecho en lo que hacen. Saber que tarde o temprano va resultar en algo. Y no esperar y contemplar, porque esta es una actitud femenina.

La posición que tiene el sexo masculino dentro del sistema patriarcal es muy específica: trabajar, proveer, proteger y servir y salvaguardar el patriarcado. Las primeras tres virtudes pueden ser vistas en el contexto de la familia y en la masculinidad. 8

La existencia que lleva principalmente el hombre dentro del cine negro va acompañada de dos aspectos: **esfuerzo y soledad.** Por otro lado, la vida conyugal le destinaría al sexo masculino una existencia doméstica, con una mujer sosa y servicial. Sin ningún pensamiento individual y erotizado. Por lo tanto, el hombre debe hacer todo y conformarse.

De esta manera, para el film noir, el hombre y la mujer son los mismos: **NADA**. Luego entonces, se produce un desinterés por las relaciones heterosexuales. Originando un acercamiento fascinante y obsesivo por la femme fatale. Una subsistencia fuera del sistema patriarcal, determina en la vida un rol destructivo y claustrofóbico. El hombre es una víctima de la sociedad (**más bien ambos son víctimas**) y quizá de la mujer también, lo que genera el rompimiento de lazos con la comunidad.

Finalmente, la sexualidad del héroe *hard-boiled* es un aspecto que llama la atención en el estudio del cine negro. **Una consecuencia de las características masculinas femeninas es que los atributos femeninos son asignados al hombre**. Es por ello que el héroe negro es humillado y reducido. Al mismo tiempo, como una mujer no representa una opción tentadora, el patriarcado ha hecho la homosexualidad tabú. Lo que trae a colación la amistad entre el protagonista noir y sus relaciones masculinas. 9

## **6.5. Femme Fatale**

Hay un mensaje explícito en el cine negro de la postura femenina hacia la familia. Sin embargo, las mujeres que transgreden las fronteras de la familia convencional son severamente castigadas, y el hombre que cae en su juego erótico y sexual, encuentra un final semejante. Los personajes que resisten o amenazan a la familia nuclear están atrapados en el mundo negro. El cual es anormal, sombrío, peligroso e incompatible con los valores de la familia tradicional. Por lo tanto, la mujer que decida estar en un hogar ordinario, acatará los modales e ideales correctos de conducta propios de esta unión.

No obstante, las imágenes ligadas a muchas interpretaciones sobre la función de la mujer en el film noir. No modificó su perspectiva contra el concepto de la familia, durante la propaganda en Hollywood sobre este tema en ese periodo. Por otro lado, Sylvia Harvey menciona, que no hubo un ataque frontal hacia el status quo de la familia, sin embargo, estuvo presente, “El tipo de tensión característica del retrato de la familia en estas cintas sugiere el comienzo de una embestida a los valores sociales dominantes expresados a través de la representación de la familia”. 10

Los críticos tienden a clasificar en dos categorías a las mujeres del cine negro, identificadas por Janey Place: “la redentora rejuvenecida” o “buena” y la “mujer araña o femme fatale”. Pero, las cintas negras colocan a una tercera, “la casadera”, una mujer que presiona al héroe amenazándolo para casarse con ella y cumpla el rol de proveedor, marido y padre. Estas mujeres son cualitativamente diferentes de las feminas del cine clásico de la meca angelina.

Quizá más que ningún otro elemento del cine negro, la función de la mujer se presenta escéptica, como una expresión oculta frente a la familia tradicional. Así mismo, los tres tipos de caracteres femeninos son esenciales para el significado de estas cintas y relevante para la estructura e iconografía del cine negro.

En este sentido, de los tres tipos de mujeres dentro del universo del cine negro. La *femme fatale* es la que representa una ofensiva directa contra la tradicional ama de casa y la familia nuclear. Ella refusa jugar el rol de esposa ferviente y madre protectora que la sociedad conservadora establece para la mujer. También, ella concibe el matrimonio como un lugar para ser confinada, sin amor, sin sexo y anodino. Por lo tanto, ella usará toda su astucia y

atractivo sexual para lograr su independencia. Al tiempo, que reunirá todas sus fuerzas para mantener su libertad aunque esto la lleve a su propia destrucción. En consecuencia, aun con el rencor de su inevitable muerte. La mujer fatal dejará a un lado la imagen de una persona fuerte, sensual y obstinada que desafió el control masculino y rechazó la institución familiar. 11

Así mismo, la clásica mujer araña recurrirá al crimen para liberarse de una relación insoportable con un hombre que la tratará de poseer y controlar. Como si fuese una propiedad o un juguete. Según Sylvia Harvey, las mujeres del cine negro son presentadas como “premios u objetos anhelados”. El hecho de que los hombres de esta clase de cintas traten a las mujeres como cosas, es un acto recurrente en el film noir. Por ejemplo, en una película temprana de este estilo, “I Wake Up Screaming” (1942) de H.B. Humberston, tres hombres están sentados en un bar hablando sobre el rechazo inexplicable de ser poseída de una femme fatale, y uno de ellos dice lamentándose: "Women are all alike," otro responde simplemente, "Well, you've got to have them around — they're standard equipment."

En “Out of The Past” (1947) de J. Tourneur, Kathie Moffett (Jane Greer) huye de una relación axfixiante con el jugador Whit Sterling (Kirk Douglas), pero Whit contrata al detective Jeff Markham (Robert Mitchum) para encontrarla. Cuando Jeff le pregunta a Whit por el seguro de vida que pudiera tener Kathie, si el consigue traerla de vuelta sin daño alguno. Whit contesta haciendo la comparación de ella con un caballo de carreras que alguna vez él poseyó. Whit evidentemente piensa en Kathie como un premio que le pertenece. Similarmente, Rip Murdoch (Humphrey Bogart) en “Dead Reckoning” (1947) de J. Cromwell, desearía que las mujeres pudieran ser reducidas a una caja de poker, para

poderlas guardar cuando no las necesitare y volverlas a su tamaño normal cuando quisiera verlas.

Esta actitud no existe solamente en el imaginario femenino, sino que ellas lo resienten cuando a través de la actitud de sus maridos o amantes, son atrapadas por medio de la institución matrimonial o al concebirlas como “standard equipment”. El matrimonio para la femme fatale es asociado a la desdicha, fastidio y a la ausencia de amor poético y deseo sexual. En “Double Indemnity” (1944) de Billy Wilder, Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwick) se siente en una jaula de oro y planea detalladamente asesinar a su pareja, porque él no muestra ninguna clase de afecto, solo indiferencia: "I feel as if he was watching me. Not that he cares, not anymore. But he keeps me on a leash so tight I can't breathe."

De esta forma, Sylvia Harvey señala, que el cine negro atribuye la conducta violenta de la mujer araña, a la incapacidad de ésta de cumplir cabalmente con el vínculo conyugal. 12

Por lo tanto, la familia vista como una institución emana valores sociales y creencias. Su función es una piedra angular ideológica en nuestra sociedad. Representa la estructura reproductiva, porque el matrimonio es la sólo entidad que legitima la reproducción. Por lo tanto, el matrimonio refrenda y concibe la sexualidad. Las parejas casadas son las únicas que se pueden permitir gozar del erotismo. No obstante, rara vez son presentadas como compañeros sexuales o erotizadas de cualquier otra manera.

De esta forma, la reproducción seguida por la educación de los hijos, redundará una responsabilidad que recae tradicionalmente en la mujer. Desde un punto de vista feminista,

estas prácticas de opresión de la mujer son concebidas como garantes de la institución familiar. Esta imagen de la familia donde el hombre es la cabeza y autoridad, es también un regulador del modelo jerárquico y autoritario de la sociedad. Aquí, la familia puede ser observada como una metáfora de la sociedad a gran escala.

En este sentido, la representación de la institución familiar en las películas, contribuye a legitimar los diferentes valores sociales, entre otras cosas, el valor de la institución familiar como una unidad social, el rol dominante masculino, el rol doméstico de la mujer y la dependencia total de los hijos. 13

Sin embargo, en el film noir las relaciones familiares no son normales. En algunos casos, las cintas negras están basadas en la ausencia de la familia. Si existe una o la representación de los vínculos matrimoniales, éstos se ven distorsionados, rotos, rechazados o de alguna manera pervertidos. Las películas negras frecuentemente muestran una pérdida e insatisfacción de los valores familiares. El matrimonio es descrito como estéril y asexuado. Porque en esta vida familiar corrupta, los hombres y las mujeres buscan afuera de la unión conyugal la satisfacción de sus deseos.

Pero este regocijo, no es sólo sexual sino que es un intento por encontrarse ellos mismos en esta sociedad confusa y amenazante. Es una fuga de una existencia rutinaria, frustrante y alienada. No obstante, el quebrantamiento del matrimonio y de los valores familiares resulta contraproducente para el transgresor o transgresora. En este sentido, el placer y la muerte esperan afuera de la institución familiar. La familia representa una antítesis de la mujer fatal.

De tal forma, que en lugar de mostrar y ofrecer una alternativa a la mujer de la vida en la familia tradicional. El cine negro señala que pasaría si se escoge estar fuera de los valores tradicionales del sistema patriarcal. 14

Así mismo, la oscura y fuerte mujer fatal es el personaje femenino principal en las películas de cine negro. Estas mujeres no sólo tienen poderes sexuales sino también ambiciones. A través de las relaciones con los hombres obtienen libertad e independencia moral y económica. Esta personalidad enigmática les permite ser expertas en el arte de la seducción. La posesión de su sexualidad es un riesgo latente para los hombres. Por lo que las hace una amenaza para el sistema patriarcal.

En este sentido, la femme fatale es el detonador para que su contraparte masculina observe la influencia negativa que ha ejercido el entorno hacia él. Por lo tanto, esta mujer debe ser castigada para restaurar el balance autoritario. La mujer fatal es promiscua, sensual, inteligente y narcisista. Por otro lado, “la buena”, es aburrida, estable y cumple los roles de la madre y esposa. La redentora es capaz de brindar una devoción total al sexo masculino, pero la viuda negra no. Luego entonces, una actitud sumisa, dependiente y pasiva es el ideal para el rol de mujer según el patriarcado.

Sin embargo, el poder de la mujer araña, va más allá y la trasciende a ella misma. La presencia visual que tiene en las cintas negras es definitiva. La cámara queda supeditada a sus movimientos. No existe otro personaje más importante en escena. Es un imán que atrae al héroe masculino. El resto de los participantes quedan estáticos y pálidos. No obstante, al final de la historia cuando es destruida, también desaparece su imagen.

De esta manera, su vestimenta cumple un papel fundamental en este juego de atracción intermitente, donde la moral queda mal parada. Vestidos largos y ceñidos, trajes sastre de buen gusto con un toque sensual, es parte de su indumentaria. Usualmente porta accesorios, tales como: cigarros, pistolas que más bien representan símbolos fálicos para afirmar su postura y fuerza masculina. Cinematográficamente, la mujer fatal representa una alternativa al mundo sórdido del cine negro, sin embargo, afuera de éste se encuentra fuera de lugar.

Finalmente, la única manera de controlar a esta viuda negra, es destruyéndola, lo cual sucede en la mayor parte de las historias negras. No obstante, si desaparece, su muerte será fuertemente recordada por el espectador. 15

Por otro lado, el mundo de la mujer “redentora o buena” y los valores familiares “normales”, contrastan bruscamente con el mundo dominante del cine negro, en su forma visual y su contenido narrativo. El ideal cultural de la vida familiar –la imagen dominante de la mayoría de las cintas en Hollywood en ese periodo- es una mera fantasía para los personajes del film noir. En este sentido, en el cine negro, el sueño americano es de hecho, un **sueño**. La mujer redentora habitualmente vive en una ciudad idealizada o en un bello departamento, fuera de las calles sucias y ruinosas asociadas al film noir.

Así mismo, ella es filmada bajo la técnica visual clásica de Hollywood: gran luminosidad, los ángulos de la cámara a nivel de los ojos y espacios abiertos. Lejos de la puesta en escena y sofisticación de la mujer fatal. Más bien, aquella es pasiva, educada y prometedora. Un ángel redentor para el héroe.

En este sentido, el matrimonio y la familia estable son rechazados por el héroe negro. Al contrario de la fórmula harto practicada en Hollywood, con los finales melodramáticos. Donde los personajes principales terminaban unidos por el lazo conyugal.

Por último, el tercer tipo de mujer que rodea al héroe del cine negro es, “la casadera”.

Ella va a presionar al héroe para que asuma el rol socialmente aprobado de marido y proveedor. Un papel que él encuentra, confinado, monótono y hasta deshumanizante. El héroe negro como la mujer fatal, resiste asumir ese papel “aséptico” dentro del status quo familiar. Cabe mencionar, que en el posterior ciclo del cine negro, “la casadera”, fue vista como una amenaza y tuvo que ser neutralizada o destruida. En estas cintas, el solitario detective privado fue sustituido gradualmente por el hombre responsable de traje y corbata o el detective-policía. Para estos héroes “estables”, el matrimonio y la domesticación no fue un hecho imposible. Sin embargo, distó mucho la visión que cada uno tenía sobre la unión conyugal. 16

## Definiciones, bibliografía y direcciones web

\*Realismo: Sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación fiel de la naturaleza. Diccionario de la Real Academia Española. Ed. Espasa Calpe.1992

\*\*Naturalismo: Escuela literaria del siglo XIX, opuesta la romanticismo: es determinista en su carácter y experimental en el método. Diccionario de la Real Academia Española. Ed. Espasa Calpe.1992

1. Cita en F. Heredero y Santamaría Antonio, El Cine Negro. Maduración y crisis de la escritura clásica. Ed. Paidós Studio, Barcelona, 1996. p.p. 40-41-42

2. Cita en Coma, Javier, Diccionario del cine negro, Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1990. p.p. 162-163

3. Cita en F. Heredero y Santamaría Antonio, El Cine Negro. Maduración y crisis de la escritura clásica. Ed. Paidós Studio, Barcelona, 1996. p.p. 43

4. *Ídem.* p.p. 42-43

\*\*\* Expresionismo alemán: Corriente artística que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del autor, más que la representación de la realidad objetiva. El movimiento

expresionista apareció en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX como reacción frente a los modelos que habían prevalecido en Europa desde el renacimiento, particularmente en las anquilosadas academias de Bellas Artes. El artista expresionista trató de representar la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse de la realidad externa sino de su naturaleza interna y de las emociones que despierta en el observador. Para lograrlo, los temas se exageran y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística.

<http://www.monografias.com/trabajos14/expresionisaleman/expresionisaleman.shtml>

5 <http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

6 <http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

7 <http://apollo.mokpo.ac.kr/~chungil/snpop/noir.htm>

8 <http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

9 <http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

10 <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/ol-all.html>

11 <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/ol-all.html>

12 <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/ol-all.html>

13 <http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

14 <http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

15 <http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

16 <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/ol-all.html>

## **Parte IV El Halcón Maltés o el inicio de un nuevo estilo.**

### **Capítulo IV El Halcón Maltés y sus versiones cinematográficas.**

#### **3.1 Dashiell Hammett**

Nació el 27 de mayo de 1894, en St. Mary's County, Maryland. Su padre era granjero y su madre enfermera. Fue bautizado con el nombre de Sam. Su progenitor Richard Hammett, se integró a la política pero no con buenos resultados. Por lo tanto, tuvo que vender su granja y viajar a Filadelfia y posteriormente a Baltimore. El pequeño Sam se vio obligado a dejar la escuela por el estado de salud de su papá y para ayudar con el gasto familiar. Comenzó a tener diversos empleos. **En 1915 entró a laborar en la Agencia de Detectives Pinkerton.** Lo hizo hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial.

Posteriormente se enroló al servicio de ambulancieros. Donde contrajo la tuberculosis, enfermedad que lo asoló durante toda su vida. En el hospital donde estuvo internado, conoció a la enfermera Josephine Dolan, con quien contrajo nupcias. Dos niñas nacieron de la unión. Sin embargo, la enfermedad retornó y contagió a sus hijas. Josephine imaginó que era su marido quien las infectaba. Y le pidió el divorcio.

En el lapso de entre guerras fue un periodo difícil para Hammett. La tuberculosis lo apremia a dejar Pinkerton y sobrevivir del pequeño ingreso que le dejó la creación de la publicidad de una pequeña joyería. Como a Sam le encantaba escribir, decidió buscar un seudónimo: Peter Collinson, Daghull Hammett, Samuel Dashiell, Mary Jane Hammett,

hasta que finalmente se decidió por Dashiell Hammett. Por el origen francés de su madre: les De Chiell.

**En 1922 publicó su primer relato en la revista hecha de pulpa de madera (pulp): Black Mask, “The Parthian Shot”, le siguieron: “The Smart Set”, “The Road Home”. Casi un año después entregó lo que fue la caracterización de un personaje emblemático: “Op”, basado posiblemente en James Wright, detective privado de la Continental Detective Agency de San Francisco, quien se desempeñó en el cuento: “Arson Plus”.**

La trayectoria de Dashiell Hammett como escritor, fue delimitada en la llamada corriente del *hardboiled* (relatos de crimen en donde se veía implicado un detective privado esencialmente duro y resuelto). Capaz de ejercer la violencia en forma eficaz para lograr sus objetivos. Su lenguaje es llano y directo, ligado a los bajos fondos urbanos. La relación con el sexo femenino suele ser pasional y viciada, en un juego de dependencia mutua. En donde el ganador se confunde con el vencido.

**En este sentido, el enfoque realista de las novelas de Hammett y su ánimo crítico, así como la peculiaridad de muchos de sus personajes, repercutieron considerablemente en la formación y el desarrollo del cine negro, cuya idiosincracia sería difícil de comprender sin la aportación previa del escritor. En la obra de éste se origina la dureza, la ambigüedad, el testimonio social, la crispación narrativa, la densidad temática, que luego vitalizaran el cine negro. 1**

Tal vez Dashiell Hammett, no fue el primero en escribir sobre el investigador *hardboiled*. Carroll John Daly, hizo lo propio en mayo de 1923, “Three-Gun Terry”, en el mismo new mag, Black Mask, tan solo cuatro meses antes que Hammett. Cabe la posibilidad que se hayan escrito al mismo tiempo. Sin embargo, Daly fue un escritor menos hábil que el creador de Sam Spade. No obstante, se consideró **el más popular cuentista del género “duro” en la década. El mérito de Hammett, fue poner en el campo literario el *pulp fiction*.**

De tal forma, impulsado por el editor de Black Mask, Captain Joseph Shaw, Hammett fue uno de los escritores principales de la revista. El personaje de Dashiell Hammett, Op, apareció en más de una treintena de historias, todas de su autoría. Algunas de ellas formaron parte de las novelas: **“Red Harvest” y “The Dain Curse” ambas de 1929.**

Por otro lado, su ingreso a Hollywood llegó cuando ya tenía un lugar relevante como escritor de historias de ficción criminal. La meca angelina lo contrató como guionista. En 1930 encontró a Lillian Hellman, una libretista con ambiciones de ser directora. No se sabe con precisión hasta que punto contribuyó con Hammett, en la elaboración de guiones. No obstante, de haber llevado una relación de estira y afloja. Lillian era una mujer bastante pasional que le gustaba llevar las cosas a extremos insospechados (...). Al tiempo que Hammett, perdía lentamente su impulso creativo para no volver a escribir otra novela. En 1934 publicó “The Thin Man”, casi en el ocaso de su carrera como escritor.

Sin embargo, no disminuyó su sentido patriótico y se enlistó en la Armada Estadounidense. Contaba con 48 años de edad.

En otro sentido, el autor militó en el Partido Comunista de 1937 a 1938 y colaboró en múltiples actividades antifascistas en compañía de Lillian. No obstante, al final de la Segunda Guerra Mundial, con los vaivenes de la política. Hammett fue llamado a testificar a un tribunal en contra de cuatro comunistas acusados de conspirar contra el gobierno estadounidense. Él refutó la exhortación y fue mandado a prisión durante cinco meses, a pesar de su frágil salud. En 1951, sus libros fueron retirados de las bibliotecas públicas.

Así mismo, Lillian Hellman también fue requerida ante “The House Un-American Activities Committee”, para declarar y dar nombres. Si embargo, después de pronunciar una alegación bien sustentada, en contra de todo el proceso, los senadores declinaron el juicio.

Al final de sus días, Dashiell Hammett, redactó su autobiografía novelada y enseñó el oficio de la escritura en la Jefferson Scholl of Social Science. Murió de cáncer de pulmón el 10 de enero de 1961.

**El estilo prosódico de Hammett, tuvo su origen en la observación sin concesiones de la sociedad estadounidense después de la Primera Guerra Mundial. Dañada por la injusticia, corrupción y la disputa de bandas de gánsters por un territorio. A través de una escritura innovadora y lucida.**

Los temas que abordó fueron varios, no obstante, el hilo conductor que mantuvieron cada uno de ellos:

**Personalidad depresiva:** “Arson Plus” (1923), “The Tenth Clew” (1924), “A Man Named Spade” (1932), “The Joke on Eloise Morey” (1923), “Zigzags of the Treachery” (1924), “The Assistant Murderer” (1926), “The House on Turk Street” (1924), “The Dain Curse. Part. II” (1928), “Woman in the Dark” (1933), “The Glass Key” (1930), “Laughing Masks” (1924).

**Escuela Realista:** “The Golden Horseshoe” (1924), “The Main Death” (1927)

**Corrupción Urbana: Mujeres, Política y Asesinato:** “Nightmare Town” (1925), “Two Sharp Knives” (1934), “One Hour” (1924), “A Man Named Thin” (1926). “Red Harvest” (1927), “Corkscrew” (1925), “Bodies Piled Up” (1924), “This King Business” (1928), “Night Shots” (1923), “The Farewell Murder” (1930), “They Can Only Hang You Once” (1932), “The Creeping Siamese” (1926), “Death and Company” (1930), “The Gatewood Caper” (1923), “Fly Paper” (1929), “Who Killed Bob Teal?” (1924), “The Gutting of Couffignal” (1925), “The Maltese Falcon” (1929), “Tom, Dick, or Harry” (1925), “The Big Knockover” (1927), “The Green Elephant” (1923). “The Girl with the Silver Eyes” (1924), “Dead Yellow Women” (1925), “The Scorched Face” (1924), “Too Many Have Lived” (1932), “The House on Turk Street” (1924), “The Whosis Kid” (1925), and “Ruffian's Wife” (1925), “The Man Who Killed Dan Odams” (1923), “Nightshade” (1933), “His Brother's Keeper” (1934), “The Glass Key” (1930), “The Barber and His Wife” (1923), “The Dimple” (1923), “The Sardonic Star of Tom Doody” (1923), “Itchy” (1924). 2

**Cuando Dashiell Hammett, realizó El Halcón Maltés, no tuvo una idea definida de lo que iba a tratar. Tal vez si lo hubiese planeado habría escrito otra cosa**

completamente distinta. La anécdota llegó a su inspiración a través de dos relatos que él ya había escrito: “The Whosis Kid” y “The Gutting of Couffignal”. La efectuó en cinco entregas para la revista *Black Mask*. Trató sobre los Caballeros de la Orden de Malta que decidieron obsequiar en 1593 al Emperador Carlos V una estatuilla de un halcón, realizada en oro macizo con incrustaciones de piedras preciosas, en agradecimiento a ciertas prerrogativas concedidas por el monarca. Sin embargo, esta maravillosa joya no llegó nunca a manos de Carlos V, ya que la galera en la que era transportada fue asaltada por unos piratas. Cuatrocientos años después, el detective privado Sam Spade y su socio, Archer, aceptan el encargo de una muchacha que quiere averiguar dónde se encuentra su hermana, que ha desaparecido junto a Floyd Thursby, un hombre sin escrúpulos.

En este sentido, la obra cumbre de Hammett, a causado polémica sobre su valor literario. Algunos especialistas de la novela negra, aseguran que no aportó nada a la literatura estadounidense del siglo XX. Sin embargo, otros la sitúan como una clara influencia en los escritores de la Unión Americana de la centuria anterior.

*Las primeras novelas de Dashiell Hammett, fueron “The Maltes Falcon (1929) y “The Glass Key” (1930). Las dos fueron escritas con una técnica experimental. En donde los personajes fueron concebidos desde el exterior. Sin tomar en cuenta sus pensamientos y emociones. Para algunos críticos no resultó fácil describir éstos caracteres. En lo personal me parecieron aburridos. Sin alma, como hechos de madera. La mayoría de los personajes en los dos relatos son despiadados. En suma, Hammett, esta muy lejos de sus mejores historias de Continental Op. Los críticos aseguran que las dos novelas descritas fueron*

*superiores en su tiempo como ninguna otra narración de ficción. Es verdad, pero en realidad, ¿son obras importantes?. Mucha gente les concedió un valor literario capital. Sin embargo, cómo es posible darles ese mérito cuando sus protagonistas son de cartón. Las historias contadas tienen poca trama. Y están escritas en un inglés básico, sin nada que decir sobre la sociedad, naturaleza, la ciencia y religión. 3*

**Así mismo, la mayoría de los relatos de Hammett, usaron una jerga del bajo mundo citadino. Sin ir más allá. No obstante, el escritor de Maryland, logró crear iconos a través de sus personajes. Como fue el caso de El Halcón Maltés.**

Cabe mencionar, que Ernest Hemingway es considerado como la impronta esencial para los escritores del siglo veinte estadounidense. Si embargo, vale la pena preguntarse, quién lo influenció a él. No hay ninguna duda que ambos conocían sus propias obras. Por ejemplo, en “Death in the Afternoon”, de Hemingway, su esposa hizo mención que estaba leyendo una novela de Hammett, “The Dain Curse”. De esta manera, en el relato “The Main Death”, de Sam, un testigo criminal leía, “The Sun Also Rises” del creador de “Porqué replican las Campanas” (...).

Joe Gores, uno de los más distinguidos escritores del género *hardboiled*, ganador en tres ocasiones del premio Edgar (The Edgar Allan Poe Awards. Premio a lo mejor en novela, televisión y cine en el género de misterio) y discípulo de Hammett. Conoció a Lee Wright, un emblemático editor de novela criminal como ningún otro. Quien tuvo la fortuna de tratar a las dos luminarias. Le dijo que siempre creyó que el estilo sucinto de Hemingway había sido una aportación del inventor de Sam Spade. 4

En este sentido, si observamos las fechas de publicación de sus primigenias obras: Uno de octubre de 1923, Hammett entregó su primer cuento donde apareció Op a Black Mask, “Arson Plus”. A partir de esa fecha, continuó publicándose en forma regular otras historias donde el mismo personaje actuaba. Por otro lado, el inicial libro de Ernest Hemingway, “In Our Time” se publicó una edición limitada en París y no apareció en Estados Unidos hasta 1925. Para ese momento, Dashiell Hammett, ya tenía establecido su estilo.

**De cualquier manera, sin la contribución de Dashiell Hammett. Raymond Chandler, Ross Macdonald, Robert B. Parker, James Ellroy, Mickey Spillane y otros seguidores *hardboiled*, no hubiesen existido o su trabajo hubiera sido dramáticamente diferente.**

El 14 de febrero de 2005, el Senador Feinstein del estado de California de los Estados Unidos de Norteamérica. Llevó al pleno una propuesta en reconocimiento a los escritos de Dashiell Hammett, y en especial por el septuagésimo quinto aniversario de El Halcón Maltés y su aportación valiosa a la literatura y cultura estadounidense. Después de varias deliberaciones, la moción fue aceptada en el pleno senatorial. De tal forma que el escritor de Maryland, es uno de los más notables autores *hardboiled* de la novela criminal de ficción. Y reconocieron a “The Maltes Falcon” como una de las grandes novelas criminales de ese país.

### 3.2. John Huston

John Marcellus Huston nació el 9 de agosto de 1906, en Nevada, Missouri. Hijo único del actor Walter Huston y de la periodista Rhea Gore. Desde su infancia tuvo la oportunidad de conocer diversos lugares de la Unión Americana, gracias a las giras de su padre en la farándula, y por el lado materno disfrutó de largas travesías en busca de historias que contar. A la edad de 12 años, manifestó una severa crisis cardíaca y de riñón. Sin embargo, seis años más tarde ganó el Campeonato Amateur de Box Peso Ligerero de California.

En plena juventud realizó su primera incursión en teatro, fuera del circuito neoyorquino, “The Triumph of the Egg” (1925), no obstante, el mismo año participó en dos obras producidas en Broadway, “Ruint” y Adam Solitaire”. Por otro lado, su madre intervino en el periódico “The New York Graphic” con la intención de obtener un empleo para su vástago. Pero el joven John se perdió en historias fantásticas y fue despedido. Aunque no fue desaprovechado en otros diarios que recibieron gustosos sus cuentos.

Lo anterior no disminuyó la vena artística del ex pugilista. En 1932, fue contratado como guionista por el magnate Samuel Goldwin Jr. Sin embargo, Marcellus siguió inquieto y decidió viajar a París y Londres, para estudiar pintura y guión. Retornó años más tarde con la firme intención de hacer algo grande en la meca del cine angelino. Trabajó para la Warner Brothers como ayudante de guión en diferentes cintas.

En 1941, John Huston, escribió “High Sierra” (1941) de Raoul Walsh. El mismo año recibió una gran oportunidad al adaptar y dirigir la obra de **Dashiell Hammett**, “**El Halcón**

**Maltés’’. Con un bajo presupuesto, 300 mil dólares; en ocho semanas logró filmar la película. En esta cinta, Huston, aprovechó su habilidad para hacer largas secuencias con pocos cortes. 5**

Al año siguiente, realizó el melodrama “This Our Life”, en los roles principales: Bette Davis y Olivia de Havilland. En el mismo periodo repitió parte del elenco principal de la obra de Hammett: Bogart, Mary Astor y Sydney Greenstreet en la cinta, “Across the Pacific”. Durante la conflagración mundial en 1943, como Teniente de la Armada del Cuerpo de Telecomunicación, realizó varios documentales, entre ellos: “Report From the Aleutians”, que le valió un Oscar. Así mismo, fue ascendido a comandante y merecedor de la medalla de la Legión al Merito.

En 1946, el impredecible director, se fue a Broadway para la puesta en escena de “No Exit”, una obra experimental de Jean-Paul Sartre, llevándose el premio de la crítica a la mejor pieza extranjera.

La película que le mereció dos Oscars en la dirección y guión original: “The Treasure of the Sierra Madre” (1948). **Una historia sobre la avaricia y la deshumanización a causa de la posesión del metal dorado.** En la misma cinta, su padre Walter Huston gano otra estatuilla como mejor actor de soporte.

Con Humphrey Bogart, realizó otros dos filmes: **“Key Largo” (1948)** y “The African Queen” (1951). En la segunda, Bogart fue acreedor de la escultura en oro.

Otras películas que filmó: “The Asphalt Jungle” (1950), “The Red Badge of Courage” (1951), “Moulin Rouge” (1952), “Moby Dick” (1956), “The Unforgiven” (1960), “The Misfits Freud” (1961), “The Nighth of the Iguana” (1964), “The Bible: In the Beginning” (1966).

También incursionó como camarógrafo y abordó temas que difícilmente otros trataron: homosexualidad y psicoanálisis.

Ardiente defensor de los derechos humanos, en 1947 creó junto con William Wyler y otros miembros de la cinematografía estadounidense, “*The Committee for the First Amendment*”, asociación que estuvo en contra de “*The House Un-American Activities Committee*”, organismo que patrocinó la cacería de brujas contra todo aquello que fuera diferente, liberal y con visos “comunistas”.

En la tercera edad John Huston, incursionó como actor en las cintas: “The Cardinal” (1963) de Otto Preminger, donde fue nominado al premio de la academia. “Chinatown” (1974), “The Wind and the Lion” (1975), entre otras películas, donde básicamente trabajó sin importar mucho su desempeño, para tener recursos y realizar lo que él deseaba. De esta manera, en 1985 realizó “Prizzi’s Honor”, que le valió a su hija Angelica Huston, un Oscar. Otras interesantes aportaciones del director: “Fat City” (1972), “The Man Who Would Be King” (1975), “Wise Blood” (1979), y cerró con el estupendo filme: “Under the Volcano” (1984).

John Huston, murió el 28 de agosto de 1987 en Middletown, Rhode Island, a causa de un enfisema pulmonar, durante el rodaje de “Mr. North” (1988) de Danny Huston.

*"Directing is simply an extension of the process of writing. The most important element to me is always the idea that I'm trying to express. The audience should not be aware of what the camera is doing. They should be following the action and the road of the idea. I don't believe in overdressing anything. No extra words, no extra images, no extra music. But it seems to me that this is the universal principle of art." 6*

### **3.3. Roy Del Ruth**

Roy Del Ruth, tuvo una formación de periodista. Ingresó al medio cinematográfico en 1915, como guionista y escritor cómico para Mack Sennett. Dos años más tarde dirigió un par de comedias para los actores: Billy Bevan y Harry Langdon. Por otro lado, encontró una gran oportunidad y éxito con la Warner Brothers, a principios de los años treinta. Para realizar dramas urbanos. Sin embargo, dejó esta compañía y fue a la MGM, donde filmó esplendidos musicales. Que le redituaron fama a la Metro. Roy Del Ruth, fue el clásico director de estudio, que supo aprovechar la técnica y vastos presupuestos para crear películas que tuvieron amplia aceptación en la audiencia. Pero cuando se vio alejado de los estudios llegó su decadencia. Y lo que antes fue bien recibido se convirtió en desilusión. Se le atribuyeron la pésima biografía del beisbolista fenómeno, “The Babe Ruth Story” (1948), una historia de ciencia ficción, “The Alligator People” (1959) y la segunda versión del drama, “Why Must I Die?” (1960). 7

### 3.4. “El Halcón Maltés” (1931) versión de Roy Del Ruth.

Para algunos críticos, la primera adaptación del clásico de Hammett, es la más fiel al texto original. Tuvo una lógica interna bien estructurada. El personaje estelar, interpretado por **Ricardo Cortez, le dio un toque de elegancia y sofisticación. Gracias a su origen europeo y aire de seductor latino. Lo mismo sucedió con Bebe Daniels, en el papel de Ruth Wonderley, quien le imprimió el sello de la mujer fatal autentica.** 8

La cinta de Roy Del Ruth, gozó de una mayor libertad en el manejo del **erotismo**, debido a que el Código Hays, no era aún puesto en marcha. Es por eso que los diálogos y las atmósferas fueron respetadas tal y como se plasmaron en el libro. Notablemente, en la escena donde estaba Bebe Daniels, desnuda en la tina o cuando ella se mostró fascinante al aparecer con poca ropa en la cocina, en una acción provocadora que hizo temblar a Sam Spade. Por otro lado, en un cuadro abierto, la mujer de su socio, Thelma (Iva Archer) salió de la oficina de Ricardo Cortez y se detuvo para subirse las medias. Al tiempo que Sam entraba para recoger los cojines del sillón. Sin dejar claro si antes había estado allí o se trató de otra cosa. Inmediatamente después entraba Una (Effie Perrine) secretaria del detective, y al pasar junto a él, Cortez le rozó la mano haciendo una de sus muecas habituales, sin que su empleada se molestara. **En una clara alusión sexual respecto a Spade.** 9

En este sentido, en el filme de 1931, Ruth Wonderley y Sam Spade, pasaron la noche juntos en el departamento de éste. Pero el investigador se levantó sigilosamente para tomar las llaves en el bolso de ella, mientras Ruth dormía. Se dirigió a su casa. Al llegar, con una actitud profesional y calculadora robó todas sus pertenencias. **La escena anteriormente**

**descrita mostró elementos del cine negro: la noche reflejó tonalidades en negro y blanco, con influencia expresionista.** En la mañana siguiente, Spade se presentó como si viniera de hacer compras para el desayuno, con pan y víveres. Más tarde cuando Wonderley se enteró del estado de su departamento, **el detective en una postura por demás cínica, se mostró consternado y le brindó ayuda.**

Así mismo, la relación homosexual entre el joven y apuesto guardaespaldas Dwight Fryre (Wilmer Cook) y su patrón Dudley Digges (Casper Gutman). A través de la forma en como se hablaban entre ellos: “*boyfriend*”, “*sweetheart*” o “*darling*”, y con las constantes críticas de Sam Spade en tono burlón hacia Fryre.

Desafortunadamente, a causa de esa “apertura”, en el manejo de temas “delicados”, la Warner Brothers no pudo reestrenar la película en 1936. El *Production Code Office*, prohibió su exhibición. Y durante décadas la cinta no pudo ser copiada para distribuirla en la Unión Americana. Sin embargo, una vez que la restricción fue anulada (1966), el filme fue llevado a la pantalla chica con el nombre de “*Dangerous Female*”. Este hecho provocó controversia debido a que se confundió con la versión de 1941 de John Huston, ya que la cinta del ex pugilista contaba con permiso legal para presentarse.

Cabe mencionar, que el final de esta cinta, es muy similar al de la novela: Ricardo Cortez trata de abrazar a Bebe cuando es llevada a la policía. Ante la mirada atónita pero no crédula de su secretaria, porque sabía de las verdaderas intenciones de su jefe. Bebe Daniels le retira el brazo como si éste fuera infectado. Sin embargo, Del Ruth, agregó una escena: Wonderley esta tras las rejas y comenta sobre lo sucedido en su casa. Spade se pregunta si

realmente esta enamorado de él. Cambia por un momento su rostro pero inmediatamente después regresa a su mueca irónica. 10

### **3.5. “El Halcón Maltés” (1941) de John Huston.**

**La película de Huston es considerada por especialistas, como la primera cinta del género negro.** Aunque fue realizada con bajo presupuesto, no desmereció el trabajo alcanzado por el director. John Huston hizo la adaptación cinematográfica con buenos resultados. **Respetando casi en su totalidad el texto de Dashiell Hammett. Con sus personajes sombríos y siniestros envueltos en una atmósfera sórdida. Acompañados con diálogos ágiles y concretos.**

Logró su objetivo haciendo toma por toma y escena por escena, todo ello bajo la supervisión de una escaleta. Para no caer en improvisaciones y decidir en el último segundo. Es por esto, que Huston cuidó hasta el más mínimo detalle el manejo del presupuesto. Cuando llamaba a ensayos, no daba ninguna instrucción, los actores sabían perfectamente que hacer a través de seguir minuciosamente el guión. Durante la filmación no hubo uno solo de los diálogos del realizador que fuera obviado.

Una de las grandes habilidades de John Huston fue filmar secuencias largas, con ayuda de los actores. Por otro lado, no fue víctima de su propio rigor. Algunas escenas se filmaron en forma espontánea. Cuando pensó cortar un continuo, echó mano de su brillante camarógrafo, Arthur Edeson, para que filmara toda la secuencia en 26 movimientos del travelín. **Así mismo, en la obtención de ángulos detenidos a través de la luz, para**

**determinar el carácter de sus personajes. Huston, usó techos para crear imágenes de confinamiento en el plató. Excepto en el hotel y la escena del puerto. Con la firme intención de revelar un ambiente claustrofóbico. Sugiriendo que la investigación que realizaba Sam Spade (Humphrey Bogart) era particularmente limitada por la insuficiencia del espacio. 11**

En este sentido, uno de los cuadros más notables técnicamente fue la explicación lenta y detallada sobre la historia del ave negra que hizo The Fat Man (Sydney Greenstreet) a Bogart. Para posteriormente caer desmayado a causa de la bebida que ingirió. La cámara quedó en contra picada mostrando la inmensidad corporal de Sydney, lo que provocó incertidumbre y misterio sobre el origen del halcón. Y puso en primer plano a The Fat Man, como el creador de una conspiración.

**Así mismo, la luz que revistió a Mary Astor en algunas tomas sugería la prisión. Por ejemplo, en su departamento, las franjas luminosas que se proyectaron en su cuerpo a través de la persiana. Presagió lo que sucedería finalmente. Con la misma idea, el pijama que portó y los muebles de su casa: ambos eran rayados.**

Por otro lado, Huston vigiló cuidadosamente la edición de la cinta y mientras más avanzaba la filmación su perfeccionismo iba aumentando. En la música fue algo similar al introducirla en los momentos que él consideró oportunos. Gracias a la colaboración del compositor Adolph Deutsh.

En cuanto a la selección de los actores, John Huston fue también quisquilloso. Para interpretar a Sam Spade, la primera opción fue George Raft, propuesto por el productor de la cinta, Hal Wallis, quien declinó la oferta. De esta manera, fue llamado Humphrey Bogart, que contaba con 42 años de edad. **Después de leer el guión quedó encantado con el detective, por su concepción del honor, codicia, el deseo de aventura y la pasión que imprimía a sus relaciones.** Cuando Huston lo escuchó fue completamente agradecido. 12

Para personificar a The Fat Man, no fue fácil encontrar al actor adecuado. **Basado en un detective real envuelto en extrañas intrigas, A. Maundry Gregory, de origen inglés.** Sin embargo, el productor Wallis, le propuso a Huston probar con el histrión de teatro, porque jamás había trabajado en cine: Sydney Greenstreet. **Un hombre de 61 años de edad, con 180 kilos encima, ancho de espaldas y caminar de pingüino, contrastando con su carácter siniestro.** Fue simplemente perfecto.

Cabe mencionar, que Greenstreet, en la novela, pronunciaba frecuentemente la frase “by gads” y la censura pidió que se cambiase por “by God”. Algo similar sucedió con la forma de beber de Sam Spade. No podía aparecer pegado a la botella todo el tiempo. Huston lo consideró exagerado. Concebía a un tipo como Spade, capaz de beber media botella de licor en un día.

**En el caso del Dr. Joel Cairo, fundado en un criminal que Hammett capturó para Pinkerton. El censor prohibió mostrar su homosexualidad, lo que el libro abordaba sin reserva. No obstante, Peter Lorre lo caracterizó afeminado e histérico. Ejemplo de ello fue la obsesión de conservar su camisa impecable ante la posible aparición de una**

**mancha de sangre.** También el aroma a gardenias que portaba su pañuelo y sus tarjetas de presentación. Otra muestra de veto fue la escena cuando llegó a la oficina del detective. Effie la secretaria de Spade se refiere a él como “**queer**”. Sin embargo, en el filme no hay ninguna observación. 13

Para la caracterización de Ruth Wonderley, la elección de Astor, no fue la más afortunada, su personaje lució acartonado y falso. No se reconoció una “**femme fatale**” auténtica. Seguramente por ello, se había tomado en cuenta a Geraldine Fitzgerald, para ese rol. En otro sentido, Wilmer Cook, (Elisha Cook, Jr), logró imprimir un halo extraño y fascinante a su personificación.

Para terminar, El Halcón Maltés tuvo un éxito rotundo en el público y en taquilla. De esta manera, la Warner Brothers, pensó inmediatamente en hacer una segunda versión: Las Nuevas Aventuras del Halcón Maltés. Sin embargo, John Huston ya se cotizaba alto, y los actores los habían invitado a otros proyectos. Y la película nunca fue filmada.

La obra de Dashiell Hammett, fue producida en otras ocasiones lejos de Del Ruth y Huston. En 1936: “Satan Met Lady” de William Dieterle, con Warren William y Bette Davis. Cuatro décadas más tarde se filmó: “Black Bird”, una desafortunada producción que incluyó a dos actores de la cinta de John Huston: Elisha Cook Jr., y Lee Patrick. A finales de los años setenta: “Maltese Bippy”, con dos estrellas de televisión: Dan Rowan y Dick Martin. En la misma decena: “Murder By Death” (1976) y “The Cheap Detective” (1978).

### 3.6. Humphrey Bogart

Nació el 25 de diciembre de 1899 en Nueva York. Su nombre real era Humphrey DeForest Bogart. Después de estudiar en la Philips Academy d'Andover en Massachussets y fracasar en sus estudios, se enroló en la Marina. Durante la Primera Guerra Mundial, debido a un choque en el buque que viajaba originado por un submarino, tuvo una herida en el labio, que desencadenó una cicatriz que le hacía cecear y ese rictus desdeñoso.

En 1920, Humphrey Bogart, participó en la película "Life", al lado de Nita Naldi. Pero su interpretación no fue convincente, de tal forma que tuvo que esperar diez años para poder obtener algunos papeles secundarios. Sin embargo, actuó para teatro "The Petrifying Wood" al lado de su amigo, Leslie Howard, lo que le valió cierta notoriedad.

**Finalmente la suerte le sonrió cuando llegó a la Warner Brothers, donde tuvo sus primeros estelares: "Dead End" (1937) de William Wyler, "Angels with Dirty Faces" (1938) de Michael Curtiz, "Une Femme Dangerouse" (1940) de Raoul Walsh. En 1941, adquirió enorme popularidad al interpretar a Sam Spade en la adaptación cinematográfica de "El Halcón Maltés" de Dashiell Hammet, bajo la dirección de John Huston. Un año más tarde, confirmó su popularidad en "Casablanca" de Michael Curtiz, compartiendo el papel protagónico con la estupenda Ingrid Bergman. Su interpretación lo llevó a la nominación de una estatuilla. 14**

Durante la Segunda Guerra Mundial, Humphrey Bogart, colaboró para la Armada estadounidense dando funciones de beneficencia en Europa y África del Norte. En 1944

Howard Hawks, lo dirigió en “Passage to Marseille” junto con Lauren Bacall. Humphrey se enamoró de la actriz y la pidió en matrimonio. Para formar una de las parejas más emblemáticas de Hollywood de la época. Luego entonces, intervinieron en tres películas sobresalientes: “The Big Sleep” (1946) de Hawks, “Dark Passage” (1947) de Delmer Daves, y “Key Largo” (1948) de John Huston. Con éste último, actuó para la cinta que se convirtió en un clásico: “The Treasure of the Sierra Madre” (1948). Así mismo, interpretó diferentes roles en varias películas: “Conflict” (1945) de Curtis Bernhardt, “Two Gays from Milwaukee” (1946) de John Cromwell y “The Two Mrs. Carrolls” (1947) de Meter Godfrey, entre otras.

En la próxima década, logró el Oscar al mejor papel estelar en: “The African Queen” (1951) de John Huston, compartiendo créditos con Katharine Hepburn. Tres años más tarde personificó diferentes caracteres en las siguientes cintas: “The Caine Mutiny” de Edward Dmytryk, “Sabrina” de Billy Wilder con Audrey Hepburn y “The Barefoot Contessa” de Joseph L. Mankiewicz al lado de Ava Gardner.

En 1957, con 79 filmes en su haber, Humphrey Bogart, dejó de existir a causa de un cáncer de esófago debido al exceso de tabaco y alcohol. Murió en su villa de Holmby Hills, un barrio exclusivo de la meca angelina. Hollywood todo se dio cita al funeral. 15

## Cita y direcciones web

1. Cita en Javier Coma, Diccionario del Cine Negro. Ed. Plaza Janés Editores, España, 1990. pp. 96-97

2 <http://home.aol.com/MG4273/hammett.htm>

3 <http://home.aol.com/MG4273/hammett.htm>

4 [http://www.nysun.com/article/9177?page\\_no=3](http://www.nysun.com/article/9177?page_no=3)

5 <http://us.imdb.com/name/nm0001379/bio>

6 “Dirigir es simplemente una extensión de la creación literaria. La idea que estoy tratando de expresar, es el elemento más importante para mí. Los espectadores no deben enterarse que esta haciendo la cámara. Ellos sólo deben seguir la acción y el desarrollo del asunto que me ocupa. No me interesa extremar las cosas. Nada de palabras, imágenes o música extra. Me parece que éste es el principio universal del arte”.

<http://www.eskimo.com/~noir/directors/huston/index.shtml>

7 <http://www.imdb.com/name/nm0215877/bio>

8 <http://www.rovers.net/~ozus/dangerousfemale.htm>

9 [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Maltese\\_Falcon\\_%281931\\_film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Maltese_Falcon_%281931_film%29)

10 <http://www.harrys-stuff.com/cinema/maltese-falcon.php>

11 <http://moderntimes.com/palace/falcon/index.html>

12 <http://moderntimes.com/palace/falcon/index.html>

13 <http://moderntimes.com/palace/falcon/index.html>

14 <http://www.cineartistes.com/index.php?page=afficher&id=Humphrey+Bogart>

15 <http://www.todocine.com/bio/00152167.htm>

## **Parte V Las películas del cine negro más representativas de los años cuarenta.**

### **Capítulo V Atmósfera Nebulosa.**

#### **5.1. Un Sello Distintivo**

Una calle oscura, húmeda, teñida con reflejos luminosos de una luz violeta inquietante. Escaleras que llevan a un lugar incierto. Un hombre espera agazapado, temeroso y sagaz. No sabemos si huye o aguarda a su víctima. Este es el ambiente del cine negro. Un mundo de sombras y violencia, con una figura principal cercada por la codicia, lascivia y ambición. La escena anterior fue el sello distintivo de las películas del llamado género negro. En un primer momento, los directores “puros” de esta corriente mostraron: una sociedad amoral, mezquina y dispuesta a todo por tener una ganancia material. Sin piedad y sin redención posible. Por otro lado, surgieron los realizadores grises que ponderaron: una visión mordaz, cínica e indiferente de un mundo sórdido y cruel.

A continuación se mencionan, veinte de los filmes más relevantes de ese estilo cinematográfico; con sus respectivas fichas artísticas .1\*

## **5.2. “City for Conquest” (1940)**

Producido y dirigido por Anatole Litvak, con fotografía de Sol Polito y James Wong Howe. Música de Max Steiner y guión de John Wexley a partir de la novela homónima de Aben Kandel. Estrenada por la Warners Brothers, el 27 de agosto de 1940.

En profesión coral, *City for Conquest* describió diversos fracasos individuales en la lucha por el éxito: el de Danny Kenny (James Cagney) a quien el boxeo dejó semiciego; el de Peggy Nash (Anne Sheridan) cuyos años de bailarina dúo la conducían a corista; el de Googi (Elia Kazan, pronto director cinematográfico) que moría asesinado tras una espectacular escalada en el gangsterismo. La historia de la catástrofe colectiva nutrió, sin embargo, la obra de Eddie Kenny (Arthur Kennedy), compositor hermano del pugilista, *Magic Isle- Symphony of a Great City*, y su triunfo en el Carnegie Hall fue la culminación de las esperanzas de quienes le habían prestado ánimo y apoyo.

El estilo Wagner (aunque Litvak no era, por supuesto, Raoul Walsh) y el enfoque testimonio social, agregados a la solidez literaria y fotográfica así como una tensa interpretación colectiva, aproximaron el film al campo del cine negro a lo largo de muchas de sus secuencias.

## **5.2. “High Sierra” (1941)**

Película producida por Hal B. Wallis, con Mark Hellinger como adjunto, y dirigida por Raoul Walsh para la Warner; con guión de John Huston, asistida por William R. Burnett,

sobre la novela homónima escrita por este último. Quedó terminada en septiembre de 1940 y se estrenó el 4 de enero de 1941.

Rodado principalmente en escenarios naturales (lo que implica el sendero de Mark Hellinger), *High Sierra* es el canto a la marcha de Roy Earle, interpretado por Humphrey Bogart, hacia la libertad, los títulos de crédito ya han dado la sensación de “volar”, entre montañas, hacia lo alto de la sierra, prefigurando el final, y cuando Earle abandona la cárcel, lo primero que hace es contemplar cómo los árboles se alzan en el parque. El protagonista se libera primero de la prisión y, seguidamente, de la esclavitud que pretenden imponerle quienes le han conseguido el indulto; acepta dirigir un atraca que se le ha preparado y que significativamente ha de tener lugar en plena naturaleza, su objetivo tras ocho años de reclusión.

### **5.3. “This Gun for Hire” (1942)**

Producido por Richard M. Blumenthal Productions para la Paramount. Dirigido por Frank Tuttle sobre un guión de Albert Maltz y W. R. Burnett, adaptado de la novela de Graham Greene.

Alvin Brewster (Tully Marshall) aprovecha su privilegiada situación en la industria química para vender, desde Los Angeles, fórmulas a los nazis y extraer considerables beneficios. A sus órdenes actúa el propietario de un night club, Williard Gates (Laird Cregar), quien hace de intermediario para que el asesino profesional Philip Raven (Alan Ladd) cometa un crimen a favor de Brewster, quien ha contratado como cantante a Ellen Graham (Veronica

Lake) sin saber su condición de agente gubernamental; ella es, además, novia del detective de la policía Michael Crane (Robert Preston). Una vez advertidas las secretas actividades de Brewster y Ellen, el asesino protagonista interviene en defensa de ésta, que le ha seducido a modo de femme fatale y cuyo novio acabara con él.

La ambigüedad unifica personajes con muy distintas posturas de partida y da pie a un confuso clima de amoralidad donde se mezclan la violencia y delicadeza y donde los sentimientos personales son más bien inestables. Con una espléndida fotografía de John F. Seitz, quien impregnó las imágenes de los turbios aromas de la narración. El film adquirió un carácter notoriamente innovador en cuanto estilo visual y enfoques psicológicos, convirtiéndose en punta de lanza de la inmediata evolución del cine negro. Cabe pensar que la conjunción de Maltz y Burnett en la tarea literaria previa tuvo efectos explosivos e influyó considerablemente en la materialización final de la obra.

#### **5.4. “The Glass Key” (1942)**

Film dirigido por Stuart Heisler. Paramount Pictures. Con guión de Jonathan Latimer sobre la novela homónima de Dashiell Hammett, estrenado el 15 de octubre de 1942.

El título no responde, como en la novela, a un sueño que Janet, la hija del senador Henry, le narra al “duro” Beaumont, sino a la respuesta de éste (Alan Ladd) cuando su amigo y jefe Paul Madvig (Brian Donlevy), controlador de la liga de votantes, le comenta que Henry, a quien apoya, le ha dado prácticamente la llave de la casa. Henry pretende ser elegido como gobernador con un programa en contra de la corrupción que incomoda al gánster Nick

Varna (Joseph Calleia), y la trama estalla, muy hammettíamente, en una ristra de hechos que aúnan política y delito, dinero y violencia; el ritmo, trepidante, recuerda los relatos *Black Mask* donde naciera la novela negra.

Traiciones y engaños se acumulan en un clima de ambigüedad del que momentáneamente es víctima Beaumont. Su itinerario en busca de la verdad equivale a bracear desde el fondo de una montaña de basura para emerger a la superficie. Lo que paralelamente lleva a cabo, la hija del senador, Janet (Veronica Lake). Las secuencias que enfrentan a Beaumont y al torturador, pistolero de Varna, Jeff (William Bendix), radicalizan y simbolizan lo que acontece de forma global.

### **5.5. “Double Indemnity” (1944)**

Cinta a partir de la novela del mismo nombre de James M. Cain, escrito por Raymond Chandler y Billy Wilder, realizado por este último, fotografiada por John F. Seitz, producida por Paramount en 1943 y no estrenada hasta el 7 de septiembre de 1944.

La obra original había sido publicada por el *Liberty Magazine* en forma de serial durante la primavera de 1936, y rechazada, para una versión cinematográfica, por la Hays Office que controlaba la moralidad de los films en Hollywood. Una vez que el film estuvo montado suprimió la secuencia de la ejecución del protagonista, por lo que no cabe decir que éste muere en la escena final de la versión definitiva. Pese a las siete nominaciones al Oscar (película, director, actriz principal, guión adaptado, fotografía, sonido y música) no se logró premio alguno de la Academia.

En el nocturno comienzo del film un coche se saltaba las señales de tránsito y su conductor penetraba en un edificio. Llegaba a un despacho y la luz caía sobre él: estaba dispuesto a dictar una confesión. De esta forma se iniciaba el relato en primera persona del agente de seguros Walter Neff (Fred MacMurray), dirigido al investigador de la compañía Barton Keyes (Edward G. Robinson), en torno al asesinato de Mr. Dietrichson por causa de la esposa de éste, Phyllis (Barbara Stanwick). Casi todo el film era, por tanto, un flashback, que parecía narrado como si Neff, en lugar de justificarse, quisiera vanagloriarse ante Keyes de lo perfectamente que había urdido y desarrollado un plan dispuesto para burlar a la compañía de seguros, y a su investigador.

El tono del relato, sin embargo, cambiaba gradualmente a medida que Neff incidía en cómo, tras su seducción por Phyllis, había empezado a caer en la cuenta de que estaba siendo manipulado. A partir de este momento del flashback lo que motivaba la confesión de Neff era demostrar a Keyes que además de superar los dotes de investigación de éste, había reaccionado con metalidad justiciera.

De este modo *Double Indemnity* evolucionaba hacia el planteamiento en primer plano, de una dramática amistad entre dos hombres, presentada como contraste del engaño que había presidido las relaciones de uno de ellos y una mujer. Cuando Keyes hallaba a Neff, al término del flashback, le rendía un cierto homenaje al admitir que la sagacidad del agente había llegado más lejos que la suya. Y el investigador, quien debía solicitar siempre fuego a Neff cuando quería fumar, le daba lumbre ahora a su amigo. Film misógino y fatalista, expresamente admirado por Alfred Hitchcock, se benefició de llegar a las pantallas estadounidenses antes que la adaptación de la previa novela de Cain, con tema similar,

“The Postman Always Rings Twice” y quizás influyó en los distintos derroteros cinematográficos de ésta. Vale la pena mencionar, que el paulatino giro narrativo de Neff en la versión fílmica de *Double Indemnity* acusaba el peso del coguionista Raymond Chandler, un novelista más preocupado por los problemas de la amistad que por los referidos a la caída del hombre en manos de una seductora determinada a utilizarle.

### **5.6. “Laura” (1944)**

Película dirigida y producida por Otto Preminger para la 20th Century Fox, con fotografía de Joseph La Shelle, música de David Raksin y guión de Jay Dratler, Samuel Hoffenstein y Betty Reinhardt adaptado de la novela de Vera Caspary, inaugurada el 11 de octubre de 1944. Ganó el Oscar de fotografía y fue nominada en las categorías de realizador, actor secundario (Clifton Webb) y dirección artística en blanco y negro.

Una interpretación fantástica podría llegar a la conclusión de que sólo es real la primera parte, cuando se supone que Laura ha muerto y el teniente Mark McPherson penetra en la vida de la asesinada mediante el relato del escritor Waldo Lydecker. Éste (Clifton Webb) se despide del policía (Dana Andrews) en el departamento de la difunta advirtiéndole que tenga cuidado so pena de acabar en un sanatorio mental; y agrega que sería el primer paciente enamorado de un cadáver. McPherson se duerme ante el retrato de Laura, por lo que cabría una lectura de cuanto sigue en función de que se trataba de un sueño del teniente.

Y lo que sigue es la llegada de Laura (Gene Tierney) y el despertar del policía; la muerta, cuyo rostro había quedado desfigurado, era otra mujer. El tono del film, sin embargo, se mantiene, y la narración avanza en un clima confuso que depende tanto de las diferentes visiones de Laura desde las subjetividades de los personajes como el lenguaje objetivo de Preminger.

Ráfagas de melodrama romántico adjetivan, además, el tema de psicología criminal; y a ello no es ajeno el célebre *leit-motiv* musical, que parece desasirse de la realidad para subrayar que el sueño de McPherson podía haber sido el verdadero escenario de la llegada de Laura.

### **5.7. “Murder My Sweet” (1945)**

Film producido por Adrian Scott para la RKO, escrito por John Paxton tomado de la novela de Raymond Chandler, *Farewell, My Lovely*. Dirigido por Edward Dmytryk, y estrenado el 18 de diciembre de 1944 bajo la denominación de la obra original; se le adjudicó el título definitivo a raíz del estreno en New York, el 8 de marzo de 1945.

El grupo Paxton-Scott-Dmytryk puso más atención en el tema chandleriano de la pérdida de valores y de la degradación social: la historia de chantaje que nutre el desarrollo de la acción constituye simultáneamente la red que une, en un mismo nivel de corrupción, a los estratos bajos (simbolizados por el exconvicto Moose Malloy, a quien encarna Mike Mazurki) y a la clase alta (adonde ha llegado la antigua conocida de Malloy, Velma, interpretada por Claire Trevor). Pero es en los escalones privilegiados de la sociedad donde

se desencadena el crimen, aposentado en lujosas estancias y mansiones, en un mundo que hace naufragar a Malloy y que casi termina con el Detective Privado, Philip Marlowe (Dick Powell). Y sólo la propia descomposición de una clase social cuyos representantes admiten ser manipulados por la ambiciosa ex prostituta, Velma, conducirá a la catarsis final, totalmente ajena a las intervenciones, significativamente torpes de la policía.

Narrado con enorme inventiva estructural y visual, *Murder, My Sweet* halló el lenguaje dislocado, aparentemente caótico, que mejor convenía a esa historia de putrefacción emergida a la luz. En este sentido el punto culminante fue la pesadilla de Marlowe tras haber sido drogado: el laberinto de las imágenes sintetizaba de modo surrealista el sombrío y alucinante camino del detective, zarandeado por las contradicciones de un mundo que parecía irreal.

### **5.8. “Mildred Pierce” (1945)**

Cinta producida por Jerry Wald para la Warner Brothers; con guión de Randal MacDougall a partir de la novela de James M. Cain, dirigida por Michael Curtiz, y estrenada el 28 de septiembre de 1945. En la adaptación jugaron importante, aunque anónimo, papel el guionista Albert Maltz y el productor Mark Hellinger, quien sugirió la inclusión del crimen como eje de la trama y, por tanto, la conducción de la novela, desprovista de aquel hecho, hacia el cine negro.

Joan Crawford ganó el Oscar a la mejor actriz, y se obtuvo otras cinco nominaciones, en las categorías de film, guión adaptado, fotografía (de Ernest Haller) y actriz secundaria (Ann Blyth y Eve Arden).

El añadido del asesinato de Monte Beragon (Zachary Scott) por Veda (Ann Blyth), hija de Mildred Pierce (Joan Crawford), y su colocación al inicio de la película saturan el relato, en flashbacks, de un clima negro muy distinto al meramente melodramático de la obra original. Veda queda establecida como una precoz femme fatale, que desde niña interfiere negativamente en la vida de su madre, a la que desprecia por no pertenecer a la clase privilegiada y a la que sólo acepta si recibe de ella elevadas compensaciones económicas.

Chantajeada por la conducta de Veda, Mildred se casa con un playboy arruinado, Monte, a fin de que su hija se sitúe en el nivel social a que aspira, y se arruina a su vez, al ser incapaz de costear el ritmo de vida de Monte y de Veda, quienes, a más de su condición parasitaria, prosiguen anteriores relaciones amorosas. El plan último de Veda, que Monte se divorcie y se case con ella, fracasa ante la negativa del playboy, y ahí surge el crimen, exhibido en el flashback final.

No sólo temáticamente la versión cinematográfica de Mildred Pierce adquiere su cualidad de film negro. Las secuencias en presente agotan las posibilidades expresionistas de angulaciones, iluminación, escenarios y dirección de actores, y se alzan como tácitas adjetivaciones de las escenas del pasado, hasta que éste, mediante el último flashback (que coincide cronológicamente con el inicio del film), determina el futuro.

### 5.9. “The Woman in the Window” (1945)

Película escrita y producida por Nunnally Johnson para International Pictures, dirigida por Fritz Lang, con fotografía de Milton Krasner, basado en la novela de J.H. Wallis, *Once Off Guard*, terminado en junio de 1944, y distribuido por RKO desde el 25 de enero de 1945.

Psicólogo dedicado a la criminología, Richard Wanley (Edward G. Robinson) se deja llevar por el inconsciente hacia una situación límite en que se verá obligado a matar. Junto a su club hay una galería de arte con retrato de una bella mujer en el escaparate. Tras partir de veraneo la esposa y los hijos de Wanley, éste sale del club, una noche, y contempla el cuadro; de repente el vidrio refleja al modelo, como si la pintura se transformara en realidad.

Alice (Joan Bennett) invita a Wanley a su casa, y allí les sorprende un amante de la mujer que, ciego de ira, intenta estrangular al criminólogo. Wanley le mata en legítima defensa. Luego, asustado, decide con Alice ocultar crimen y cadáver. Se descubre el cuerpo y la identidad del sujeto, la cual Alice no conocía: se trata de un importante financiero. Su guardaespaldas, Heidt (Dan Duryea), inicia el chantaje facilitado por el suceso.

Wanley y Alice trazan un plan para matarle, pero la mujer fracasa en su ejecución, mientras que Wanley se ve acosado por la paulatina acumulación de indicios en su contra y decide suicidarse. En este momento la policía mata a Heidt ante el domicilio de Alice y ésta percibe que le cargan al muerto el asesinato del financiero. Telefona a Wanley quien, ya inconsciente, no puede oír el timbre del aparato.

Sin interrumpir el plano (en unos segundos el equipo de rodaje cambió la vestimenta de Wanley y el decorado mientras la cámara sólo capataba su rostro) Fritz Lang muestra entonces cómo el criminólogo despierta en una butaca del club, con lo que la acción retrocede a momentos anteriores al encuentro de la modelo. Todo ha sido un sueño. Al salir, Wanley ve a dos empleados del club con los rasgos del financiero y el chantajista; se detiene ante el cuadro, se le acerca una mujer, y Wanley huye de ella.

No se trataba, para Lang, de buscar un final feliz. En primer término el sueño resultaba completamente realista, con sus piezas encajadas a la perfección, y demostraba de sobras no sólo la fragilidad humana frente a las circunstancias sino también la ineptitud de las instituciones encargadas de aplicar la justicia. Porbado todo ello, Lang se adjudicaba la facultad de juzgar y, mediante la pirueta del sueño, libraba a Wanley de un castigo que hubiera sido injusto puesto que había matado simplemente para salvar la vida. De esta forma la demanda de un fin trágico tan sólo podía responder a la pudibundez moral del espectador.

Por esta vez Fritz Lang hacía patentes sus convicciones sobre las fuerzas de la ley las instituciones judiciales sin necesidad de sacrificar en la ficción a un inocente. Y dejaba bien claro que aquella pesadilla le podía suceder a cualquiera en la vida real. Raramente un final feliz habrá sido tan pesimista sobre la condición humana, la administración de justicia, y el peso del destino.

### 5.10. “Scarlet Street” (1945)

Film producido por la compañía Diana, de Joan Bennett, Walter Wanger y Fritz Lang, dirigido por este último con fotografía de Milton Krasner y guión de Dudley Nichols, distribuido por la Universal a partir del 28 de diciembre de 1945.

Todo está en el nombre del cajero protagonista, Chris Cross (Edgard G. Robinson), que suena igual que *criss cross* (expresión equivalente a ‘doble sentido’), y en que tanto aquel modesto empleado como la Kitty March (Joan Bennett) que encuentra de noche en la calle desean engañarse a sí mismos. Él sueña con un amor romántico mientras, en sustitución, se dedica a pintar; ella espera un hombre rico mientras acepta como pareja a un pillo de poca monta, Johnny Prince (Dan Duryea). Ambos están esclavizados, el cajero por su desagradable esposa, y la bella mujer por su amante. Así Chris decide que Kitty puede enamorarse de él, y ella que Chris debe ser un cotizadísimo pintor.

La ingenuidad de ambos se contagia al propio Johnny, quien idea un stratagema para beneficiarse de los cuadros de Chris, y, de modo más ambiguo, a los entendidos en arte que promocionan tales obras y a los compradores de las mismas.

El onirismo se deshace una vez que Chris descubre el engaño y asesina a Kitty; la realidad es tan cruel que el crimen le es imputado a Johnny y éste llega a la silla eléctrica. Chris huye de la realidad mediante la locura y queda convertido en un vagabundo callejero, presa de una constante pesadilla. Parece que el film, uno de los más pesimistas del cine negro, va muy lejos cuando de la confusión inicial, nimia a primera vista, se pasa a un

embaucamiento colectivo que concluye con la ejecución de un inocente, en una de las catástrofes judiciales que le es grato mostrar a Lang.

De tal modo el engaño cobra tales dimensiones metafóricas de amplísimo alcance y entraña una crítica profunda de la ambición por la riqueza y de la organización de una sociedad fundada en este ensueño. Lo más grave reside en que solamente Chris se sume en la demencia después de que la administración de la justicia, en nombre de la comunidad, haya cometido su espectacular aberración. Las sugerencias de Lang son tan sarcásticas y trágicas, en un grado extremo de fatalismo, como las que se desprenden simplemente de una escena culminante: aquella en que Chris le expone a Kitty su deseo de pintarla y ella le ofrece las uñas de los pies.

#### **5.11. “The Postman Always Rings Twice” (1946)**

Cinta dirigida por Tay Garnett, con guión de Harry Ruskin y Niven Busch basada en la novela de James M. Cain, para Metro Goldwin Mayer, terminada en octubre de 1945 y estrenada el 2 de mayo de 1946.

El tono romántico en primera persona, con carácter retrospectivo, por Frank Chambers (John Garfield) no sólo se contrapone a una sórdida historia criminal sino que también queda enfrentado a sucesivas abstracciones visuales, configuradas de un determinismo superior a las voluntades de los protagonistas. Es muy explícito al respecto el inicio del film.

El cartel con las palabras Man wanted, “se necesita hombre”, ha respondido a la necesidad de un empleado por parte del grueso y maduro Nick Smith (Cecil Kellaway), propietario de gasolinera y restaurante en una solitaria carretera californiana; pero corresponde asimismo al deseo de su joven y bella esposa Cora (Lana Turner), a quien Frank conoce, según un plano subjetivo, a partir de las piernas desnudas cuando su mirada desciende en busca de un objeto que ha producido ruido al caer al suelo.

Interviene el fuego como símbolo de la pasión nacida de un encuentro manifiestamente sexualizado. Mientras Frank queda absorto por la mágica aparición de Cora, sucintamente vestida de blanco (una luz repentina en su vida de vagabundo), la hamburguesa que Nick había empezado a preparar se quema. Una vez que ha decidido aceptar el empleo, Frank quema el cartel que lo anunciaba. Cuando Cora no logra encender sus propios cerillos acepta que los prenda Frank con el anuncio. Y surge la luz: Frank consigue que Nick ponga un letrero luminoso, tal como Cora quería, y baila con ésta bajo sus intermitencias, que constituyen todo un presagio. A partir de entonces los hechos se encadenarán de modo inexorable, con el asesinato de Nick que favorezca la libre vida de la nueva pareja y con la intromisión de la fatalidad en la misma hasta que Cora muere por accidente y Frank resulta condenado por pena capital.

La influencia de la administración de la justicia, en función de la cual no se ha podido castigar el asesinato de Nick pero se ha impuesto la ejecución de Frank por asesinato de Cora, confluye con el romanticismo del protagonista: en espera con ser conducido a la cámara de gas, se refugia en el ensueño de que no muere por la muerte de Cora sino por la de Nick y de que pronto volverá a reunirse con ella. En el choque de lo subjetivo y de lo

objetivo se alza en sentido último de un film donde los hombres, pese a los mecanismos sociales que han construido para su propia defensa, están a la merced del destino, es decir, de la injusticia inapelable. Sólo les queda el ensueño, con lo que el film vuelve a empezar y se completa un círculo diabólico.

### **5.12. “Gilda” (1946)**

Película realizada por Charles Vidor para la Columbia, con fotografía de Rudolph Maté, estrenada el 15 de mayo de 1946.

Ballin mundson (George Macready), propietario de un casino a media hora de Buenos Aires, Argentina; cree haber comprado a su amigo y lugarteniente Johnny Farrell (Glenn Ford) y a Gilda (Rita Hayworth). Es también líder de una organización nazi, para la que controla un monopolio de tungsteno. Una ventana de su despacho en el casino le permite contemplar lo que ocurre en el local, símbolo para él del mundo exterior; como le dice a Johnny, cerrando la ventana suprime las emociones, y por ello pulsa el dispositivo que anula la audición, desde el despacho, de los cantos con que los asistentes celebran la rendición de Alemania.

La autoconclusión de Johnny, que había vivido anteriormente un apasionado romance con Gilda, en el despacho expresa su sumisión a Mundson, pero también la permanencia de aquel sentimiento amoroso. En lugar de cerrar la ventana, desciende a la sala para conducir a Gilda junto a su marido. Más adelante, cuando éste ha huido en función de sus actividades secretas y simulado un accidente mortal, Johnny, que se ha casado con Gilda pero

negándose a tratarla como esposa, vuelve a contemplarla desde la ventana: ahora ella canta, con intensa sexualidad, para alborozado, y Johnny baja de nuevo para interrumpirla. El altercado entre ambos tiene efectos catárticos: Johnny deja de sustituir a Mundson en el cuidado de la mujer y del monopolio. Y Mundson, que ha regresado, ve a la pareja por la ventana. Ésta se cierra para siempre, Mundson se dirige a ellos y muere a manos de un miembro de la “gente insignificante” que contemplaba desde su despacho, el encargado de los lavabos.

Bajo las sucesivas esclavitudes a que le someten Mundson y Johnny, Gilda asume su condición y su pasado de mujer libre y lucha contra una esclavitud equivalente al comportamiento pronazi de uno y otro marido; no es una femme fatale sino una persona, reducida a sierva, que utiliza, para conseguir su libertad, las únicas armas que el otro sexo ha accedido a proporcionarle, las armas de la fascinación erótica. Con ellas no sólo se libera a sí misma sino que logra liberar al ser amado de sus fantasías interiores y de su colaboración con el fascismo.

La muerte de Mundson, tras su último cierre de la ventana, es símbolo de que la irracionalidad, en cada una de sus materializaciones, ha desaparecido: el mundo no puede admitir su estructuración en un sector dominante y en otro dominado.

### **5.13. “The Strange Love of Martha Ivers” (1946)**

Film de Hal. B. Wallis Productions, escrito por Robert Rossen basado en un relato de Jack Patrick, dirigido por Lewis Milestone, estrenado el 24 de julio de 1946.

De un lado, la rica Martha Ivers (Barbara Stanwick) y su marido, un fiscal alcohólico, Walter O'Neil (Kirk Douglas) significan la clase alta; de otro lado, los llegados a la ciudad por caminos distintos Sam Masterson (Van Heflin) y Toni Marachek (Lizabeth Scott) simbolizan a la clase baja. En consecuencia, estos últimos resultan inmediatamente víctimas del poder y de la injusticia que están adheridos a los primeros. Tan sólo la atracción de Martha hacia Walter, que data de la niñez, quiebra el abuso de fuerza por parte de los socialmente privilegiados, una vez que las culpabilidades referidas a un pretérito criminal resurjan inoportunamente para el matrimonio. La corrosión moral de ambos esposos les conducirá a la muerte mientras que Walter y Toni decidirán unir sus rumbos aventureros.

Extraordinariamente crítico, de acuerdo con la personalidad del guionista, "The Strange Love of Martha Ivers", convierte un melodrama pasional en un obra de intensos contenidos sociales. El eje reside en que los ricos culpables e inmunes son quienes dominan la administración de justicia, a modo de sarcástica paradoja que definitivamente se volverá contra ellos. La corrupción mostrada por el film queda, por tanto, significativamente generalizada y adscrita a los poseedores de una riqueza que ha sido conseguida con ayuda del asesinato. Late, así, metafóricamente el pecado original de quienes mantienen la lucha de clases, y el film se inunda de vigorosas acusaciones. Por ello suscitó la atención de los cazadores de brujas en 1947.

#### 5.14. “The Killers” (1946)

Cinta producida por Mark Hellinger, coescrito por John Huston (anónimamente) y Anthony Veiller con la colaboración de Richard Brooks fundado del breve relato de Ernest Hemingway, fotografiada por Woody Bredell, con música de Miklos Rozsa, y estrenado por la Universal el 28 de junio de 1946.

Las escasas páginas del cuento de Hemingway vigorizan el inicio, y sus protagonistas, los pistoleros interpretados por William Conrad y Charles MacGraw, vuelve a aparecer en los penúltimos tramos, con lo que su presencia cumple la función de un marco casi abstracto para la historia, retrospectiva del film. El asesinato, por aquella pareja, del ex boxeador Swede (Burt Lancaster) da pie a una indagación exhaustiva a cargo del investigador de una compañía de seguros, Riordan (Edmond O’Brien), que logra testimonios de los que conocieron al muerto.

Una decena de flashbacks ilumina gradualmente los hechos que condujeron al crimen, centrados en las maniobras de una femme fatale por experiencia, Kitty Collins (Ava Gardner). Inserta en el mundo del hampa, Kitty atrajo a él al ex boxeador y logro que éste la encubriese, aun a costa de tres años de cárcel; luego le utilizó para llevarse el botín de un atraco y le abandonó a continuación.

Por último, una vez que Kitty y el jefe de la banda, Colfax (Albert Dekker), accedieron a una respetada situación con el dinero del golpe, surgió la idea de contratar a la pareja de pistoleros y acallar a Swede para siempre.

Ya sólo la circunstancia de que la verdad asome a la luz de flashbacks narrados por diferentes personajes arroja una considerable ambigüedad sobre el relato, y ésta impregna el conjunto de los figurantes y la atmósfera global del film. La conjunción del clima de equívoco, llevado a sus más altas cotas en lo referente a Kitty Collins, y de una estética verista, magnificado por el plano secuencia de dos minutos que narra con base en una grúa el atraco aludido, denota un inspirado ejercicio de estilo: Siodmak amplió los objetivos de Hellinger al tiempo que éste conseguía una realización a la medida de sus ambiciones como productor.

Que Kitty clame, al fin, su inocencia en el rico escenario que han materializado sus sueños implica una duda de carácter abstracto sobre el mundo de los poderosos, y más aún cuando únicamente se ha investigado el caso por la tozudez de un individuo al que su propia empresa pretendía desalentar.

Cuatro nominaciones al Oscar refrendaron, relativamente, el logro artístico de *The Killers*, y correspondieron a las categorías de guión adaptado, dirección, montaje y música. Contemplando desde una perspectiva histórica, el film es un compendio de temáticas negras, unidas por la imagen de una sociedad en crisis profunda: las comparecencias del boxeo, la cárcel, la banda de atracadores, los asesinos a sueldo, la femme fatale, el hombre víctima, bajo las miradas de todo tipo de personajes, componen una visión caleidoscópica y penetrante de la que participan elementos de muy distintos subgéneros. Basta “*The Killers*” para proponer un análisis de la globalidad del cine negro.

### 5.15. “The Big Sleep” (1946)

Película realizada y producida por Howard Hawks para la Warner Brothers. Con guión de William Faulkner, Leigh Brackett y Jules Furthman sobre la novela homónima de Raymond Chandler. Estrenada el 31 de agosto de 1946.

Puzzle de asesinatos, chantajes y mujeres fatales, *The Big Sleep*, está formado por múltiples piezas que encajan en función de la corrupción. Desde la riquísima familia Sternwood hasta representaciones de distintos escalones de la delincuencia, todo rezuma mentira y pobredumbre, como, para el general Sternwood, las orquídeas que le rodean en el invernadero. Guionistas y Hawks hicieron acopio de cuanto se espera encontrar en una novela negra de tercera fila: movimiento continuo de personajes, crímenes consecutivos, ofertas sexuales de bellas mujeres, una cadena de engaños.

En consecuencia, el libreto pudiera parecer la parodia de la espléndida novela de Chandler, pero a la luz de su plasmación cinematográfica resulta todo lo contrario y cumple los objetivos de una eficaz entretela: unir y separar al mismo tiempo la tela caleidoscópica de las imágenes (brillante exposición de un universo desequilibrado) y el forro homogéneo y sólido de los contenidos últimos del film (la reflexión chandleriana sobre la crisis de valores y su desembocadura en la muerte).

El Detective Privado Philip Marlowe (Humphrey Bogart), visita al viejo e inválido Sternwood, quien le ha llamado con motivo de un chantaje y que le da a entender la inserción de sus dos bellas hijas en un submundo peligroso. Efectivamente, ambas están

metidas hasta el cuello en ámbitos del delito: Carmen (Lauren Bacall) como calculadora intrigante que intenta retener y manejar los hilos en aquel caótico escenario para evitar que todo se derrumbe sobre la familia.

Una y otra hermana intentan llevar a Marlowe a su terreno con la misma hipocrecía que han aprendido de su entorno en sus esfuerzos para sobrevivir a él, y finalmente Marlowe tomará partido por ambas, restableciendo de algún modo el equilibrio destruido: el crimen de Carmen se le adjudicará a otro, un delincuente al que Marlowe, tras lograr que Vivian le cediera los hilos, ha empujado a la muerte.

Se ha hablado mucho del romanticismo del personaje de Marlowe en este film, pero lo que domina en él es la pasión por restaurar el orden y abrirse en él un espacio junto a Vivian, duplicación femenina del detective a lo largo de la acción. De esta forma, Vivian no llega a ser una mujer fatal para Marlowe, al contrario de lo que han constituido la chantajista Agnes para sus compañeros sucesivos (el último, Harry Jones, interpretado por Elisha Cook, Jr.), Carmen Sternwood para un mínimo de dos individuos, y quizás la propia Vivian para el hombre, Eddie Mars, cuya muerte provoca Marlowe.

El film de Hawks, lanzado a describir una guerra con todas sus estrategias, sitúa al sexo de forma que quede trenzado con las armas: es, en este mundo envilecido y elevado a categoría filosófica, otro sendero más de la violencia, y otro camino hacia el sueño eterno en lo alto de la colina.

### 5.16. “Kiss of Death” (1947)

Film dirigido por Henry Hathaway para la 20th Century Fox, con guión de Ben Hecht y Charles Lederer sobre una historia original de Eleazar Lipsky y con fotografía de Norbert Brodine, estrenado el 27 de agosto de 1947. Consiguió nominaciones al Oscar en virtud del relato base y de la interpretación de Richard Widmark.

Rodado en escenarios reales del estado de Nueva Cork, “Kiss of Death” pertenece a las directrices documentalistas, pero la sofisticación de guión y fotografía, así como la actuación de Widmark, le confieren tonalidades expresionistas; parece que el director se hubiera movido con simultánea dedicación a las dos vías del lenguaje, y el resultado fue un film compacto, plagado de momentos brillantes y rico en significaciones, cercano a una tragedia griega.

Nick Bianco (Victor Mature), delincuente que cumplió cuatro años de prisión porque se negó a delatar a sus cómplices en un robo a mano armada, es encarcelado de nuevo y se le ofrece otra vez la libertad a cambio del chivatazo. Tras negarse, permanece tres años en Sing Sing hasta el momento en que decide cooperar a causa de que su mujer se ha suicidado y sus dos hijas han tenido que ingresar en un orfanato. Libre, se casa de nuevo, encuentra trabajo, y lleva una vida familiar de carácter apacible.

Pero el fiscal D'Angelo (Brian Donlevy) exige una vez más su colaboración y la familia Bianco queda inmediatamente en peligro; el sádico criminal Tommy Udo (Richard Widmark), quien había asesinado a la madre de un chivato, ha sido el blanco de las

declaraciones y del testimonio del protagonista y está en libertad. Cuando Nick abre la puerta del dormitorio de las niñas, la luz cae sobre éstas y en la pared se dibuja la sombra de su padre, como una amenaza. El delator elegirá en consecuencia un camino suicida para acabar con Udo, ya que no puede confiar más en el fiscal y la policía.

Las fuerzas de la ley, el mundo del hampa, y los ciudadanos inermes e inocentes configuran un triángulo agitado por fuerzas de signos contrapuestos, incluso en el campo de los valores éticos. Esta dinámica inquietante, donde también juegan las ambigüedades y donde la duda moral alcanza preeminencia, convulsiona las reflexiones en torno a un film mucho más complejo de lo que a primera vista cabría intuir. Porque D'Angelo no es precisamente un ángel guardián de Nick Bianco, ni éste ha quedado limpio al blanquearse.

### **5.17. “Dark Passage” (1947)**

Cinta producida por Jerry Wald para Warner Brothers, escrita y dirigida por Delmer Daves y estrenada el 27 de septiembre de 1947.

Adaptación de la novela homónima de David Goodis, que contó con la colaboración de este autor, “Dark Passage” causó cierta sensación por el mayoritario empleo de la cámara subjetiva, identificada por el personaje de Vincent Parry (Humphrey Bogart), durante la primera parte del film. La estrategia del lenguaje, que brindaba continuas miradas a cámara de Irene Jansen (compañera de escena del protagonista interpretada por Lauren Bacall), se justificaba en cuanto Parry, fugitivo del penal de San Quentin, debía someterse a una

operación quirúrgica para cambiar de rostro y sólo el nuevo sería captado por el objetivo, aparte de la dilatada comparecencia intermedia de la parte cubierta por el vendaje.

El clima claustrofóbico del film, con un Parry continuamente obligado a ocultarse, dejaba un pequeño resquicio al mundo exterior mediante una cadena de personajes solidarios: Irene, que le albergaba y protegía; un taxista que le llevaba a un especialista en cirugía plástica; el amigo trompetista que resultaría asesinado; el médico que le operaría clandestinamente. Gracias a ellos (y a un chantajista que fracasaba en su empeño) Parry lograría descubrir quien mató a su mujer, crimen por el que ingresó a prisión, y al aficionado a la trompeta, pero la homicida Madge (Agnes Morread) moría y le privaba, así del testimonio necesario.

El único recurso era la fuga del país, que se había convertido para Parry en un segundo lugar de reclusión. A la construcción metafórica se añadió un documentalismo considerable en torno a la operación y sus consecuencias en torno al protagonista, víctima de los fallos de la administración de justicia hasta el punto de que tenía que construirse una nueva faz, una nueva identidad, y una nueva y desarraigada vida.

### **5.18. “Out of the Past” (1947)**

Película producida por Warren Duff para la RKO, realizada por Jacques Tourneur, escrita por Geoffrey Homes (Daniel Mainwaring) fundada en su novela “Build My Gallows High”, revisado literariamente por James M. Cain, fotografiada por Nicholas Musuraca, musicalizada por Roy Webb, estrenada el 25 de noviembre de 1947.

Un pistolero del gángster Whit Sterling (Kirk Douglas) descubre el nuevo paradero del ex detective privado Jeff Bailey (Robert Mitchum), que posee una gasolinera en una pequeña población californiana, Bridgeport. Habla primero con el ayudante del protagonista, un muchacho sordomudo, y seguidamente, en un bar próximo, con una parlanchina. Este contraste dialéctico, ausente de la novela original, plantea la extrema distancia entre los dos mundos de Jeff, destinados a chocar inmediatamente uno con otro: el que, fundamentado en el silencio sobre el pasado, pretende orientarse, en plena naturaleza, hacia el futuro, con la ayuda de una mujer, Ann (Virginia Huston), que es símbolo de inocencia y de esperanza; y el que, vinculado a palabras que entrañan el engaño y la traición, asoma desde un pretérito turbio y pasional, ligado a la urbe y a los falsos ensueños y, sobre todo, sujeto a una femme fatale estafadora y asesina, Kathie (Jane Greer), y a su poderoso protector Sterling.

Tampoco aparece en la novela que Jeff narre su pasado precisamente a Ann y mientras éste le lleva en coche a reencontrarse con Sterling y Kathie. Surge entonces el prolongado flashback que constituye una de las cimas del cine negro. Años atrás Kathie había disparado contra Sterling para huir con una suma elevada de dinero, y Sterling encargaba a Jeff que diera con ella. El plano siguiente contenía el break de un trompetista que culminaba en el arranque de la melodía “The First Time I Saw You”, romántico *leit-motiv* del ensueño del protagonista a partir de aquel momento, en el que entraba en un night club y, al mismo tiempo, en la existencia de la fugitiva.

Una vez hallada por Jeff en Acapulco e iniciado el romance entre ambos, el tema musical se desencadenaba al compás de las oníricas tomas del jefe fotografía Nicholas Musuraca mientras la rememorativa voz en off de Jeff comentaba: “parecía que sólo vivíamos de

noche” y “se estaba muy bien en esa semi obscuridad”. Se veía a la pareja en la playa, con una simbólicas redes de pesca tras de ellos, y bajo una atmósfera doblemente nocturna. Se les veía en casa de ella: Kathie ponía en marcha el disco de “The First Time I Saw You”, caían ambos en el sofá, fuera de campo, la lámpara se derrumbaba y apagaba mientras la puerta se abría violentamente, y la cámara se dirigía hacia la lluvia y la noche.

El flashback se prolongaba con la vida de la pareja en San Francisco. Hasta que aparecía un enviado de Sterling y prometía callar si le entregaban el dinero que Kathie se llevó. Kathie quien le había asegurado a Jeff que nunca tomó aquella cantidad, mataba al chantajista y huía; Jeff encontraba, acto seguido, un resguardo del dinero a nombre de ella. No se vieron nunca más. Finalizado el flashback, Jeff llegaba ante Sterling y allí estaba Kathie. El presente era de nuevo el pasado. En deuda con el gángster, el ex detective aceptaba cumplir una misión referente a los problemas de Sterling con el Departamento del Tesoro y se veía envuelto en un crimen al tiempo que en las redes, siempre tendidas, de Kathie.

Cuando la prensa había publicado que Jeff era buscado por doble asesinato, el de ahora y el antiguo del chantajista, quedaba roto todo el futuro prometido por la paz de Bridgeport, donde ya no había lugar para el reposo del aventurero. Y, asesinado Sterling por Kathie, Jeff se encaminaba con ella, premeditadamente, hacia la muerte.

La más poética de las obras maestras del cine negro, “Out of the Past” fue también majestuosamente naturalista, con personajes a merced de las circunstancias y con escenarios auténticos y determinantes. Constituyó simultáneamente un film de gángsters, de detective privado, de femme fatale, y de hombre-víctima, a modo de reunión de

subgéneros. Y conjugó asimismo el expresionismo, el lirismo y la abstracción en un lenguaje repleto de pasión creativa, digno, por sus propios acordes fantásticos, de representar un delirante *amour fou* por el cine y por la vida.

### **5.19. “Force of Evil” (1948)**

Film producido por Bob Roberts y Enterprise basado de la novela de Ira Wolfert, “Tucker’s People”, escrito por este autor y por el director Abraham Polonsky, difundido por Metro Goldwin Mayer, desde el 26 de diciembre de 1948.

Metáfora del capitalismo salvaje mediante la exposición de cómo una organización de delincuentes llegaba a hacerse dueña de toda una red de lotería clandestina, Force of Evil era un canto a la toma de conciencia y a la lucha por la integridad. El protagonista Joe Morse, interpretado por John Garfield, ilustraba esta postura: abogado de la organización, advertía que la maniobra condenaba a los pequeños comerciantes de la lotería a la ruina o a la pérdida de toda independencia, y decidía enfrentarse a la monopolizadora del juego, Tucker Enterprises y a un grupo rival.

El detonante del cambio de actitud de Morse había sido el esfuerzo tenaz de su hermano, uno de los pequeños loteros, para no someterse a los gánsters, y más aún la muerte de aquél en pleno conflicto. La intervención de la autocensura industrial, que impuso cortes y un subrayado de la intervención final de Morse con la policía, no pudo invalidar el significado social ni la fuerza emotiva del film.

Uno de los símbolos utilizados para la estructura metafórica consistía en la forma de arruinar a los pequeños loteros elegida por la organización de Tucker: que el 4 de julio, fecha de la independencia americana, saliera premiado el 776, el número que todo mundo votaba aquel día y al que un personaje denominaba “le viejo número de la libertad” para seguidamente añadir que no aparecía nunca.

Y era precisamente el 776, correspondiente al año conmemorado 4 de julio, lo que sembraba la rebelión contra los dictadores de la economía en un submundo de preciso parentesco con la sociedad establecida. Ambientes sórdidos, prácticas de gangsterismo, presencia de una *femme fatale* (Marie Windsor), fotografía expresionista, realismo documental, perfilaban el film como típico producto de la estética del cine negro y hacían más patente el contenido épico del combate último de Joe Morse para escapar a la ignominia que le rodeaba y dismantelaría heroicamente.

### **5.20. “Key Largo” (1948)**

Cinta producida por Jerry Wald para la Warner Brothers; realizada por John Huston, escrita por éste y Richard Brooks adaptada de la obra teatral de Maxwell Anderson, con fotografía de Karl Freund y música de Max Steiner, estrenada el 16 de julio de 1948.

En el hotel de un cayo de Florida confluyen su propietario James Temple (Lionel Barrymore), su nuera Nora (Lauren Bacall) y el ex combatiente Frank McCloud (Humphrey Bogart), quien luchó en la guerra junto al fallecido marido de aquélla, y un

grupo de delincuentes cuyo líder, Jhonny Rocco (Edward G. Robinson), ha alquilado todo el recinto con objeto de una transacción de dinero falso.

Rocco sueña con el retorno del imperio de los gangsters y actúa en forma que resulta tácitamente equiparada al fascismo, mientras que McCloud se mantiene en actitud pasiva. Nora expresa su confianza en que una causa no está perdida siempre que haya alguien dispuesto a luchar. Finalmente McCloud recobrará el espíritu que le animó a combatir frente a los nazis.

Vitalizado por el excelente elenco ( al que se suman Marc Lawrence, Thomas Gomez, y Claire Trevor, quien ganó el Oscar a la mejor actriz secundaria como amiga del gángster Rocco), el film se estructura sobre la citada dialéctica, en la que se aprecia la mano de Richard Brooks, y avanza en función del desarrollo de los enfrentamientos, verbales y físicos, de los personajes. El empleo analógico del huracán y la densa conjunción de música y fotografía repercuten en el alcance de una obra a la que Bogart aportó su famosa embarcación Santana.

### **5.21. “The Lady from Shanghai” (1947)**

Película producida, dirigida y escrita por Orson Wells, adaptada de la novela de Sherwood King, “If I die before I Wake”, para la Columbia, terminada en febrero de 1947 y no estrenada hasta el 10 de junio de 1948; entre las causas del retraso figuró el divorcio de Wells y la protagonista Rita Hayworth con fecha de 10 de noviembre de 1947.

Un marinero sin recursos económicos, Michale O'Hara (Orson Wells), es conducido bruscamente por la bella Elsa Bannister (Rita Hayworth) a un mundo de riqueza que se plasma, de inmediato, en un crucero con yate. El marido de Elsa, Arthur Bannister (Everett Sloane), es un reputadísimo criminalista, asociado con George Grisby (Glenn Anders). La tensión que, desde distintas raíces, se alza durante el crucero en el trío representativo de la clase privilegiada provoca que Michel les compare con unos tiburones que, atraídos por la sangre, se devoraron enloquecidos unos a otros.

Y, como los tiburones, quienes han suscitado la analogía terminarán por destruirse entre sí, alienados por el olor del dinero y por la falta de escrúpulos ante el crimen. La equivalencia habrá quedado reforzada por la famosa escena en que Michael y Elsa conversan en el acuario mientras se ve, tras ellos, a la fauna marina en inquietante agitación.

De modo equiparable a como el marinero se apoya en su medio natural para comprender su nuevo entorno, Elsa, nacida en las costas chinas y con pretérito laboral en las casas de juego de Macao y Shangai, intentará refugiarse, al final, en el Chinatown de San Francisco y en sus amistades orientales. Allí, Michael, que se ha sumergido en una trampa delirante con el resultado de estar perseguido injustamente por dos asesinatos, tiene que refugiarse en la casa de los locos de un parque de atracciones. Y lo enrevesado de la intriga culminará cuando, reunidos en la sala de espejos mágicos Michael y el matrimonio Bannister, sus cuerpos queden multiplicados en las imágenes y reflejados por los espejos que se rompen bajo los disparos.

Adscrito a un argumento sumamente complejo, y aún más inextricable por las confusiones y ardidés a que se lanzan los personajes, el film queda orientado, en función del lenguaje de Wells, a subrayar las inclinaciones momentáneas de sus protagonistas. Así, en el curso del crucero, se contempla a Michael subir la escalera, en plano inclinado, hacia Elsa que canta seductoramente en la cubierta del yate; y el plano siguiente muestra a Michael al timón y a Elsa quitándosele de las manos pero permitiéndole que la ayude.

Lo intrincado del relato no interfiere su lucidez: el marinero, incapaz de advertir su fragilidad como miembro de la clase baja en el universo de los poderosos, ha caído en las redes de la esposa del criminalista y se ha convertido en la víctima propiciatoria.

#### **5.22. “The Third Man” (1949) \***

Film producido por Alexander Korda, David O. Selznick, Carol Reed y London Films; escrito en 1949 por Graham Green, Alexander Korda, Carol Reed y Orson Wells, basados en la obra homónima del primero.

La historia se sitúa en Austria después de la Segunda Guerra Mundial. Dividida en diferentes sectores controlados por Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y la Unión Soviética. Holly Martins (Joseph Cotten), un escritor estadounidense llega a Viena con la intención de obtener un trabajo a través de un antiguo compañero de estudios, Harry Lime (Orson Wells). Justo cuando Holly arriva, se entera que su amigo ha sido asesinado en un accidente automovilístico de manera sospechosa. Inmediatamente se traslada al funeral. Donde encuentra al aparentemente afable Mayor Calloway (Trevor Howard) y a la actriz

Anna Schmidt (Alida Valli), quien llora desconsolada. Cuando Calloway menciona a Martins que Harry era un estafador y asesino, la confianza de Holly se derrumba. 2

El tercer hombre es el epítome de “una película bien hecha” (...). Un mago de la producción, Alexander Korda, envía a Viena en busca de un argumento a un maestro del thriller de la traición, del remordimiento y del fracaso, Graham Greene. El resultado de aquella visita a una Viena en ruinas es un magnífico guión que mimará y enriquecerá la mirada del excelente artesano Carol Reed y que caupulará a la mitología la omnipresencia de Orson Welles. Si a este cuarteto de genios añadimos la magnífica fotografía expresionista de Robert Krasker y la inolvidable música de Anton Karas, junto a las excelentes interpretaciones de Joseph Cotten, Trevor Howard y Alida Valli, además de los estupendos secundarios, no nos quedará más remedio que no extrañarnos ante la perfección de El tercer hombre. Estamos, probablemente, ante la mejor película de la historia del cine británico, un “clásico” del cine negro, al que no pocos han comparado con el mejor Hitchcock. 3

### **5.23. “Deadly Is the Female” (1950)**

Cinta dirigida por Joseph H. Lewis sobre un guión firmado por MacKinlay Kantor y Millard Kaufman (aunque en colaboración real a cargo de Dalton Trumbo) a partir del relato de Kantor, “Gun Crazy”, que fue publicado por Saturday Evening Post en 1940. Completado por los productores Frank y Maurice King en julio de 1949, no fue estrenado por United Artists hasta el 20 de enero de 1950; y más tarde, el 24 de agosto de aquel año, se reestrenó con el cambio de título a Gun Crazy.

Aparentemente el enfoque estético de la breve vida de proscritos de una pareja al estilo de Bonnie and Clyde corresponde, como el aroma de la historia, a tiempos pasados. Pero la puesta en escena y lo que realmente se narra poseen una densidad que no remite precisamente a los films negros de los años treinta. Las relaciones entre Annie Laurie Starr (Peggy Cummings) y Bart Tare (John Dall) están marcadas por el *amour fou* y el fatalismo, bajo violentos contrastes de luz, y aparecen descritas con metáforas que aúnan furor criminal y sexo; Bart, el elemento reflexivo del dúo, compara a ambos con la pistola y la munición. Y, al final, él dispara contra ella para evitar que mate a un amigo suyo de la infancia quien ha tocado perseguirles.

Bart había sido un niño al que le gustaba disparar (así se sentía alguien) (...) pero no matar animales. Tras la guerra es un ex combatiente que practica con Annie Laurie el atraco a mano armada y que evita tirotear a sus adversarios. Ella, en cambio, pierde el control cuando, con el arma en la mano, se ve acuciada por el pánico. En este sentido actúa con Bart como mujer fatal que le arrastra a la destrucción, aunque no sin sentir en todo momento por él auténticos impulsos románticos. Por ello los primeros planos de la pareja durante la noche que inexorablemente será la última de su existencia resultan singularmente trágicos.

Y, cabía suponerlo, la muerte les sobreviene en plena naturaleza, en la montaña, allí donde habían huido como los fugitivos de “You Only Live Once” o el pistolero de “High Sierra”, guiados no sólo por el ánimo de supervivencia sino también, subconscientemente, por la búsqueda última de la pureza que nunca habían conocido.

Mezcla de estilo Warner años treinta y de neoexpresionismo, “Deadly Is The Female” avanza vigorosamente, con ritmo crispado, por las carreteras de las zonas rurales hasta la gran urbe donde toda esperanza es alimentada para quedar inmediatamente quedar destruida; y luego se precipita hacia la noche en las alturas que proporciona el remanso final de los condenados a muerte, una muerte que ha de llegar entre la niebla de un mundo que parece entonces más incomprensible que nunca.

#### **5.24. “White Heat” (1949)**

Película realizada por Raoul Walsh para la Warner Brothers; con fotografía de Sid Hickox y guión de Ivan Goff y Ben Roberts sobre una historia de Virginia Kellogg, estrenada el 2 de septiembre de 1949.

Una de las mayores obras de cine negro, White Heat es una tragedia shakespeariana que se erige sobre distintos subgéneros y se traduce en una fusión de tendencias. La tragedia reside en la indefensión física del atracador Cody Jarrett (James Cagney), aquejado de ataques que le producen dolores de cabeza, y en su permanente necesidad de confiar en alguien que le ampare. Su padre murió en el manicomio, y Cody hubiera podido volverse loco a no ser por su madre (Margaret Wycherly), que le cuida cada vez que llegan los trastornos y que suple la falta de afectividad de la mujer delincuente, Verna (Virginia Mayo).

Cuando se estrecha el cerco en torno al protagonista, tras un atraco a un tren con el saldo de tres muertos, Cody decide entregarse por un robo cometido simultáneamente en un lugar lejano, con lo que resultará exculpado automáticamente del asalto al ferrocarril y sólo se le

podrá condenar a una breve estancia en prisión. Pero a ésta llega también, debidamente camuflado como convicto, el Agente del Tesoro, Hank Fallon (Edmond O'Brien) con la misión de descubrir la culpabilidad de Cody en el robo del dinero federal que transportaba el tren.

Y Hank sustituye a la madre de Cody, tomándole a su cuidado. Una vez asesinada la madre por Verna (con la complicidad del lugarteniente de su marido, Big Ed, Steve Cochran, a quien ha tomado por nueva pareja), Hank acompaña a Cody en su fuga de la penitenciaría, y es recompensado por éste con la asociación del cincuenta por ciento; ello sorprende a un colaborador (Fred Clark) en los asuntos de Cody, quien hace notar que procedía de igual modo con su madre.

El Agente del Tesoro conducirá al atracador hacia la muerte, y Cody, en sus últimos momentos, invocará a su madre con las palabras que ésta acostumbraba a dirigirle, referidas a su rumbo hacia la cima del mundo.

Precisamente el grito final de Cody en lo alto de un depósito de una factoría química, "Made it, Ma, top of the World! ("¡hecho, mamá, la cumbre del mundo!"), le decía por un lado, con Tony Camonte "Scarface", fascinado por la frase publicitaria "The World is Yours" ("el mundo es tuyo"), y, por otro, con el Tom Powers de "The Public Enemy", devoto de su madre.

Y en este punto se advierte que Cody ha sido descrito abundantemente como los protagonistas del ciclo de gangsters de los primeros años treinta, por lo que "White Heat",

rezuma claras reminiscencias de aquel coyuntural subgénero. No es, sin embargo, el único del que participa. Cerca de un tercio del film se haya consagrado a la presencia de Cody en la cárcel, lo que origina un parcial recurso del subgénero penitenciario; muchos elementos atañen a las técnicas y tácticas de las fuerzas de la ley, con incidencia, por tanto, en el subgénero de procedimiento policial.

Cuando se refiere a los métodos de Cody, afecta a otro subgénero coyuntural, el referido a los evolucionados y organizados atracadores de la posguerra; y el análisis de las dolencias del protagonista, así como su desequilibrado carácter, remite al subgénero de psicología criminal en boga desde el principio de los años cuarenta.

Tal reunión de subgéneros se vierte en una magistral fusión de estilos, donde convive la trepidación de los filmes Warner de preguerra con el documentalismo post bélico, y donde la violencia de la acción transporta hacia el onirismo de la dantesca muerte del protagonista entre las llamas, una catarsis desbordante de significados.

## Citas y direcciones web

1 Javier Coma, Diccionario del Cine Negro. Ed. Plaza Janés Editores. 1990

\* Excepto **“The Third Man” (1949)**

2 [http://www.britmovie.co.uk/directors/c\\_reed/filmography/003.html](http://www.britmovie.co.uk/directors/c_reed/filmography/003.html)

3 <http://www.plotediciones.com/titulos/tercerhombre.htm>

## **Parte VI Un Acercamiento al cartel a través de la luz neón.**

### **Capítulo 7 El Afiche y su relación con los bajos fondos.**

#### **6.1. El Afiche**

El afiche, poster o cartel cinematográfico es un medio de comunicación que permitió reconocer una película antes de ser vista. Fue un acompañante fiel y travieso. La gente, sin tener una idea clara sobre la cinta que iba a exhibirse, arrebató la representación impresa para comenzar a imaginar otros mundos diferentes a su cotidianidad.

En este sentido, el cartel cinematográfico dio luz en 1910 de la mano con el desarrollo de la industria del celuloide y la aparición de los primeros largometrajes. Su medida fue de 1 metro de alto por 70 centímetros de ancho. A partir de entonces, este formato quedó definitivamente implantado como medida estándar. Por lo tanto, fue el medio indiscutible con que contaban las salas de exhibición cinematográficas para publicitar y anunciar su programación.

Sin embargo, para conocer más acerca del cartel es importante mencionar qué es un afiche. “El cartel es un medio de comunicación colectiva o masiva eminentemente suscitador, útil para soportar y transportar mensajes publicitarios, propagandísticos, de servicios o actividades de diversa índole; igualmente se le utiliza para el mero registro de acontecimientos”.<sup>1</sup>

## 6.2. Características del poster

Siempre incluye un mensaje sugestivo-argumentativo breve con un solo tema, de carácter icónico o icónico literario.

1. Ese mensaje se ordena casi siempre bidimensionalmente (ancho y alto), y se imprime sobre materiales perecederos como el papel o productos similares, pues la duración de su comunicación es corta.
2. Su ubicación siempre será en lugares públicos, para la percepción del máximo número de personas.
3. El tamaño de ese impreso es de tamaño grande, para una percepción inmediata y clara, no debe ser menor ni rebasar el 25% de ángulo de visión de un viandante a una velocidad de tres a cinco kilómetros por hora, si es un peatón, o de 70 a 100 kilómetros por hora si se trata de un viajero en algún vehículo motorizado; considerada como variable dinámica la distancia entre el observador y el mensaje (esta es una relación establecida mediante una ecuación lineal, basada en los datos aportados por Moles en su obra)\*.
4. Este mensaje icónico-verbal es reproducido en el número suficiente de ejemplares o copias ejemplares o copias múltiples veces para alcanzar al máximo número de perceptores simultáneamente y reiterar su estímulo el mayor número de veces posible con base en una distribución planificada.
5. La composición de los elementos de tal mensaje siempre será básica, no compleja, expresada de manera directa. El tiempo que se le puede dedicar es del orden de los segundos (nunca rebasará los veinte segundos, afirma Moles), habida cuenta del contexto geográfico urbano en que se localiza.

6. Los efectos suscitadores e inmediatos que propicia el cartel, se deben a la funcional combinación de elementos lingüísticos como son el texto, la imagen, el color, el tamaño, la composición y la ubicación.

En estas cinco últimas características: tamaño, ubicación, múltiple reproducción, simplicidad formal y lenguaje de pronta descodificación, más la intervención voluntaria o involuntaria del perceptor del mensaje, reside el carácter colectivo o masivo del cartel. 2

### **6.3. El Afiche en el inicio del cine negro.**

Por otro lado, para situar al poster en la época que corresponde según el surgimiento del Cine Negro. Cabe mencionar, que los elementos populares en el diseño se debió a la expansión industrial y tecnológica que se llevó a cabo en los Estados Unidos. La tendencia creativa de los años cuarenta se vio influenciada por el manierismo, "...sugería elementos paradójicos y contradictorios, productos de otra época de incertidumbre: aparente funcionalismo que en realidad era decoración sin sentido, escalas desmesuradas, tensiones de melodrama. Era un estilo clásico y anti-clásico al mismo tiempo. El nuevo manierismo de los años cuarenta...había sugerido siempre un mundo de drama y movimiento". 3

Una de las principales corrientes artísticas que tuvo gran impronta sobre el cartel cinematográfico en este periodo, fue el expresionismo, con su emoción manifiesta y sus colores rutilantes, mezcla de claroscuros y escenas sórdidas, que representaban delincuencia, crimen, pasión, desventura, erotismo o la imagen del antihéroe del film en cuestión.

#### **6.4. El Cartel como testimonio histórico.**

De tal forma, que “el cine es un medio de comunicación y como tal vive un proceso de constante evolución. Los carteles cinematográficos, entre otras cosas, son un ejemplo de esa evolución, representan el retrato de un momento en la sociedad que refleja un hecho histórico, una moda, una serie de valores determinados correspondientes a una época, un estilo y una visión particular de una serie de circunstancias específicas dentro de la industria cinematográfica que se relaciona con los temas abordados en las películas, con los protagonistas, con los directores y con las estructuras y sistemas de producción de ese tiempo”. 4

#### **6.5. El Análisis del afiche.**

En otro sentido, para poder interpretar y analizar un cartel “...es preciso descomponerlo, analizarlo en sus partes más generales y representativas; conocer los códigos más estructurados que lo integran. Ello sin perder de vista que se incurrirá en una abstracción con fines de estudio, pues se trata de códigos que de ninguna manera operan por separado...” 5

Luego entonces, “...será desagregado el lenguaje del cartel en los siguientes códigos: icónico-fotográfico, textual-tipográfico, cromático y el morfológico. Adicionalmente, se revisarán los rudimentos para el análisis de dos códigos más, aporte original de este trabajo, que son fundamentales para comprender en su totalidad el fenómeno cartelístico: el código estético-topográfico y el topológico o espacial”. 6

Una vez con las herramientas disponibles para elaborar una prospección y comprender los carteles en el despegue del Cine Negro, en Hollywood de los años cuarenta. Comenzaremos a observar con detenimiento algunos de los afiches más representativos de la época. No sin antes definir cada una de las combinaciones que se requieren\*\*:

***Código Icónico-fotográfico:*** Atrapa la mirada, informa, redonda y registra. Transmite mensajes paralelos y suscita.

***Código textual-tipográfico:*** Asegura la captación del mensaje literal (anclaje), informa y redonda. Amplifica e hiperboliza (uso de retórica).

***Código Cromático:*** Atrae y mantiene la atención, transmite información (cultural o universal). Hace que la información se recuerde.

***Código Morfológico:*** Facilita la percepción (orientación-tamaño aparente), determina calidad de terminados (soportes y papel). Determina duración del mensaje. Actualiza procedimientos de elaboración.

***Código Estético-Topográfico:*** Establece patrones y sentidos de “lectura”. Establece determinantes de “estilo” (vinculados con corrientes artísticas).

***Código Topológico o Espacial:*** Sorprende, genera hábitos de percepción, crea entornos.

La vasta producción de afiches cinematográficos a lo largo de la década de los años cuarenta en Hollywood, y en especial la que correspondió a las cintas de cine negro, mostraron la indudable influencia del expresionismo alemán mezclado con el realismo predominante en las calles estadounidenses de las grandes urbes: delincuencia, corrupción, doble moral, amoralidad. Representando al héroe negro, viril, duro, auténtico y capaz de afrontar un destino ya marcado por sus acciones. Por otro lado, la mujer fatal, seductora, inteligente, calculadora, infalible, con la fuerza suficiente para llevar hasta la muerte a cualquier hombre que se le cruce en el camino, con tal de llevar a cabo sus objetivos. Estos dos personajes y la atmósfera negra lograron reunir suficientes elementos para poderlos representar en un cartel.

#### **6.6. Selección personal de los mejores afiches del *Film Noir***

En este sentido, hemos escogido algunos de los carteles\*\*\* que demuestran las características antes mencionadas del cine negro.



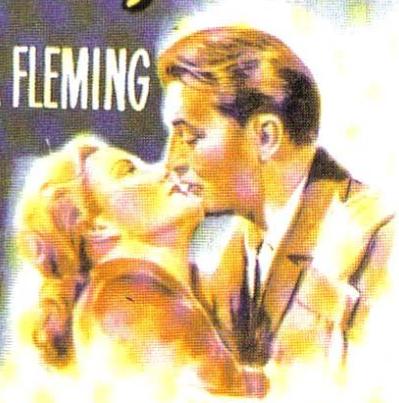
RKO  
PRESENTS

Robert Jane  
**MITCHUM · GREER**

in  
**Out of the Past**

with  
**KIRK DOUGLAS · RHONDA FLEMING**  
**RICHARD WEBB**  
STEVE BRODIE · VIRGINIA HUSTON

PRODUCED BY WARREN DUFF  
DIRECTED BY JACQUES TOURNEUR  
SCREEN PLAY BY GEOFFREY HOMES



R K O  
RADIO  
PRESENTS

## **CARTEL DE LA CINTA: "OUT OF THE PAST" (1947) DE J. TOURNEUR**

### **Código Icónico-Fotográfico**

Hay una mujer guapa y seductora que porta un vestido de noche. El rostro de un hombre la observa fría y calculadoramente. Una pareja de enamorados se abrazan. En medio de las tres imágenes se encuentra el título de la película.

### **Código Textual-Tipográfico**

El tipo de letra manuscrita y el color amarillo del nombre de la cinta, hacen contraste con el fondo del cartel. En un recuadro pequeño con letras blancas y de molde, se hace mención de la distribuidora; justo debajo de ésta se perciben los dos nombres de los protagonistas: Robert Mitchum y Jane Greer, en letras blancas y grandes. También los nombres de los personajes secundarios, productor, director y guionista en letras del mismo color pero más pequeñas.

### **Código Cromático**

Los colores plasmados en el poster son: ocre, negro y blanco. Creando una atmósfera con elementos esencialmente negros: noche, espera, intriga, erotismo y pasión.

### **Código Morfológico**

El color amarillo del título en manuscrito rememora los años cuarenta, época en que fue producido en el filme. Originando un ámbito melodramático. Sugestivo en el mensaje: “Out of The Past”, el hecho de que haya sido traducido como “Retorno al Pasado”, tiene sentido por abordar una de las características del Cine Negro: el pasado como un destino inmutable frente a las desaveniencias del héroe o la femme fatale.

### **Código Estético-Topográfico**

En primer plano se encuentra el rostro del héroe, Jeff Markham (Robert Mitchum). Su rostro está iluminado del lado derecho, en un juego de luz claroscuro. Tal parece que observa atento y espera la llegada de alguien. Porta un sombrero, típico de la época, con bordes lisos, haciendo una pequeña ondulación en su extensión. También lleva un abrigo, del cual se nota sólo el cuello doblado. Jeff se encuentra en una esquina, su mirada fija escudriña una situación latente e inquietante. El cigarro encendido, no podía faltar en su boca, símbolo fálico.

En segundo plano, está Kathie Moffett (Jane Greer), luce esbelta y atractiva. Su mirada denota cierta resignación y nostalgia. Lleva una bata de noche con escote pronunciado. A pesar de prepararse para ir a la “cama”, trae zapatos de tacón alto, lo que acentúa su pierna delgada que se confunde con los pliegues de su vestido. Los colores de su atuendo son cálidos y combinan perfectamente con el color de su piel. Sus brazos están abatidos. En la mano derecha lleva una arma con desgano que podría caerse de tan ligera.

En tercer plano, nuevamente Jeff Markham con Ann (Virginia Huston). Los dos se besan y abrazan tierna y apasionadamente. Hay una luz que los rodea, parecen santos, ángeles que tratan de conciliar un amor imposible. Ann destaca bella y entregada. Trata de aferrarse a Jeff y guardar ese instante en su memoria. Jeff de traje y corbata la observa impávido.

### **Código Topológico o Espacial**

Una vez más se hace presente el sombrero que enseña Jeff Marham, resaltando su personalidad inquisitiva y expectante. El cigarro es muestra de su paciencia para esperar el momento preciso para actuar y un signo de virilidad. Por otro lado, a Kathie Moffett se antoja protegerla, resguardarla del peligro que le “acecha”. Sin embargo, su actitud revela resignación e indiferencia. Finalmente, la pareja de amantes viven en otro mundo, muy alejados de un pasado que espera al acecho de ser descubierto.



**EL SIGUIENTE AFICHE ES EL DEL CLÁSICO DEL GÉNERO Y TRAMPOLIN PARA EL FILM NOIR: "THE MALTESE FALCON" (1941) DE JOHN HUSTON**

**Código Icónico-Fotográfico**

Una mujer hermosa justo en medio del afiche, porta un vestido de noche color rojo. El rostro de un hombre atrás de ella se presenta amenazador portando un arma. Del lado derecho se encuentran los nombres de los dos portagonistas sobre el título de la película.

**Código Textual-Tipográfico**

Nuevamente se utilizan letras manuscritas para el título de color negro. Mientras los nombres de los actores son con letra de imprenta y color blanco. Así mismo, en letras más pequeñas de color negro se muestra el nombre del guionista, actores secundarios, director y productor. También hay una pequeña reproducción del siguiente libro del guionista del filme: Dashiell Hammett, "The Thin Man".

**Código Cromático**

Los colores plasmados en el cartel son: Verde, verde botella y manchones de color blanco, rojo y amarillo. Los colores del vestido de Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor), resalta sobre el blanco y el verde. Denotan, seducción, pasión e inocencia perversa.

### **Código Morfológico**

El color blanco de las letras del título del filme hacen contraste con el color negro de los nombres de los protagonistas. Sin embargo, exhiben la similitud entre los mundos de Sam Spade (Humphrey Bogart) y Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor): el antihéroe Spade y la femme fatale, Mary Astor.

### **Código Estético-Topográfico**

En primer plano esta Brigid O'Shaughnessy con un vestido de noche color rojo, dividido en dos piezas pero unido por una flor tejida, que bien podría ser una Margarita. Esta sentada sobre una mesa de madera. La parte inferior de su atuendo es ceñida y pronuncia la forma de su cadera. Entre la división de las dos piezas de su vestimenta, se observa su talle diminuto. Su rostro es contemplativo y sereno. Revela cierta necesidad de afecto y comprensión. Sin embargo, es bella, seductoramente tranquila. Pero, es simplemente un señuelo para atraer al héroe. Una de las características de la *femme fatale* es seducir al hombre fuerte de la cinta con tal de ver cumplidos sus deseos. Atrás de la imagen de Brigid se encuentra Sam Spade. Su figura (en *middle shot*) domina a la mujer fatal (casi en plano americano). El semblante de Spade es el de un hombre duro y perspicaz. Su mirada es penetrante y firme. Lleva una chaqueta color claro. En la mano derecha porta un arma que acaba de ser utilizada. El humo de la detonación es aun perceptible. Con esta dos imágenes se presenta claramente la esencia del cine negro: La mujer araña y le detective *hard boiled*. Por un lado, la mujer "indefensa" pero con doble rostro y por otro, el tipo dispuesto a caer

en la tentación de los encantos femeninos pero al mismo tiempo capaz de ser dueño de la situación.

### **Código Topológico o Espacial**

El rostro de Sam Spade imperturbable no permite fantasear con la belleza de Brigid, cándida y vulnerable. El deseo se ve reprimido por un arma dispuesta a hacer usada nuevamente contra quien sea. Se entiende perfectamente, que esa mujer no nos pertenece, es ajena a nuestras más bajas pasiones.

MARK HELLINGER  
Presents

*Ernest Hemingway's*

# THE KILLERS



NO ESCAPE...  
from this kind of love!  
NO RETREAT...  
from this kind of danger!



Directed by  
**ROBERT SIDDIMAK**  
of "The Great Escape" stars

with **BURT LANCASTER**  
A sensation in his first screen role

**AVA GARDNER EDMOND O'BRIEN ALBERT DEKKER SAM LEVENE**

Screenplay by ANTHONY VEHLER • From the story by ERNEST HEMINGWAY • Produced by MARK HELLINGER

A UNIVERSAL RELEASE

## **EL AFICHE DE "THE KILLERS" (1946) DE ROBERT SIODMARK**

### **Código Icónico-Fotográfico**

El héroe aparece de busto y fumando. Justo detrás de él, una mujer minúscula vestida elegantemente. El nombre del filme se sitúa a espaldas de la femina. En el lado derecho inferior, dos hombres apuntan hacia la parte superior del protagonista.

### **Código Textual-Tipográfico**

El nombre de la cinta sobresale envolviendo la vista. Blanco, grande, informe, como pintado con una brocha. El autor intelectual de la obra de donde la obra fue adaptada, se exhibe arriba del título del filme, en letras mayúsculas. En letras más pequeñas y con diferente tipografía el nombre del productor esta escrito del lado izquierdo superior. A un lado del busto del héroe y la femme fatale, hay dos frases en letras negras y de molde que advierten al héroe de la historia de los obstáculos que tendrá que librar en su aventura. Por otro lado, invitan al andante a presenciar un filme, donde contemplará pasión, muerte, incertidumbre y deseo: “¡No hay escape para esta clase de amor!”, “¡No hay escapatoria para el peligro!”. Cerca de la parte superior del protagonista, del lado izquierdo inferior, se muestra en un recuadro el nombre del director haciendo alusión a sus anteriores trabajos.

En medio del cartel en un primer bloque, de abajo hacia arriba, figura el nombre del protagonista principal en letras de molde, con una mención sobre su presentación estelar. Lo siguen en un espacio más abajo los nombres de los actores secundarios. Finalmente, en una tipografía minúscula, el guionista, la adaptación y producción y el estudio que la patrocina.

### **Código Cromático**

Los colores estampados en el poster son el blanco y el negro. Manifestados en diferentes tonalidades para dar carácter y atmósfera a los personajes y a la historia.

### **Código Morfológico**

El título de la cinta “The Killers”, predomina en el cartel. Las letras parecen pintadas sobre un muro en un callejón de cualquier ciudad ruinoso. Es como una sombra que persigue a las figuras de la cinta. El hecho de leer sobre el título de la película el nombre del autor de la historia de donde fue tomada el filme, llama la atención por ser uno de los escritores más representativos de la literatura estadounidense y universal del siglo XX.

### **Código Estético-Topográfico**

En primer plano se revela a Swede (Burt Lancaster), pensativo, joven y apuesto. Su mirada se extravía en caminos inesperados, sinuosos, lóbregos que el impulso le marcó. Atrapado por una mujer cuya fascinación difícilmente podía resistir. Ésta misma se

manifiesta al centro mismo del poster en segundo plano, exigua, si, pero con una gran fuerza de seducción. Lleva un vestido largo con una apertura a media altura, que muestra una pierna delgada, haciendo un juego atractivo con sus hombros desnudos. Los guantes hasta arriba del codo cazan con los zapatos abiertos y de tacón alto. Su postura es incitante, provocadora, capaz de desafiar cualquier situación aunque esto la lleve a prisión o a la muerte. Por último, en tercer plano, dos hombres bien vestidos apuntan sus armas a Sam, listos para matarlo.

### **Código Topológico o Espacial**

La mancha que abraza como una plaga a todos los personajes. Que corre como una sombra desde donde están los pistoleros y rodea a Sam y Kitty y el título de la cinta son la metáfora ideal para proyectar el crimen, la pasión, ira, traición y codicia en la que se verán implicados. La palabra “Killers” (asesinos), con el artículo muy pequeño a un lado, hace referencia a la amenaza a la que serán sometidos.

“Do all  
rich women  
play games  
like  
this?”



COLUMBIA PICTURES  
presents

RITA HAYWORTH · ORSON WELLES  
*The Lady from Shanghai*

with Everett SLOANE and Glenn ANDERS

Screenplay and Production by Orson WELLES



## **EL POSTER DE "THE LADY FROM SHANGAI" (1948) DE ORSON WELLS**

### **Código Icónico-Fotográfico**

La presencia en plano americano de una mujer en posición de tres cuartos domina el cartel. Su cuerpo es tan largo como el afiche. Del lado izquierdo, a la altura del busto de la *femme fatale*, una pequeña imagen de ella misma con el héroe de la cinta. En la parte inferior se encuentran escritos los nombres de los protagonistas estelares y el nombre de la cinta.

### **Código Textual-Tipográfico**

Una frase se exhibe en la parte superior izquierda, que lanza una pregunta sobre la mujer araña que actúa en la cinta. En la parte inferior aparecen en letra de molde color hueso los nombres de los actores principales. Debajo de éstos, en letra manuscrita el nombre de la película en el mismo color. La frase antes citada esta escrita en letra de molde negra, así como el nombre de la compañía productora y el de los actores secundarios. Existe sólo una evidencia entre ellas, a decir, el tamaño. El nombre del guionista y director aparece en el recuadro antes citado, en letras de molde pequeñas y de color hueso.

Finalmente, el símbolo de las productoras muestra del lado inferior derecho del cartel.

### **Código Cromático**

Los colores del afiche son: gris-negro y rojo, combinado ligeramente con color hueso. Tal parece que la tonalidad gris-negro para pasar a rojo, muestra claramente el desenlace del film. Por un lado, el engaño y la intriga, para pasar a la codicia y muerte.

### **Código Morfológico**

La pregunta que se plantea en el lado superior del afiche, nos deja ver las aptitudes de una mujer especialmente diestra para el juego, y lo que podría existir detrás de esa máscara cosmopolita de una mujer atractiva y exuberante.

### **Código Estético-Topográfico**

En el primer plano, cautivadoramente hermosa y elegante. La *femme fatale* por excelencia, Elsa Bannister (Rita Hayworth), voltea hacia su lado izquierdo en cuarenta y cinco grados. Su mirada es desdeñosa, penetrante y al mismo tiempo encantadora. La posición de sus manos entre mezcladas, señalan cierta maquinación perversa. Elsa porta un vestido largo ajustado que acentúa sus nalgas y estrecho talle. El torso desnudo pronuncia su ojeada y la hace fascinante. La mujer araña exhibe un collar y un par de aretes discretos y elegantes. El brazo izquierdo muestra un guante largo con el mismo encaje que en la parte superior del vestido.

En el lado izquierdo se presenta una pequeña imagen que Elsa distingue y analiza desde su posición erecta y seductora. En esta imagen, Elsa es sujeta con fuerza y ansiedad, por Michael O'Hara (Orson Wells), quien la mira desafiante. Mientras ella, en una actitud sumisa y apasionante, lo observa vulnerable y confiada. La ilustración está enmarcada en un cuadrado desdibujado e informe. Bordeado por curvilíneas que semejan los alabeos de Elsa. El hecho de que esta representación se encuentre del lado rojo del afiche, y sea de color gris-negro, define la historia. Por un lado, la pareja inmersa en una situación de codicia, venganza, alienación y crimen. Y por otro, Elsa, resuelta a cumplir sus deseos a costa de todo. Nuevamente, observamos el afán de utilizar la figura masculina del filme, por parte de la *femme fatale* a través de sus encantos para hacer posible sus objetivos y atraer a toda clase de hombres para manipularlos y ejercer sobre ellos su personalidad hechizada y voluble.

Para concluir, se presenta un bosquejo debajo de la ilustración antes mencionada, de una feria: rueda de la fortuna, montaña rusa y una pequeña casa. En lo que podría ser la salida de este lugar de divertimento. También se exhiben dos siluetas negras y alargadas de una mujer y un hombre, que huyen para no ser vistos.

### **Código Topológico o Espacial**

La imagen por demás atractiva y enigmática de Rita Hayworth en el afiche. Nos muestra un homenaje a esas mujeres araña, que con sus redes van tejiendo historias lóbregas y apasionantes. Donde el sentido común se pierde y se dispersa. Sin un

resultado definido. Un mundo envolvente y embriagador. Un vicio que se aferra a quien lo padece. Llevándolo a la locura o la muerte.

It was the  
look in her eyes  
that did it!

How could he resist?  
How could he know it meant  
MURDER!



EXPERTS BAFFLED!  
Five minutes before  
the close of this  
suspenseful picture we  
stopped the screening  
and CHALLENGED THE  
LEADING MYSTERY EXPERTS  
to solve the story!

Not one could give the  
answer to the Greatest  
Mystery Ever Filmed!

STARRING  
**EDWARD G. ROBINSON**

AND  
**JOAN BENNETT**

AND  
**RAYMOND MASSEY**

WITH  
Edmond Breon - Dan Durysa

PRODUCED BY RAY MADDEN - INTERNATIONAL PICTURES

GOOD ENTERTAINMENT



IS INTERNATIONAL!

INTERNATIONAL PICTURES, INC., presents

“The  
**Woman**  
in the  
**Window**”

DIRECTED BY FRITZ LANG

A NUNNALLY JOHNSON PRODUCTION

## **POR ÚLTIMO, EL AFICHE DE "THE WOMAN IN THE WINDOW" (1945) DE FRITZ LANG**

### **Código Icónico-Fotográfico**

Al contrario de los otros carteles, en este caso, un hombre se presenta en plano americano. Atrás de él, en *middle shot* mirando a través de una ventana, una hermosa mujer. Del lado inferior derecho, en letra de molde el nombre de la película.

### **Código Textual-Tipográfico**

El nombre del filme esta en letras de molde, grandes de color negro. De hecho, los nombres de los actores principales y secundarios, así como, el director y la productora, también las frases y publicidad que hacen alusión a la historia aparecen en las misma litografía, sólo con la variación del grueso e intensidad del negro. Por otro lado, un sello y una frase con referencia al tipo de espectáculo, se muestra en la parte inferior del cuerpo del protagonista.

### **Código Cromático**

El color del cartel es en blanco y negro. Resaltando las características del cine negro: pesimismo, sórdides, crimen, intriga y misterio.

### **Código Morfológico**

El nombre de la película que se encuentra en la parte inferior derecha del poster, tiene como soporte dos textos de diferente indole: el primero, arriba a la izquierda, menciona la capacidad de capacitación y dominio que la *femme fatale* ejerce sobre el héroe. Y el segundo escrito habla sobre la inteligencia y misterio que rodea a la historia de la cinta, aludiendo a su difícil solución.

### **Código Estético-Fotográfico**

En primer plano se revela Richard Wanley (Edward G. Robinson), quien porta traje y corbata. Su rostro manifiesta fatiga, incredulidad y apatía. Tiene una mirada expectante. Justo detrás de él, se observa a Alice (Joan Bennett) quien lo mira a través de una ventana. Sin embargo, sólo vemos un parte de ésta. Alice es encantadora, fascinante y extremadamente seductora. Sus ojos miran contemplativamente, pero tienen un aire misterioso e intrigante. Alice porta un atuendo que le ciñe el cuerpo, pero lo rodea de forma confortante, suave y delicada. Algo que bien podría ser un vestido para dormir. No obstante, realza su pecho y la vuelve más cautivante. Parecería una contradicción que una mujer se vea tan atractiva dispuesta para ir a descansar. Pero aquí es una invitación a la creación erótica y sensual de fantasías sexuales. Por otro lado, una de las frases que afirman esta imagen, menciona claramente la fuerza de Alice: como podría resistir Richard Wanley, su mirada, sus encantos y al mismo tiempo saber que se escondía un ser imaginario. El segundo texto invita al espectador a presenciar una

historia donde aun los expertos en el estudio de la psique humana, pudieron resolver. El enigma de esta mujer fatale es impenetrable.

### **Código Topológico o Espacial**

La mujer de la ventana o la mujer del cuadro, como fue traducida al español. Reclama imaginar que hay detrás de esa imagen. ¿Es verdad o ficción la fantasía que vive el psicólogo dedicado a la criminología Richard Wanley?. Contrariamente a lo que se supondría, el psicólogo no esta preparado para este viaje por los rincones del inconsciente, que lo perturba por su fuerza realista e indescifrable. Por lo visto, el especialista no esperaba encontrarse con alguien digno de estudio y aunado a ello estar implicado en un crimen.

## Citas y bibliografía

1 Cita en Gallardo, Cano, Alejandro, El Carte y su Lenguaje, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2002. p.p. 27

\* Moles, Abraham: El afiche en la sociedad urbana. Paidós, Argentina, 1976, p.19

2 Cita en Gallardo, Cano, Alejandro, El Cartel y su Lenguaje, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2002. p.p. 27

3 Cita en Barnicoat, John, Los Carteles, su historia y su lenguaje. Ed. Gustavo Pili, Barcelona, 2003, p.p. 127 y 130

4 Cita en Llanes, Briceño, Ana Cecilia, El Cartel Cinematográfico, propuesta de catálogo de la colección cartel blanco y negro de la Cineteca Nacional. F. C. Pol y Soc. UNAM, México, 2006, p.p. 3

5 Cita en Gallardo, Cano, Alejandro, El Cartel y su Lenguaje, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2002. p.p. 33

6 *Ídem.* Pag. 34

\*\* Tomado de Gallardo, Cano, Alejandro, El Cartel y su Lenguaje, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2002. p.p. 35

\*\*\* Todos los carteles a los que se hace referencia fueron tomados de Javier Coma, Diccionario del Cine Negro. Ed. Plaza Janés Editores, España, 1990.

## CONCLUSIONES

El término de esta investigación monográfica, nos llevó a observar de manera sucinta la trascendencia que tuvo el cine negro en Hollywood y cómo, a través de una suerte de espejo, ésta corriente, ciclo, género o estilo cinematográfico trató de manifestar a la sociedad estadounidense convulsionada por las consecuencias de una depresión económica y una guerra mundial que la situaron como la primera potencia del orbe.

Para poder tener una idea clara sobre el nacimiento del cine negro, fue necesario situarlo en su contexto histórico. Por lo tanto, las consecuencias derivadas de la debacle bursátil en Wall Street el año de 1929, trajeron consigo miseria y podredumbre. Los éxodos ciudadanos del campo a la ciudad, originaron hacinamiento, desempleo y falta de toda expectativa de vida. Así mismo, repercutió directamente en el seno familiar, desintegrándolo. Debido a la precaria situación económica, cualquier miembro de la familia capaz de trabajar se vio obligado a abandonar a su prole con tal de ver un cambio en su estatus.

No obstante en Hollywood, la década de 1930-1940, no tuvo parangón en ninguna parte del planeta. La amalgama de creativos venidos de diferentes rincones del mundo dieron origen a una ola productiva en diversas áreas de la cinematografía. Así mismo, con la llegada del sonido, Hollywood se innovó de personal. No pocos actores fueron desplazados por las nuevas necesidades del mercado. Su voz, su acento o personalidad no tuvieron cabida en la visión del cine estadounidense de la época.

De tal forma que llegaron actores de Broadway con un nuevo lenguaje hablado y corporal, y productores de Nueva York. Por otro lado, algo semejante pasó con directores y técnicos, vinieron de Alemania, Austria, Budapest, Praga, por mencionar algunos países.

Así mismo, después del descubrimiento de los teatros de espectáculos para convertirlos en salas cinematográficas, con la tarifa de cinco centavos (*nickelodeons*), la consolidación de las grandes compañías, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Warners Brothers, Universal Estudios y la falta de una reglamentación la producción, distribución y exhibición de las cintas estuvo puesta la mesa para el despegue de Hollywood.

En otro sentido, con el arribo a la Casa Blanca de Franklin Delano Roosevelt, en 1933 y la implementación del “Nuevo Acuerdo”, se empezaron a ver cambios para las mayorías, aprobando leyes asistenciales para los desempleados, apoyo para agricultores y reorganizando a la industria privada. No obstante, fue hasta el segundo nuevo acuerdo, que se implementó un impuesto sobre la riqueza, la iniciativa de trabajadores independientemente de su actividad y especialidad en la industria para agruparse en sindicatos.

Cabe mencionar, que a través de un enfoque realista de la cotidianidad urbana y como consecuencia de los cambios intestinos que pasaba la sociedad norteamericana, surgen los relatos criminales, mejor conocidos como literatura *hard-boiled*. Por medio de revistas hechas de pulpa, cuyo nombre en inglés fue *pulp fiction*. En este sentido, varias de esas historias, debido a su popularidad y lenguaje simple fueron llevadas a la pantalla grande.

De tal forma, que escritores como Raoul Whitfield, Raymond Chandler, Paul Cain, y Dashiell Hammett entre otros. Llegaron a ser difundidos por sus obras.

Luego entonces, “El Halcón Maltés”, creación de éste último y trampolín para el género negro, tuvo su primera versión en 1931, de la mano de Roy Del Ruth.

Por otro lado, al estallar el conflicto que diera lugar a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la sociedad y la elite estadounidense estuvieron de acuerdo para detener al tercer Reich. Y el presidente Roosevelt, dio prioridad a la contienda pero también a medidas domésticas tales como: la sanitaria y social. Sin embargo, la guerra incentivó la mano de obra y puso a trabajar a toda la industria. El porcentaje de desempleados disminuyó considerablemente. Así mismo, la reducción en la evasión de impuestos fue de 25 por ciento, las clases pudientes contribuyeron más al erario, los ingresos de los necesitados aumentaron un 60 por ciento.

Sin embargo, el año de 1940 fue un parteaguas para la meca del cine angelino. Después de la bonanza y extravagancia del periodo anterior. El comienzo de la guerra orilló a la clausura del mercado estadounidense y la restricción de liquidez en la comunidad mundial y el Reino Unido. Por lo tanto, Hollywood, redujo su planta laboral en una tercera parte. Las grandes estrellas vieron disminuir su salario significativamente.

Por si fuera poco el *Attorney General's Department* declaró improcedente la existencia de monopolios en la exhibición y distribución de películas. De tal forma, que fueron divididos en dos sectores. Los que asignaron los filmes y aquellos que proyectaban. Sin embargo, la crisis trajo una onda innovadora que se vio reflejada en los guiones.

Así mismo, la técnica recibió cambios importantes: la película tuvo más brillo, se aminoró el grano fotográfico y fue posible usar una variada y sutil luz en las películas de color.

En este entorno, cabe mencionar la participación que tuvo el cartel, póster o afiche como un medio de comunicación que tuvo una relación íntima con la producción cinematográfica desde sus comienzos. Retrato de hechos históricos, modas y valores correlativos a un periodo. Tal fue el caso, en la década de los años cuarenta, ligado con el cine negro. De esta manera, una de las principales corrientes artísticas que tuvo gran impronta sobre el cartel cinematográfico en esta etapa, fue el expresionismo, con su emoción manifiesta y sus colores rutilantes, mezcla de claros y oscuros y escenas sórdidas, que representaron delincuencia, crimen, pasión, desventura, erotismo o la imagen del antihéroe del film en cuestión. En este sentido, con el afán de exhibir algunos de los carteles de la época y tratar de observarlos de forma completamente subjetiva, se mencionan en esta monografía ciertos afiches de las películas que nos parecieron más representativas del género.

Por otro lado, el sonido experimentó también una mutación notable. Una vez terminado el conflicto bélico, 1939-1945, Estados Unidos de Norteamérica se posicionó como la *gran* potencia mundial. Después de la conflagración, éste país tuvo pérdidas insignificantes. La llamada sociedad de la abundancia se hizo presente. Ésta nación poseyó las tres cuartas partes del capital invertido en el mundo y las dos terceras partes de su capacidad industrial. Los estadounidenses fueron los ciudadanos mejor alimentados que cualquiera de los países europeos. Y por supuesto fueron la primera potencia militar por excelencia.

No obstante, las hostilidades legaron cambios en la sociedad norteamericana. Por un lado, las familias se vieron desintegradas porque el padre, hijo o hermano fueron llamados al frente de batalla. Debido al auge industrial, cualquier miembro de la familia, haya sido, niño o mujer, abandonó su hogar para contribuir al gasto familiar e incorporarse a los millones de obreros que necesitó el conflicto bélico.

Asimismo, la bonanza que experimentó el ciudadano común, lo orilló a pensar en su situación civil. Muchos matrimonios se constituyeron durante la guerra, algunos de ellos se realizaron porque podían costear los gastos que implicaron una relación conyugal y otros por la esperanza de volverse a encontrar después del conflicto. La guerra contribuyó a la ruptura y la separación que sufrieron muchas mujeres, lo que tuvo como consecuencia la disolución del vínculo matrimonial.

En este sentido, los niños y adolescentes del sexo femenino y masculino, se vieron expuestos a la tensión, angustia y una sensación de inestabilidad propias de su edad, pero pronunciadas por la situación. Miles de ellos vieron cambiar sus vidas de la noche a la mañana. El índice delincencial juvenil aumentó: el robo, la violencia y la supervivencia fueron pan de todos los días del conflicto. Lo anterior no quiere decir que no existieron delitos de menores antes de la guerra; sin embargo, una vez que inició, el quebrantamiento de la ley en este sector de la población creció exponencialmente.

El comercio sexual repercutió en jovencitas de 13 y 14 años de edad. Llamadas “V-girls”, estas mujercitas se encontraban principalmente en terminales de autobuses, en estaciones de trenes, en los *drugstores* o en los alrededores de los campamentos militares.

Debido a la industrialización en las grandes ciudades, éstas se vieron literalmente invadidas de masas de nómadas venidas de todos los rincones de la nación. El hacinamiento, la falta de una vivienda decorosa y la llegada de nuevos vecinos originaron rechazo de los residentes. El cambio de lugar, la mayoría del campo a la ciudad, descontroló a los nuevos ciudadanos, acostumbrados a las grandes extensiones de tierra y aire limpio.

De esta manera, la guerra tuvo consecuencias buenas y malas: por un lado, fomentó el empleo, el ingreso familiar aumentó, hubo mejoras en el repartimiento de la riqueza y una urbanización acelerada. Pero por otro, subrayó la sobrepoblación de las zonas industriales, la escasez de vivienda, la insuficiente escolarización, el aumento de la delincuencia juvenil y la perturbación de la vida familiar.

Finalmente, ante este contexto social, el cine negro encontró su mejor cauce de expresión: el crimen como uno de los síntomas metafóricos de los males de la sociedad. Con un conflicto moral de fondo. Así mismo, los modos primarios de las cintas negras fueron un reflejo de una colectividad que se convulsionó desde su interior: melancolía, alienación, desencanto, desolación y pesimismo, corrupción moral, ambigüedad, maldad, culpa y paranoia.

## FUENTES DE INFORMACIÓN

### LIBROS

Rojo Villada Pedro Antonio

**Sociedad Global y Nuevas Tecnologías de la Información. Los retos de la comunicación social entre la liberación del mercado europeo. Monografías de ciencias sociales y de la comunicación.**

Quaderna Editorial – Inter libro. Universidad Católica San Antonio. España. 1ª. Ed. 2003

Mendicoa, Gloria

**Sobre tesis y tesisas: lecciones de enseñanza-aprendizaje.**

1ª ed. Buenos Aires: Espacio, 2003. p.p. 19

Francia, Álvaro

**La Investigación Científica. Guía para confeccionar y redactar trabajos de investigación.**

Biblioteca Mosaico, Buenos Aires, 1995. p.p. 10, 11, 12, 13

Willi Paul Adams

**Los Estados Unidos de América.**

Ed. Siglo Veintiuno Editores. México. 1989

Louis B. Wright, Clarence L. Ver Streeg y otros autores

**Breve Historia de los Estados Unidos de América.**

Traducción. Luís Palafox. Ed. Limusa. México. 1977

John Baxter

**Hollywood in the Thirties.**

Ed. International Film Series. This edition prepared by The Tantivy Press in association with A. Zwemmer Ltd. and A. S. Barnes & Co. Inc. New York.1968

Charles Highman and Joel Greenberg

**Hollywood in the Forties.**

Ed. International Film Series. This edition prepared by The Tantivy Press in association with A. Zwemmer Ltd. and A. S. Barnes & Co. Inc. New York.1968

Javier Coma

**Diccionario del Cine Negro.**

Ed. Plaza Janés Editores. Barcelona. 1990

F. Heredero y Santamaría Antonio

**El Cine Negro. Maduración y crisis de la escritura clásica.**

Ed. Paidós Studio. Barcelona. 1996

Moles, Abraham

**El afiche en la sociedad urbana.**

Paidós. Argentina. 1976

Barnicoat, John

**Los Carteles, su historia y su lenguaje.**

Ed. Gustavo Pili. Barcelona. 2003

**TESIS**

Gallardo, Cano, Alejandro

**El Cartel y su Lenguaje.**

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. 2002

Llanes, Briceño, Ana Cecilia

**El Cartel Cinematográfico, propuesta de catálogo de la colección cartel blanco y negro de la Cineteca Nacional.**

F. C. Pol y Soc. UNAM. 2006

**TESINAS**

Acosta Cruz Luisa Coral

**Propuesta de promoción editorial a través de un Sistema de Información Bibliográfica del fondo editorial del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, por correo electrónico.**

F. C. Pol y Soc. UNAM. 2004

Alcalá Alvarez Elsa Raquel

**Coyoacán: Una Historia en el tiempo, un encuentro de fin de semana.**

F. C. Pol y Soc. UNAM. 2004

## **Direcciones Web**

[http://en.wikipedia.org/wiki/Nickelodeon\\_movie\\_theater](http://en.wikipedia.org/wiki/Nickelodeon_movie_theater)

<http://us.imdb.com/name/nm0001379/bio>

<http://www.eskimo.com/~noir/directors/huston/index.shtml>

<http://www.imdb.com/name/nm0215877/bio>

<http://www.erver.net/~ozus/dangerousfemale.htm>

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Maltese\\_Falcon\\_%281931\\_film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Maltese_Falcon_%281931_film%29)

<http://www.harrys-stuff.com/cinema/maltese-falcon.php>

<http://moderntimes.com/palace/falcon/index.html>

<http://moderntimes.com/palace/falcon/index.html>

<http://moderntimes.com/palace/falcon/index.html>

<http://www.cineartistes.com/index.php?page=afficher&id=Humphrey+Bogart>

<http://www.todocine.com/bio/00152167.htm>

<http://home.aol.com/MG4273/hammett.htm>

<http://home.aol.com/MG4273/hammett.htm>

[http://www.nysun.com/article/9177?page\\_no=3](http://www.nysun.com/article/9177?page_no=3)

[http://www.britmovie.co.uk/directors/c\\_reed/filmography/003.html](http://www.britmovie.co.uk/directors/c_reed/filmography/003.html)

<http://www.plotediciones.com/titulos/tercerhombre.htm>

<http://www.monografias.com/trabajos14/expresionisaleman/expresionisaleman.shtml>

<http://www.monografias.com/trabajos14/expresionisaleman/expresionisaleman.shtml>

<http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

<http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

<http://apollo.mokpo.ac.kr/~chungil/snpop/noir.htm>

<http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

<http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/ol-all.html>

<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/ol-all.html>

<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/ol-all.html>

<http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

<http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

<http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir10.htm>

<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/ol-all.html>