

BÁSICOS FILMOTECA

LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

EL HALCÓN MALTÉS
THE MALTESE FALCON. John Huston. EEUU. 1941

CAIMÁN CDC PRESENTA
Sesión 5 / Jueves 13 de diciembre de 2012
Presentación y coloquio a cargo de Antonio Santamarina,
crítico de la revista *Caimán CdC*.



EL CINE NEGRO

El cine negro aparece como un modelo diferenciado. Ahora bien, ¿se trata de un género o de un movimiento?, como se ha llegado a plantear en numerosas ocasiones. La perspectiva utilizada para entrar en el debate toma como referencia los tres conjuntos de normas que Román Gubern propone para definir la noción de género –“los cánones iconográficos, los cánones diegético-rituales y los cánones mítico-estructurales”– y confronta éstos con la incidencia de otros tres factores específicos del modelo.

Estos tres elementos nucleares, entre muchos otros periféricos, son los que están precisamente en el centro de la discusión: la relación dialéctica del cine negro con el presente histórico de la sociedad en la que nace (tomada esa relación a veces en sentido metafórico), la raíz expresionista que alimenta las tonalidades atmosféricas de su estética y la cuestión esencial de la ambigüedad en la producción de sentido dentro de estos filmes. Adicionalmente puede añadirse un cuarto factor de notable peso específico: la amplitud que el modelo manifiesta para acoger en su seno diferentes corrientes y ramificaciones, lo que le convertiría –desde esta óptica– en una especie atípica de “supergénero”.

[...] El verdadero núcleo del cine negro queda reducido, como tal género, a una pequeña almendra central poblada por un ramillete de títulos mucho más reducido de lo que parece, en cuya órbita periférica, o incluso tangencial, circulan muchos otros que sólo de forma oblicua o por parentesco temático-argumental podrían ser asimilados con aquel.

Resulta de utilidad, por lo tanto, volver al concepto omnicomprendido de *thriller* como instancia global y en tanto que supergénero capaz de acoger en sus cauces extraordinariamente flexibles numerosas manifestaciones de índole más o menos familiar. Dentro de sus coordenadas se abre paso la aparición, la formalización progresiva y el desarrollo de un movimiento pluriforme con raíces históricas capaz de engendrar en su interior, al menos, un antecedente germinativo (el *cine de gánsters* de los años treinta), una derivación transitiva (el *cine de denuncia social*), un género nuclear de pertinencia restringida y estricta acotación temporal, pero contaminante de distintos ciclos y formatos paralelos (el *cine negro*), y varias corrientes asimiladas que bien pueden llegar en muchos casos –pero no todos– a superponerse de pleno con este último (el *cine de detectives*, el *cine criminal*), o bien pueden discurrir en paralelo y compartir con él, de forma sólo tangencial, algunas zonas comunes de mayor o menos amplitud, caso del cine policial.

[...] Territorio privilegiado para desplegar la radiografía de un país en crisis y campo abonado para la denuncia ética, las imágenes del cine negro mantienen con sus referentes sociales una relación compleja y nada simplificadora que se expresa en las películas más como diagnóstico de fondo que como requisitoria testimonial en primera instancia. Si sus ficciones transparentan, con tanta nitidez, las contradicciones éticas y sociales generadas por la configuración acelerada de una formación urbana y capitalista sumergida en un problemático trance de crecimiento, y enfrentada a las consecuencias de su intervención bélica, ello obedece a la naturaleza de sus contenidos y, sobre todo, a la peculiar disposición de sus estrategias narrativas, estéticas y lingüísticas.

En cuanto al primero de estos aspectos, y tomando como base la concepción más amplia del movimiento en cuestión, el cine negro acompaña siempre a sus protagonistas (gánster, policía, detective o criminal) en su deambular por el universo del hampa o del delito, por los caminos del crimen y de la extorsión. La presencia de estos elementos, y de todos aquellos factores relacionados con ellos, hace que la película negra gire esencialmente en torno a la muerte o, cuando menos, en torno a su amenaza o su premonición. Su territorio dramático predilecto es la angustia, el miedo o la sombra que provoca la cercanía o la posibilidad de la muerte. De ahí su necesidad de instalarse bien en la médula o bien en la periferia del delito, del medio criminal o de las aguas turbias por las que discurre la borrosa línea fronteriza entre el bien y el mal.

Que la descripción de tales ambientes sea inmediata, directa y física, o, por el contrario, indirecta, elíptica y psicológica, que la inmersión de la cámara en esos dominios sea rotunda y seca o pudorosa y alusiva, son variantes y posibilidades que no afectan a la naturaleza profunda del modelo. De la misma forma en que no es cierta la premisa de que el relato deba narrar necesariamente los acontecimientos desde el punto de vista del criminal, tampoco es ineludible que los moldes narrativos se circunscriban a los asuntos carcelarios, la biografía de los gánsters, las historias de detectives o mujeres fatales, los procesos jurídicos o los enrevesados casos de psicología criminal, aunque todos estos contenidos hayan marcado de forma más que significativa numerosos títulos de las series respectivas.

Más que en estos componentes argumentales, diegéticos o temáticos, el núcleo duro y fundamental del cine negro desvela sus principales señas de identidad en el carácter problemático de sus personajes (de psicología siempre curva o nebulosa), en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres o ambivalencias. Más que la violencia, la presión psicológica o la crueldad por sí mismas, el rasgo diferencial del género en este campo atiende a la representación supuestamente realista y descarnada, pero en verdad sumamente estilizada, de éstas conforme a patrones icónicos mucho más codificados de lo que parece a simple vista.

De igual forma, la narratividad inicialmente heredada de la novela negra –de matriz conductista– no tarda en transgredir la débil membrana de las apariencias para bucear en la ambigüedad subterránea de éstas o para discurrir, en ocasiones, por la frontera de lo onírico, de lo freudiano o incluso de lo mítico, sustrato éste que puede rastrearse en el interior de algunos títulos bajo los que subyace el eco –reelaborado– de la tragedia. Conviene dejar claro, por consiguiente, que la ecuación cine negro igual a realismo es una de las más engañosas entre todas las posibles, y no sólo por la evidencia del espesor expresionista de su estética, sino también, y sobre todo, por el refinado artificio retórico que impregna los recursos estructurales y los mecanismos puestos en juego para organizar y conducir los conflictos abiertos dentro de estas ficciones.

El entronque del cine negro con las corrientes narrativas del realismo crítico norteamericano (esencialmente literarias; más en concreto, la escuela realista de la novela policíaca) se produce, por lo tanto, en un espacio diferente al de la representación naturalista propia del realismo fílmico. Esa zona de encuentro y de tensiones debe situarse, más bien, en el ámbito donde confluyen, por un lado, la mirada inconformista hacia la realidad que proyectan los escritores, guionistas y directores del género; por otro, la influencia considerable de la serie negra literaria sobre este modelo de producción; y, finalmente, la densa y estilizada formalización que configura su narrativa y su lenguaje.

Siendo esta construcción formal más deudora del expresionismo barroco y tenebrista, mayoritariamente nocturno, que de las claridades afirmativas inherentes a los modelos realistas, la condición negra de los filmes depende mucho más del estilo, de la construcción narrativa, de la puesta en escena y de la textura visual que de los motivos temáticos enunciados por sus historias. La condensación elíptica de éstas, la suntuosa densidad atmosférica de los ambientes descritos, la utilización del “fuera de campo” como trampolín para abrir en la diégesis todo tipo de fisuras, las estrategias de iluminación y de encuadre, las angulaciones de cámara y los modos de la planificación fundamentan aquí el binomio que expresan la fragilidad siempre amenazada del bien y el atractivo ambiguo del mal.



Así es el espejo irisado, con algo de azufre, por cuyo azogue penetra el cine negro en la cara oculta del «sueño americano», del mito del *self made man* y de la moral del éxito que están en la base aglutinadora del floreciente capitalismo americano, tan despiadado como se muestra, por otro lado, en su paralela capacidad de desintegración social. Un cine de protagonismo mayoritariamente masculino, poblado por antihéroes casi siempre aislados (tanto en lo físico como en lo mental), muchas veces prisioneros de su pasado o bien entregados a un distante escepticismo frente a un presente lleno de incertidumbres y oscuridades.

El género se adentra de esta forma en la vida y en la cultura, en las costumbres y en los excesos de la sociedad americana, a la que se aproxima desde un ángulo oblicuo y a través de un prisma distorsionado en el que reina la inestabilidad de las perspectivas y el desequilibrio de los valores. El fatalismo que con tanta frecuencia impregna la vida de sus personajes, la dislocación psicológica que los mantiene cercados, el desengaño y el autoengaño del que son víctimas no son otra cosa que manifestaciones individuales derivadas del «estado de las cosas» en un mundo donde toda certeza o línea de referencia ha terminado por desvanecerse entre brumas.

Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina.

El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica.
Barcelona: Paidós, 1996.

UN FALSO HALCÓN PARA UN NUEVO GÉNERO

Pocas películas hay tan unidas a un género o, si se prefiere a un movimiento, como *El halcón maltés* y el cine negro, hasta el punto de que su estreno, en 1941, marcará para la historiografía oficial la fecha de nacimiento de éste. Por supuesto, se trata de una mera convención metodológica, pero que cuenta con sólidos argumentos a su favor. En primer lugar, su año de estreno, que coincide con la entrada de EEUU en la Segunda Guerra Mundial y con el declive del ambicioso programa de reformas (*New Deal*) puesto en marcha por Roosevelt. Ambos acontecimientos sumirán a la sociedad norteamericana en un clima de miedo y de desasosiego del que se hará eco el naciente cine negro.

En segundo lugar, su irrupción en escena cuando dos películas de Raoul Walsh (*Los violentos años veinte / The Roaring Twenties*, 1939; y *El último refugio / High Sierra*, 1941) habían escrito el epitafio definitivo del cine de gánsteres y, sobre todo, del arquetipo protagonista de este tipo de ficciones sin que hubiera otro a mano para sustituirlo. No es casual, por ello, que tres de los principales artífices de *El último refugio* (el productor Hal B. Wallis, el guionista, y ahora director debutante, John Huston y el actor Humphrey Bogart) recogieran el testigo caído para alumbrar el nuevo género con *El halcón maltés*.

En tercer lugar, la aparición de dos nuevas tipologías que, frente a los protagonistas de una sola pieza y sin espesor psicológico del cine de gánsteres, se moverán ahora a caballo entre la ley y el delito (los detectives) o se convertirán en protagonistas de las nuevas ficciones criminales (las mujeres fatales) reflejando el miedo del varón ante el nuevo papel que empezaba a jugar la mujer en la sociedad.

En cuarto lugar, un cierto pedigrí cultural, ya que Huston pone en escena una de las obras más conocidas de Dashiell Hammett, el padre de la novela negra, protagonizada por uno de sus detectives más emblemáticos (Sam Spade) y que había sido llevada ya al cine en dos ocasiones anteriores con escaso éxito: *El halcón* (The Maltese Falcon; Roy del Ruth, 1931) y *Satan Met a Lady* (William Dieterle, 1936).

Y en quinto lugar, y más importante aún, el tono de ambigüedad moral, psicológica y social que envolverá el entramado narrativo y formal de la película y que, al dinamitar los puntos de guía psicológicos del espectador, acabará creando en éstos ese

«malestar específico» que, según Raymond Borde y Etienne Chaumeton, constituye el elemento definidor del cine negro.

Más que la realización en sí (demasiado fría y cerebral), el mérito principal de Huston consistirá en trasladar a 1941 el espíritu de 1929 (año de publicación de la novela) para establecer, así, un puente virtual entre aquel momento de capitalismo desaforado que desembocaría en el célebre *crack* y otro de zozobra marcado por la inminente entrada de EEUU en el conflicto bélico. En mitad de este clima de desesperación, Huston acertará al crear la compleja figura de un detective misógino, escéptico y descreído, cuyo caminar por la ficción servirá para revelar los entresijos de un mundo que ha perdido de vista cualquier referente ético.

Toda la intriga de la película se desarrolla así en torno a la búsqueda de la preciosa estatuilla que da título al film y que todos los personajes –desde Sam Spade (H. Bogart) hasta la *femme fatale* Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) pasando por un estafalario trío de delincuentes– se afanan por encontrar. Mentiras, simulaciones, chantajes y sobornos presidirán la andadura de todos ellos por una imágenes preñadas, como sus intenciones inconcesables, de violentos contrastes luminosos y filmadas casi siempre en espacios claustrofóbicos donde, como afirma Spade, «todos tienen algo que ocultar».

Poseedor de la mente más lúcida, Spade (a quien todo el mundo intenta comprar) será el motor principal de la acción y quien, movido primero por la ambición y luego por el instinto de supervivencia y por mantenerse fiel a un código de conducta anticuado, decidirá entregar a la policía a Brigid, la mujer que ama, con tal de salvarse a sí mismo una vez fracasado (un *leitmotiv* en la filmografía de Huston) el negocio del halcón. De manera tan poco airosa, pero preñada de ambivalente sentido, nacerá un arquetipo que, vestido con los ropajes grises de la ambigüedad, intentará sobrevivir en una sociedad tan falsa como la citada estatuilla del halcón o como el 'sueño americano', donde importan más las apariencias que la realidad. Un espécimen particularmente adaptado para los nuevos tiempos, en los que solo prosperan quienes, como Spade o el taimado Kasper Gutman (Sidney Greenstreet), carecen de escrúpulos y son maestros en el arte de la simulación.

Antonio Santamarina.

“Un falso halcón para un nuevo género”,
en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 11, diciembre 2012.



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es

<http://opac.ivac-lafilMOTECA.es>

EL CINE NEGRO

ALBERDI, Maite. «Una mirada al cine negro desde el expresionismo», en *La Fuga*.

[<http://www.lafuga.cl/una-mirada-al-cine-negro/225>]

ARRIBAS, Víctor. *El cine negro*. Madrid: Notorious, 2010.

BELLUSCIO, Marta. *Las fatales ¡Bang! ¡Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. València: La Máscara, 1996.

COMA, Javier. *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Fabregat, 1981.

HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio. *El cine negro. Maduración y crisis de una escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996.

HURTADO, José Antonio. *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en la sombra*. València: Nau Llibres, 1986.

KAPLAN, E. Ann. *Women in Film Noir*. London: BFI, 1992.

PAVÉS, Gonzalo M. *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*. Madrid: T&B Editores, 2003.

ROJO, Raúl. *Cine negro: de El halcón maltés a El hombre que nunca estuvo allí*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, S. A. 2005.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: Mensajero, 1998.

SANTAMARINA, Antonio. *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza, 1999.

SILVER, Alain. *Cine negro*. Köln: Taschen, 2004.

SIMSOLO, Noël. *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2007.

SKLAR, Robert. *City Boys: Cagney, Bogart, Garfield*. Oxford: Princeton University Press, 1992.

VV.AA. Especial cine negro, *Dirigido por*, nº 268, mayo 1998.

EL HALCÓN MALTÉS

CAHIEL, Marie. *The Maltese Falcon*. Leicester: Magna Books, 1991.

HEREDERO, Carlos F. *John Huston*. Madrid: Ediciones JC, 1984.

LOSILLA, Carlos. «Huston boxeador: las adaptaciones literarias». *Dirigido por*, nº 345, mayo 2005.

VIGANÓ, Aldo. «El halcón maltés», *Dirigido por*, nº 344, abril 2005.

VV.AA. Monográfico John Huston, *Nosferatu*, nº 51, marzo 2006.

EN LA VIDEOTECA

videoteca_ivac@gva.es

<http://arxiu.ivac-lafilMOTECA.es/IVAC/>

Furia (Fury, Fritz Lang, 1936)

Sólo se vive una vez (You Only Live Once, Fritz Lang, 1937)

Me convirtieron en un criminal (They Made Me a Criminal, Busby Berkeley, 1939)

La pasión ciega (They Drive By Night, Raoul Walsh, 1940)

El halcón maltés (The Maltese Falcon, 1941)

La sombra de una duda (The Shadow of a Doubt, Alfred Hitchcock, 1943)

La mujer del cuadro (The Woman in the Window, Fritz Lang, 1944)

Perdición (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944)

Historia de un detective (Murder, My Sweet, Edward Dmytryk, 1944)

Laura (Otto Preminger, 1944)

Detour (Edgar G. Ulmer, 1945)

¿Ángel o diablo? (Fallen Angel, Otto Preminger, 1945)

Perversidad (Scarlet Street, Fritz Lang, 1945)

El sueño eterno (The Big Sleep, Howard Hawks, 1946)

El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice, Tay Garnett, 1946)

Forajidos (The Killers, Robert Siodmak, 1946)

Brigada suicida (T-Men, Anthony Mann, 1947)

La dama de Shanghai (The Lady From Shanghai, Orson Welles, 1947)

Retorno al pasado (Out Of The Past, Jacques Tourneur, 1947)

La senda tenebrosa (Dark Passage, Delmer Daves, 1947)

El beso de la muerte (Kiss of Death, Henry Hathaway, 1947)

Cayo Largo (Key Largo, John Huston, 1948)

Orden: caza sin cuartel (He Walked By Night, Alfred L. Werker, 1948)

La ciudad desnuda (The Naked City, Jules Dassin, 1948)

El abrazo de la muerte (Criss Cross, Robert Siodmak, 1949)

El demonio de las armas (Gun Crazy, Joseph H. Lewis, 1949)

En un lugar solitario (In a Lonely Place, Nicholas Ray, 1950)

Con las horas contadas (D.O.A., Rudolph Maté, 1950)

La jungla de asfalto (The Asphalt Jungle, John Huston, 1950)

Testigo accidental (The Narrow Margin, Richard Fleischer, 1952)

Los sobornados (The Big Heat, Fritz Lang, 1953)

Manos peligrosas (Pickup on South Street, Samuel Fuller, 1953)

Deseos humanos (Human Desire, Fritz Lang, 1954)

Atraco perfecto (The Killing, Stanley Kubrick, 1956)

El beso mortal (Kiss Me Deadly, Robert Aldrich, 1956)

Falso culpable (The Wrong Man, Alfred Hitchcock, 1957)

Sed de mal (Touch of Evil, Orson Welles, 1958)

El hombre de Mackintosh (The Mackintosh Man, J. Huston, 1973)

El honor de los Prizzi (Prizzi's Honor, John Huston, 1985)



ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

COLABORA



caiman
EDICIONES