

CINE DE DETECTIVES (*HARDBOILED*)

por Thomas Schatz

FILM NOIR, CITIZEN KANE Y EL NACIMIENTO DEL EXPRESIONISMO NORTEAMERICANO

“Quien haya ido al cine con una cierta regularidad durante 1946 se habrá seguramente enfrentado a la profunda afición del Hollywood de posguerra hacia el drama morboso. Desde enero hasta diciembre, sombras profundas, manos amenazantes, disparos, sádicos malvados y heroínas atormentadas por angustias profundamente arraigadas en la mente, cruzan como rayos la pantalla en un rabioso despliegue de psiconeurosis, sexo no sublimado y asesinatos en su mayor parte sombríos.”

D. Marsham, *Life Magazine* (Agosto 25, 1947)

EL SURGIMIENTO DEL CINE NEGRO

Durante los años '40, en Hollywood se fue desarrollando una tendencia estilística y temática que, a fines de la década, determinó la mirada y el sentir de la más popular y significativa de las producciones de la industria cinematográfica. El Cine Negro (Film Noir), de esa forma fue llamado el estilo por los críticos franceses, dominó pues en los films de fines de los '40 y comienzos de los '50 –principalmente aquellos referidos al problema del orden urbano y filmados en blanco y negro– y llegó a identificar tanto al estilo cinematográfico de aquellos films como también al período histórico durante el cual se produjeron.

Generalmente hablando, el cine negro contempla dos aspectos interrelacionados: visualmente, esos films eran más oscuros y compositivamente más abstractos que la mayor parte de los films de Hollywood; temáticamente eran considerablemente más pesimistas y brutales en su presentación de la vida contemporánea americana, aún más que las películas de gangsters de los primeros años '30.

Esa tendencia ya era evidente en 1941 con films como *El Ciudadano*, *El Halcón Maltés* y *Sierra Alta*, pero no alcanzará el nivel de madurez hasta la posguerra. Como Marsham sugiere en su crítica de *Los Asesinos (The Killers)* de Robert Siodmak, 1946 parece haber sido un año significativo en el desarrollo del cine negro. En este año se observó una arremetida de películas tan oscuras en su tema como en su estilo visual: *Al Borde del Abismo*, *Notorious (Tuyo es mi Corazón)*, *El Extraño*, *Gilda*, *La Dalia Azul*, *El Cartero Llama Dos Veces*, *La Dama del Lago*, *Al filo de la Navaja*, *El Extraño Amor de Martha Ivers*, y otros. Incluso la ficciones optimistas y culturalmente revitalizadoras como *Qué Bello es Vivir!* de Frank Capra y *Los Mejores Años de Nuestras Vidas* de William Wyler obtienen mucho de su impacto a partir de la contracorriente de ansiedad y alienación que acecha debajo de la superficie, evidente en sus títulos irónicos.

En retrospectiva, la mitad de los '40, emerge como un período de considerable crecimiento para la producción de Hollywood. Este período es aún más sorprendente si consideramos los sucesos venideros –las audiencias de la *Comisión para la Investigación de las Actividades Anti-norteamericanas* (HUAC), el caso Paramount, el crecimiento de la

televisión, etc.– que restringieron y reorientaron ese crecimiento. Las inquietudes formales y culturales de Hollywood cambiarían radicalmente a mediados de los '50, pero no hasta que los directores de Hollywood hubiesen refinado el cine negro y creado lo que bien puede ser definido como “cine expresionista”.

La más clara manifestación del Expresionismo Norteamericano –y creo que las películas de este período merecen ese término– hay que hallarla en la exitosa unión entre el estilo del cine negro y las vastamente populares historias de detectives “hardboiled”. Estos dos factores, uno estilístico y el otro genérico, se hayan estrechamente relacionados pero no son equivalentes. La mayoría de las películas de detectives de los años '40 y '50 reflejan visual y temáticamente el estilo “negro”, como así también lo hacen películas de otros géneros: melodramas (*El Suplicio de una Madre*, *El Extraño Amor de Martha Ivers*); westerns (*I Shoot Jesse James*, *The Gunfighter*, *A la Hora Señalada*); films sobre gangsters (*They Live by Night*, *Cayo Largo*, *Alma Negra*); y los thrillers psicológicos de Hitchcock (especialmente *Notorious* / *Tuyo es mi corazón* y *Extraños en un Tren*). Películas no subscriptas a ningún género en especial como *Días sin Huella* y *El Ocaso de una Vida* (ambas dirigidas por Billy Wilder) e incluso el *Hamlet* de Lawrence Olivier exhiben diversas influencias “negras”, lo cual demuestra que el estilo desplegó un gran espacio y flexibilidad en la producción de posguerra.

El cine negro fue en sí mismo un sistema de convenciones visuales y temáticas que no estaban asociadas a ningún género específico o fórmula narrativa, sino más bien a un estilo cinematográfico distinto y a un particular período histórico. Las convenciones del estilo negro se basaban en una variedad de desarrollos técnicos, narrativos e ideológicos que tuvieron lugar a través de los '30 y los primeros años '40. Los films sobre gangsters y crimen urbano ambientados en la era de la Depresión, junto con las populares películas de terror, ciertamente anticiparon las visiones más tenebrosas del cine negro posterior. El estilo del Expresionismo Alemán, elaborado en los estudios UFA durante los años '20, indudablemente influyó el posterior desarrollo del cine negro hollywoodense, debido especialmente al número de directores alemanes que, sea por razones políticas o económicas, dejaron ese país y se dirigieron a EE.UU. antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Directores como Ernst Lubitsch, F.W.Murnau, Fritz Lang, Billy Wilder, Douglas Sirk y E.A.Dupont, junto con innumerables técnicos, guionistas y actores, participaron del período expresionista en Hollywood.

Coincidentemente, el exiliado teórico del cine alemán Siegfried Kracauer (cuya historia crítica de la UFA en los años '20, *De Caligari a Hitler*, trazó el ciclo del Expresionismo Alemán) más tarde sugirió que la esencia del cine radica en su paradójica capacidad de “adherirse a la superficie” de los objetos y eventos para así “revelar” su verdadera naturaleza (Kracauer, 1960, Cap. X). Este punto de vista parece haber sido compartido por muchos de los directores exiliados alemanes quienes complementaron la tradicional obsesión de Hollywood hacia la trama y los diálogos con una intensificada preocupación hacia la decoración, la composición, la iluminación, y el trabajo de cámara. Esta técnica narrativa permitió que su mundo individual, su “puesta en escena”, hable por sí misma, más allá de los personajes del film.

Un buen número de adelantos tecnológicos durante los '20 y los '30 también contribuyeron al estilo “negro” de Hollywood. La evolución de la película Pancromática y de las lentes de cámara permitieron una mayor sensibilidad lumínica, dándole a los directores la

posibilidad de manejar con mayor flexibilidad la iluminación y la profundidad de campo. Estos desarrollos generaron sumo interés hacia los contrastes visuales (la relación entre luz y sombras) y el frecuente uso del *claroscuro*, en el cual solamente una porción de la pantalla está iluminada y la restante se halla en total o semi oscuridad. Cuando estas técnicas de iluminación fueron empleadas para describir crímenes, intrigas y ansiedades mentales, especialmente dentro de un entorno urbano pesadamente ensombrecido, gradualmente asumieron por su cuenta connotaciones narrativas y temáticas. La iluminación generalmente plana y el fácil optimismo que parecía dominar el cine de Hollywood de los años '30, gradualmente dejaron lugar a una visión del mundo más desolada, que fue psicológicamente más "realista" y, sin embargo, visualmente más abstracta.

EL CINE NEGRO Y EL SUEÑO AMERICANO

Uno de los aspectos más significativos de este modificado retrato visual del mundo, es, por supuesto, el haber reflejado la progresiva confusión de las actitudes culturales durante y después de la guerra. Las películas "negras" de Hollywood documentaron la creciente desilusión con respecto a ciertos valores tradicionales norteamericanos en relación a complejos y casi siempre contradictorios desarrollos sociales, políticos, científicos y económicos. Por un lado, los grandes negocios y el vasto crecimiento urbano le ofrecieron a los norteamericanos incrementadas posibilidades socioeconómicas pero por el otro, los dejó con un sentimiento de profunda alienación. Millones de hombres en ultramar y millones de mujeres introducidas en el mundo laboral generaron opiniones variadas sobre la sexualidad y el matrimonio. El postbélico "regreso a la normalidad" realmente nunca se materializó —el regreso triunfante de los veteranos de guerra solamente pareció complicar las cosas causando problemas de anonimato urbano y confusión sexual. Dos tendencias intelectuales y literarias de moda en el período fueron el existencialismo y la psicología freudiana, las cuales articulaban formalmente las inquietudes individuales, familiares y de la cultura de masas que estaban perturbando a los EE.UU. de posguerra.

Estas inquietudes tiñeron al tradicional héroe macho—redentor y a la heroína domesticada de Hollywood con una cierta ambigüedad y produjeron otros dos caracteres que integraron la constelación de personajes: el psicópata brutalmente violento y sexualmente confundido y la, adecuadamente llamada, *mujer fatal*, esa seductora descarada que presiona al héroe y cuyos motivos y lealtad generalmente son puestos en duda hasta los momentos finales del film.

El psicópata sexual había hecho su debut en las películas de terror y en las películas de gangsters, pero ni siquiera el "Scarface" de Paul Muni podría compararse con el sanguinario antisemita Robert Ryan de *Encrucijada de Odios* (*Crossfire*, 1947), o al duro matón de Lee Marvin en *Los Sobornados* (*The Big Heat*, 1953). O considerar al Cody Jarrett de James Cagney en *Alma Negra* (*White Heat*, 1949) que es más amenazador y brutal de lo que fue su Tommy Powers en *El Enemigo Público* (*The Public Enemy*, 1931) un par de décadas antes. Las tipologías claramente más psicopáticas del cine negro generalmente aparecían en roles secundarios cuyos personajes al final eran controlados por los protagonistas líderes masculinos, quienes eran ligeramente más estables pero igualmente amenazadores e inseguros agentes del orden social.

Recíprocamente, la mujer fatal, tenía frecuentemente roles principales y funcionaba como un personaje manipulador –sea para traicionar u ocasionalmente para domesticar– del líder masculino. Muchas de las actrices de Hollywood alcanzaron de hecho el status de *stars* durante los '40 con sus retratos, sea como “good–bad girls” (Veronica Lake, Lauren Bacall, Gloria Grahame), traidoras tentadoras (Rita Hayworth, Ava Gardner), o como inequívocas viudas negras (Joan Crawford y Barbara Stanwyck, quienes habían alcanzado durante los '30 el rango de estrellas actuando roles de honradas).

La preocupación postbélica con respecto a la alienación individual y la confusión sexual, se intensificó con ciertos problemas internacionales, en primer lugar la Guerra Fría y la Bomba, los cuales llevaban consigo la amenaza del holocausto nuclear. En un ensayo sobre las sirenas de Hollywood, Michael Woods escribe: “*El simbolismo es suficiente como para hacer huir asustados a todos, con excepción de los freudianos más intrépidos: la bomba arrojada sobre las islas Bikini fue llamada Gilda y sobre ella se pintó un retrato de Rita Hayworth. El fálico agente de destrucción sufrió un cambio de sexo, y la alegría y el miedo por nuestra nueva potencia se canalizó a través de una vieja y muy sabida historia: nuestro miedo y nuestro amor frente a las mujeres*”.¹ En su esencia, los técnicos en las Bikini estaban simplemente ampliando el procedimiento hollywoodense de creación de mitos norteamericanos a través de la canalización de problemas culturales (o incluso globales) en una variedad de historias “viejas y familiares”. Mujeres seductoras, criminales de menor cuantía, policías fascistas, incluso invasores interplanetarios, fueron todos ellos estereotipos postbélicos que expresaron nuestras preocupaciones con respecto a problemas ideológicos internacionales (considerándose al comunismo como el último estadio de alienación y deshumanización) y la tecnología de la era atómica (con el suicidio global ahora posible a través de la destrucción nuclear).

Ciertos componentes del estilo “negro” (inseguridad sexual, brutalidad destructiva, y cierto grado de complacencia moral) fluyeron juntos en un espacio de subcorriente temática en las primeras narraciones de este tipo. Ocasionalmente saldrían a la superficie a través de algún personaje menor o de un estilo visual oblicuo y ensombrecido que, en forma consistente, socavó los familiares valores norteamericanos expuestos en el argumento. Puede Frank Capra convencernos de que el “vivir es bello” después de pintar una escena tan desolada de ella? Encontrará Mildred Pierce (*Mildred Pierce / El Suplicio de una Madre*–1945) la felicidad regresando con su patético marido al cual ella en un primer momento había destruído, arruinado y aparentemente olvidado?

Hacia 1950 el estilo había invadido técnica y temáticamente la producción de films urbanos en blanco y negro de Hollywood (incluyendo los westerns urbanos como *A la Hora Señalada*). El entorno urbano norteamericano ya no era simplemente un contexto para examinar los problemas socioculturales; éste ahora emergía como un campo visual altamente expresionista para los directores cuyas preocupaciones eran tanto estéticas como sociopolíticas.

Consideremos una muestra representativa de las producciones de Hollywood de 1950: *La Jungla del Asfalto*, *Al Borde del Peligro*, *El Ocaso de una Vida*, *The Gunfighter*, *Lawless*, *Union Station*, *Dark City*, *Winchester '73*, *The Furies*, *La Malvada*, *No Way Out*, *Pánico en las Calles*, *Night and the City*, *Breaking Point*, *Corazón de Hielo*, etc, etc, en una procesión sin fin de visiones oscuras y sueños perturbados. Estas películas pueden haber sido

¹ Wood, Michael: *Estados Unidos a través del cine*. Ediciones Las Paralelas, Buenos Aires, 1977.

motivadas por muchos temas –la decadencia urbana, una respuesta subliminar a la HUAC, una retardada reacción al artificial optimismo de la Depresión y la guerra– pero el estilo cinematográfico de presentación del cine negro insistentemente puso a las inquietudes sociales en una zona de sombras. A medida que el estilo se volvió cada vez más familiar, sea a los directores como a los espectadores, los principios del Expresionismo Norteamericano se hicieron evidentes: el estilo determina la substancia, la disposición condiciona el argumento, el énfasis se desplaza del “qué” al “cómo”, la forma se vuelve inseparable del contenido.

Paul Schrader sugiere que “el cine negro atacó e interpretó sus condiciones sociológicas, y, al finalizar el período *negro*, creó un nuevo mundo artístico que fue más allá de una simple reflexión sociológica: un pesadillesco mundo de manierismo norteamericano, que fue de lejos una creación más que una reflexión. Puesto que el cine negro fue antes que nada un estilo, puesto que solucionó sus conflictos visualmente, puesto que fue conciente de su propia identidad, fue capaz de crear soluciones artísticas a problemas sociológicos” (Schrader, 1972). Implícita en el pensamiento de Schrader está la noción de que la producción misma de Hollywood sufrió una evolución formal. Las temáticamente ingenuas y formalmente transparentes narraciones lineales de la primera época del sonoro, estaban constantemente dando lugar a films más complejos, evolucionados, y formalmente autoconscientes. Las películas de Hollywood se volvieron temática y visualmente más estilizadas pero menos brillosas.

Este proceso de desarrollo evolutivo parece casi ser una característica natural en la evolución de cualquier forma, sea de un género particular o del cine de Hollywood en su conjunto. Cuando la forma varía y se refina, está sujeta a volverse más estilizada, más conciente de sus propias reglas de construcción y expresión. No podemos designar el momento preciso en que Hollywood se dirigió hacia este estadio de refinamiento formal, en su período expresionista, puesto que el desplazamiento hacia prioridades sociales y estéticas fue gradual e irregular. Schrader indica el film de John Huston de 1941, *El Halcón Maltés*, como el iniciador del cine negro, y sugiere que “la mayor parte del cine dramático de Hollywood desde 1941 hasta 1953 contiene varios elementos “negros”. El marco temporal de Schrader y su indicación sobre las técnicas “negras” resultan correctas, pero estoy en desacuerdo en asignarle tanta importancia a *El Halcón Maltés*. El film de Huston efectivamente introdujo en la pantalla la historia del detective *hardboiled* y su figura (Bogart como Sam Spade), como así también el arquetipo de la mujer fatal (Mary Astor como Brigid O’Shaughnessy), pero la característica y la estructura del detective privado no se sostienen estilísticamente. A pesar de su tono cínico, *El Halcón Maltés* emplea una línea narrativa relativamente simple y un campo visual convencionalmente bien iluminado. Apenas anticipa los extremos visuales y temáticos narrativos de las películas producidas solamente unos años más tarde. Una obra mucho más significativa en la evolución de las tendencias “negras” es la ópera prima de Orson Welles de 1941, *El Ciudadano*.

TÉCNICAS NEGRAS EN *EL CIUDADANO*

La contribución de Welles al Expresionismo Norteamericano es substancial, extendiéndose más allá del influyente “Kane”. Efectivamente, más tarde Welles dirigiría, escribiría y actuaría en películas del calibre de *La Dama de Shanghai* de 1948 y *Sed de Mal*

de 1958. Estas dos películas posteriores refinan los temas y las técnicas "negras", lo que las distingue de los films prosociales de los años '30. Sin embargo, fue *El Ciudadano* el que suministró a los espectadores y a los directores el prototipo narrativo del expresionismo de 1940. Nosotros podríamos empezar nuestro discurso sobre el film anotando cómo *El Ciudadano* se acomoda a las siete "técnicas recurrentes" que según Schrader caracterizan al cine negro:

1. La mayoría de las escenas están animadas de noche.
2. Como en el Expresionismo Alemán, las líneas oblicuas y verticales son preferidas a las horizontales.
3. Tanto los actores como el decorado reciben un especial énfasis lumínico.
4. Se prefiere la tensión compositiva a la acción fílmica.
5. Hay un apego casi freudiano al agua (como así también a los espejos, ventanas y otras superficies reflejantes).
6. Hay una atracción hacia la narración romántica.
7. El complejo orden cronológico refuerza los temas de la desesperación y el tiempo perdido.

Por supuesto, solamente muy pocas películas incorporaron todas estas técnicas, y *El Ciudadano* fue una de ellas.

Incluso un recuerdo fugaz de *El Ciudadano*, llamaría nuestra atención sobre su riqueza en elementos estilísticos "negros", realizados en primer lugar a través de la decoración, la iluminación y los movimientos de cámara. Exceptuando el pseudodocumental inicial del film "Noticias en Marcha", Welles nos brinda un entorno oscuro y claustrofóbico (especialmente a través de la focal corta, y las tomas de interiores desde ángulos bajos), que parece oprimir a sus habitantes como así también a los espectadores del film. Muchas de las secuencias más memorables –la muerte de Kane, Thompson recibiendo la misión "Rosebud" en la sala de proyección, Kane echando a Leland– son filmadas de tal forma que permanecen a oscuras no solamente los rostros de los principales personajes sino también una vasta porción del decorado. Puesto que Welles emplea tomas en ángulo bajo y suavemente inclinadas, el mundo que él transmite a través de su cámara está conformado por diagonales cortantes y sombras oblicuas, por verdades ocultas y visiones retorcidas. Esta estrategia se intensifica por el hecho de que la historia se filtra a través de las impresiones personales del reportero Thompson y de los varios individuos que él entrevista. No vemos nunca el rostro de Thompson durante el film, lo cual realza nuestra identificación con su tarea periodística – "obtener una historia"– la cual también necesita que su investigación y entrevistas sean tomadas en semioscuridad o desde un punto de vista predominantemente subjetivo.

Si alguna vez hubo un film que negó la distinción forma–contenido (aunque sinceramente la mayor parte de los grandes films lo hacen), éste fue *El Ciudadano*. La historia de Welles como así también su técnica y su estilo narrativo cooperan uniformemente remitiéndose a complejos puntos temáticos: la tensión entre las impresiones de realidad subjetivas y objetivas; las limitaciones de todo proceso histórico, sea en el film o en la memoria humana, para revelar la verdad; y finalmente la incapacidad de cualquiera (incluyendo al director–narrador) de nunca poder *conocer* en realidad a otro ser humano.

Como diversos críticos han sugerido, una de las más fascinantes dimensiones formales de *El Ciudadano* consiste en que su unión de forma y contenido es empleada para investigar la naturaleza de la percepción humana y cinematográfica. Consideremos los momentos iniciales del film, cuando se nos presenta Xanadu (“No Pasar”) y la muerte de Kane. El documental “Noticias en Marcha” y la designación de Thompson para resolver el enigma “*Rosebud*” le siguen inmediatamente después. Estas secuencias establecen la personalidad de Kane e indican la insuficiencia de un relato histórico objetivo para revelar algo que vaya más allá de los aspectos más superficiales en la vida de un hombre –de ahí la investigación sobre *Rosebud*. Pero estas secuencias de apertura también transmiten la investigación afín del director con respecto a la posibilidad de expresión del medio fílmico y su necesaria relación con el conocimiento, la memoria, la imaginación, y, finalmente, con la misma historia humana.

La introducción en Xanadu con las tomas iniciales de *El Ciudadano* da comienzo a nuestro viaje surreal a través de la mansión gótica (la única fuente lumínica desde la habitación de Kane mantiene su posición exacta dentro del cuadro en cada toma sucesiva) como así también dentro de la psiquis del mismo Kane. Un cambio de ángulo en la ventana nos introduce en la habitación de Kane. La cámara entonces corta hacia un extremo primerísimo plano que nos ubica dentro de la bola de cristal que Kane está sosteniendo. Dentro de la bola hay una casa en miniatura y una eterna nevada suspendida en un líquido claro.

Welles entonces corta hacia un plano detalle (o gran plano) –los labios de Kane murmurando su epíteto final– aunque la “nieve” de adentro de la bola de cristal ahora llena completamente el campo visual. Por supuesto nos damos cuenta que la nieve proviene de su memoria, y esta comprensión enfatiza la importancia de la realidad ilusoria sobre la lógica de la visible realidad objetiva. Con las palabras finales de Kane, la cámara sigue a la bola de cristal mientras rueda de entre sus manos sobre la cama y cae en el piso. Otro tenso plano detalle enfoca los vidrios rotos, y a través de su distorsionada imagen vemos a la enfermera entrando a la habitación (como Pauline Kael y otros han indicado, aparentemente no había nadie en la habitación que oyera el murmullo *Rosebud* de Kane justo antes de morir. Lejos de socavar la credibilidad del film, esto realmente refuerza la primacía de la lógica interna narrativa del film y también la perspectiva privilegiada de la cámara y los espectadores).

La escena de la muerte de Kane es inmediatamente seguida por una de las yuxtaposiciones auditivas y visuales más desconcertantes de la historia del cine: literalmente se nos arranca de esta experiencia sombría y sin palabras por medio del reporte sobre la muerte de Kane y su historia personal en las “Noticias en Marcha”. La estrategia narrativa de esta escena es diametralmente opuesta a la escena inicial. Ahora estamos delante de la “historia”, un documental objetivo y superficial sobre la vida de Kane. La cámara indagadora ya no se mueve libremente por su cuenta con una aparente voluntad a través de las más oscuras extensiones del entorno de Kane y su mente; en cambio, se halla restringida físicamente y filma a Kane desde una apropiada “distancia” periodística. La puesta en escena ya no es una extensión expresiva de la psiquis de Kane; en su lugar ahora estamos en el familiar y bien iluminado “mundo real”. Ya no somos los observadores privilegiados que accedimos a los pensamientos más profundos de un hombre moribundo; ahora podemos ver a Kane igual que el resto del mundo. Los autores ya no crean una realidad diversa y

separada; ellos simplemente "registran" la realidad inmediata y superficial de los eventos sociohistóricos.

Es significativo el hecho de que el noticiero nos provee de casi toda la información que recibimos sobre Kane. Pero como más tarde observan los que como nosotros miran el noticiero en la sala de proyección, este relato periodístico no penetra la superficie de la personalidad de Kane. Su frustración con respecto a la información da inicio a la investigación *Rosebud*, suministrándole al film un argumento tradicional, aún siendo la escena más abstracta del film. La habitación se halla en total oscuridad a excepción de un pozo de luz que sale de la cabina de proyección, el cual ilumina a los personajes por la espalda, transformándolos en misteriosas siluetas mientras se mueven adentro y afuera del pozo de luz. El productor del documental lamenta la realización fría, imparcial y calculada del noticiero, sugiriendo que Thompson humanice a Kane conociendo el significado de su última palabra. La búsqueda de Thompson es, por supuesto, desesperanzada. Incluso si hubiera conocido el significado aparente de *Rosebud* (como lo hacemos nosotros al final del film) y hubiera suministrado una interesante historia humana, la solución al enigma apenas habría afectado su propia conclusión de que una sola palabra pueda alguna vez resumir la vida de un hombre. La conclusión de Welles como la de Thompson parece ser que toda percepción, tanto humana como fílmica, es observación limitada por la imaginación; es documentación modificada por la interpretación.

EL CIUDADANO COMO FILM DE DETECTIVES

En su estrategia narrativa y estructura argumental, *El Ciudadano* es una película de detective: la investigación de Thompson motiva la reconstrucción de la historia de Kane. A causa de la secuencia particular de las entrevistas de Thompson, nosotros conocemos la vida de Kane a través de una linealidad cronológica. Después de haber visto la historia suministrada por el noticiero, se nos cuenta esencialmente la misma historia en la misma progresión lineal a través de las distintas figuras entrevistadas por Thompson. La línea narrativa puesta en vigor se hizo para que parezca arbitraria –por ejemplo, la primera entrevista con Susan Alexander es postergada a causa de su estado alcohólico– pero produce el efecto de una reconstrucción cronológica. Incluso los lapsos temporales significativos en la vida de Kane son tratados "dentro" de los flashbacks antes que entre sí, de tal forma cada uno de los flashbacks tiene una coherencia narrativa en sí misma.

De tal forma *El Ciudadano*, como muchos otros clásicos "negros" (entre los más notorios: *Pacto de Sangre*, *El Suplicio de una Madre*, *Los Forajidos*, *Retorno al Pasado* y *El Ocaso de una Vida*), emplea una estructura temporal doblemente circular. La investigación en tiempo cinematográfico presente es puesta en movimiento por un enigma –generalmente un crimen, pero en este caso una simple palabra– que inicia la reconstrucción de los acontecimientos en tiempo cinematográfico pasado. El resultado final de esta estrategia narrativa no sirve simplemente para explicar o desmitificar un enigma, sino también para imponer un tono de fatalismo que subraya el inexorable destino de los personajes principales. Nadie, especialmente el detective observador que finalmente reconstruye el pasado, puede modificar ese destino.

El detective–observador es claramente un delegado del espectador y funciona como una "sensibilidad organizadora" tanto visual como conceptual. Esta situación se complica en *El*

Ciudadano a causa de dos factores significativos. Primero, nosotros como espectadores tenemos información privilegiada de la que nadie dentro de la narración está enterado: Thompson no ve la muerte de Kane, la bola de cristal rota, el trineo que se incendia (en realidad, Thompson físicamente no "ve" nada en los flashbacks al contrario de los espectadores que sí pueden, lo cual nos coloca incluso en una posición más fuerte como observadores–investigadores colectivos). Segundo, puesto que cada uno de los flashbacks, incluyendo el noticiero, emplea un narrador diferente, el punto de vista de Thompson es difuso. El problema del punto de vista se vuelve cada vez más complejo a medida que la investigación progresa y los recuerdos subjetivos se acumulan. Thatcher, Bernstein, Leland, Susan, Raymond, incluso el locutor del noticiero, todos interpretaron la existencia de Kane en forma diversa, y como cada interpretación se acumula con la precedente, los "hechos" de la vida de Kane, tal como se presentaron en el noticiero, son aún más confusos.

Durante el flashback de Raymond, quien recuerda la huida de Susan de Xanadú y la ira del envejecido Kane, Welles nos coloca delante nuestra imagen final del decadente semidios norteamericano. Este ha destrozado la desierta habitación de Susan y esta ahora paseando como un zombie a través de los pasillos umbrosos de la mansión. Pasa por entre dos gigantescos espejos y su imagen se refleja hasta el infinito. Esta toma refuerza visualmente el tema central del film: Charles Foster Kane, y el Sueño Americano que él vino a representar, no puede ser reducido a una única imagen coherente sino que debe ser interpretado subjetivamente por aquellos que lo han conocido. A medida que los distintos puntos de vista se integran para describir al "real" –y finalmente incognoscible– Kane, nos damos cuenta gradualmente que el vacío en el corazón de este hombre, un mimado y obstinado tirano obsesionado con su pérdida de la inocencia y su inhumano aislamiento de riqueza y poder, representa nuestra propia inquietud con respecto al Sueño Americano.

EL NACIMIENTO DEL EXPRESIONISMO Y LA MUERTE DE HOLLYWOOD

Tales dudas culturales –y aquí yace la base para el Expresionismo Norteamericano– fueron articuladas más claramente en términos de estilo narrativo y personificación de caracteres, que en términos de argumento. Aunque la mayoría de las películas negras incorporan el requisito hollywoodense del "happy-end" para prevenir superficiales conflictos argumentales, la descripción desolada y fatalista del entorno urbano norteamericano limitó –para no decir que totalmente negó– esa resolución. A lo largo de 1940, la función de Hollywood como solucionador de problemas fue desviándose de su impulso predominantemente sociológico para darle mayor atención a los resultados artísticos cinematográficos. Por supuesto, durante esta década, los problemas sociales continuarían motivando y proveyendo un contexto narrativo para el cine negro, pero las soluciones a estos problemas se volverían cada vez más artificiales, formalizadas y estilizadas al punto tal que, como sugiere Schrader, la resolución narrativa era tan significativa estéticamente como lo era sociológicamente.

Las causas del cambio de prioridades son numerosas. Ellas involucran la evolución de la tecnología fílmica y la técnica narrativa, complicadas por una variedad de presiones industriales, ideológicas y socioeconómicas. A comienzos de los '50 la televisión ya había empezado a captar a la audiencia masiva de Hollywood –ir al cine ya no era el rito cultural que había caracterizado al cuarto de siglo anterior–, y este nuevo descubrimiento también

animó a los directores a reconsiderar las funciones sociales y estéticas del medio. Los efectos de este desarrollo se hicieron evidentes en los ritos hollywoodenses sobre el orden, en aquellos films sobre el crimen urbano y sobre el Oeste cuyas inquietudes culturales eran justificar y celebrar el orden social. Además, los géneros referidos a la integración social que se hicieron célebres durante los '50, especialmente el melodrama familiar y la ciencia-ficción, fueron narrativa y temáticamente atractivos debido a la interpretación densamente estilizada de los personajes y su entorno.

De tal forma, tres elementos aparentemente sin conexión –las técnicas “negras”, una “angustia” cultural colectiva, y la audiencia cinematográfica disminuida y reconstituida– se entrelazaron después de la guerra en un período de autoconciencia y autocrítica. Este formalismo y esteticismo sin precedentes generalmente se les escapó a los espectadores norteamericanos puesto que se desarrolló a partir de la tradición narrativa prosocial y formalmente transparente de Hollywood. Pero consideremos cómo los directores de otras culturas reconocieron y explotaron las propiedades formales y estéticas del Expresionismo Norteamericano –como la obsesión de la *Nouvelle Vague* francesa con respecto al detective *hardboiled*, o el embelezo del Nuevo Cine Alemán con los melodramas familiares de los '50–. La ironía final consiste en que el espectador norteamericano, cuya participación en el desarrollo de la industria fílmica hollywoodense generó el principal cine nacional del mundo, empezó a abandonar las salas justo cuando su inversión económica y espiritual prometía los más grandes réditos. Por lo tanto, aquel cine negro de fines de los '40 y comienzos de los '50 obtuvo un status histórico doble: representa la cima de la expresión visual y la sofisticación narrativa de Hollywood, pero también marca una era de formalismo y autoindulgencia, una confusa conciencia social, y una audiencia que se desvanece. Resumiendo, el cine Expresionista Norteamericano presagió la muerte del sistema de estudios de Hollywood y del cine nacional mismo.

EL GENERO DEL DETECTIVE HARDBOILED

Pero por estas callejuelas tiene que caminar un hombre que no es mezquino, que no esta manchado ni asustado. El detective de esa clase de relatos tiene que ser un hombre así. Es el protagonista, lo es todo. Debe ser un hombre completo y un hombre común, y al mismo tiempo un hombre extraordinario. Debe ser, para usar una frase más trajinada, un hombre de honor por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo, y por cierto que sin decirlo. Debe ser el mejor hombre de este mundo, y un hombre lo bastante bueno para cualquier mundo.

Raymond Chandler, *El Simple Arte de Matar*

A comienzos de los '40, la evolucionada fórmula gangster–crimen urbano y el naciente estilo del cine negro se integraron a otros factores culturales para generar el producto más significativo del cine Expresionista Norteamericano: el cine del detective *hardboiled*. Distinguiéndose del cine clásico de gangsters, el cual focalizaba al criminal y el entorno de su bajo mundo, como del cine sobre el crimen urbano, que trazaba los esfuerzos de los

agentes para mantener la paz de la ley y el orden, el cine de detectives *hardboiled* asumía el punto de vista del aislado y autoconfiado "ojo privado". Como el clásico cowboy, el detective es culturalmente un hombre medio. Su talento individual y su comprensión de la vida callejera lo habilitan para sobrevivir dentro de una ciudad sórdida e infectada por el crimen, pero su sensibilidad moral y su profundamente enraizado idealismo lo alienan junto a las fuerzas del orden social y la promesa de una utópica comunidad urbana.

Cuando el detective apareció en la pantalla a través de la película de John Huston *El Halcón Maltés* (1941), su fórmula narrativa ya había sido establecida en la radio, las revistas populares, y en las novelas de papel de pulpa (*pulp fictions*). El film de Huston, también autor del guión, le debe mucho, en lo que respecta a diálogos y argumento, al mismo libro de Dashiell Hammett "El Halcón Maltés" de 1929. Había habido anteriores intentos de adaptar "El Halcón Maltés" a la pantalla –*El Halcón Maltés*, de Roy del Ruth (1931), y *Satan was a Lady*, de William Dieterle (1936)– pero ninguno tuvo éxito. El dúo de detectives Nick y Nora Charles de la serie de *El Hombre Delgado* (*The Thin Man*) suministró a las audiencias de los '30 un acercamiento a la fórmula, puesto que estos films insertaban un toque de humor negro y un comentario social dentro de la tradición del detective clásico.

La serie de *El Hombre Delgado*, a partir de la novela de Hammett con el mismo título, se inició en 1934 y lanzó a William Powell y Myrna Loy, con un total de seis películas en doce años, como una de las parejas de Hollywood más populares de la época (de hecho, el "hombre delgado" en la historia inicial era una víctima asesinada, pero la descripción se asociaría con el personaje detective de Powell). La inicial concepción de Hammett sobre la dimensión de lo "hardboiled", sin embargo, fue neutralizada por la simple dirección de W.S. Van Dyke de los primeros cuatro films y por su inclinación a dejar que los chispeantes diálogos entre Powell y Loy dominen las películas. Aunque la última película de la serie fue estrenada en 1946 cuando el género de detectives se hallaba en la cima de su popularidad, la ahora–convencional pareja de detectives raramente se vio influenciada por los estilemas "negros".

El desarrollo de la fórmula del detective se halla ciertamente relacionado con determinados desarrollos en la literatura norteamericana –de hecho, el nacimiento de la ficción con detectives (Edgar Allan Poe: "Los Crímenes de la Rue Morgue" y "La Carta Robada" de 1840) también marca el nacimiento del cuento norteamericano–. El detective protagonista de Poe, Dupin, fue el prototipo del detective clásico: alta cultura, aristocrático, excéntrico, científico, y capaz de complejos razonamientos deductivos. Como sus descendientes –los famosos Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle y Hercules Poirot de Agatha Christie– su motivación primaria era el placer personal de resolver el enigma, y sus casos culminaban con la asignación del delito individual a cualquiera que trastocara lo que, en último análisis, era un universo ordenado y benévolo. Los casos del detective clásico generalmente eran relatados por un compañero o conocido observador, pero intelectualmente inferior, que se las arreglaba para mantener al lector un escalón más abajo que el detective. Quizás el aspecto más significativo de la fórmula del detective clásico sea la "solución" en sí. El "crimen" en estas historias es generalmente un acto aislado de aberración moral y social. La solución del detective identifica al criminal y después reestablece el equilibrio social que ha sido temporalmente perturbado por sus delitos. De hecho, el crimen en las historias de detectives clásicos es una responsabilidad individual, no social, y su

solución conlleva simplemente a una flexión de los músculos del cerebro, lo cual está al servicio del reestablecimiento del status quo social y moral.

También en la pantalla, las diferencias entre el detective *hardboiled* y su "clásico" predecesor son evidentes –efectivamente podemos ver ésto en las series de Sherlock Holmes, como así también en aquellos films que presentan a Charlie Chan, Mr. Moto, al "Hombre Delgado", y a otros–. El detective clásico tiene un ingenio agudo y emplea métodos científicos de deducción –especialmente los tan bien caracterizados por el Holmes de Basil Rathbone, el Chan de Warner Oland (Oland fue reemplazado en 1938 por Sidney Toler), y el Moto de Peter Lorre–. Evidentemente el detective clásico era parte de una sociedad generalmente bien organizada cuyos problemas ocasionales podían ser solucionados con el razonamiento deductivo. Como contraste, el detective *hardboiled*, al igual que el estilo "negro" que proveía el tono visual y psicológico de sus films, exhibía una visión de mundo menos optimista en su observación de la sociedad moderna. Su visión reflejaba la alienación, la ansiedad, y la confusión moral de los EE.UU. durante y después de la guerra.

Los escritores *hardboiled* de los años '20 y '30 allanaron el camino a estos films. Sus ficciones subvirtieron la tradición clásica en varias direcciones.

Puesto que la novela negra se apoya en el conflicto básico entre el sistema de valores del héroe y el del corrupto entorno social, la ficción es más efectiva cuando enfatiza la perspectiva del detective. sea cuando el detective relata su propia historia a través de la narración en primera persona, o cuando el narrador omnisciente, que comparte la mirada del héroe, cuenta la historia. Aunque la fórmula del detective era ideal para la literatura popular (pulp) y para la radio, medios donde floreció durante los años '30, ésta presentaba un problema bastante difícil para aquellos que querían adaptar el esquema al medio cinematográfico (donde la "voz" del narrador es la cámara y no un individuo que participa en la narración). En los años '40, sin embargo, la incrementada sofisticación tanto técnica como narrativa de Hollywood, junto con la intensificada ansiedad moral y sociopolítica de las masas, permitieron que el detective *hardboiled* emergiera como un héroe fílmico dominante.

EL PROTOTIPO HARDBOILED: *EL HALCÓN MALTES DE JOHN HUSTON*

Quisiera detenerme en tres películas claves que preconizaron el nacimiento y desarrollo del género *hardboiled* en el cine norteamericano: *El Halcón Maltés* de Huston, *Pacto de Sangre* (Double Indemnity) de Billy Wilder (1944), y *El Enigma del Collar* (Murder, My Sweet) de Edward Dmytryk (producida en 1944 y distribuída en 1945). Estas tres se hallan entre las producciones más excelentes de Hollywood, y son adaptaciones de novelas escritas por escritores representativos del género *hardboiled*: Dashiell Hammett ("El Halcón Maltés"), James M. Cain ("Pacto de Sangre", 1936), y Raymond Chandler ("Adios Muñeca", 1940, cuyo título original, "Farewell, My Lovely", sufrió un pequeño cambio en su pase al cine). Chandler, de hecho, fue quizás el escritor que más significativamente participó –sea como novelista, sea como guionista– en la evolución del género: *El Enigma del Collar*, *Pacto de Sangre*, *La Dama del Lago*, *La Dalia Azul*, *The Falcon Takes Over*, *Al Borde del Abismo*, *Extraños en un Tren* (o *Pacto Siniestro*); y más recientemente *Marlowe*, *Adios Muñeca*, y *El Largo Adios*. Como Chandler le escribió a un misterioso escritor en 1948:

Yo no inventé la historia de crímenes hardboiled y nunca oculté mi opinión de que Hammett se merece la mayor parte o la totalidad del crédito... Puesto que

Hammett no publica desde 1932, yo he sido elegido por cierta gente como el líder representativo de la escuela. Esto es muy probable por el hecho que El Halcón Maltés no dio inicio al gran paquete de películas de misterio, aunque debió hacerlo. Pacto de Sangre y El Enigma del Collar sí lo hicieron, y yo estoy relacionado con estas dos.

Realmente, *El Halcón Maltés* sí estableció la línea argumental básica y la constelación de personajes para la fórmula "hardboiled" de Hollywood, mientras que las otras dos introdujeron en dicha fórmula diversos estilemas "negros" al suministrar una estrategia narrativa y visual que complementó la estructura básica. Tan efectiva como la historia de Hammett, la línea argumental de Huston y su trasparente estilo narrativo-visual carecen sin embargo de las cualidades expresivas del posterior e influyente cine negro. Consideremos, sin embargo, el cast de los personajes en la adaptación de Huston: Humphrey Bogart como Sam Spade, el prototipo para el detective urbano de Hollywood; Mary Astor como Brigid O'Shaughnessy, la seductora y traicionera "mujer fatal"; Lee Patrick como Effie Perrine, la atractiva y dedicada secretaria con la cual el detective mantiene una relación honorable y casi familiar; Sidney Greenstreet como Kasper Gutman, el gordo cortés y amoral; Peter Lorre como Joel Cairo, el nauseabundo y afeminado matón con dos caras; Elisha Cooke como Wilmer, el tonto pero obediente "perro guardián" de Gutman; y Barton MacLaine y Ward Bond como los detectives de policía que mantienen una difícil pero vital relación con el héroe detective. Ellos lo acosan incesantemente, mientras él hace la mayor parte de su trabajo para ellos.

Estos personajes –y en muchos casos los actores que los interpretan– componen la constelación esencial dentro del género. Sam Spade es el centro narrativo y perceptivo del film, la sensibilidad organizadora que observa, influye y finalmente define el rudo mundo urbano que habita. En *El Halcón Maltés*, ese mundo está más caracterizado a través de las palabras de Spade, y sus acciones y actitudes, que por la iluminación, el trabajo de cámara, o la puesta en escena de Huston. Hay aquí cierto grado de estilización visual que anticipa el cine de detectives posterior: las escenas en exteriores generalmente ocurren de noche, los interiores se hallan agolpados y frecuentemente filmados por debajo del nivel del ojo para sugerir un sentimiento de encierro opresivo, la fuente lumínica se sitúa muy raramente dentro del campo para incrementar el contraste y crear una atmósfera más oscura y amenazante que la de los primeros films de detectives y crimen urbano. El "halcón" fue de gran interés cinematográfico, pero Huston no iba aún a desarrollar las posibilidades de la iluminación expresiva y el trabajo de cámara que distinguirían sus trabajos posteriores como *El Tesoro de la Sierra Madre*, *Cayo Largo* (ambos de 1948), *La Jungla del Asfalto* (*Mientras la Ciudad Duerme*) (1950), y su deliciosa parodia sobre la intriga "negra" en *La Burla del Diablo* (1954).

Estas posteriores películas de Huston representan los resultados finales del período expresionista de Hollywood: la unión entre un estilo visual desolado y una cínica perspectiva temática. Mientras que *El Halcón Maltés* falla en el nivel de sofisticación visual, su argumento y personajes proyectan esa oscura visión que más tarde tipificará al género. La trama desarrolla un único episodio en la interminable búsqueda del "halcón", una estatuilla incrustada de joyas que había sido pintada de negro y eludido a sus perseguidores durante siglos. El ambicionado Halcón, como el Sueño Americano de riqueza instantánea y poder

que éste representa, finalmente resulta ser falso. A diferencia de Spade, cuyo exterior "hardboiled" oculta a un venerable moralista y a un hombre de integridad inquebrantable, el Halcón y aquellos que lo codician son atrapados en un perpetuo drama de duplicidad, codicia y falsa apariencia. Spade, por supuesto, es la "respuesta" temática a este mundo de avaricia y elegancia superficial, sin embargo él ha elegido ese camino a través de su propio aislamiento del mundo exterior. Físicamente, ocupa una deteriorada oficina espartana que parece ser su única vivienda; profesionalmente, se lo contrata en la búsqueda de la verdad, tan opuesta a la recompensa financiera; emocionalmente, mantiene un estilo de vida que resiste las interpelaciones prolongadas o los compromisos prolongados (excepto con su secretaria con la cual mantiene una maravillosa relación platónica); moralmente, se sostiene en un sistema de valores pasados de moda que continuamente lo dejan a merced de mujeres manipuladoras y cínicos y codiciosos villanos.

En cierto sentido, la verdadera ocupación del detective –y por extensión su aislada y moralista visión de mundo– implica que él debe estar a merced de las fuerzas sociales externas. Como el hombre del Oeste, el detective "hardboiled" no es solamente un hombre apartado, sino que es un *mediador social*: su capacidad para la violencia y su conocimiento de la calle lo ligan a los elementos que se hallan fuera de la ley, aunque sus valores y actitudes lo comprometen en la defensa de una comunidad bien ordenada. El detective se halla suficientemente familiarizado con la sociedad legitimada como para confiar en sus valores y razones: de hecho, en estos films, el héroe–detective generalmente abandonó las fuerzas del orden a causa de restricciones institucionales o por la corrupción imperante.

Por lo tanto su rol es el de un intermediario cultural, el de un individuo deseoso de salvar el abismo ideológico entre lo civilizado y lo criminal, para quien pueda pagar sus "veinticinco dólares diarios, mas gastos". El contexto histórico del clásico hombre del Oeste le da a éste la promesa de civilización y un tono esencialmente positivo y optimista. Para el detective, inversamente, el ideal de orden social es negado por la realidad urbana que lo rodea. Este ideal no representa una promesa, sino una promesa rota. El detective se autoaisla tanto de lo civilizado como de lo salvaje porque, en su entorno urbano contemporáneo, no puede distinguir entre ellos. Lo civilizado y lo salvaje ahora habitan el mismo mundo y hablan el mismo lenguaje a través de personajes como Kasper Gutman y Brigid O'Shaughnessy.

Sam Spade vive de un caso a otro y construye su propio sistema de valores en el transcurso de su trabajo. Si la sociedad es corrupta, como las investigaciones de Spade parecen indicar, debemos entonces mirar dentro de nosotros mismos por dirección y sentido. En *El Halcón Maltés*, el motivo inicial por el cual Spade se halla envuelto en la búsqueda del codiciado halcón es la muerte de su compañero, Miles Archer, un hombre a quien Spade no podía aguantar y cuyo nombre él quita de la puerta de la oficina inmediatamente después de su asesinato. Spade finalmente descubre que Brigid, quien había iniciado la investigación, fue de hecho la asesina de Archer.

Brigid es la arquetípica heroína "harboiled": bella, aparentemente indefensa y victimizada, conduce al detective dentro de la intriga explotando consecuentemente sus particulares talentos –y su romanticismo ingenuo– en su perversa búsqueda de riqueza y poder. Spade, después de haberse convertido en el amante de Brigid, se da cuenta que es simplemente otra de sus víctimas, y ninguna de las súplicas de ella son efectivas al finalizar el film. Spade la entrega a la policía junto con Gutman y su círculo de villanos. Con estoico distanciamiento, Spade le informa a su amante que es un "mal negocio" dejar que el asesino del propio socio

no sea castigado, y, lo que es más importante, él rechaza "hacer el papel de tonto con cualquiera". El retrato que realiza Bogart de un hombre desgarrado entre el amor y el deber refuerza la angustiada pero fútil búsqueda del héroe–detective por verdad y por un contacto humano genuino. "Por supuesto que te amo, pero ese no es el punto", le dice Spade a Brigid antes de dejarla. "Si te entrego a la policía, lo sentiré muy de veras, tendré noches horribles... pero pasará".

Típico en muchas de las ficciones de detectives "hardboiled", la manifiesta maldad de Gutman y la manipulación sexual de Brigid proveen desarrollos argumentales separados pero interrelacionados que se unen en el momento del clímax fílmico. El agudo, aristocrático y autoindulgente Gutman se presenta como una tangible amenaza para Spade, aunque Brigid emerge al final del film como la figura más amenazadora. Jugando el rol de víctima de forma tan efectiva, Brigid ha victimizado a Spade, Gutman, Cairo, y a los diversos hombres que se hallaban en búsqueda del halcón. La propia búsqueda que esta mujer realiza del halcón, lo cual ha precipitado toda una serie de asesinatos y otros delitos, es considerablemente más difícil de entender que la propia conducta de Gutman, Cairo, e incluso la del propio Spade. Tenemos familiaridad con los hombres brutales y faltos de ética que persiguen riqueza y poder, pero aquí nos hallamos ante la imagen de una mujer avara y autosuficiente, y el efecto es fascinante y perturbador. La resolución en *El Halcón Maltés* identifica finalmente a los responsables por la muerte de Archer, pero el "verdadero" halcón sigue aún sin hallarse. La función narrativa del personaje se hace evidente en la incapacidad del detective para "resolver" algo más que un singular y aislado incidente dentro de una búsqueda sin fin de poder y riqueza material. Como el hombre del Oeste, el héroe–detective activa los conflictos culturales inherentes dentro de su entorno social. Sus acciones pueden resolver algún conflicto social inmediato, pero la comunidad en sí misma permanece básicamente inmutada. La incapacidad del héroe tanto como para efectuar un cambio real o como para hallar consuelo en el ideal de un amor romántico, reafirma su aislamiento y su encierro en valores aparentemente pasados de moda. Una vez que el caso está cerrado, el detective vuelve al olvido de su desarraigada oficina, una versión contemporánea de la puesta del sol en el Oeste. La diferencia entre la oficina y la pradera interminable –entre lo cerrado y lo infinitamente abierto, entre la vertical y la horizontal– ejemplifica la diferencia entre los dos héroes y sus contextos culturales. El horizonte del Oeste prácticamente no tiene límites, y puede albergar a sus espaldas los avances de la civilización; el horizonte del detective es casi todo invisible por el smog y la oscuridad más allá de las personas. El mundo "natural" le es ajeno, y todo lo que el detective puede hacer es seguir sus instintos para sobrevivir y ganar tiempo para escapar de su inevitable curso.

LA INFLUENCIA "NEGRA":

EL ENIGMA DEL COLLAR Y PACTO DE SANGRE

Lo que *El Halcón Maltés* contribuyó para la fórmula del detective–harboiled de Hollywood en lo que respecta a caracterización, trama y argumento, *El Enigma del Collar* lo reforzó a través de la técnica narrativa y visual. Esta adaptación de 1944 de la obra de Chandler "Adiós, Muñeca", dirigida por Edward Dmytryk (quizás el más subestimado estilista del período expresionista de Hollywood), describe el entorno urbano como una desolada ciudad en la cual las sombras son tan expresivas como los personajes que ellas

envuelven. La trama, una típica ciénaga de duplicidades y falsas apariencias, es relatada en flash-back por el detective-héroe de Chandler, Philip Marlowe. Dick Powell, dejando atrás sus principales roles musicales y románticos, personificó a Marlowe; más tarde habrá otras encarnaciones de Marlowe a través de Bogart, Robert Montgomery, James Garner, Elliot Gould y Robert Mitchum, entre otros. La estructura en flashback del film de Dmytryk es una brillante jugada, que permite que la voz en off del detective y la narración en primera persona avancen la acción y al mismo tiempo provean un irónico contrapunto respecto de lo visual. Además, la estructura temporal dual, en la cual el detective (en el presente) describe los eventos del pasado, acrecienta la disposición de futilidad y fatalismo. Este es un mundo de víctimas, atrapadas por las circunstancias sociales y por su propia avaricia y lujuria en un interminable cuento de violencia y fraude.

El Enigma del Collar comienza con Marlowe en el momento en que es encerrado por la policía a causa de un asesinato en el cual se halla implicado. La única fuente de luz –o por lo menos lo que la iluminación de Dmytryk nos hace creer– es una lámpara de escritorio en el centro del cuadro, ocultando la decoración en una semi-oscuridad y borrando las figuras de los policías en el momento en que interrogan. Marlowe comienza su flashback verbalmente, relatando su inicial relación con el caso. Mientras la cámara se retrae suavemente hacia el reflejo de la luz sobre la superficie del escritorio, la escena se disuelve hacia la oscurecida oficina de Marlowe, donde el héroe-detective se halla sentado y solo. La cámara se sitúa detrás de los hombros de Marlowe (una convención esencial en el género, para reforzar la identificación del espectador con la visión del detective), y a medida que las luces de la ciudad van y vienen, el reflejo de Marlowe aparece, desaparece, y vuelve a aparecer en los vidrios de la ventana. Entonces de imprevisto, otro rostro aparece reflejado en el vidrio –el de Moose Malloy (interpretado por el gigantesco y amenazador Mike Mazurky), cuyo rostro de piedra se halla suspendido a través de las luces y las siluetas ensombrecidas de Los Ángeles. Con estas imágenes iniciales, Dmytryk nos muestra el aislamiento y la actitud del detective mientras parecería simplemente introducirnos en la narración fílmica.

En esta escena y a lo largo de *El Enigma del Collar*, el trabajo de cámara, la iluminación y la puesta en escena de Dmytryk funcionan para atraer al espectador hacia las profundidades del infernal mundo de Marlowe. Después de la inicial escena en flashback, Marlowe y Malloy se dirigen a un bar de mala muerte en la periferia de la ciudad, buscando a una mujer que fue compañera de Malloy antes que éste cayera en prisión, de la cual acababa de salir. Como sabremos más adelante, la mujer es ahora la adinerada Mrs. Grayle (Claire Trevor), quien había seducido y traicionado años atrás a Malloy y ahora intentará hacer lo mismo con Marlowe. En uno de los pasajes visuales más evocativos del film, los dos hombres trepan a una escalera estrecha y débilmente iluminada que parece tragarlos a cada paso. Dmytryk había inclinado hacia un costado las paredes y el techo del set para distorsionar la perspectiva visual y enfatizar el viaje metafórico del héroe hacia la vorágine humana.

La intensidad de este viaje se visualiza aún más dramáticamente en las bizarras escenas de sueño en el film. Marlowe es noqueado repetidas veces en el curso de su investigación, y Dmytryk trata la pérdida de conciencia del héroe con técnicas tales como el fuera de foco, el fundido en negro, etc. La escena más efectiva de este tipo ocurre cuando Marlowe es atrapado dentro de una casa oscura y aparentemente desierta, y se le da una inyección. Las

visiones de Marlowe inducidas por la droga y su subsiguiente esfuerzo por recobrar la conciencia se muestran a través de su punto de vista subjetivo, comunicando efectivamente su aislamiento mental y físico dentro de un mundo pesadillesco.

Su punto de vista se opone en todo al mundo suntuoso y caro de la mujer fatal del film, Mrs. Grayle, que combina los roles de Gutman y Brigid O'Shaughnessy de *El Halcón Maltés*. En el momento en que Marlowe se encuentra con ella, Mrs. Grayle se ha graduado explotando a matones de poca monta como Malloy, hallándose ahora inmiscuida en la corrupción de alto nivel. Ella teje una seductora telaraña en la que enreda a su afeminado marido, a patéticos playboys, ladrones de joyas, e incluso al mismo Marlowe. Como Spade en el film anterior, Marlowe acepta dinero por parte de clientes manipuladores quienes consideran que él puede ser comprado, aunque finalmente prevalece su propio código moral. Al contrario de Spade, sin embargo, el héroe-detective de *El Enigma del Collar* no queda solo en el final. La "buena" hijastra de Mrs. Grayle, Ann Grayle (Anne Shirley), es una figura que se contrapone a la "mujer fatal": ella es desinteresada, bondadosa, devota a su padre, a pesar de su debilidad, como así también a los valores del corazón y la casa, y esta genuinamente preocupada por la seguridad del detective.

Una vez que Marlowe completa la historia en flashback y la policía se convence de su inocencia, se le permite dejar la estación de policía junto a Ann. Sus ojos están vendados (debido a un fogonazo de bala producido demasiado cerca de su rostro durante un intenso tiroteo), e inicialmente no toma conciencia de la presencia de Ann. Los ojos vendados sirven a una doble función narrativa: visualmente reafirman la "ceguera" social y moral asociada al romanticismo ingenuo del héroe, y además provee un pretexto para juntar a Marlowe y a Ann.

Su abrazo final nos presenta un epílogo narrativo bastante diferente de *El Halcón Maltés*. En *El Enigma del Collar* el detective logra cierto consuelo, algo de alivio con respecto a un mundo desprovisto de preocupaciones y contactos humanos. Sin embargo, nos damos cuenta que el alivio es solo temporario; no obstante la debilidad física del héroe o su apego emocional al finalizar un caso, cuando lo encontremos de nuevo andará por su cuenta, listo para sumergirse nuevamente en lo que Chandler una vez definió "un mundo que marcha equivocado".

Viéndolo en retrospectiva, el guión y la caracterización en *El Enigma del Collar* no van totalmente a la par con *El Halcón Maltés*. La dirección y el trabajo de cámara de Dmytryk, sin embargo, anticipan la unión entre historia y estilo que distinguiría las películas posteriores sobre detectives hardboiled como *Al Borde del Abismo*, *El Tercer Hombre*, *Los Sobornados*, y *Sed de Mal*. Otra producción de 1944 vital para el desarrollo del género es *Pacto de Sangre*, dirigida por Billy Wilder y coguionada (a partir de una novela de James M. Cain) por Wilder y Chandler. La de ambos fue una colaboración tempestuosa (Chandler: "Trabajar con Billy Wilder en *Pacto de Sangre* fue una experiencia angustiante y probablemente ha abreviado mi vida, pero a partir de ahí aprendí todo lo que tenía que aprender sobre el trabajo de guionista, lo cual no es poco". Wilder: "Él -Chandler- me produjo más irritación que cualquier otro escritor con el cual haya trabajado"). A pesar de sus disputas, los dos escritores crearon uno de los guiones más dramáticos de la década y tres de sus personajes más fuertes: Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), Walter Neff (Fred MacMurray) y Barton Keyes (Edward G. Robinson).

La historia original y el estilo narrativo de James M. Cain deberían ciertamente calificarse como "hardboiled", incluso cuando el personaje principal no es un detective. La historia se centra en un agente de seguros bien parecido pero esencialmente débil y amoral (Neff) que es convencido por una seductora sirena urbana (Phyllis) para que mate a su grosero y burgués marido y así engañar a la compañía de seguros con una cláusula de doble indemnización por muerte accidental. Todo esto es observado a distancia por Barton Keyes, un amigo de Neff e investigador en jefe de reclamos por parte de la compañía de seguros. La historia es relatada desde la perspectiva de Neff y no desde la de Keyes, aunque la estrategia narrativa de los autores transforma el film en una historia de detective. La historia original de Cain, que seguía a Neff a través de su relación con Phyllis, tenía una trama simple y lineal, pero los guionistas decidieron emplear la estructura temporal en flashback, que Dmytryk y su guionista John Paxton ya habían utilizado en *El Enigma del Collar*. Este recurso narrativo suministraba un contexto para la voz en off de la narración; solamente de este modo al tema implícito del fatalismo se le da un nuevo y significativo sesgo: el narrador, Neff, desde el principio del film se identifica a sí mismo, incluso antes de que comience el flashback, como víctima del juego de Phyllis y como el asesino de su esposo.

Pacto de Sangre se abre con un coche corriendo velozmente a través de las calles oscuras y mojadas de la ciudad por la lluvia, que finalmente se detiene frente a un edificio de oficinas. Una figura solitaria se baja para dirigirse a una de ellas. Es Walter Neff, quien sentándose detrás de un escritorio, enciende la lámpara (la única fuente de luz visible en la toma), y empieza a hablarle a un dictáfono cuando la sangre comienza a manchar su saco. Neff se dirige a Keyes, y le dice: "Yo maté a Dietrichson... lo maté por el dinero y por una mujer (Pausa para fumar un cigarrillo, su rostro apenas visible entre las sombras) No obtuve el dinero, y no obtuve la mujer. Todo empezó..."

Con lo cual Wilder corta hacia el primer encuentro de Neff con Phyllis, y la línea argumental en tiempo cinematográfico pasado es puesta en movimiento. Esta escena inicial no solamente atrae nuestra curiosidad y simpatía hacia Neff, sino que también nos anima a ubicarnos, junto al hasta ahora no identificado "Keyes", en el rol de observadores-investigadores. Esta perspectiva se acrecienta por el hecho de que Neff aparece tan distanciado de su pasado. Como apreciamos a través de su narración, el enredo con Phyllis lo capacita para entrar al mundo de la perversidad moral y social. Él ahora revive su experiencia con el aire objetivo y fatalista de un hombre moribundo que finalmente se ha dado cuenta del error de su accionar y es capaz de investigar su propia y trágica caída.

En una crítica aparecida en la revista *Time* sobre *Pacto de Sangre*, James Agee escribió que el film "está en gran medida empapado por la fría e intrincada amoralidad del dinero; incluso uno puede albergar la idea, sin ser contradicho por el film, que para estos norteamericanos en cierta forma representativos, el dinero, el sexo y una predisposición al asesinato son tan inseparables e interdependientes como la Santa Trinidad" (1958). En la incapacidad de Neff para distinguir entre su deseo hacia Phyllis y su avidez para enriquecerse fácilmente, se ve envuelto en una cadena de eventos -instigados por Phyllis- iniciados antes que ellos se encontraran (ella había ya asesinado a la primera esposa de su marido; ahora pretende usar a Neff para matarlo y más tarde emplear al novio de su hijastra para disponer de Neff). Desde el momento en que Neff ve por primera vez a Phyllis arriba de las escaleras llevando solamente una toalla y una tobillera de oro, inicia un camino que los llevará a ambos, según sus propias y proféticas palabras, "al final del camino".

Su cortejo empieza, bastante predeciblemente, con dos chanzas sexuales intercambiadas. Más tarde se aman y finalmente incuban entre los dos una trama asesina. La seductora sensualidad de Phyllis conduce al inconciente Neff hacia la conspiración, pero una vez que el asesinato ha sido cometido, su relación sexual se desintegra paulatinamente y con ésta la perversa atracción que inicialmente sentía el uno por el otro. En la que quizás es la más sombría e intensa escena de todas las películas del '40, Neff y Phyllis consuman su relación física en una danza de la muerte que culmina en un abrazo simbólico. Los tradicionales valores de amor romántico, monogamia, y lo sexual como función procreadora han sido trastocados: el amor se ha vuelto avaricia y codicia, la unión matrimonial se ha hecho añicos, y el "acto sexual" culminante se ejecuta con un arma. En casi total oscuridad (en casi toda la escena nosotros vemos solamente porciones de sus rostros), Phyllis le dispara a Neff desde cierta distancia pero es incapaz de disparar nuevamente, confesándole: "Nunca te amé... hasta hace un minuto, cuando no pude disparar ese segundo tiro". Por primera vez en su carrera de viuda negra, Phyllis sintió algo por su víctima ("Nunca pensé que me podía suceder."), pero ahora es demasiado tarde, de la misma forma que lo fue para Neff desde el primer minuto que la vio. Con las palabras finales de Neff a Phyllis –"Lo siento, nena, no me alcanzaste"– se reafirman la confusión sexual y la codicia material, y mientras se abrazan, él le dispara dos veces.

Este acoplamiento mortal nos devuelve a los momentos iniciales del film. El descenso de Neff hacia el corazón de la oscuridad es total, pero se detiene a grabarlo para Keyes –y para nosotros– antes de huir.

Neff llega a entender su propia debilidad, y como narrador virtualmente se desdobra de su anterior figura fílmica. Él ha llegado a la verdad; conoce por su cuenta la capacidad de Phyllis por la maldad, pero a diferencia del héroe–detective–hardboiled lo ha aprendido a través de la experiencia autodestructiva. Walter Neff es, finalmente, uno de nosotros. Él ha ido a su oficina no para esperar otro caso o para mantener la maldad temporalmente acorralada, como Marlowe, sino para reconocer que ésta lo ha envuelto y destruido. Aquí vale la pena recordar que Wilder inicialmente deseaba finalizar el film con la ejecución de Walter en la cámara de gas, pero más tarde optó por la conclusión conocida en la cual se describe una confrontación entre Keyes y el moribundo Walter Neff en la oficina.

El retrato de Robinson como el traicionado pero aún devoto colega y figura paterna hace que el final cambie. Keyes es cien por cien detective, un investigador privado dedicado a los reclamos y experto en volúmenes de estadísticas aunque finalmente obtenga su información a partir del "pequeño hombre" en su trampa. Su relación paternal con Neff silencia sus sospechas internas y habilita a éste último para que lo engañe, aunque su confesión final lo absuelva de su traición. Mientras Keyes le enciende un último cigarrillo a su amigo moribundo, Neff murmura el saludo ahora familiar: "Yo también te quiero Keyes". Este gesto de amor entre dos hombres, cuya relación a través del film servía para contrapuntar la perversa obsesión de Walter con Phyllis, provee el único rastro de esperanza en un mundo por otro lado ensombrecido y nihilista, aunque ese rastro muera con Walter.

EL DESARROLLO POSTBÉLICO DEL GÉNERO

Adaptando *Pacto de Sangre* a la pantalla y al agregar el esquema en flashback, Chandler fue capaz de testear una de sus propias y fundamentales hipótesis sobre la calidad de la

ficción de detectives: "La mejor historia de misterio es la que uno leería incluso si el último capítulo estuviese arrancado". Chandler y Wilder no arrancaron exactamente el último capítulo, sin embargo lo impondrán desde el principio. Que ellos dejen a la audiencia sin la solución final subraya el hecho que la ficción de detectives de este tipo es principalmente atrayente a causa del mundo que describe y de la visión de mundo de sus principales personajes. El "problema" confrontado en esta y otras películas del cine negro es la alienación necesaria, la ambición mal encaminada y la confusión sexual de la vida urbana contemporánea. La respuesta que propone es, en esencia, un aislamiento estoico que le permite a uno sobrevivir y mantener su propio autorespeto. Spade y Marlowe sobreviven gracias a sus conocimientos y sensibilidades instintivas; Walter Neff es absuelto cuando se da cuenta de su culpa. En todos estos casos el mensaje es claro: la única solución al "crimen" de la existencia moderna es la integridad personal y la autosuficiencia, que son, en último análisis, su propia recompensa. Lo que éste cine negro celebra no son los valores de la ley y el orden o el poder del razonamiento deductivo, sino más bien el estilo individual del héroe aislado. Éste es el hombre que puede tener trato con el caos de la sociedad urbana y sin embargo marcharse encogiéndose de hombros.

La predecible respuesta de la industria al éxito de *El Enigma del Collar y Pacto de Sangre* fue una arremetida de intrigas "negras", muchas de las cuales alcanzaron la pantalla en 1946. Incluidas en el grupo están *La Dama del Lago*, *Los Asesinos*, *La Dalia Azul*, *Envuelto en la Sombra*, *A Través del Espejo*, *Angel o Diablo*, *Gilda*, *Notorious/Tuyo es mi corazón*, *Al Borde del Abismo*, y otros. Este último film fue dirigido por Howard Hawks y escrito por Leigh Brackett, Jules Furthman, y William Faulkner; y protagonizado por Humphrey Bogart y Lauren Bacall como la mujer fatal.

Bogart y Bacall eran una pareja natural para *Al Borde del Abismo*, como lo fueron con *Senda Tenebrosa* en 1947 y *Cayo Largo* en 1948. El debut en la pantalla de la Bacall en 1944 (a la edad de 19 años) en *Tener y No Tener* de Hawks y su instantánea conexión con Bogart –afuera y adentro de la pantalla– había distinguido a ese film, por otro lado mediocre. Hacia 1946, su inminente casamiento y tangible relación dentro de la pantalla, junto con la establecida personalidad "hardboiled" de Bogart, contribuyeron enormemente al éxito de *Al Borde del Abismo*. La unión química Bogart–Bacall no era extraña al director Hawks, que para esos tiempos estaba muy compenetrado con las convenciones de las comedias de enredos (*La comedia de la vida*, 1934; *La adorable revoltosa*, 1938; *Ayuno de amor*, 1940). Hawks se las arregló para alternar –sea cuando Bogart/Marlowe estaba solo en la pantalla o compartiendo una escena con Bacall/Vivian– escenas de acción y violencia visual dramáticamente intensas con escenas burlescamente cómicas y audaces insinuaciones sexuales.

El film inicia con Marlowe llegando a la mansión Sternwood en respuesta a un pedido del patriarca familiar. El hombre anciano, sentado en su calurosa casa, rodeado por orquideas, le asigna a Marlowe que arregle directamente las deudas de juego de su hija Carmen. Marlowe sirve como emisario de Sternwood con el mundo exterior –que no es simplemente un entorno criminal sino el mundo sin límites. Marlowe acepta tomar el caso, y cuando esta por dejar la mansión Sternwood se encuentra con Vivian, la hermana mayor de Carmen. El inicial duelo verbal deja ver cómo en el film se tergiversan las prioridades como así también la capacidad de Hawks para reorientar sus énfasis estilísticos y dramáticos. A diferencia de *El Halcón Maltés*, en el cual Brigid simula inseguridad para asegurarse el compromiso de

Spade, o de *Pacto de Sangre*, en el cual el control de Phyllis sobre el débil y complaciente Walter nunca es puesto en duda, en *Al Borde del Abismo* Marlowe y Vivian son retratados como iguales. Su disputa tiene como pretexto a la hermana Carmen y el encargo de Marlowe, pero su real significado yace en la subcorriente sexual que culminará más tarde en una significativa discusión sobre los caballos de carrera y la aseveración de Vivian de que "todo depende de quien monte".

La relación Vivian–Marlowe, como la de Ann–Marlowe en *El Enigma del Collar*, propone una interesante complicación de la fórmula del detective hardboiled. No solamente distrae nuestra atención del proceso de investigación, sino que también inyecta un tono de optimismo en un entorno esencialmente nihilista y montado sobre la angustia. Hawks mantiene un delicado equilibrio entre el aislamiento existencial de Marlowe (como detective) y la promesa de contacto humano y consumación del mismo (como amante esposo), a través de dos recursos narrativos: en ciertos momentos oportunos, él enfatiza la relación de Vivian con el gangster Eddie Mars, manteniendo por lo tanto su compromiso con Marlowe continuamente en duda, y por otro lado califica positivamente el optimismo hacia el amor romántico con alusiones a la pornografía (la estafa del "libro" de Geiger y Mars), a la promiscuidad y la adicción a las drogas de Carmen, y a la relación homosexual entre Geiger y Carroll. Cerca del final del film nosotros queremos realmente saber si Vivian ayudará a Marlowe a escapar y a ejecutar a los sicarios de Mars. A causa de nuestra inseguridad sobre el compromiso de ella con él hasta la finalización del film, su genuina –y no convencional– relación no domina ni el film ni nuestra imagen del héroe–detective; el romance emerge como un oasis extraño en un desierto de ansiedad y alienación.

Otros directores no fueron tan cuidadosos en mantener un equilibrio entre romance y misterio, y sus films fallaron como resultado de ello. En *La Dalia Azul* (*The Blue Dahlia*, 1946) de George Marshall y *Senda Tenebrosa* (*Dark Passage*, 1947) de Delmer Daves, por ejemplo, la relación entre el héroe–detective y la mujer misteriosa (Alan Ladd y Verónica Lake en la primera, Bogart y Bacall en la segunda) desarrolla un romance que finalmente desplaza la atmósfera y la inicial trama de misterio. Este desplazamiento narrativo es particularmente decepcionante en *Senda Tenebrosa* (*Dark Passage*), el cual podría haber sido uno de los más distintivos y atractivos films de detectives del período.

Las tomas de apertura de *Senda Tenebrosa*, que muestran la fuga de la prisión y la huída del héroe, son filmadas desde la perspectiva del propio protagonista. Esta estrategia que se sostiene a partir del punto de vista subjetivo, se desarrolla desde el comienzo del encuentro casual del héroe con la heroína (Bacall) que le brinda su amistad y culmina en un bizarro encuentro con un cirujano plástico sin licencia que milagrosamente transforma al convicto en fuga en Humphrey Bogart. La transición desde la cámara subjetiva hacia un estilo narrativo más convencional la brinda una surreal escena onírica, al estilo de la ya vista en *El Enigma del Collar* (*Murder, my Sweet*), que se inicia a partir de la anestesia del cirujano. Justo antes de administrarle la droga, el cirujano se inclina hacia la cámara subjetiva y pregunta: "¿Nunca vio un trabajo plástico estropeado?" El terrorífico sueño que sigue nos conduce dentro de la mente del protagonista; sin embargo, una vez concluido, nosotros finalmente podemos "ver" al héroe y de ahí en adelante nos alejaremos de la cámara en primera persona.

Una vez que el protagonista recibe su nueva identidad, inicia su búsqueda detrás de quienes lo enviaron injustamente a prisión, como así también detrás de quienes mantienen amistad con Bacall. Cuando toma conciencia que las evidencias que lo implican en varios

homicidios son demasiado fuertes para ser refutadas, él y Bacall escapan hacia Sudamérica. Mientras Bogart y Bacall danzan serenamente bajo la luz de la luna en la escena de cierre del film, y nosotros nos damos cuenta que los crímenes nunca serán resueltos, las expectativas generadas por la trama detectivesca se disuelven. Esta increíble resolución romántica es especialmente molesta a la luz de la dinámica apertura del film y su consistente manipulación del punto de vista del héroe detective.

El director Delmer Daves no fue el primero en Hollywood en intentar esta estrategia de la cámara como personaje para incrementar la identificación del espectador con el detective. La adaptación de Robert Montgomery de *La Dama del Lago* de Chandler, realizada en 1946 es ciertamente el ejemplo más notable. Después de una escena inicial en la cual el actor-director Montgomery (que interpreta a Philip Marlowe) se dirige directamente a la cámara para establecer el contexto narrativo en flashback, el resto del film está rodado enteramente desde la perspectiva física de Montgomery/Marlowe. Con el héroe-detective hablándole directamente a la lente de la cámara misma se viola el código implícito en la producción de Hollywood, rompiendo con el encerrado y autónomo universo fílmico. Pero esta ruptura inicial no es advertida por nosotros como una técnica de filmación que sostendrá la narración en primera persona.

Mientras esta técnica está claramente designada para dirigir al espectador hacia una posible identificación más cercana con el héroe-detective y su actitud, su efecto último es esencialmente lo opuesto. En vez de reforzar nuestra empatía hacia el héroe, sirve para distanciarnos aún más de él, nos recuerda repetidamente que sus percepciones son diferentes de las nuestras. El héroe-detective sigue siendo nuestro medio de acceso a la narración y es la "sensibilidad organizadora", pero como indica el experimento vertiginoso de Montgomery, la narrativa fílmica es más efectiva cuando medimos nuestras propias percepciones con las del héroe. Para nosotros no es suficiente observar el entorno del detective a través de sus ojos; debemos además mirar al detective observando su propio entorno.

Como demuestran las películas de detectives más efectivas, la identificación del espectador puede efectuarse a través del punto de vista convencional y las estrategias de campo-contracampo. Generalmente, una toma principal establece el contexto espacial y la posición del personaje central dentro de él, a la cual le sigue un primer plano o plano medio de ese personaje, y después una toma en contracampo de lo que el personaje (ahora la cámara como ojo) realmente "ve". De esta forma el director podía inicialmente establecer un punto de vista omnisciente para abrir una escena y moverse dentro y fuera de la perspectiva del personaje central tanto como la acción lo demande. Los diversos recursos narrativos – particularmente la acción en flashback como así también la manipulación de la iluminación y el movimiento de cámara, para representar el paisaje desolado del detective– compensan en su mayor parte la incapacidad del cine para replicar al narrador en primera persona subjetiva de la literatura de detectives.

Realmente, a fines de los '40 se volvió cada vez más remota la posibilidad de atraer al espectador hacia una relación directa con el héroe-detective, a medida que el género y sus personajes centrales se alteraban paulatinamente. Siguiendo un patrón similar al western sonoro, el género de detective *hardboiled* comenzó con un protagonista esencialmente naif de estatura épica-heroica, pero que perdió su invencibilidad durante los años de posguerra. Los primeros films de detectives, así como el western clásico con su héroe mediador, eran naif en su convencimiento de que el héroe podía mantener acorralado ese mundo

corrompido y sobrevivir a través de su adhesión a un sistema de valores autoelegidos. Y tal como el hombre del Oeste, que finalmente comenzaba a doblegarse bajo el peso de las expectativas físicas, morales e históricas que habíamos colocado en su carácter, lo mismo le pasaba al estoico y recto detective. El hombre del Oeste, tal como sucedió, pudo manejar la tensión y adaptarse a los cambios en la audiencia y la industria, sin embargo, el detective *hardboiled*, no. A fines de los '40 el prototipo Spade–Marlowe ya se había convertido en algo anacrónico.

Quizás la distancia histórica y física del Oeste clásico con respecto a los espectadores contemporáneos capacitaba a sus directores a asumir una visión cada vez más negativa del héroe y la urbanización americana. Otro factor que contribuyó al éxito posbélico del género western fue el desarrollo tecnológico de la industria. El uso más frecuente del Technicolor y la innovación en el tamaño de las pantallas durante los primeros años '50 incrementó la atracción visual por el western, lo cual fue básicamente incompatible con el cine negro. Además, la inmediatez sociohistórica de la comunidad "hardboiled", su entorno, y sus convenciones argumentales no podían ser ajustadas a las ansiedades de la Guerra Fría sobre el orden urbano. En la era de la HUAC y las listas negras, cuando se consideraba que ser "antinorteamericano" era subvertir o incluso cambiar el status quo ideológico, el detective privado y su decadente entorno se fueron borrando gradualmente de las pantallas cinematográficas norteamericanas. El western efectivamente se enfrentó con los temas tópicos durante la Guerra Fría, ajustando usualmente el carácter y rol de los hombres del Oeste; Wayne como el psicótico ranchero–capitalista en *Rio Rojo* (Howard Hawks, 1948); Gregory Peck como el asesino con la conciencia enfadada en *The Gunfighter* (Henry King, 1950); James Stewart como el caprichoso y mujeriego cazador de recompensas en *El Precio de un Hombre* (Anthony Mann, 1953); Joan Crawford como la pistolera dueña de un salón que al ser "acusada por asociación" con los fuera de la ley locales casi corre el riesgo de ser linchada en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954). Estos y muchos otros westerns de la Guerra Fría pusieron en cuestión, aunque indirectamente, algunos valores básicos norteamericanos tales como el capitalismo, la democracia, el individualismo furioso, el aislacionismo, el matrimonio, el amor romántico y el núcleo familiar, y fueron capaces de hacerlo así dentro del esquema narrativo tradicional del género.

Comparado con la fórmula considerablemente flexible del western, el género de detectives parece particularmente limitado. A medida que los directores reformulaban el estilo de vida esencialmente antisocial del detective privado para acomodarlo al clima político –frecuentemente con un cambio de oficio a detective policial o investigador de seguros– éste perdió su arista moral y actitudinal. Los "veinticinco dólares diarios mas gastos" que sostenían al detective independiente simplemente no podían ser reemplazados por un cheque semanal y la permanencia en alguna "legítima" agencia del orden social. A diferencia del hombre del Oeste, que nunca fue totalmente uno de nosotros, al detective privado no podía dársele un rol prosocial sin comprometer radicalmente su figura y la atracción temática que distinguía al género.

El género fue también técnicamente inflexible. El énfasis puesto en el "realismo callejero" y en la filmación de escenarios naturales indica que el detective romántico en el retiro de su oficina sera reemplazado por un policía de nariz aguilena en una recorrida por aquellos "documentarios policiales" como *La Casa de la Calle 92* (1945), *La Ciudad Desnuda* (1948), *Al Borde del Peligro* (1950), *Yo creo en tí* (1948). El desplazar al detective privado

del controlado entorno del estudio hollywoodense para ubicarlo en el mundo "real" –dándole además una ocupación real– por añadidura castró el género de detectives. Dos de los films que sobrevivieron a la alteración del género y que son cercanos cronológicamente son *Los Asesinos* (The Killers, 1946) de Robert Siodmak y *D.O.A.* (1949) de Rudolph Mate. El primero está basado ostensiblemente en un cuento corto de Hemingway en el cual el empleado de una gasolinería al enterarse que dos matones llegaron al pueblo para matarlo, inexplicablemente espera en su habitación la llegada de los asesinos. Sin embargo, la historia de Hemingway simplemente provee el punto narrativo de partida en el film de Siodmak; el resto de la cinta sigue los esfuerzos de un investigador de seguros (Edmond O'Brien como Riordan) para identificar a los asesinos. La investigación, en la cual una multitud de personajes menores provee información en una docena de flashbacks, gradualmente revela el carácter del hombre muerto, Swede (Burt Lancaster en su primer papel). Swede, parece ser, era un boxeador fracasado convertido en un matón durante su tiempo libre, cuyos problemas fueron causados no por su adhesión a una vida criminal sino a causa de la *mujer fatal* Kitty Collins (Ava Gardner). Antes de ser asesinado, Swede se lamenta de "haber hecho una vez algo equivocado". Este epíteto del moribundo (sombras de "Rosebud") parece involucrar el robo de una enorme nómina cubierta por la compañía de Riordan, pero nosotros descubrimos a través del olfato detectivesco de Riordan, que el trágico error de Swede fue uno más arquetípico y fundamental: el haber sido seducido y traicionado por la asfixiante viuda negra, Kitty.

La obsesión de Riordan con el caso, que su jefe insiste en considerar como una pérdida de tiempo de la compañía, lo conduce hacia el mundo de Swede, donde finalmente se tropieza con Kitty. Riordan evita los esfuerzos de ella para usarlo, recupera la nómina y, según palabras de su jefe, "hace descender los premios del próximo año al diez por ciento". Mientras la fascinación personal de Riordan hacia el caso enfatiza su compromiso con algún código moral elevado, su fidelidad final con la compañía de seguros y por ende con el *status quo* socioeconómico, lo apartan claramente del detective *hardboiled* independiente. Sin embargo, la gravedad existencial de Swede, y la progresiva identificación de Riordan con el hombre muerto tienden a desplazar esta solución. Las implicaciones prosociales del film son modificadas severamente aún más por la estilización visual de Siodmak: el asesinato inicial está filmado con grados variantes de oscuridad (de hecho nunca vemos el rostro de Swede hasta los flashbacks posteriores), y el proceso mismo de la investigación conduce a Riordan hacia el sombrío pasado de Swede.

La oscuridad de *Los Asesinos* es un efecto artificial producido en los estudios, considerablemente diferente de la desolada atmósfera del thriller noir *D.O.A.* de Rudolph Mate, filmado en locaciones. Este increíble film puede ser la última articulación de Hollywood de la angustia urbana y la paranoia de la Guerra fría. En la escena de apertura del film, Edmond O'Brien, interpretando de nuevo a un agente de seguros/investigador, se acerca tropezando a una estación de policía para descubrir un asesinato, el suyo propio. Él estaba disfrutando de unos días libres en la Gran Ciudad (San Francisco) para escapar de su pequeña agencia pueblerina y su doméstica novia–secretaria, cuando fue envenenado sin motivo aparente por una dosis letal de una droga misteriosa, derivada del radio, que fue introducida en su bebida. Al día siguiente O'Brien, al darse cuenta que su dolencia física era muy fuerte como para adscribirla a una resaca, se dirige a una sala de emergencia donde se entera que tiene solamente pocos días de vida.

La vigorosa y dinámica cámara de Mate sigue al personaje que, presa de una pánica desesperación, recorre las calles de San Francisco. Siendo su inminente muerte una conclusión dada por sentado, el hombre condenado emprende su última investigación, cuyos resultados transmite a la policía local con su último aliento. La investigación nos conduce a través de calles perdidas, garitos baratos y depósitos abandonados, todos ellos capturados en clave realista. La estructura en flashback del film y la peripecia existencial del héroe remiten a los primeros *noir* detectivescos, pero las técnicas documentalistas de Mate, especialmente su uso de la luz natural disponible en el trabajo de filmación en exteriores, acrecienta el tema del aislamiento urbano. Este estilo funciona bien en *D.O.A.*, pero ello marca una significativa desviación de los primeros films de detectives urbanos en lo que respecta a la intensidad visual y sus preocupaciones dramáticas.

LA VARIACIÓN DEL POLICÍA–DETECTIVE

El detective *hardboiled* también sobrevivió en la forma del policía desplazado. Ejemplos de este híbrido –una amalgama entre la fórmula del detective y la del gangster– como–policía– pueden ser rastreadas volviendo a la década del '40 con *Laura* (1944) de Otto Preminger y *Encrucijada de Odios* (*Crossfire*, 1947) de Edward Dmytryk, culminando en la brillante *Sed de Mal* (*Touch of Evil*, 1958) de Orson Welles. En estos films, la desilusión y el aislamiento individual del policía se sublevan a los rectos ideales que habían motivado a Spade y a Marlowe a optar por la práctica privada antes que por la tarea policial institucionalizada. Como sus contrapartes *hardboiled*, estos policías estaban comprometidos con la idea utópica del orden urbano, pero sus agencias han sido corrompidas, por ineptitud o por codicia –cuando no lo es por ambas, como en *Los Sobornados* (*The Big Heat*, 1953) de Fritz Lang– y así el idealismo se ha convertido en cinismo. El policía se mueve a través de su propio código moral, pero su extrema lealtad a las fuerzas socava su aislamiento inicial al igual que su función mediadora. En las variaciones del '40, sin embargo, la lealtad a las fuerzas casi siempre parece ser un recurso narrativo gratuito, y consiguientemente la función y la actitud narrativa del héroe aparece cercanamente alineada a la del detective *hardboiled*. En cambio muchas de las variaciones de los '50 presentan un policía–cruzado listo para “limpiar la fuerza”, legitimando su propia función social y su idealismo individual dentro de la agencia tradicional.

En *Los Sobornados* de Lang, por ejemplo, el detective de policía Dave Bannion (Glenn Ford) abandona su puesto cuando el gangster que controla a los oficiales de la fuerza mata a la esposa de Bannion con una bomba dirigida a él. La gráfica descripción del deseo psicopático de Bannion por el justo castigo personal y social marca efectivamente el punto sobre el hecho de que el orden urbano puede ser logrado solamente al precio de la vida humana y la estabilidad mental. El personaje de Bannion se refleja a través de Lee Marvin, el maniático matón de Vince Stone, quien se opone a las actitudes y conductas de Bannion.

El héroe finalmente limpia la fuerza y devuelve a la comunidad urbana un estado de equilibrio, pero no antes de que se nos muestre que el orden social es meramente temporario y gratuito. Como tantas otras películas sobre el crimen de los años '50, especialmente aquellas saturadas como ésta de estilemas “negros”, la resolución prosocial se halla en desacuerdo con lo narrado. La corrupción es vista no como una función de la criminalidad individual sino como la del mismo sistema socioeconómico. Bannion se enfrenta a esta corrupción solamente después de la muerte de su esposa; una vez que él ha renunciado a su

trabajo, prácticamente no tiene nada que perder. Su eventual retorno a la fuerza después de haber mandado en prisión al jefe de los gangsters resuelve las complicaciones superficiales de la trama, pero no puede compensar las impresiones más profundas y finales del film: el desolado desierto urbano más allá de la segura y bien iluminada estación de policía, el café hirviendo que Marvin arroja al rostro de una sirena que lo traicionó (Gloria Grahame), la muerte y/o mutilación en el film de todo personaje significativo femenino, etc.

Esta tensión familiar entre la exposición inicial del "problema" narrado y su eventual resolución representa un dilema recurrente para el analista del género. Esto es, si asumimos que la atracción básica de un género consiste en su articulación formal de alguna básica contradicción cultural, y si consideramos que a medida que el género se desarrolla aprende a articular esa contradicción en forma más directa, entonces es necesario concluir que esa "solución" al problema se vuelve cada vez más forzada, estilizada y artificial. Lang, como muchos otros de sus contemporáneos en Hollywood, se convirtió en un maestro del requerido "happy end", y resolvía conflictos sociales inmediatos con un forzado optimismo que solamente enfatizaba la naturaleza contradictoria de los valores involucrados en sus films. La última línea del diálogo de *Los Sobornados*, por ejemplo, en el cual un sonriente y reinsertado Bannion, a punto de dejar la estación para dirigirse a investigar un caso, se da vuelta y dice "A propósito, no olviden el café", parecería ser un guiño deliberado de Lang con respecto al forzado optimismo del desenlace prosocial, dirigido a una audiencia aún paralizada por el incidente del café arrojado antes en el film.

Sin embargo, ciertos directores no transformaron el final feliz de sus películas en un irónico contrapunto temático. Muchos de los mejores directores de Hollywood, como John Ford y Orson Welles, usaron la resolución como una forma de lamentar el precio que la sociedad debe pagar cuando se enfrenta a su propio y contradictorio sistema de valores. En los últimos westerns de Ford, como en el film de Welles de 1958, *Sed de Mal*, se nos presenta la muerte del héroe tradicional, cuya escabrosa autoconfianza y comportamiento violento se halla finalmente en desacuerdo con la comunidad que él debe promover y proteger.

Sed de Mal traza los esfuerzos del investigador especial Mike Vegas (Charlton Heston) para aclarar el tráfico de narcóticos y la corrupción policial en un perdido pueblo de la frontera con México. A medida que la compleja narración se va desenredando, esta trama superficial se disuelve gradualmente para revelar las preocupaciones primarias del film: la naturaleza y el proceso de la justicia policial, y la exploración de un nuevo tipo de héroe, el superpolicía tecnócrata. El héroe Heston se contrapone a Hank Quinlan (interpretado por Welles), un policía desarraigado, obeso e intimidador con un considerable record en su trayectoria con respecto a la solución de casos difíciles. La razón de su éxito, descubre Vargas, radica en su talento para sembrar pistas falsas y para emplear tácticas ilegales a fin de extraer confesiones. El retrato de Welles del envejecido y corrupto policía que finalmente es víctima de sus propias trampas, es tan efectiva que Quinlan emerge como el personaje más simpático del film. Durante el curso de la acción, Vargas descubre la verdad sobre los procedimientos policiales de Quinlan, incluso recuperando para su causa al compañero y amigo de tantos años de Quinlan (Joseph Calleia como el sargento Peter Menzes). Cuando esto ocurre, Quinlan se autodestruye ante nuestros ojos. El colabora con uno de los traficantes de droga a quien Vargas había estado investigando y luego lo mata, tratando desesperadamente de incriminar a Vargas por este delito para así desviar la

atención de sus propios delitos. Su final es predecido por una marchita madame de burdel mexicano (Marlene Dietrich) a quien él recurrió por solaz. Cuando le pide que le lea su destino, ella gentilmente le dice "Tu no tienes más; tu futuro ya se agotó".

Mientras tanto, con el objetivo de grabar la confesión de Quinlan, Vargas convence a Menzes para que lo ayude llevando consigo un micrófono. Pero aún estando borracho, Quinlan detecta el ardid de Vargas y es capaz de obtener un control momentáneo sobre su destino. Es en este momento que Quinlan le dispara a Menzes; después, justo cuando esta por ejecutar a Vargas, Menzes moribundo le dispara a su viejo compañero en la espalda. Después que el cadaver de Quinlan flota cabeza abajo entre la basura arrojada al Río Grande, al final del film dos de los personajes se reúnen en el borde para lamentar su muerte. Ya sabemos que Quinlan ha confesado el verdadero asesinato que inició la confrontación entre él y Vargas. Cuando uno sugiere que "Bueno, Hank era un buen detective", Marlene Dietrich replica correctamente: "Y un policía despreciable".

Como este elogio final sugiere, Welles creó con el personaje de Hank Quinlan la necesaria culminación a la figura del detective *hardboiled*. Aquí el relativismo del detective se ha transformado en un absolutismo moral, su sentido de integridad y juego limpio ha dado lugar a una demanda de autopreservación, y quizás más significativamente, su aislamiento espiritual y su autoindulgencia han afectado su forma física: se ha vuelto viejo y desagradablemente gordo.

La visión cinematográfica de Welles (y de su cameraman Russell Metty) de este ensombrecido y surreal entorno urbano enfatiza también la decadencia institucional que lo ha infectado. Aunque el film fue rodado en California, la iluminación y el uso de lentes distorsionantes crean una atmósfera barroca, desorientadora y amenazante. La distorsión visual es compensada por la afición de Welles a los planos-secuencia –el más notable en la escena inicial del film y más tarde cuando Quinlan deja la evidencia en el departamento del sospechoso– lo cual da un sentido de integridad espacial al entorno que, al mismo tiempo, la lente de la cámara distorsiona. De tal forma el universo fílmico es a la vez real y artificial, familiar y abstracto, al igual que el mismo héroe *hardboiled*. Al humanizar al héroe previamente romántico, hasta el punto de envejecerlo y matarlo, al mismo tiempo que lo sitúa en un entorno urbano distorsionado, Welles articula efectivamente sea la inmediatez social como la abstracción mítica inherente al género. Dichas esencias se concentran en un personaje central cuya muerte señala el deceso del tradicional detective *hardboiled* y su mundo. *Sed de Mal* se sitúa como una de las genuinas obras maestras de la ficción de detectives y del cine expresionista de Hollywood.

No obstante la muerte de Quinlan, el detective *hardboiled* sobrevivió en los '50, aunque prevaleció más en la literatura popular que en el cine. Gradualmente Spade y Marlowe dieron lugar a un héroe menos heroico y más brutal, bien tipificado por Mike Hammer en las novelas vastamente populares de Mickey Spillane (*Yo, el Jurado*; *Bésame Mortalmente*, etc.). El talento de Spillane para explotar la crueldad gratuita y la excitación sexual condujo literalmente a millones de lectores hacia el mundo de Hammer –un mercado que fue más amplio que el de los libros de Hammett y Chandler.

Sin embargo, a pesar del éxito de Spillane, solamente el film de Robert Aldrich de 1955, *Bésame Mortalmente* (*Kiss Me, Deadly*), llevó a las pantallas a Hammer con cierto sentido. Ralph Meeker interpretó a Hammer, un personaje que el mismo Aldrich describió (en una entrevista con François Truffaut) como "un antidemocrático, un fascista". Ya no un moralista

aislado, el detective asume un rol ideológico más aseverativo y directo en su autodesignada misión de librar a la sociedad de la corrupción. A diferencia de sus predecesores románticos, y en pugna sea con los elementos criminales sea con las insensibles fuerzas prosociales, Hammer es un pragmático endurecido (*hard-bitten*) cuyos valores se basan firmemente en el absolutismo paranoico de la Guerra Fría. El pragmatismo de Hammer lo conduce también a aceptar casos de divorcios –el alimento de los detectives privados de la “vida real”– que sus ascendientes genéricos habían rechazado constantemente. En *Bésame Mortalmente*, Hammer vive en una habitación art-decó (decorada con tableros de damas en linoleo, estatuillas descuidadas, y pinturas pop), maneja un auto deportivo, busca hasta encontrar materiales radioactivos contrabandeados, y persigue a su secretaria, con la cual sostiene una relación no exactamente platónica. Profesionalmente, la función primaria de ella es atraer a los hombres casados a la cama para que su jefe pueda coercionarlos. Finalmente Hammer obtiene la chica y los materiales, solo para destruirlos en los momentos finales del film en un aparente holocausto nuclear (Aldrich: “Hice este final ambiguo para evitar la interferencia policial”)

Fundamentalmente Hammer no se halla más alejado de sus predecesores de cuanto, por decir un nombre, lo está el maniático cowboy James Stewart con respecto a sus propios predecesores clásicos en films de los '50 como *El Precio de un Hombre* (*The Naked Spur*, 1953) o *Hambre de Venganza* (*The Man from Laramie*, 1955), ambas dirigidas por Anthony Mann. Pero mientras el autoreflexivo “western psicológico” fue popular durante los '50, el “film de detectives psicológico” de Aldrich se mantiene virtualmente solo. El obvio compromiso de Hammer con el Norteamericanismo de los '50 y el status quo ideológico – que Aldrich calificó como “fascista”– realmente está más cercano a los policías desilusionados de esa época que a los detectives-hardboiled de la década anterior. El nuevo héroe cumple con la tradicional función mediatizadora del detective al tener él solo acceso ya sea a las fuerzas prosociales, ya sea a las anárquicas, aunque su fidelidad a lo prosocial nunca es puesta en duda. El detective Hammer es en el fondo un policía autodesignado que desdeña de los procedimientos policiales y de las salidas legales, que ubica a la justicia fuera de sus propios términos sin miedo a la interferencia burocrática o judicial. El efecto irónico de *Bésame Mortalmente* es que la profunda repulsa de Hammer en dudar del sistema de valores que él ciegamente sostiene, anima a los espectadores a tomar la postura opuesta. El hombre es toda acción y no angustia, una extensión patética del héroe hardboiled en una era de absolutismo moral y político. A fin de cuentas, la única diferencia entre Hammer y la policía que ridiculiza continuamente es que él no tiene que seguir las reglas.

REGENERACIÓN EN LA NUEVA HOLLYWOOD

La fórmula del clásico detective hardboiled y su romántica condición de caballero errante desapareció de las pantallas después de los '40 y permaneció adormecido hasta que la Nueva Hollywood de los '60 y '70 lo desenterró. El revival parece que empezó en 1966–67 con un puñado de interesantes pero generalmente poco inspiradas sagas de detectives privados: *Harper* de Jack Smight (1966) junto a *Tony Rome* de Blake Edwards y la confusa aunque por momentos brillante *A Quemarropa* de John Boorman (ambas de 1967), para nombrar algunas. El mismo Philip Marlowe regresó a la pantalla con *Marlowe* (1969), basada en *La Pequeña Hermana* de Chandler. *Marlowe* se ajusta a la fórmula y estilo “hardboiled”, incluso

dentro del entorno hippie de los '60 y a pesar de la luminosa fotografía en Technicolor. Gran parte del modesto éxito del film se debió al retrato relajado y moderado que realizó James Garner del héroe como así también a la permanente reputación de Los Angeles como centro de la decadencia urbana norteamericana (el éxito de Garner con su rol televisivo en *Maverick* marca una interesante semejanza entre el cowboy y su contemporánea contraparte "hardboiled").

El regreso de la fórmula del detective-hardboiled tuvo su pico en los '70 con films tales como *El Largo Adios* de Robert Altman, *Night Moves* de Arthur Penn, y *Barrio Chino* de Roman Polanski. Realmente, estos films representan el punto más alto de toda una substancial producción de películas de detectives –incluyendo *Adios Muñeca* (Dick Richards, 1975), *El Sueño Eterno* (Michael Winner, 1978), *The Late Show* (Robert Benton, 1977), y *The Big Fix* (Jeremy Paul Kagan, 1978)–, de un número de parodias –*Gumshoe* (Stephen Frears, 1972), *Pulp* (Michael Hodges, 1972), *Shamus* (Buzz Kulik, 1973), *The Cheap Detective* (Robert Moore, 1978)–, como así también de algunas interesantes variaciones sobre la fórmula del detective privado –*La Conversación* (Francis Ford Coppola, 1974), *Los Tres Días del Condor* (Sydney Pollack, 1975), *Maratón de la Muerte* (John Schlesinger, 1976), *Klute* (Alan Pakula, 1971)–. El policía desplazado disfrutó de una nueva vitalidad durante este período debido al resurgimiento del género del detective privado, con títulos como *Bullit* (Peter Yates, 1968), *Madigan* (Donald Siegel, 1968), y *Harry el Sucio* (Don Siegel, 1971).

La televisión también contribuyó con diversas series, a veces de tono hardboiled y a veces "softboiled" (*Mannix*, *Barnaby Jones*, *Cannon*, etc.), como así también con series policiales (*Baretta*, *Kojak*, *Starsky & Hutch*, etc.). El detective privado en estas series era una versión lavada de su ancestro cinematográfico, y era muy difícil albergar en la pantalla chica los estilemas "negros" del cine. La televisión demanda un estilo lumínico plano y de bajo contraste además de un trabajo de cámara modesto (especialmente durante los años del blanco y negro). Pero incluso en este formato diluido, era evidente que el detective esperaba ansioso por un cambio en el clima cultural que lo necesitara de nuevo para explorar los conflictos y las contradicciones dentro de su entorno.

Las condiciones ciertamente cambiaron en los '60, y el cinismo, la alienación y el romanticismo frustrado reaparecieron junto a la mirada nostálgica hacia la supuesta simplicidad de los EE.UU. pre-Sesentas. El mundo del detective ahora era un lugar más complejo con respecto a lo que había sido: en vez de una "justa" guerra mundial, ahora teníamos a Vietnam; en vez de mujeres esperando en sus casas a sus maridos, teníamos el Movimiento Feminista; la plaga urbana se había intensificado produciendo su abundancia de ghettos y tumultos raciales; y el desarrollo de la bomba era responsable de los calculos estimatorios sobre el "exterminio total" y la "paridad nuclear".

Estas y otras realidades culturales indicaban una substancial reevaluación de la ideología norteamericana, y el detective reflejaba necesariamente ese cambio en los valores. Como lo hacía su prototipo de los '40, el detective de la pantalla de los '70 aceptaba la corrupción social como un dato y trataba de mantenerse aislado de éste, conservando aún al idealista ingenuo debajo de la superficie cínica. Pero el nuevo detective de los '70 habitaba un entorno que era incapaz de entender o controlar –incluso en un film como *Barrio Chino*, donde ese entorno es Los Ángeles a fines de los años '30–. Sin ser ya un héroe protector, el detective en los films más recientes es configurado como la víctima fatal. Su incapacidad para

controlar su entorno y su destino pueden derivar en su muerte, como en *Night Moves*, o en un acto final de furia sin precedentes, como cuando Marlowe a sangre fría asesina a su propio y traicionero cliente al final de *El Largo Adios*.

Quizás la imagen más clara de la ineficacia del detective *hardboiled* contemporáneo aparece en los momentos finales de *Barrio Chino*. En el curso del film de Polanski (escrito por Robert Towne), el barrio chino de Los Angeles emerge como el centro metafórico de la duplicidad y la corrupción urbana. El detective (Jack Nicholson como Jake Gittes) tiempo atrás había trabajado para la policía recorriendo las calles del barrio chino pero renunció por circunstancias misteriosas. La trama de la película finalmente conduce a Gittes de regreso al barrio chino, donde su cliente-amante (Faye Dunaway como la mujer fatal) es asesinada y el villano (interpretado por John Huston, director de *El Halcón Maltés*) mantiene el control sobre la comunidad. Mientras Gittes se aleja del coche de la mujer muerta y del villano aparentemente inatacable, su compañero lanza la línea de diálogo final del film, un adecuado epitafio para el género del detective *hardboiled*:

“Olvídalo Jake, es el barrio chino.”

SCHATZ, THOMAS: *Los Géneros de Hollywood (Hollywood Genres)*;
Temple University Press – Philadelphia, 1981.