

para ampliar

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos bibliográficos y audiovisuales de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 - Valencia
http://arxiu.ivac-laifilmoteca.es/IVAC/
videoteca_ivac@gva.es

Jacques Tourneur y el cine de género de serie B

Les filles de la concierge (Delirio de grandeza, 1934)
Cat People (La mujer pantera, 1943)
I Walked with a Zombie (Yo anduve con un zombie, 1943)
Experiment Perilous (Noche en el alma, 1944)
Canyon Passage (Tierra generosa, 1946)
Out of the Past (Retorno al pasado, 1947)
Berlin Express (1948)
The Flame and the Arrow (El halcón y la flecha, 1950)
Anne of the Indies (La mujer pirata, 1951)
Appointment in Honduras (Cita en Honduras, 1953)
Wichita (1955)
The Comedy of Terrors (La comedia de los terrores, 1964)
The Twilight Zone. Night Call (Dimensión desconocida. Llamada nocturna, 1964). Episodio para la serie de TV
The City Under the Sea (La ciudad sumergida, 1965)

Básicos del cine negro

del cine de gánsters a las primeras evocaciones manieristas¹

Underworld (La ley del hampa, Josef von Sternberg, 1927)
Little Caesar (Hampa dorada, Mervyn Leroy, 1930)
Public Enemy (El enemigo público, William Wellman, 1931)
The Roaring Twenties (Los violentos años veinte, Raoul Walsh, 1939)

Scarface, the Shame of the Nation (Scarface, el terror del hampa, Howard Hawks, 1932)
High Sierra (El ultimo refugio, Raoul Walsh, 1941)
The Maltese Falcon (El halcón maltés, John Huston, 1941)
Murder, my Sweet (Historia de un detective, Edward Dmytryk, 1944)
Double Indemnity (Perdición, Billy Wilder, 1944)
Phantom Lady (La dama desconocida, Robert Siodmak, 1944)
Laura (Otto Preminger, 1944)
The Woman in the Window (La mujer del cuadro, Fritz Lang, 1944)
The Big Sleep (El sueño eterno, Howard Hawks, 1946)
The Killers (Forajidos, Robert Siodmak, 1946)
Kiss of Death (El beso de la muerte, Henry Hathaway, 1947)
They Live by Night (Los amantes de la noche, Nicholas Ray, 1948)
Gun Crazy (El demonio de las armas, Joseph H. Lewis, 1949)
The Asphalt Jungle (La jungla de asfalto, John Huston, 1950)
In a Lonely Place (En un lugar solitario, Nicholas Ray, 1950)
The Big Heat (Los sobornados, Fritz Lang, 1953)
Kiss Me Deadly (El beso mortal, Robert Aldrich, 1956)
Touch of Evil (Sed de mal, Orson Welles, 1958)
Anatomy of a Murder (Anatomía de un asesinato, O. Preminger, 1959)
The Rise and Fall of Legs Diamond (La ley del hampa, Budd Boetticher, 1960)

(1) Listado extraído a partir de la obra

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

GUERIF, François. *El cine negro americano*. Barcelona: Alcor, 1988.
HEREDERO, Carlos; SANTAMARINA, Antonio. *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996.
HILLIER, Jim. *100 Film noirs*. London: British Film Institute, 2009
HURTADO, José Antonio. *Cine negro, cine de género: subversión desde una mirada en sombra*. Valencia: Nau llibres, 1986.
PALACIOS, Jesús (ed.). *EuroNoir: serie negra con sabor europeo*. Madrid: T & B; Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2006.
PALACIOS, Jesús; WEINRICHTER, Antonio (eds.). *Gun crazy: serie negra se escribe con B*. Madrid: T & B; Festival I. de Cine de Las Palmas, 2005.
PAVÉS, Gonzalo. *El cine negro de la RKO: en el corazón de las tinieblas*. Madrid: T & B, 2003.
SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: El mensajero, 1998.
SANTAMARINA, Antonio. *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza, 1999.
SILVER, Alain; WARD, E. *Encyclopédie du film noir*. Paris: Rivages, 1987

AA.VV. *Jacques Tourneur*. Madrid: Filmoteca Española; Festival de Cine de San Sebastián, 1988.
BELLUSCIO, Marta. *Las fatales ¡bang! ¡bang!: una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. Valencia: La Máscara, 1996.
BENET, Vicente José. *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros (1930-1932)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.
BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. *Le panorama du film noir américain (1941-1953)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1955
CASAS, Quim. *Retorno al pasado; Dune*. Bcn: Libros Dirigido, 2000.
COMA, Javier y LATORRE, J. M. *Lucas y sombras del cine negro*. Barcelona: Fabregat (col. Dirigido por...), 1981.
COMA, Javier. *Diccionario del cine negro*. Plaza y Janés, 1990
CUETO, Roberto (ed.). *Asia noir: serie negra al estilo oriental*. Madrid: T & B; Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2007.
CUETO, Roberto (ed.). *Japón en negro: el cine policíaco japonés*. San Sebastián: Festival Internacional de San Sebastián, 2008.

EN LA BIBLIOTECA

Ed. Rialto · 7ª planta · Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
http://opac.ivac-laifilmoteca.es
ivac_documentacion@gva.es



IVAC
la filmoteca

ivac.gva.es

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

básicos filmoteca

una introducción
a la historia del cine
(segunda parte)



Retorno al pasado: el pasado como estigma

José Antonio Hurtado

Te advertimos de que el presente artículo desvela partes de la trama de la película.

Desde un punto de vista genérico podemos considerar el film de Jacques Tourneur como paradigma del cine negro. ¿Pero qué es el cine negro? O parafraseando a Carlos Losilla, ¿de qué hablamos cuando hablamos de cine negro?

Respuesta compleja. Si nos remontamos al origen del término, a cómo y dónde se acuñó, comprobaremos que en su mismo metafórico enunciado reside ya gran parte de su inicial indefinición. Verano del 46, Francia en la posguerra, el público francés descubre una serie de filmes que debido al conflicto bélico no habían manchado aún las blancas pantallas parisienses. Como señalan Raymond Borde y Etienne Chaumeton en su libro ya clásico *Le panorama du film noir américain*, es un nuevo tipo de cine americano. Ellos citan como prueba de cargo cinco títulos, todos pertenecientes a los años 40: *El halcón Maltés*, de John Huston; *Laura*, de Otto Preminger; *Historia de un detective*, de Edward Dimytryk; *Perdición*, de Billy Wilder; y *La mujer del cuadro*, de Fritz Lang. Todos comparten, en su opinión, una atmósfera insólita y cruel, con un erotismo bastante particular. La crítica francesa decidió que había nacido un nuevo género: el cine negro. Con el tiempo y junto al western, el género por excelencia del cine americano, se convirtió en uno de los pilares del edificio mítico del cine de Hollywood. Pero ante el reto nominalista que supone una etiqueta que ha traspasado fronteras y se ha popularizado incluso en EEUU, la respuesta conceptual no es sencilla: más allá de considerarlo un género específico y diferenciado, un subgénero dentro del thriller (entendido éste como un supragénero sin precisos límites cronológicos ni geográficos, es decir como un ámbito ecléctico que subsume diversas corrientes o subgéneros), un período tardío, de naturaleza manierista, de un género clásico (el thriller o policíaco clásico) o un “movimiento” estilístico que se sitúa entre la madurez y la crisis de la escritura clásica, lo que sí me atrevería a afirmar, más allá de toda duda razonable y sin entrar en disquisiciones de gran

sesión 10
27 de enero de 2011

LOS GÉNEROS EN EL CINE CLÁSICO. EL CINE NEGRO

RETORNO AL PASADO
(OUT OF THE PAST)
Jacques Tourneur. EEUU. 1947

IVAC
la filmoteca

calado, es que es auténtico **cine de género**. Cine perteneciente, sobre todo, a la época clásica de Hollywood (en plena vigencia del Studio System) pero también al período en que comienza la crisis del sistema de estudios, su irrupción, madurez y crisis tendrá lugar durante las décadas de los 40 y 50. Por lo tanto, desde esta perspectiva, es distinto al cine de gánsters de los 30 (y a otras corrientes de la década) y al policíaco moderno o thriller postclásico, lo cual no quiere decir que no asuma e incorpore elementos del primero o no podamos rastrear sus huellas en este último.

Esta manifestación tan popular y mítica del cine norteamericano del período apuntado está integrada por un corpus de filmes que tienen como denominador común una temática criminal y la presencia de un elemento iconográfico básico: la violencia. Como señalan Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, “todos ellos giran esencialmente en torno a la muerte violenta o, al menos, sobre su amenaza o premonición”. En *Retorno al pasado*, desde luego, la violencia de todo tipo, física, moral, psicológica, es algo cotidiano, que deja un reguero de muertos. El cine negro, género urbano y nocturno, también se caracteriza por poseer, dentro de su complejidad y contornos difusos, una coherencia interna en sus códigos, en su discurso estético-ideológico basado en la ambigüedad como herramienta expresiva. En concreto, en *Retorno al pasado* su producción de sentido se fundamenta de forma muy precisa en la turbiedad y espesor narrativo, al mismo tiempo que en la ambigüedad y ambivalencia, tanto a la hora de radiografiar de manera crítica la sociedad como de diseccionar psicológicamente a los personajes. El filme se convierte en un retrato moral de un universo social y humano habitado de incertidumbres y poblado de claroscuros.

Si pretendemos dar una definición estricta, podemos decir que el cine negro, como es posible rastrear en sus manifestaciones textuales, es un complejo híbrido de realismo psicosocial (se entronca con la escuela realista de la novela policíaca norteamericana) / atmósfera onírica (de raíz expresionista) / relato de misterio criminal - intriga detectivesca - suspense.../ estilizada crónica testimonial- radiografía histórica en presente / metáfora crítico-política. Y sin perder de vista su contaminación por



parte de otra manifestación genérica: el melodrama. Su coherencia viene determinada, en última instancia, por las circunstancias socio-históricas de las que el cine negro es reflejo. Este contexto histórico concreto es el proceso de transformación de una sociedad rural en un sistema urbano e industrial que acabará siendo la primera potencia económica y militar del mundo. Pero no es un reflejo directo, ya que el cine de género, en general, es un método “mítico” de analizar la realidad norteamericana. El cine negro, a través de sus ficciones, nos ofrece por vía metafórica una radiografía en negativo de ésta. No se trata de ofrecer un espejo que devuelve imágenes nítidas, sino de sustituir, como en la metáfora, uno de los términos (la sociedad) por otro (la imagen estilizada, depurada de ésta que presentan los filmes) y de devolver al espectador el producto obtenido, golpeándole las retinas con la ambigüedad de sus ficciones preñadas de delitos, violencia y crimen, pobladas de gánsteres, criminales, mujeres fatales, policías o detectives, todos ellos personajes situados en torno a la frágil frontera de la ley. El sueño americano visto a través de un vidrio oscuro, eso es el cine negro. Nos encontramos ante la castración de ese sueño, en parte representado por el mito edénico de la pradera; nos adentramos en la vorágine de la pesadilla: la ciudad, la noche, los ojos de un ciclón infernal.

Todas estas ideas y cuestiones, y otras muchas, se pueden rastrear en una materialización textual tan rica y sugerente como es *Retorno al pasado*, que consideramos paradigmática del cine negro —modelo cristalino y emblemático del mismo— por-

que condensa una idea fundamental: lo que da negrura a los diferentes relatos, lo que confiere su verdadero carácter “negro” al film noir, más allá de su temática y su carga de denuncia social, es su estilizada y metafórica construcción formal de fuerte contenido expresionista... De hecho, es incluido por Antonio Weinrichter en el ciclo central del film noir (1947-53), del que destaca ese marcado carácter expresionista, o formaría parte integrante, según Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, de la pequeña almendra central del cine negro entendido en sentido estricto. El film de Tourneur, a través de la textura visual de sus imágenes, plena de claroscuros; de su entramado narrativo, lleno de fracturas y retorcimientos; de su estilo en definitiva, nos habla de los males que afectan a una sociedad convulsa y enferma, nos describe un mundo, en el que la línea entre el bien y el mal están casi siempre difuminada, por no decir borrada. Todo ello provoca desconcierto y desazón, o en palabras de los Borde y Chaumeton, “un malestar específico” en el espectador.

que condensa una idea fundamental: lo que da negrura a los diferentes relatos, lo que confiere su verdadero carácter “negro” al film noir, más allá de su temática y su carga de denuncia social, es su estilizada y metafórica construcción formal de fuerte contenido expresionista... De hecho, es incluido por Antonio Weinrichter en el ciclo central del film noir (1947-53), del que destaca ese marcado carácter expresionista, o formaría parte integrante, según Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, de la pequeña almendra central del cine negro entendido en sentido estricto. El film de Tourneur, a través de la textura visual de sus imágenes, plena de claroscuros; de su entramado narrativo, lleno de fracturas y retorcimientos; de su estilo en definitiva, nos habla de los males que afectan a una sociedad convulsa y enferma, nos describe un mundo, en el que la línea entre el bien y el mal están casi siempre difuminada, por no decir borrada. Todo ello provoca desconcierto y desazón, o en palabras de los Borde y Chaumeton, “un malestar específico” en el espectador.

Relato de luces y sombras

Una carretera, un paisaje. Estamos en un ámbito rural. Mientras vemos en plano general un coche aproximándose a un pueblo, la cámara efectúa una panorámica y encuadra el cartel que indica su nombre: Bridgeport. El coche, mediante un breve travelling muy agresivo que invade el espacio, penetra en el pueblo hasta detenerse en una gasolinera. De él desciende un forastero, que casi desde el primer momento se nos antoja una amenaza: no presagia nada bueno.

El pasado irrumpe en el presente, lo disloca, abre grietas en la armonía del paisaje (simbolizada en el paraje idílico de la secuencia inicial del río), prolongación de la estabilidad personal de Jeff (Robert Mitchum), protagonista del film. Cuando adquiere conciencia de esa “invasión”, atrapado en su vorágine, debe hacer frente al pasado, cuyos contornos ya se nos insinúan turbios con la sola presencia del extraño que llega al pueblo. El intruso, encuadrado con un coche de policía que transita al fondo del plano (marca de género), es un mensajero de los infiernos. Su indumentaria y su manera de actuar ya por sí solas levantan sospechas (iconográficamente remite a la figura del gánster. Pronto se identificará como el sicario de un mafioso). Al paso del vehículo gira la cabeza y mira fuera de campo. La presencia de la policía y el consiguiente gesto de que no le pasa desapercibida, anticipan a manera de indicios genéricos, lo que será la inscripción del relato en un género determinado: el cine negro.

En el momento que Jeff, que regenta la gasolinera, va a revelar a su oscuro pasado, resignado a su poderosa influencia, se transforma iconográficamente. Aparece como un detective en sus marcas externas antes de que, a través del relato de su vida pasada, se haga explícito en el film. Un sombrero de fieltro, una gabardina, una escena nocturna, un coche, un cigarrillo colgando de la comisura de los labios desvelan su pasado profesional. Atrapado a partir de entonces en un juego de claroscuros, transitará por las sombras del pasado. Una iluminación lateral divide su rostro en dos: una parte iluminada, la otra en sombra. Hermosa metáfora de un hombre escindido entre un presente y un pasado. La sombra, con toda su pesada carga, se proyecta sobre él. Es el momento, mientras se dirigen en coche hacia su cita con el pasado, camino de un reencuentro peligroso, de descubrir, a modo de confesión tardía, el enigma a su pareja. Todo inocencia, el rostro de Anne —su novia aldeana— es, además de destinataria de una dolorosa confidencia, víctima de un chorro de luz: marca de pureza que contrasta con la oscuridad que le rodea.

Comienza el flash-back: mientras vemos la primera imagen de su relato, la voz en off de Jeff narra una turbia historia. Una hermosa mujer fatal ha escapado con cuarenta mil dólares, tras haber disparado en NuevaYork contra su hombre: un poderoso gánster llamado Witt (Kirk Douglas). Consumada la traición, el personaje que encarna Robert Mitchum hace acto de presencia; es contratado para encontrar a la chica y recuperar el dinero. Jeff inicia la investigación, emprendiendo un largo viaje a través de diversas ciudades. Siguiendo su rastro marcha a México. Una voz en off, la suya, marca el trayecto. Llega a Acapulco: el calor, la soledad de México, hacen mella en Jeff. Un encuentro, amor nocturno, pasión desatada... Ha caído en las redes de Kathie, que así se llama ese destacado ejemplar de la seducción y el engaño. Ella le jura que no robó el dinero. Le engatusa. El viento, la

lluvia, la oscuridad de la noche que los envuelve, la exuberancia del paisaje, hacen el resto: voluptuosidad, sensualidad. Dos cuerpos que retozan, un beso en claroscuro: todo un presagio. Quien debía ser su víctima le ha hechizado. Traiciona a su cliente, viola su código profesional. Huyen juntos. Camino del norte.

Tras un breve paréntesis en el que se nos muestra, de nuevo en el presente, a Jeff y Anne en el interior del coche (mientras continua su relato), se reemprende el flash-back. San Francisco. Viven felices en el anonimato de la distancia. El socio de Jeff , un tipo muy poco fiable, da con su paradero. Secuencia de la cabaña, paradigmática puesta en escena: Jeff llega al bungalow. Ella le está esperando. Es noche cerrada. Se besan apasionadamente. Tras ellos la puerta de la cabaña abierta. Suben los escalones. Cuando están en el umbral, a contraluz, se escuchan unos pasos; desde la penumbra del bosque que envuelve la cabaña, surge como una inesperada amenaza, Fitcher, el socio de Jeff. Se va acercando a la cámara, su figura va tomando cuerpo, ocupando campo. Se hace visible, dejando de ser amenaza etérea para convertirse en peligro real. Ya en el interior de la cabaña, Fitcher intenta llegar a un acuerdo sobre el dinero, les chantajea, Kathie niega, de nuevo, haber robado el dinero, aunque no se arrepiente de haber intentado asesinar al gánster. Su sombra en la pared connota ambigüedad, simulacro, mentira... la doblez del personaje. Símbolo de dualidad. Juego de plano contraplano en la conversación que mantienen los dos antiguos socios. Planos medios en contraluz, rostros en semisombra. Cuerpos seccionados, rostros aprisionados contra el techo, abruptos contrapicados. Espacio opresivo que fagocita a los personajes. Planos asfixiantes. Se respira una sensación de agresivo hostigamiento que constriñe al personaje, incluso fragmenta, descuartiza su figura, su cuerpo.

Fitcher insulta a Kathie y Jeff se abalanza sobre él. Se golpean, pelean con rabia, sus sombras se mueven en las paredes de la cabaña; a veces sólo entrevemos sus siluetas negras. Montaje entrecortado, crispado, abrupto que connota la tensión del momento, la violencia de la situación. Montaje de planos de mínima duración; ritmo frenético: la inestabilidad, la sordidez del momento se subrayan con extrema virulencia. Plano de Kathie, juego de contrastes en la iluminación. Las sombras de los contendientes se reflejan en su rostro. Rostro ávido de placer, con un cierto regusto entre sádico y curioso: están luchando por su causa y ella lo sabe. Se constituye en el motivo del enfrentamiento y un perverso regocijo debe recorrer sus venas. Mantis religiosa.

La pelea acaba de forma brusca. Se oye un disparo en off; el socio se desploma. Jeff, con mirada sorprendida y actitud interrogante le inquiera: “¿Por qué? No debiste matarlo”. Kathie se defiende. Él

se agacha sobre el cadáver, enciende un cigarrillo. Fuera de campo se siente el motor de un coche: Kathie acaba de huir del lugar del crimen. Él descubre en la libreta olvidada por ella la existencia del robo (un plano inserto de la libreta nos permite comprobar una cifra: 40.000 \$).

Termina el viaje. También el flash-back. Picados, contrapicados, espacio opresivo, penumbras, montaje abrupto, sombras, tensión electrizante. La noche, la ciudad... Ya es de día. Ha concluido la pesadilla, aparentemente, sólo de momento. Jeff, tras traspasar la verja de la mansión de Whit, se sumerge de nuevo en ella: se encuentra literalmente en el pasado, atrapado en él, como delata ese plano en que lo vemos fundido, mediante un efecto visual logrado por la iluminación y el tipo de objetivo, con los barrotes de la mencionada verja, un instante antes de cruzarla.

Una búsqueda, un encuentro, una huida, una trampa, una separación, un engaño y con su descubrimiento, un gran desengaño, así podríamos resumir la historia narrada por Jeff. Es el recuerdo que queda de un pasado turbulento. Ahora tiene que enfrentarse de nuevo con él. Queda por saldar alguna que otra deuda. Al reencontrarse con Whit, se ve definitivamente cazado, a través del chantaje, en sus redes. De nuevo, San Francisco. Otra vez una búsqueda, un encuentro, una trampa... y un intento de huida como reacción defensivo-evasiva, pero esta ya no es posible. El pasado se ha convertido en presente, le marca de una forma irreversible. Los mismos rostros, la misma turbia e irrespirable atmósfera, la misma historia que está penado a repetir, a volver a vivir. Jeff está acorralado por dos estructuras narrativas idénticas. Por dos besos idénticos en negro. El beso de la muerte. Está fatalmente condenado a la traición, al amor de Kathie. La ambigüedad de sus relaciones (amor/ odio, atracción/repulsión) es manifiesta. Los sentimientos contradictorios de Jeff son su perdición. Ella vuelve a aparecer en su vida, sólo la muerte puede separarlos: él es esclavo de una maldición. Comprende, poco a poco, que no puede escapar a su destino trágico, trazado de antemano, y solo le queda arrastrar consigo, en un itinerario de huida hacia la muerte, a quien le ha traicionado, que no es otra que Kathie. Es una muerte anunciada. Después de asesinar a Whit, Kathie acabará acribillada a balazos por la policía, no sin antes haber dado muerte a Jeff al descubrir la más que posible traición de éste (velada la certeza por una elipsis, se sugiere que la delata a la policía). La ambigüedad se prolonga en la secuencia final, con la silenciosa respuesta del ayudante de Jeff (un muchacho sordo) a la desolada pregunta de su novia sobre su posible fuga. Narración espesa, intensidad dramática constante, condensación del tiempo fílmico que crea una acumulación de situaciones y acciones que se concatenan sin parar. Como significativo ejemplo tenemos el segmento narrativo que corresponde al segundo viaje a San

Francisco: la saturación de información presentada sin nitidez es abrumadora. Puede que tomando cada plano, cada secuencia, aisladamente, sean perfectamente lógicas, pero su multiplicación y rápida sucesión hacen del fragmento algo retorcidamente intrincado, insólito, casi inextricable desde el punto de vista narrativo. San Francisco: pesadilla, trampa y laberinto, donde irremediablemente Jeff se ve envuelto, y con él, el espectador. El resultado, una pastosa pesadilla, una agobiante mirada en negro.

Hermoso film, terrible film. Una visión ciertamente amarga de la existencia. El fatalismo palpita en los personajes. Sus almas parecen marionetas del diablo. El amor está presente a modo de condena. Una poderosa fuerza lírica impulsa las imágenes. Destacan los encuentros nocturnos en la playa (segmento narrativo que transcurre en México). La contrastada fotografía en blanco y negro, la música, el viento, la lluvia.... Sobrecoge el halo de misterio, la irracionalidad que impregna la poética mirada que se proyecta sobre los dos protagonistas, sobre la pasional intimidad de dos seres arras-trados por las turbulentas aguas de la existencia. Amor y muerte. Dualidad inseparable. Pero también corrupción, poder, en una palabra, destrucción. Otra mirada, superpuesta a la anterior, que se despliega lúcida y dura sobre un mundo (social) corrompido, que conduce a la descomposición de las relaciones humanas y a la ruptura de la estabilidad individual, imposibilitando la integración armónica del individuo en el medio social. Es el pasado que, como ciego huracán, arrasa con la inocencia del silencio. Toda una metáfora sobre un mundo sin esperanza.

