



*ME DESPIERTO GRITANDO** LEJOS DE “KANSAS”

ANTHONY J. STEINBOCK**

Suele considerarse con frecuencia *The Maltese Falcon* (El halcón maltés) como el primer *film noir* del periodo clásico del cine negro, que empezó en 1941 y terminó en 1958 con *Touch of Evil* (Sed de mal) de Orson Welles.¹ Estrenada solo dos semanas después de *El halcón maltés* (18 de octubre de 1941), *Me despierto gritando* (31 de octubre de 1941) es otra película de cine negro incluida en el catálogo clásico. Basada vagamente en la novela homónima de Steve Fisher, *Me despierto gritando* fue imaginativamente adaptada como guion por Dwight Taylor y creativamente dirigida por H. Bruce Humberstone,

* La película de 1941 *I Wake Up Screaming* fue titulada en español *¿Quién mató a Vicky?* Mantenemos la literalidad del título original: *Me despierto gritando*.

** Anthony J. Steinbock es profesor de Filosofía en la Universidad Stony Brook de Nueva York, donde también dirige el Phenomenology Research Center. Es el editor jefe de *Continental Philosophy Review* y editor general en *Northwestern University Press SPEG Series*. Steinbock también ha escrito varios libros, el más reciente es *Knowing by Heart. Loving as Participation and Critique* (Northwestern University Press, 2021). El presente artículo se publicó el 22 de noviembre de 2016 en *Filmint* (https://filmint.nu/i-wake-up-screaming-anthony-j-steinbock/#_ednref16). Agradecemos a Anthony J. Steinbock su permiso para la presente traducción.

¹ Sin embargo, muchos críticos consideran que *Stranger on the Third Floor* (El extraño del tercer piso, Ingster, 16 de agosto de 1940) no es solo un *proto-noir* —*proto*, debido a su “final feliz”—, sino por su estilo visual, el primer *noir* del ciclo *noir* americano. Para la polémica sobre esta cuestión, véase, por ejemplo, Paul Schrader, que sostiene la opinión que he citado anteriormente en el texto. Véase su “Notes on Film Noir”, en *Film Noir Reader*, eds., Alain Silver y James Ursini (New York: Limelight Editions, 1999), 53-63. Es coherente, *mutatis mutandis*, con su ambigua valoración de *Ordet* (La palabra, 1955), de Carl Dreyer, entre el “estilo trascendental” que encontramos en Bresson y Ozu. Véase PAUL SCHRADER, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (New York: Da Capo Press, 1972). Por otra parte, Michael Stephens sostiene que *El extraño del tercer piso* fue el primer verdadero cine negro y que el cine negro no ha tenido un verdadero final, sino solo permutaciones. Véase MICHAEL STEPHENS, *Film Noir: A Comprehensive Illustrated Reference to Movies, Terms, and Persons* (Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc, Publishers, 2006). Y sobre la relación entre *El extraño del tercer piso* y *¿Quién mató a Vicky?*, Wheeler Winston Dixon, *Film Noir and the Cinema of Paranoia* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), especialmente el capítulo 1.

junto con el inventivo director de fotografía Edward Cronjager y el productor Milton Sperling.

Aunque rodada con un estilo visual más reconocible, *El halcón maltés* se ha ganado su fama titular no solo porque John Huston la dirigiera ni porque se basara en una novela de Dashiell Hammett; tampoco porque Humphrey Bogart interpretara a Samuel Spade, el personaje principal. Más bien —y las limitaciones de espacio no me permiten explicarme con más detenimiento— esta película cuestionaba los límites familiares entre apariencia y realidad, exponía los atractivos de la idolatría espiritual y económica y, de una manera modesta, anticipaba la arbitrariedad del “hombre absurdo”. Aunque no cuestiono el puesto honorífico que ocupa *El halcón maltés*, me gustaría centrarme en las contribuciones distintivas de *Me despierto gritando* al ciclo de cine negro.

Muchos críticos ya han comentado objetivamente la original y distintiva calidad visual de *Me despierto gritando*. Por ejemplo, el autor de *Dark City*, Eddie Muller, enfatiza en su relato sobre la película cómo la iluminación innovadora, las sombras nítidas y la iluminación desde una sola fuente exhiben para nosotros hoy en día ejemplos amplios e incluso paradigmáticos de técnicas cinematográficas que han llegado a caracterizar el cine negro.² De hecho, suele decir que esta película es la primera del cine negro, por lo menos de la 20th Century Fox. Pero, aunque *Me despierto gritando* no fuera la “primera” del cine negro, sigue habiendo muchas razones por las que recomendarla como un filme “negro” ejemplar. De hecho, hay rasgos de la película que, en mi opinión, si fueran reconocidos, la situarían aun con más seguridad entre las películas canónicas del ciclo de cine negro.

Lo que recomienda con fuerza su seria consideración y su posición ejemplar en el cine negro clásico se puede ver en el modo como transmite una visión “nueva” (antimoderna) del mundo en abrupto contraste con una cosmovisión anterior (moderna). De hecho, podría discutirse si sus técnicas visuales innovadoras expresan y cumplen este propósito. La cosmovisión que se representa en esta película no se corresponde con el optimismo implícito en la concepción de que las cosas pasan por algo, que la verdad y la justicia universal pueden ser fácilmente percibidas, que la necesidad prevalecerá sobre la contingencia y que, al final, nuestro mundo familiar nos consolará. Es decir, *Me despierto gritando* representa de forma creativa nuestra situación actual de encontrarnos con una nueva interferencia en la existencia humana, una interferencia en la que los ideales de verdad, justicia, confianza, seguridad — capturados por el símbolo emocionalmente cargado del “hogar” — se cuestionan radicalmente. Además, es sorprendentemente antimoderna no solo por lo mencionado anteriormente, sino por el modo como sugiere rectificar este trauma existencial. No aboga por un retorno a las virtudes masculinas tradicionales modernas y clásicas de racionalidad y coraje ni apela a la contraparte naturalista y dualista de la Razón, el puro instinto —aunque se

² EDDIE MULLER, *Dark City: The Lost World of Film Noir* (New York: St. Martin's Griffin, 1998). Véase el comentario sobre esta película en la serie “Fox Film Noir”.

muestren de una forma u otra como alternativas—, sino que, más bien, implica un camino hacia adelante recuperando lo que yo llamo el orden del corazón.

La visión del mundo y la rectificación antimodernas (es decir, el orden del corazón) son dos temas que parecen pasar por alto todos los comentarios que he encontrado —a pesar de su reconocimiento laudatorio y crítico de la película. ¿Cómo avanza esta película sus posiciones únicas? Por supuesto, presenta ángulos torcidos, volumen y profundidad a través de claroscuros de iluminación y sombras, fotogramas desconcertantes y bordes que desentonan, así como estructuras narrativas con ingeniosos *flashbacks*. Sin embargo, estas creaciones son tanto innovaciones técnicas como elaboraciones expresivas de los mensajes temáticos de la película. Al desviarse artísticamente de la novela de Fisher en la que se basa el argumento, adapta originalmente temas, personajes y *leitmotivs* tomados del *entonces* reciente fracaso de taquilla de la MGM, *The Wizard of Oz* (El mago de Oz, Fleming, 1939), y los utiliza ingeniosamente, evocando el temor de una nueva situación existencial y un posible desafío antimoderno.³ Así, en lugar de despertarnos *de* una pesadilla agotadora y encontrarnos con nuestra acogedora experiencia de estar en casa en el mundo de certezas y entornos familiares (“se está mejor en casa que en ningún sitio”), nos *despertamos a* una pesadilla desorientadora que es el nuevo mundo. La efectiva estructura de *flashback*, el uso inteligente de las sombras, los ángulos, las barras y las rejillas, la posición y el desplazamiento de los personajes en la película, todo transmite esta dis-posición moral.⁴

Quiero ilustrar esta idea en cinco pasos. Tras un breve resumen de la trama básica (1), examino la alteración, la inestabilidad y la idea de una humanidad salvaje que se representa a través de herramientas cinematográficas y narrativas clave (2). A continuación, examino los personajes principales teniendo en cuenta su relevancia simbólica de acuerdo con sus paralelismos con *El Mago de Oz* (3). Continúo con esta sección resaltando las pistas visuales, musicales y de puesta en escena que permiten esta interpretación de la película

³ STEVE FISHER, *I Wake Up Screaming* (New York: Dodd Mead & Company, 1941). La película se basa vagamente en la novela —vagamente, por la forma en que la película expone sus propios puntos de vista. Debido a esto último hay muchas desviaciones importantes que tienen sus propias tipologías simbólicas. (Permítanme solo citar estos ejemplos. La novela no sigue una estructura de *flashbacks*, hay cuatro personajes principales en torno a Vicky, el protagonista es un escritor, a Ed Cornell lo conocemos en su enfermedad y obsesiones desde el principio; la película está repleta de *flashbacks*, tiene tres personajes principales, el protagonista es un empresario/promotor, y Ed Cornell es un misterio hasta el final). Un título diferente para esta película, en el que se basaron algunas promociones, fue *Hot Spot* (Punto caliente, en referencia a una escena temprana de la película en la que se dice que Frankie va a “freírse por esto”). Finalmente, presionados por el reparto, el título volvió a ser el original. Por último, cabe destacar, como sugiere Francis M. Nevins en su biografía, *Cornell Woolrich: First You Dream, Then You Die* (NY: Mysterious Press, 1988), que el Cornell de Fisher estaba basado en el escritor Cornell Woolrich. Tony Williams sugiere que la idealización de Vicky por parte de Cornell puede estar basada en la idolatría del hombre vulnerable por la mujer, que aparece en tantas de sus obras. Véase TONY WILLIAMS, “Phantom Lady, Cornell Woolrich, and the Masochistic Aesthetic”, en *Film Noir Reader*, 129-43.

⁴ Estas dimensiones originales propias de esta película se aprecian aún más cuando se compara con su *remake* de 1953, *Vicki*, dirigida por Harry Horner. En resumen, el *remake* es en realidad una película diferente que sigue una línea argumental básica.

(4). Concluyo con un breve resumen que sugiere cómo *Me despierto gritando* puede ser considerada como una de las primeras películas de cine negro originales que presenta un tema y un posible desafío antimodernos, a menudo ignorados por la modernidad (5).

1. RESUMEN DE LA TRAMA. A grandes rasgos, así es como se desarrolla: a partir de una broma arrogante, Frankie Christopher (Victor Mature), el promotor, tiene la idea de hacer de la antipática camarera Vicky Lynn (Carole Landis) una modelo glamurosa con potencial para convertirse en estrella. Sus dos amigos, Robin Ray (Alan Mowbray), un actor pasado de moda, y Larry Evans (Allyn Joslyn), un periodista sensacionalista, se unen a él por diversión. Sin embargo, la película comienza con los titulares sobre el asesinato de una modelo y con Frankie siendo interrogado por el asesinato de Vicky. A través de una serie de *flashbacks* que luego se conectan con el presente, el espectador se entera de que el inspector jefe del caso, Ed Cornell (Laird Cregar), con un perfecto historial de arrestos, está decidido a demostrar que Frankie es el culpable de este crimen y prácticamente lo acosa a cada ocasión. (Sin embargo, el espectador se entera más tarde de que Cornell sabe desde el principio que Frankie no cometió el asesinato). La hermana de Vicky, Jill (Betty Grable), y Frankie acaban enamorándose e intentan averiguar quién es el verdadero asesino a partir de las sospechas del actor y del periodista, descubriendo que, en realidad, se trata del extraño telefonista Harry Williams (Elisha Cook Jr., un esencial del cine negro). Al colarse en su apartamento antes de que llegue, Frankie descubre que Cornell siente una extraña y obsesiva fascinación por Vicky: el apartamento, convertido en mausoleo/santuario, está adornado con fotos de Vicky y ofrendas florales. Tras llegar al lugar, con un nuevo ramo de flores, Cornell explica que culpa a Frankie de haber puesto a la humilde Vicky fuera de su alcance metiéndole en la cabeza todas esas ideas de fama y glamur. Tras haber perdido a su amor y a sí mismo, “despidiéndose de su brillante carrera”, se provoca una sobredosis mortal de la solución medicinal que le han recetado.

2. ALTERACIÓN, INESTABILIDAD Y HUMANIDAD SALVAJE. La película comienza con un titular que anuncia el asesinato de una joven modelo (Vicky Lynn) y cambia inmediatamente a una sala de interrogatorios oscura y bulliciosa. Rodeado de figuras sombrías por todos lados, Frankie Christopher es puesto en relieve por una cegadora lámpara de interrogatorio. Claramente incómodo y a la defensiva desde el principio, Frankie es acusado por un impersonal acusador que permanece todavía indefinido tras una oscura cortina de anonimato. La voz de este acusador entra en escena, pero su rostro y su identidad permanecen ocultos, como una silueta oscurecida.

La inquietante posición de Frankie en esta habitación oscura y fría se refleja ahora en una serie de desplazamientos temporales. El principio de la historia sitúa claramente al espectador *en medio de algo*. Sin embargo, en lugar de avanzar desde este ambiguo punto presente/medio en una progresión lineal del tiempo, el espectador retrocede para así poder avanzar. El *flashback* —que no formaba parte de la novela de Fisher— se introdujo aquí como un recurso para contar historias que se consolidaría como técnica narrativa en *Double*

Indemnity (Perdición, 1944), de Wilder, y que se utilizó con grandes resultados en *Out of the Past* (Retorno al Pasado, 1947), de Tourneur. Desde el comienzo de la película, uno se orienta en la desorientación cuando se le presentan una serie de recuerdos forzados que atrapan al espectador en el misterio de las dinámicas sociales y el asesinato.

En segundo lugar, no solo hay alteraciones temporales, sino también abundantes formas de alteración espacial. Esto lo podemos ver a través de las numerosas jaulas, rejas y barrotes. No solo los convictos y los sospechosos, también los policías y los detectives están separados y extrañamente conectados por jaulas transparentes.⁵ Los extremos en forma de enrejado —sombras metálicas o efímeras— tienden a enfatizar nuestra finitud humana, es decir, el hecho de que todos vivimos bajo la amenaza de nuestra propia mortalidad, un tema muy presente en *D. O. A. (Con las Horas Contadas, 1950)* de Maté.⁶

Como en la escena de la barra de consolación, líneas oblicuas alternan con el cambio de hablante; ángulos afilados y marcos inclinados sugieren que la humanidad está perdiendo su equilibrio en un mundo que ya no se adapta a ella, sino al cual debe ajustarse para sobrevivir

En tercer lugar, desalojadas de un mundo humano controlable, las abundantes imágenes de confines y divisiones sugieren que el entorno social humano se parece a un bestiario (recuérdese aquí *Gycklarnas afton* [Noche de Circo], de Bergman, 1953). No es la visión moderna de una ruptura entre lo humano y lo animal, la cultura y la naturaleza, sino más bien una visión de que lo “humano” es demasiado animal, salvaje y, en última instancia, nada más. De hecho, esta película está repleta de intenciones reduccionistas animalistas que muy pocos personajes pueden evitar. Dos comentarios tempranos en la película hacen estas alusiones. Al mirar una foto de Vicky, a quien Frankie acaba de promocionar, dice: “Toma. Échale un vistazo”. A lo que Jill responde: “Mmm. Hora de comer en el zoo”. Y también le dice Vicky a su hermana: “Hay más lobos en Nueva York que en Siberia”.

Este es un mundo al revés en el que los seres humanos están enjaulados (en salas de detención de la policía, oficinas de la policía, apartamentos, ascensores), y los animales salvajes corren libres. Solo quiero resaltar dos ocasiones (aunque hay varias más) en las que se evoca a los seres humanos a propósito en términos de animales salvajes, y donde la vida social se reduce a la manipulación por impulsos incontrolables. La sugerencia es que como seres humanos somos esclavos de nuestras naturalezas salvajes, nuestras energías animales instintivas; y en lugar de apelar al antiguo concepto de la razón, debemos ajustarnos a esta nueva realidad. En una escena, Frankie se despierta en su cama ante la impactante figura de Cornell, que parece llevar sentado algún tiempo en un sillón.

⁵ No tenemos las calles y espacios vacíos que sugieren soledad y aislamiento, como vemos, por ejemplo, en la película posterior de Huston, *Asphalt Jungle* (La jungla de asfalto, 1950) o en la de Dmytryk de 1947, *Crossfire* (Encrucijada de odios).

⁶ Las persianas venecianas que proyectan barrotes sobre los personajes se convirtieron en una característica común en las películas clásicas y *neo-noir*. En cuanto a esto último, solo hay que pensar en *Psycho* (Psicosis, 1960), de Hitchcock, en la escena con Janet Leigh y John Gavin.

Detrás de donde está sentado el astuto Cornell hay un dibujo de una pantera negra en un biombo: la pantera que desciende se encuentra inmediatamente encima del hombro derecho de Cornell, mientras en los otros paneles hay gacelas huyendo; por la ventana se puede ver un letrero de neón parpadeante que evoca una “jungla de asfalto”. Este cazador felino (que alude a Cornell como depredador) aparece en varias tomas, y la luz que ilumina esta escena hace que la pantera destaque. La yuxtaposición de ambos equipara a Cornell con los acechantes instintos de un cazador sigiloso que persigue su presa lento pero seguro. No se trata del jefe de policía persiguiendo la verdad o la justicia sino, como el espectador descubrirá, un individuo persiguiendo sus objetivos concretos.⁷

En otro momento importante que sigue a este, Cornell quiere volver a capturar a Frankie. Jill ha ayudado a un Frankie esposado a evitar la detención, pero al ser su cómplice ahora está bajo custodia policial mientras Frankie se da a la fuga. ¿Qué hace Cornell? ¿Recurre a un experto trabajo detectivesco sobre cómo encontrar criminales desaparecidos? ¿Manda una “orden de búsqueda”, como pasa en, por ejemplo, *The Glass Wall* (La muralla de cristal, 1953), donde intentan localizar a un fugitivo por las calles de Nueva York? No, Cornell recurre a la estrategia de un naturalista. El naturalista al que hace referencia aquí es Fabre (que no “Faber”, que es sin duda Jean-Henri Casimir Fabre, contemporáneo de Darwin y, a todos los efectos, el padre de la entomología moderna). El libro que menciona es el ficticiamente titulado *The Sex Life of the Butterfly* (La vida sexual de la mariposa).⁸

De manera apropiada, el fiscal del distrito le pregunta a Cornell qué tiene que ver todo eso con el caso Lynn/Christopher. Cornell le responde contándole una historia sobre cómo Fabre no podía capturar un exótico espécimen masculino de una escurridiza mariposa africana. La técnica que usó fue dejar salir a la hembra de la caja de cristal para revolotear por su apartamento (de París), y en una hora, el naturalista tuvo diez de estas exóticas mariposas macho llenando la habitación. Al reducir a los humanos a depredadores felinos, roedores e insectos, el amor sexual se reduce a atracción química a las feromonas. El detective se convierte en naturalista; la criminología se convierte en entomología. El fiscal cede complacido: deje a Jill libre y tendremos al hombre que buscamos (¡y tal vez más de uno!) en poco tiempo.

En resumen, hay una perspectiva bastante perturbadora de la situación humana. Los seres humanos se encuentran en una posición defensiva desde el principio y, de manera kafkiana, se enfrentan a un acusador impersonal por algo que no han hecho. La única forma de avanzar es retrocediendo. Ser humano significa enfrentar la finitud en cada paso; ya que están aprisionados como animales enjaulados, los seres humanos interactúan como depredadores

⁷ En otras ocasiones, Cornell le dice a Frankie que lo tendrá atado como a un cerdo en un matadero, y poco después, Cornell equipara a Frankie con “una rata en una caja sin agujeros”.

⁸ Jean-Henri Casimir Fabre (22 de diciembre de 1823-11 de octubre de 1915). En el texto de la película está mal escrito (o mal referenciado) “Faber”. Fabre fue un asombroso observador y, aunque contemporáneo de Darwin, no fue un evolucionista. De los cerca de 40 libros en francés y casi 20 en inglés que encontré, ninguno aparecía con ese título, aunque hay títulos que sugieren la vida social de los insectos.

salvajes y presas, de modo que la vida social no se rige por la razón ni por las emociones espirituales, sino por puro instinto.

3. PERSONAJES PRINCIPALES Y SU RELEVANCIA SIMBÓLICA: Frankie Christopher es un promotor deportivo en Nueva York y, aparentemente, uno muy exitoso y reconocido. No hay nada personal en lo que hace; su trabajo es simplemente promocionar —un lema que repite constantemente— y promocionaría cualquier cosa sin remordimientos: “desde boxeadores profesionales hasta bailarinas exóticas”, pasando por “hockey, espectáculos sobre hielo y chicas. Sobre todo chicas”. Al ser interrogado por el aún anónimo Cornell, Frankie explica por qué cree que podría haber sacado provecho de Vicky, respondiendo con naturalidad: “esa es mi tarea: promover”.

En una escena, Frankie está al borde del cuadrilátero con Jill en una pelea. Está de pie gritando: “¡Dale con la izquierda! ¡Dale otra vez! ... ¡Ve a por su estómago, imbécil! ¡Su estómago!”. No puedo evitar pensar en la película de 1949 dirigida por Robert Wise y protagonizada por Robert Ryan, *The Set-Up* (Nadie puede vencerme). En esta película, paradójicamente, los espectadores son los participantes; sus conversaciones vitriólicas, gestos agresivos y hábitos alimenticios grotescos son claramente lugares de violencia, en vez del controlado y regulado cuadrilátero. Al menos este último está delimitado espacialmente por cuerdas y temporalmente por asaltos, y cuenta con un árbitro presente en caso de que las cosas se salgan de control.

Aquí, sin embargo, no es tanto que Frankie esté imbuido de violencia; más bien apoya su impersonal inversión empresarial, animando a un luchador del que “posee una parte”. (Aunque, como se señala a continuación, hay indicios de que Frankie tiene otra cara. A veces se le escapa su naturaleza personal: “es un chico estupendo”, dice Frankie, “lo he criado desde que era un cachorro”. Además, comienza a verse cómo Jill se enamora cada vez más de este lado infantil y espontáneo que Frankie muestra).

Para tener una mejor idea de Frankie, será útil volver al primer *flashback*. Él y sus colegas, Robin el actor y Larry el periodista, apuestan a que pueden convertir a una camarera bastante ingenua y atractiva en una estrella de cine. Es idea de Frankie detectar el talento y hacerlo realidad. Frankie le compra ropa fina, la lleva a un club nocturno y la presenta a la alta sociedad. Robin le enseña a actuar; montan una discusión para que se fijen en ella, y el periodista escribe un artículo en su columna que destaca su debut social.

Pero ¿es Frankie bueno como promotor? Aparentemente es muy bueno, incluso se podría decir que un genio artístico. Cuando Jill y Frankie se esconden de la policía y Jill lo libera de las esposas con una sierra, Frankie le confiesa que “Christopher” no es su verdadero apellido. Para calmar las preocupaciones de Jill de que lo haya cambiado por un pasado criminal, la tranquiliza diciéndole que simplemente era más fácil de deletrear. ¿Cuál es su verdadero apellido? Botticelli.

El apellido Botticelli no se eligió por ser un extravagante apellido italiano que resalte el origen italoamericano de Frankie, como se sugiere a menudo. La película pretendía evocar otra cosa. Botticelli hace referencia al famoso artista

italiano del siglo xv, Sandro Botticelli, que pintó *El nacimiento de Venus*.⁹ Como si Robin hubiera presentido esta revelación, antes había aludido al virtuosismo artístico de Frankie: “Pero dudo que ni siquiera tú, maestro, puedas convertir a una simple camarera en una dama”.

El ascenso de Vicky, desde camarera hasta una seductora y prometedor estrella de cine de Hollywood, fue la creación de Frankie, el nacimiento de una “Venus”. Después de que los tres hombres acompañen a Vicky a casa, tras concluir su presentación social como la nueva chica glamur, las tornas han cambiado. Ya es demasiado buena para todos ellos. Sube al ascensor acristalado y asciende: la diosa del amor. Las cabezas de los tres hombres en el vestíbulo se inclinan hacia arriba mientras siguen su ascenso. Vicky se aleja de su alcance (mortal): el nacimiento de Venus.

Es verdad que la siguiente escena está más dirigida hacia la creación que hacia el creador. Frankie se compara casi a sí mismo con un científico loco en lugar de un artista creativo. Vicky le responde con furia: “Algunos piensan que soy una chica muy atractiva, y eso no lo creaste tú. No soy una Frankenstein, ¿sabes?”. Frankie: “no estoy tan seguro”.

Volveré después a la transformación personal de Frankie, que confirma aún más esta tesis sobre su carácter y nos lleva a otro giro antimoderno. Por ahora, es suficiente sugerir que, en la medida en que Frankie es un promotor indiferente y audaz, Frankie Christopher simboliza al Hombre de hojalata de *El mago de Oz*: no tiene corazón.

Robin Ray es un actor en declive, ligeramente exagerado y algo corpulento, que añora el protagonismo de su juventud (menciona su deseo de haber sido elegido recientemente para el papel de Romeo). Robin también es el aspirante a amante idealista que quiere huir con Vicky para renovar su carrera de actor, así como su esperanza y su creencia en sí mismo. Su verdadera personalidad se revela cuando lo llaman para interrogarlo en relación con el asesinato de Vicky. La escena comienza con un policía detrás de unas rejas, mientras Robin está sentado, fumando un cigarrillo y observando los carteles de “Se busca”. Luego se dirige hacia el dispensador de agua fría para saciar su sed. Cuando Frankie entra por la puerta y le da un toque en el hombro, Robin se asusta: “Hola, Robin”. Robin salta y derrama su agua.

Robin pregunta inquieto, “¿cómo hacen estas cosas?¿Qué te hacen?”. Frankie: “Oh, poca cosa. Es más o menos como jugar a balonmano, pero tú eres la pelota. Digamos que habría sido mejor que llevaras mono, porque me temo que ese traje que llevas se va a ensuciar”. Robin: “¿Lo dices en serio?”. Frankie: “¿Tú que crees?”.

Mientras entran en una sala de interrogatorios, Robin pregunta, asustado por la oscuridad: “¿No hay luces?”. Frankie, provocándolo, replica: “Tienes suerte. Adelante, eres un actor, haz como si fueras a ser ejecutado”. Robin se sienta en una sala de proyecciones oscura y llena de humo, y mira el casting de Vicky (casting que en un principio él había organizado para ambos). Retuerce sus guantes, mira furtivamente a cada rincón y salta hacia la puerta intentando

⁹ Botticelli nació en Florencia, Italia, 1445-1510. Esta referencia también está ausente del *remake* de 1953.

desesperadamente salir de la habitación cerrada, forcejeando con el pomo de la puerta: “¡Déjenme salir! ¡Déjenme salir de aquí!”. Confiesa en el despacho del fiscal que se había alterado hasta el punto de provocar un alboroto cuando se enteró de que Vicky quería seguir por su cuenta, no queriendo que la relacionaran con una estrella en decadencia. Pero no la mató. Tiene una coartada para el día de su asesinato: visitó un sanatorio, un lugar al que acude regularmente cuando las cosas se ponen difíciles, y donde “me cuidan”.¹⁰ Para consolarlo, Frankie le ofrece a este hombre tan patético, temeroso, avergonzado y desanimado un cigarro. Robin Ray se gana así el papel del león cobarde.

Larry Evans, el columnista, figura como el espantapájaros. Desde el principio nos presentan a Larry como a un periodista sensacionalista. Parece escribir sobre cualquier cosa. Quizá uno de los indicios más convincentes de este sensacionalismo, y en general de que carece de inteligencia y agudeza, sea la escena en que Frankie y Jill salen a bailar. Al verlos juntos, se levanta de su mesa y toma un teléfono para llamar a la oficina, diciéndoles que dejen de lado una historia sobre un espía japonés. Y es que, cuando se rodó esta película, los Estados Unidos aún no habían entrado en la guerra y Japón aún no había bombardeado Pearl Harbor. Sin embargo, aquí nos encontramos con una posible historia crucial sobre el espionaje japonés en tierras estadounidenses que podría tener consecuencias internacionales. En vez de seguir con esta historia, Larry les ordena que escriban sobre un cotilleo relativamente sin importancia: “¿Qué hermana de qué chica recientemente asesinada está saliendo con el novio de la chica muerta? Yo lo llamo bailar sobre la tumba. Aún no se ha encontrado al asesino”.¹¹

Claramente Larry no tiene memoria de elefante. Después de volver a su apartamento y haber entrado heroicamente por la ventana para abrir la puerta, Vicky anuncia que va a irse a Hollywood. “No me olvidarás, ¿verdad?”, le pregunta a Larry. “No. Al menos durante quince días”. Con el ego un poco herido, Vicky sondea: “Eso no es mucho tiempo”. Larry: “Para un columnista, sí”. Lo que nos dice esta escena sobre Larry es que es despistado, le cuesta concentrarse y no tiene muchas habilidades críticas. Es por esto por lo que encaja bien en el rol del espantapájaros amable y tonto.

Como llegarán a saber después, a estos tres personajes, Frankie, Robin y Larry, se les da una llave del apartamento de Vicky —viajan por el sendero de baldosas amarillas del éxito de Vicky, y cada uno está enamorado de Vicky a su manera.

Por dentro y por fuera, el inspector Ed Cornell es el personaje más misterioso. Nótese las intensas sombras del principio de la película, la iluminación principal y los focos dirigidos hacia Frankie durante el interrogatorio; todo esto mantiene a Cornell oculto a la vista mientras manipula

¹⁰ Esta alusión a la pusilanimidad de Robin tampoco aparece en la película de *Vicki* de 1953. En esta última, acude a un burdel para demostrar su hombría.

¹¹ Cuando Vicky es “presentada” a Larry, comenta que ha leído comentarios sobre él. “Espero que favorables”, responde él. “Por supuesto”, replica ella, “la mayoría apareció en su columna”.

los eventos y a los personajes. Se mantiene detrás de un velo de sombras, de una cortina de anonimato: él es el Mago.¹²

Una de las características del cine negro la encontramos presente en la novedad del guion: darle a Cornell el papel del oscuro y misterioso “Mago”, con solo su voz para ladrar órdenes y acusaciones a través de un velo de sombras. La respuesta de Frankie a Cornell resalta esto cuando le grita a la figura oscura al otro lado de la pantalla: “Te crees muy rudo rodeado de tu gente. ¿Por qué no vienes donde pueda verte?”. La oscura silueta que está detrás de la lámpara (Cornell) le responde bruscamente: “Eso no importa”. Un poco más tarde, Frankie está mirando fijamente una lámpara de interrogatorios de la que la voz anónima surge; Frankie no puede verlo y simplemente le llama “tipo listo”.

El espectador no llega a ver a Cornell, o por lo menos a uno de los personajes de Cornell —que coincide con la voz tras la cortina de sombras, con el inspector—, hasta después del *flashback* de Jill. Nos lo presentan al oído como la voz acusatoria e inquisitiva, y visualmente a través del *flashback* de Jill como el inquietante mirón obsesionado con Vicky. Es Jill la que los conecta para nosotros después de una secuencia de *flashbacks* complementarios de Frankie y Jill. Cansada de seguir aguantando los insultos, Jill pide ver a alguien con autoridad. Como si fuera un ave rapaz que acaba de cazar su comida, la voz (Cornell) por fin cede: “Bien, muchachos, continúen. Regresaré enseguida”, dice mientras va a la habitación de al lado para escuchar la queja.

Por una parte, hay una visión de un hombre, Cornell, con una carrera estelar de quince años de sentencias condenatorias a sus sospechosos como inspector de policía. Una visión de un hombre que está comprometido con la justicia, defensor de los más débiles. Hace énfasis en que todo esto “es cuestión de justicia” e insiste en la universalidad y en la naturaleza eterna de la justicia: “la justicia es la justicia”.

Sin embargo, esta última apelación a la justicia, ino concuerda con la intrusión al apartamento de Jill! Algo que no está claro todavía es si la justicia y la verdad para él no son ideales universales sino manipuladores extremadamente idiosincráticos. Usa la excusa de que “aún no se ha equivocado” junto con la de que la justicia es la misma para todos y para siempre para llevar a cabo una venganza personal única. Pasa de una afirmación (infundada) sobre la realidad de los demás basada en su reputación: “ese hombre es culpable”; a confesar su intención de violar la ley que él mismo juró defender: “Me dan ganas de matarte ahora mismo”; y a una autocondena implícita: “Si él no es el culpable, cargaré yo con la culpa”.¹³

Puede que Cornell nunca haya perdido a la hora de lograr que condenaran a los culpables durante toda su carrera como inspector, pero definitivamente ha perdido algo incluso más importante para él, su obsesión: Vicky. Al final de la película, se confirma que fue Harry Williams, el telefonista, quien realmente mató a Vicky; Cornell lo descubrió, pero le dijo al telefonista que volviera al

¹² De nuevo, en la versión de 1953, *Vicki*, conocemos enseguida al personaje de Cornell.

¹³ Pero mientras que Frankie salió a emborracharse tras enterarse de la noticia de que Vicky se iba a Hollywood —Frankie afirma que Cornell habría hecho lo mismo—, Cornell tiene una respuesta diferente. Intenta inculpar a otra persona por asesinato.

trabajo y no dijese nada. Al descubrir esto, Frankie pide cinco minutos de desquite y va hacia el apartamento de Cornell, llegando antes que él. Al entrar en la habitación y encender unas luces, descubre las cortinas del Mago.¹⁴

Al igual que Frankie, los espectadores se sorprenden al ver un altar de fotografías enmarcadas y, debajo de ellas, un altar con ofrendas florales para Vicky. Después de encender todas las luces y volver a mirar, encuentra dos paredes cubiertas obsesivamente con una docena de anuncios y fotos glamurosas de Vicky haciendo diversas poses de modelo. Ahora Frankie se esconde de Cornell. Este entra a la habitación, sin sospechar nada, con otras flores frescas para su santuario. Cornell, sorprendido e intentando desesperadamente mantener su papel, le dice a Frankie: “¿Has venido a entregarte?”.

Frankie ya había notado una extraña compulsión en lo que hacía Cornell, puesto que no tenía nada que ver con perseguir la verdad e impartir justicia. Al presagiar este descubrimiento dice: “No eres un policía buscando a un asesino. Estás loco, Cornell”. Cuando se desvela que Frankie sabe que Williams es el asesino, Cornell inmediatamente va a por su medicina y se envenena. Cornell le confiesa a su némesis: “Soy un hombre enfermo, Frankie”. Frankie: “Del alma, Cornell”. Cornell: “Puede ser”. Esto apunta a una enfermedad moral y no simplemente a una enfermedad común (como en el libro).

Una confesión casi trágica retira ahora todas las cortinas y sombras que ocultaban a Cornell y expone su verdadero ser. Empieza a describir cómo ha acechado a Vicky durante meses reuniendo el coraje para hablar con ella. Sentía que ella le aceptaba en su propio terreno y esperaba que empezaran a conocerse mejor y así, por fin, podría armarse de valor para pedirle algún día que se casaran. Así pues, tomó presuntuosamente su actual apartamento, empezó a amueblarlo e incluso compró el perfume favorito de Vicky para sorprenderla con todo aquello.

Él sabía que Williams era el culpable, pero quería cargarse a Frankie. ¿Por qué? Porque para él, y solo para él, Vicky ya se había ido (“*He perdido a Vicky*”) antes de “*Williams la mató*”. La perdió individualmente antes de que se la llevara universalmente todo el mundo. Por eso para Cornell el orden universal, lo correcto y lo incorrecto, no importa, solo importa su peculiar necesidad de venganza. Hay aquí perversiones e inversiones de “lo correcto y lo incorrecto” a diferentes niveles, pero una de las más atroces es que Cornell utiliza su posición como ejecutor de la verdad para promover sus peculiares fines individuales.

Cornell ya no es el cazador, la pantera, el asesino, o el trampero, sino que es reducido en estatura a un “gusano que admira a una mujer así”. Le espeta a Frankie: “Podría haberte matado entonces, Christopher”. Con la analogía de sí mismo con el gusano implícita, explica por qué no lo hizo: “Porque el anzuelo estaba en tu boca y quería verte sufrir”.

Ya no es necesario en este punto intentar identificar todos los paralelismos con “Dorothy”. En primer lugar, aunque hay muchos paralelismos

¹⁴ Esto también se desarrolla de forma diferente en la versión de 1953. Cornell ya está en su apartamento con las luces encendidas cuando “Steve” Christopher llega al lugar para enfrentarse a él.

entre la película *El mago de Oz* y esta, no hay ninguna correlación directa entre todos los personajes. Pero esa no es la cuestión. Sus funciones desempeñan un papel mucho más *evocativo*. Aun así, está claro que Vicky y Jill se presentan como personajes similares a Dorothy (tal y como veremos más abajo, específicamente en las dos siguientes secciones).¹⁵

4. CLAVES VISUALES, ESCENOGRÁFICAS Y VISUALES. Centremos ahora nuestra atención en varias pistas sorprendentes que insinúan toda esta interpretación de la película, pistas que son de ayuda a la hora de mostrar la novedad y relevancia de este original filme de cine negro.

La primera pista importante es visual, una más bien lúdica, y nos da la bienvenida en el mismo principio de la película. Resulta intrigante el hecho de que los créditos iniciales ya parezcan anunciar su relación con *El mago de Oz*. Apareciendo en ángulos alternos del elenco y los créditos, pero sobre todo superpuesto a los nombres del productor y el director, se sugiere una “encrucijada”. Son las señales que nos indican direcciones contradictorias (como en la famosa escena de *El mago de Oz* en la que Dorothy se encuentra con el espantapájaros en la encrucijada, reflexionando sobre cómo llegar a Oz por el camino de baldosas amarillas: Dorothy dice “¿Ahora qué camino tomamos?” ... El Espantapájaros responde “Por supuesto la gente va en ambas direcciones”).

También se podría considerar una estrategia ingeniosa hacer referencia a una intersección en los créditos iniciales, ya que no tienen por qué anticipar lo que va a ocurrir en la película. Aun así, por su estructura sugerente, se asocian con el filme. Son una señal de cómo hay que entender la película y, por tanto, forman parte de la narrativa (y lo mismo pasa al usar la misma música cuando se muestran los créditos finales).

La segunda, y probablemente más importante, de las pistas tiene que ver con la música: el estribillo de *Somewhere Over the Rainbow* de *El mago de Oz*. Para cualquiera que haya visto esta película, destacar el hecho de que esta canción aparece no es ninguna sorpresa –la única sorpresa es que se haya tardado tanto en referir algo tan obvio! De hecho, casi todos los críticos que han comentado esta película han mencionado la omnipresencia de *Somewhere Over the Rainbow*. La citan como una curiosidad inexplicable y como una molestia que distrae.¹⁶ Otros como Muller, más profundamente, han reconocido el patrón de asociación de *Somewhere Over the Rainbow* con la aparición de Jill, la hermana “buena”, “común y corriente”, y *Street Scene* de Alfred Newman con Vicky, la “chica glamurosa”. Ambos casos tienden a asociarse, además, con la relación que tenían con Frankie. Esto es especialmente evidente cuando los temas oscilan de uno a otro cuando Jill habla sobre la crítica nota que Frankie le escribió a Vicky.

¹⁵ Incluso se podrían encontrar analogías entre la “bruja malvada” y la “bruja buena”, pero no creo que esto nos lleve muy lejos en lo que respecta al significado principal de la película.

¹⁶ Por ejemplo, Keaney escribe que se trata de “una película entretenida (si puedes ignorar la constante reproducción de *Over the Rainbow*)...”. Véase MICHAEL F. KEANEY, *Film Noir Guide* (London: McFarland & Company, Inc., 2003), 207.

Aparte de esto, desde mi punto de vista, la mera repetición de *Somewhere Over the Rainbow* hace que el espectador vaya más allá de asociar simplemente la canción con el personaje y se convierta en una de las agujas de la brújula que nos guía durante toda la película, en concreto como una peculiar interpretación de *El mago de Oz* y, más concretamente, como anti-Oz (antimoderna). La repetición fue probablemente necesaria para hacer que esto se entendiera. Recordemos que *El mago de Oz* se estrenó en 1939, solo dos años antes que este filme, y tuvo una reacción decepcionante en taquilla. Se estrenó como obra de teatro una década después, y empezó a tener una extensa popularidad gracias a su emisión en televisión a partir de 1956.

Esta visión antimoderna, anti-Oz y anti-familiar también está presente en la escenografía y en las pistas visuales. Una de las escenas más “Dorothy” sitúa a Jill en la cocina de su nueva casa, ataviada de forma doméstica junto al fregadero, con un delantal puesto y un paño de cocina en las manos, secando los platos. Visualmente, el plano es de corte clásico: Jill aparece por el marco de la puerta, que tiene una proporción uniforme y está verticalmente equilibrado.

Sin embargo, para el espectador el “hogar” no es nunca realmente seguro, ya que este momento “acogedor” se hizo añicos antes de empezar cuando Cornell abre la puerta con su llave maestra y entra. Esta estabilidad se ve alterada posteriormente y casi violentamente perturbada por la nueva intrusión de Cornell. Jill se encuentra cara a cara con dos obstáculos: Cornell y su sombra imponente (por no hablar de las agresiones verbales). Esto es puesto en escena a través de unos primeros planos en ángulo, inestables, desequilibrados y torcidos, que dan una sensación de inquietud, miedo e incluso pánico.

5. CONCLUSIÓN: FILME ANTIMODERNO, DESAFÍO ANTIMODERNO: *Me despierto gritando* tiene, al menos, dos características que la sitúan en el cine negro clásico. Transmite una visión del mundo antimoderna y presenta un desafío antimoderno para esta tendencia que no recurre ni al modernismo tradicional (masculino), ni a los temas clásicos.

A. UN FILME ANTIMODERNO DEL CICLO NEGRO. *Me despierto gritando* cita y nos recuerda *El mago de Oz*, no para repetir sus significados, sino para mostrar que están siendo cuestionados en un nuevo panorama mundial. Para bien o para mal, hay una nueva visión del mundo que se basa en una serie de nuevas experiencias que se han hecho presentes. Hay una perturbadora preocupación de que algo haya cambiado, y nada garantiza que todo el mundo, al menos en Occidente, vaya a ser capaz de volver a esas zonas de confort tan familiares después de que todo esto acabe. De hecho, lo que sea que le espera a la humanidad ahora, no será igual a como era antes; no será como el astuto Ulises retornando a su lecho, cerrando así un círculo, o como cuando Dorothy despierta de una horrible pesadilla en su “casa”. Los sentimientos de seguridad, permanencia y familiaridad se han perdido.

Además, las perversiones de la verdad, la justicia y la vida social ya no están en algún lugar “ahí fuera” que pueda gestionarse mediante técnicas racionales o heroicidades. Son fuerzas que no podemos controlar y, peor aún, se encuentran dentro de cada uno de nosotros sin ninguna fuerza externa que pueda prevenir el avance de la corrupción, de la tristeza, de la pérdida de la

verdad y de la perversión de la justicia. El mensaje se resume en que los seres humanos están separados los unos de los otros y yuxtapuestos como en jaulas, solos. Ya no me despierto y estoy de vuelta en casa, en Kansas, me despierto en un mundo nuevo y a la vez extraño, gritando.

Todos estos temas, junto con las técnicas y las ideas centrales del filme, hacen que *Me despierto gritando* de Humberstone sea completamente antimoderna, así como también una preeminente y ejemplar película del ciclo de cine negro. Pero, sugiero, se da curiosamente otro movimiento antimoderno en esta película que no la reduce a lo que hoy se denomina el relativismo de lo “posmoderno”. Tiene que ver con el papel del “corazón”.

B. UNA RESPUESTA ANTIMODERNA: EL ORDEN DEL CORAZÓN. Frankie Christopher es todo cuestión de negocios y promoción, personalmente indiferente. Como el hombre de hojalata de *El mago de Oz*, no tiene corazón. Esto es algo que se establece de primeras y se repite constantemente. El ablandamiento de ese corazón de piedra se presenta a través de la canción *Somewhere Over the Rainbow*. Como se puede ver, no simboliza solo a Jill, sino a la pareja de Jill y Frankie. De hecho, esta canción aparece como tema principal 12 veces a lo largo de la película. A través de esa relación, el espectador va adquiriendo una nueva visión de Frankie, o también puede que Frankie se convierta en otro ante los ojos de los espectadores (y de Jill). Pasa de ser un potencial asesino a un promotor indiferente y sin corazón, a un hombre sentimental que apoya generosamente a un descuidado ex boxeador, a un hombre que pasea por las calles de su antiguo vecindario y que saluda a sus amigos, a un hombre que se comporta como un niño que va a nadar por la noche, a un hombre que le gusta salir a bailar, a un hombre que muestra una fragilidad casi de porcelana cuando está esposado, a un “artista” con una gran sensibilidad que se muestra como un apasionado italiano (Botticelli). Jill le dice a Frankie: “El problema es que finges que las cosas no te importan, pero sí que te importan”. Como Dorothy o a la “bruja buena”, Jill le hace brotar el corazón desde su primer encuentro.

En su cita, Jill le pregunta a Frankie si quería a su hermana, Vicky. Frankie le dice: “No. ¿Crees que, si la hubiera querido, habría intentado explotarla como lo hice...? De eso trata mi trabajo. Pero cuando un hombre ama de verdad a una mujer [y ahora empieza a sonar *Somewhere Over the Rainbow*] no quiere que su rostro aparezca en todos los periódicos y revistas, la quiere para él, aquí [y señala su corazón]”. No es hasta que conoce a Jill y a través de todas las veces en las que su carácter duro se relaja, marcadas por la canción *Somewhere Over the Rainbow*, que poco a poco se va revelando que Frankie, en el fondo, tiene corazón.

¿Qué tiene todo esto de antimoderno? Después de todo, se podría contraargumentar resignadamente: “Bueno, es un romance, un melodrama, ¿qué esperabas?”. Sin embargo, propongo esta visión, aunque sea como motivo muy implícito, por su desviación de lo que pasa en *El mago de Oz* y su consistente desafío a una visión moderna (y clásica) del mundo. Recordemos que en la película *El mago de Oz*, el personaje favorito de Dorothy es el Espantapájaros; pero en *Me despierto gritando* el único personaje que se desarrolla y progresa es el Hombre de hojalata, es decir, Frankie. En el filme *El mago de Oz*, el Espantapájaros obtiene un cerebro, inteligencia, razón o

racionalidad; el León cobarde obtiene valentía. De hecho, estas dos últimas figuras representan las virtudes masculinas tradicionales (modernas y clásicas), la razón o racionalidad y la valentía, respectivamente. Pero en *Me despierto gritando*, ni Larry (columnista/espantapájaros) ni Robin (actor/león) cambian; se mantienen igual que al principio del filme y, de hecho, parece que estén en el mismo sitio, en la misma mesa de la cafetería donde empezó la historia.

Entrando en el contexto de esta película (y, tal vez, en el amplio clima social y político de guerra terrible en Europa y el este de Asia), no es más racionalidad ilustrada ni más valientes guerreros lo que podrá reconducir con éxito las nuevas realidades. Estas ideas de “hogar” han quedado y tendrán que quedar atrás. Y las consecuencias tampoco implican que todas las emociones humanas sufran una reducción atávica a simples instintos (otro presupuesto moderno que reduce la experiencia humana a la racionalidad o al instinto).

En cambio, lo que se sugiere es que si lo moderno se ha visto tan alterado por las experiencias antimodernas, no pueden ignorarse las crisis y ansiedades contemporáneas resucitando una nueva cosmovisión moderna del “hogar”. No podemos volver a “Kansas” y nunca nada volverá a ser lo mismo. No es cuestión de resucitar una racionalidad ilustrada predominantemente masculina o de reinstaurar las virtudes masculinas de la guerra. Y mucho menos se trata de reducir la coexistencia humana a instintos e impulsos incontrolables para escapar ahora de la “condición humana”. Finalmente, tampoco se trata de abandonarnos al relativismo indiferente de lo que se conoce actualmente como “posmodernismo”. La sugerencia es que si hay un camino a seguir es recuperando lo que estaba silenciosamente presente en lo Moderno pero se rehuía en lo Moderno. Únicamente de esta forma se trata de un gesto “antimoderno” (donde lo moderno toma el significado que conocemos hoy en día); si hay un camino a seguir, es rehabilitando esas emociones interpersonales circunscritas por el orden del corazón.

Expresando por igual tanto la alteración antimoderna del “hogar” y la ansiedad de una nueva experiencia inquietante del mundo, como una reparación antimoderna del corazón (no de las virtudes de racionalidad o valentía), *Me despierto gritando*, de Humberstone, se ha ganado su lugar como filme original y ejemplar en el canon clásico de cine negro.

Traducción de Rocío Burguete