

Todo lo solido se desvanece en el aire. Sobre atraco perfecto (The killing, Stanley Kubrick, 1956)

All that is solid melts into air. About *The killing* (Stanley Kubrick, 1956)

Malena Verardi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) /
Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.
malenaverardi@gmail.com

Resumen

El presente trabajo se propone analizar el film *Atraco perfecto (The Killing, Stanley Kubrick, 1956)*, poniendo en relación la configuración narrativa del relato con la conformación de significaciones sobre el contexto histórico y político en el cual se inscribe la película. El abordaje de la organización formal del film se centra en el estudio de los modos de representación y construcción del tiempo y el espacio, en tanto el contexto histórico se analiza considerando la inscripción del *film noir* (cine negro) en la sociedad estadounidense de posguerra. De esta manera, el análisis de la organización formal del film se presenta como el eje a partir del cual problematizar una determinada coyuntura socio-histórica. El abordaje planteado no supone entender al cine como una instancia que ilustra un momento histórico sino, antes bien, busca analizarlo a través de los vínculos que establece con el contexto social del cual forma parte y al cual contribuye a conformar.

Abstract

The present article intends to analyze *The Killing* (Stanley Kubrick 1956). It establishes a relationship between the narrative configuration of the story and the formation of meanings about the film's historical and political context. The approach to the film's formal organization focuses on the study of the modes of representation and construction of time and space, while the historical context is analyzed taking into account the presence of the *film noir* (crime thriller) in postwar American society. Thus, the analysis of the film's formal organization is presented as a starting point for the problematization of a certain socio-historical situation. This approach does not imply understanding the cinema as an instance that illustrates a historical moment. Rather, it seeks to analyze it through its links with the social context it is part of and it contributes to shape.

Palabras clave:

Stanley Kubrick; *Atraco perfecto*; análisis fílmico; representación espacio-temporal; sociedad de posguerra.

Keywords:

Stanley Kubrick; *The Killing*; Film analysis; Spatiotemporal representation; Postwar society.

1. A modo de introducción

Al describir el cine de Hollywood de fines de la década del 40 y comienzos de 1950, Paul Schrader (1972) sostiene: “Nunca antes los filmes se habían atrevido a mirar la vida norteamericana de una manera tan dura y poco halagüeña”. La realidad de posguerra, en la cual se entrelazaba una suerte de “felicidad artificial” generada por el explosivo crecimiento de la economía junto al *boom* de consumo de “los años dorados”¹, con las reflexiones y cuestionamientos sobre el carácter de la condición humana a la luz del horror provocado por los sucesos de la Segunda Guerra, constituyó el escenario en el que se desarrollaron una serie de films que permitían repensar el lugar del hombre en el mundo contemporáneo: “(...) Eran [dichos films] dolorosamente autoconscientes, parecían saber que estaban parados al final de una larga tradición basada en la desesperanza y la desintegración y no esquivaron este hecho” (Schrader, 1972). Enmarcados dentro del denominado *film noir* (“cine negro”), al cual ciertos autores consideran un género y otros un modo o estilo², los films presentaban historias atravesadas por la descomposición de las instituciones anteriormente reguladoras del orden social (principalmente la institución policial y la institución judicial). La corrupción, el crimen, el descreimiento en el sujeto social como parte de una comunidad, la ausencia de expectativas y esperanzas se instituyeron como ejes de esta narrativa.

Atraco perfecto (*The killing*)³, realizada por Stanley Kubrick en 1956, puede incluirse en este grupo de films⁴. Tercera realización del director

¹ Eric Hobsbawm señala que:

Durante los años cincuenta mucha gente, sobre todo en los cada vez más prósperos países “desarrollados”, se dio cuenta de que los tiempos habían mejorado en forma notable (...) Pero no fue hasta que se hubo acabado el gran *boom* (...) cuando los observadores –principalmente los economistas– empezaron a darse cuenta de que el mundo, y en particular el mundo capitalista desarrollado, había atravesado una etapa histórica realmente excepcional, acaso única. Y le buscaron un nombre: (...) la edad de oro. (1998, p. 261)

² Como indica James Naremore (2012), el cine negro ha sido descrito como “género”, entre otros por Buss (2001), Higham y Greenberg (1968), Hirsch (1981), Tuska (1984); como una “serie” por Borde y Chaumeton (1958); como un “movimiento” (Schrader, 1972); un “canon” (Telotte, 1989), entre otros calificativos.

³ Ficha técnica: Dirección: Stanley Kubrick; Guión: Stanley Kubrick basado en la novela “Clean break”, de Lionel White; Diálogos: Jim Thompson; Música: Gerald Fried; Fotografía: Lucien Ballard; Productora: Harris-Kubrick Productions, distribuida por United Artists;

(anteriormente había estrenado *Fear and desire* –1953– y *Killer's kiss* –1955–, así como los cortometrajes *Day of the fight* –1950– y *The flying padre* –1951–), para llevarla a cabo se asoció con James Harris, quien ofició como productor y entre ambos le ofrecieron el rol protagónico a Sterling Hayden⁵. El guion fue escrito por el mismo Kubrick, basado en una novela de Lionel White (*Clean break*), con diálogos de Jim Thompson.

La historia se centra en un hombre que ha salido recientemente de la cárcel luego de cumplir una condena de cinco años y planea un robo a la caja del hipódromo durante una carrera que, se estima, dejará una importante recaudación. Para concretarlo reúne a varias personas que por distintas razones se encuentran necesitadas de dinero y deciden participar en el asalto.

En este marco, el presente trabajo se propone analizar *Atraco perfecto* poniendo en relación la configuración narrativa del relato con la conformación de significaciones sobre el contexto histórico y político en el cual se inscribe el film. El análisis de la organización formal de la película, abordado desde la perspectiva narratológica, supone considerar la construcción del espacio fílmico desde la relación que se establece entre el espacio representado (comprendido por todo lo que está presente en el campo) y el espacio no mostrado (que abarca todo lo que permanece fuera de campo). Desde este punto de vista, el espacio dentro del campo se construye como un espacio apto para ser “leído” (Stephen Heath, 2000), el cual presenta una determinada estructura, cruzada por líneas de fuerza que indican al ojo del espectador cómo leer la imagen. André Gaudreault y François Jost (1995) han planteado esta dialéctica en términos de “espacio profílmico” (todo lo que ha sido impresionado por la cámara) y todo lo que queda fuera de él y puede ser potencialmente recuperado por el encuadre. En esta relación que el film establece entre campo y fuera de campo, entre

Intérpretes: Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Jay C. Flippen, Marie Windsor, Ted de Corsia, Elisha Cook Jr., Joe Sawyer, Timothy Carey, Jay Adler, Joe Turkel, Kola Kwariani, James Edwards, Tito Vuolo, Cecil Elliott, Dorothy Adams, Herbert Ellis, Mary Carroll; Año: 1956. Título de estreno en Latinoamérica: *Casta de malditos*.

⁴ Schrader señala que si bien la tercera etapa del cine negro se extiende hasta el año 1953, hubo luego otros films notables, hasta llegar a *Sed de mal* (*Touch of evil*, Welles, 1958), a la que ubica como la película que supone el cierre final del período.

⁵ Hayden había interpretado en *La jungla de asfalto* (*The asphalt jungle*, Huston, 1950), un papel con algunas características similares al que luego llevará a cabo en *Atraco perfecto*.

ausencia y presencia, tiene lugar el proceso que enlaza al espectador como sujeto en la construcción del espacio fílmico (Jacques Aumont, 1992; David Bordwell, 1995; Heath, 2000). Con respecto al análisis de la organización temporal, se analizan las dos temporalidades que todo relato pone en juego: la de lo narrado y la que deriva del acto narrativo en sí. Según Christian Metz (1972) conviene distinguir la sucesión de los acontecimientos y la secuencia de significantes que el usuario tarda cierto tiempo en recorrer: el tiempo de visión. Tanto Bordwell (1995) como Gaudreault y Jost (1995) abordan esta misma idea, sosteniendo además que desde una perspectiva de construcción sintáctica, estos dos planos pueden articularse en tres niveles (basados en la dialéctica historia-relato)⁶: la relación entre el orden de los acontecimientos que tienen lugar en la historia y el de su aparición en el relato, la relación entre la duración del tiempo del relato y la del tiempo de la historia y la relación entre el número de veces que se evoca un acontecimiento en el relato y el número de veces que tiene lugar en la historia.

De esta manera, el análisis de la organización formal del film se plantea como eje a partir del cual problematizar una determinada coyuntura socio-histórica. Este abordaje no propone considerar al cine como una instancia que ilustra o refleja un momento histórico dado, sino abordarlo a partir del vínculo con el contexto socio-político del cual forma parte y al cual contribuye a conformar.

2. Andamiajes del tiempo y el espacio

Las primeras escenas de la narración presentan el espacio en el cual transcurrirá la acción principal: la sala del hipódromo donde se encuentran las cajas, la pista en la cual los caballos son llevados hacia el punto de largada. Al ingresar en la escena uno de los personajes, la voz en *off*⁷ sitúa el tiempo de la historia ubicando el día y horario en que tienen lugar los hechos:

⁶ La división proviene de las categorías que Gerard Genette (1989) ha trabajado en el campo de la narratología literaria.

⁷ Michel Chion (1993) denomina sonido *off* a aquel cuya fuente es no diegética, es decir que se sitúa en un tiempo y lugar ajenos a la situación evocada. Es el caso de las voces que comentan la narración, como sucede en *Atraco perfecto*, también llamadas *voz-over*.

“Exactamente a las 3.45 de aquel sábado por la tarde en la última semana de septiembre, Marvin Unger fue quizás el único entre cien mil personas en la pista que no sentía emoción en el transcurso de la sexta carrera”. La voz en *off* comienza luego a revelar detalles de cada uno de los personajes que se incorporan a la historia: un policía que le debe dinero a un prestamista (Randy Kennon), el protagonista central de la historia (Johnny Clay), que acaba de salir de prisión y busca con el asalto al hipódromo obtener el dinero necesario para comenzar una nueva vida junto a la mujer con la que espera casarse, el encargado del bar del hipódromo (Mike O’Reilly), cuya esposa se encuentra postrada y requiere mejores cuidados y, finalmente, el cajero del hipódromo (George Peatty), quien espera con el dinero recibido por su participación en el asalto poder retener a su esposa junto a él, procurándole un estilo de vida con mayores lujos.

La voz en *off* cumple la función de presentar a los personajes, ofreciendo de este modo información al espectador sobre los participantes de la historia, pero es empleada, fundamentalmente, por el relato para organizar la representación temporal. Esta se estructura a partir de *flashbacks* y *flashforwards* que dan cuenta de retrocesos y avances en la temporalidad durante una semana (el tiempo a lo largo del cual transcurre la historia), aludiendo a las distintas instancias relacionadas con los preparativos para concretar el robo. Así, durante el día en que los protagonistas pactan el encuentro destinado a ajustar los detalles del asalto, el relato presenta en primer término al personaje de Marvin Unger ingresando en el hipódromo a las 3.45 pm y luego refiere al encuentro de Randy Kennon con el hombre al cual le debe dinero a las 2.45 pm, es decir, una hora antes de la escena previa. De igual modo, se presenta al personaje de Johnny en su departamento a las 7.00 pm, luego al encargado del bar del hipódromo en el momento en que llega a su hogar, a las 6.30 pm y finalmente al cajero del hipódromo cuando ingresa en su domicilio, a las 7.15 pm. De esta manera, el relato descompone el tiempo en piezas a las que ubica en distintos momentos, como si se tratara de un rompecabezas temporal. En el inicio de la narración, la voz en *off* hace referencia precisamente a la figura del rompecabezas cuando da cuenta de los pensamientos de Marvin Unger al ingresar a la sala del hipódromo:

Aguardando que la carrera fuera oficial comenzó a sentir como si tuviera mucho efecto el resultado final de la operación, como una pieza de un gran rompecabezas que tiene predeterminado su propósito final. Sólo agregar los fragmentos perdidos del rompecabezas revelaría si la figura sería como suponía.

Esta modalidad de organización temporal funciona en sintonía con el modo en que se estructura la narración general del film, en la cual cada uno de los personajes cumple un rol y aporta una pieza de la acción, cuyo resultado final (el ensamblaje de todas las acciones) sería la concreción exitosa del robo.

En la misma línea que la figura del rompecabezas puede pensarse la incorporación del ajedrez en el relato (Johnny se reúne con Maurice, otro de los hombres convocados para participar en el asalto, en un salón de ajedrez), ya que el robo se planea como una sumatoria de jugadas y movimientos que deberían devenir en un resultado favorable (el éxito del asalto puede emparentarse con el jaque mate en el juego de ajedrez)⁸. En este sentido, resulta significativo que Maurice, el personaje escogido por Johnny para iniciar la pelea que distraiga a los policías y les permita robar el dinero, sea precisamente un cultor de un juego que exige desplegar estrategias y habilidades racionales. A la vez, se trata de un personaje que exhibe cierto cariz filosófico en su discurso, en tanto en varias oportunidades se refiere metafóricamente al amor, la muerte y al rol del hombre en la sociedad. De esta manera, la fuerza física y la violencia resultan en la historia compatibles con el desarrollo del pensamiento racional. Como se verá luego, es otra clase de violencia la que se instituye como clave en la narración.

El día del robo se construye de manera similar a los anteriores: la voz en *off* da cuenta de las diferentes tareas que van cumpliendo los personajes en la puesta a punto del mecanismo de acciones que desembocará en la obtención del dinero. Hasta este momento, la representación de la temporalidad se ha organizado en base a un criterio lineal y cronológico. Si bien, como se

⁸ El dueño del club de ajedrez se apellida Fischer, como el campeón mundial de ajedrez entre 1972 y 1975, Bobby Fischer. En 1972 Fischer, representante de Estados Unidos, se enfrentó a Boris Spassky, representante de la URSS, en lo que se llamó “La pelea del siglo”. En medio de las tensiones y hostilidades de la época, durante los dos meses en que se desarrollaron las partidas, la Guerra Fría encarnó en el campeonato mundial de ajedrez.

mencionó, incorpora retrocesos y avances en el tiempo, se trata de un ordenamiento basado en una misma línea temporal. Ahora bien, en el inicio de la séptima carrera –durante la cual se llevará a cabo el asalto– el tiempo se desdobra o se multiplica, en la medida en que ese mismo momento es representado varias veces, en cada caso desde la perspectiva de cada uno de los personajes que lo vivencian. La imagen de los altavoces del estadio, junto al sonido de la voz que anuncia: “Su atención, damas y caballeros. Los caballos ya están en la pista para la séptima carrera”, funciona como el signo que introduce la aparición del mismo fragmento temporal, narrado en cada caso desde una óptica diferente que le agrega o ignora determinados pormenores. Así, el momento narrado desde la perspectiva del personaje de Maurice permite observar el comienzo y desarrollo de la pelea que él mismo provoca, al narrarse desde la perspectiva del personaje de Nikki da cuenta de la caída del caballo “Red Lightning” a raíz del disparo y, finalmente, el mismo momento presentado desde la perspectiva de Johnny revela los detalles de su llegada al hipódromo y su accionar, tendiente a comprobar que todo se encuentre listo para concretar el robo.⁹ De esta manera, el relato da cuenta de la multiplicidad de vivencias y experiencias que pueden conformar una misma situación y por ende transformar a ésta en múltiples situaciones. Es decir, cada escena, situación o instancia es investida de entidad y se revela como tal a partir de la perspectiva que le otorga quien la atraviesa, en una suerte de explicitación de la teoría del perspectivismo propuesta por Ortega y Gasset (1916), según la cual existen tantos espacios en la realidad como perspectivas sobre ella, así como tantas realidades como puntos de vista.

Esta explícita deconstrucción de la temporalidad o esta alusión al tiempo como construcción, se opone a una conceptualización del tiempo como una experiencia natural, es decir, como algo dado “naturalmente”, que excluye la intervención humana, para presentarlo como una instancia mediada, atravesada por la praxis del sujeto.

⁹ Finol (2016) se ha referido al modo de abordaje de la temporalidad en otros films de Kubrick, como *2001: Odisea del espacio* (*2001: A space Odyssey*, 1968) u *Ojos bien cerrados* (*Eyes wide shut*, 1999).

En la misma dirección, la organización espacial del film rehúye la pretensión de construir un espacio “continuo”, que ignore la presencia del dispositivo fílmico. Por el contrario, evidencia la existencia del mismo en las situaciones en las que la cámara “traspasa” las paredes para seguir a un personaje. Es el caso, por ejemplo, de la escena en la que Johnny se desplaza por su departamento desde la cocina hasta el dormitorio y la cámara lo sigue a partir de un *travelling* lateral, “atravesando” las paredes del departamento en su recorrido; o bien de la escena en la cual George y los demás hombres que están reunidos preparando el robo se dirigen a averiguar el origen de los ruidos que han escuchado en la habitación contigua¹⁰. Otro ejemplo de este tipo de organización espacial puede observarse en los planos generales picados que, desde la altura, registran la pista donde se desarrollan las carreras de caballos. Se trata de una puesta en escena que, a partir del uso de este tipo de recursos y procedimientos, explicita su propia existencia.

De esta manera, el film presenta al tiempo y al espacio como resultado de determinadas operaciones, como construcciones antes que como fenómenos “naturalmente dados” sobre los cuales no rige intervención humana alguna. En su obra *Teoría de la Postmodernidad* Fredric Jameson señala, siguiendo a Lefebvre y su análisis sobre la vinculación entre los diversos modos de producción económica a lo largo de la historia y los modos de producción del espacio, que:

Ni el espacio ni el tiempo son “naturales” en el sentido en que se podría presuponer metafísicamente (bien como ontología o como naturaleza humana): ambos son la consecuencia y la imagen derivada que proyecta un cierto estado o estructura de producción y apropiación, de organización social de la productividad. (1998, p. 289)

El autor analiza las transformaciones en los modos de conceptualizar y representar el tiempo y el espacio a partir del advenimiento del capitalismo tardío –y su lógica cultural: la postmodernidad–, el cual sitúa a fines de los años cincuenta o principios de los sesenta. En este sentido, puede

¹⁰ Según expresa Kagan, a Kubrick le interesaban especialmente las técnicas de cámara empleadas por Max Ophüls: “En películas como *El placer* y *Madame D...* la cámara atravesaba todas las paredes y todas las puertas. Esa misma cámara fluida (...) aparece luego en las obras de Kubrick” (1974, p. 14).

considerarse a *Atraco perfecto* (realizada precisamente en este período), como un film que anticipa muchos de los rasgos que caracterizarán luego al cine de los años 80 y 90¹¹. La idea de organizar el tiempo y el espacio, así como la narración, en base a segmentos que forman parte de un rompecabezas final, remite a la noción de fragmentación, que será uno de los ejes principales de la estética postmoderna¹².

3. Los dorados años cincuenta

La noción de construcción, clave en cuanto a la organización formal del film como se ha señalado, funciona como una figura que atraviesa otro tipo de instancias, por ejemplo la conformación del clima y la atmósfera social que caracterizaban a la sociedad estadounidense de posguerra. Tras el fin de la Segunda Guerra la economía de los países “desarrollados”, incluyendo por supuesto Estados Unidos, comenzó un proceso de crecimiento acelerado que sólo se detendría a comienzos de los años setenta con una serie de hechos que determinaron fuertes cambios en el orden económico mundial, como la crisis del petróleo y el fin del patrón oro internacional, entre otros. Luego de la guerra, la producción de manufacturas se cuadruplicó, como así también el comercio de productos elaborados y la producción agrícola. Los bienes y servicios cuyo consumo había sido hasta ese momento patrimonio exclusivo de una minoría pasaron a formar parte del mercado de masas. Como expresa Eric Hobsbawm:

(...) neveras, lavadoras, teléfonos (...) ahora al ciudadano medio le era posible vivir como sólo los muy ricos habían vivido en tiempos de sus padres, con la natural diferencia de que la mecanización había sustituido a los sirvientes (1998, p. 267).

¹¹ Por ejemplo, el cine de Quentin Tarantino, en particular *Reservoir Dogs* (1992) y *Pulp Fiction* (1994).

¹² Si bien en la Postmodernidad las obras reorganizarán fragmentos de otras obras ya existentes en lo que Jameson ha llamado un “juego puro y aleatorio de significantes” (1998, p. 124-125).

Este estado de bienestar¹³, generado por un *boom* de consumo que llevaba a expandir cada vez más la posibilidad de acceder a mayor cantidad de productos y servicios, aparecía como generado “naturalmente” por los nuevos estilos de vida, como una consecuencia espontánea de una situación generada por el orden social establecido después del fin de la guerra. Sin embargo, es posible pensar la aparente “naturalidad” de dicho contexto como resultado de determinadas operaciones, económicas y políticas, tendientes a afianzar un modelo basado en la preeminencia de la producción y el consumo en una época en la que se dirimía la oposición entre dos modelos socio-políticos antagónicos. Al respecto, Hobsbawm señala que:

El crecimiento económico en una economía capitalista basada en el consumo masivo de una población activa plenamente empleada y cada vez mejor pagada y protegida (...) era una creación política que descansaba sobre el consenso político entre la izquierda y la derecha en la mayoría de los países occidentales, una vez eliminada la extrema derecha fascista y ultranacionalista por la Segunda Guerra Mundial y la extrema izquierda comunista por la Guerra Fría. Se basaba también en un acuerdo tácito o explícito entre las organizaciones obreras y las patronales para mantener las demandas de los trabajadores dentro de unos límites que no mermaran los beneficios y que mantuvieran las expectativas de tales beneficios lo bastante altas como para justificar las enormes inversiones sin las cuales no habría podido producirse el espectacular crecimiento de la productividad laboral de la edad de oro. (1998, p. 284)

Así, el clima de bienestar y abundancia que caracterizó a la escena social estadounidense desde fines de la década del cuarenta hasta comienzos de los años setenta puede vincularse con un contexto político resultante de un accionar determinado, es decir, se trataba de un escenario producto de una construcción social antes que un medio generado de modo espontáneo y “natural”.

Como se señaló, el film refiere desde el criterio elegido para organizar su estructura narrativa –a partir de los recursos a través de los cuales plantea la

¹³ Como modelo político, se denomina “Estado de Bienestar” a los sistemas en los cuales el Estado garantiza servicios y derechos sociales para la población, destinando la mayor parte del gasto público a este fin a través de subsidios, gastos en salud, educación, etc.

representación del tiempo, del espacio, del modo en que se narra la historia— a la noción de construcción. Y esta figura, que atraviesa centralmente el relato, alude, a su vez, a las condiciones del contexto histórico y político en el cual se inscribe la película.

El estado de “felicidad artificial” recién mencionado como característico de la época (impulsado y promovido además por la industria de la publicidad), debió convivir con una serie de instancias que, a modo de reverso de una misma moneda, acercaban las figuras del horror y el terror. Por un lado, la creciente circulación de testimonios, imágenes y textos de sobrevivientes de la Segunda Guerra que lentamente permitieron ir dimensionando lo sucedido durante el conflicto bélico. Por otro lado, la constante amenaza de una tercera guerra, nuclear en este caso, con la que crecieron varias generaciones a lo largo del período de la Guerra Fría. En tercer lugar, la confirmación de que ese nuevo universo, pleno de comodidades y bienestares, aparentemente disponible para todos los ciudadanos americanos, se reservaba el derecho de exclusión para cierto sector de la población. En el film, el dinero que el grupo que planea el asalto piensa obtener con el mismo será destinado, en la mayor parte de los casos, a actividades que hacen a la vida de hombres y mujeres “comunes”: conseguir mejores cuidados médicos para una persona enferma, proporcionar una vida con mayores holguras económicas, comenzar una relación de pareja en otro punto del país. Como el personaje de Johnny lo indica en el comienzo de la historia: “Ninguno de estos hombres son criminales en el sentido usual. Todos tienen trabajo, todos viven en apariencia una vida decente, pero tienen problemas y necesitarán un pequeño robo”. Se evidencian de esta manera las grietas de las figuras del *American way of life* y el *Sef made man*, características del imaginario estadounidense, que auguraban un futuro promisorio a todos quienes así se lo propusieran y que contaran, simplemente, con su decisión de abrirse camino en la sociedad. Como revela el film, no basta en los Estados Unidos de posguerra con poseer trabajo y voluntad de progreso para ascender en la escala social ya que el medio impone de por sí limitaciones al desarrollo y el crecimiento. La frustración del robo aparece como la contracara del estado de “felicidad artificial”, como aquello que recuerda que la frenética carrera hacia

el consumo y la acumulación de bienes y dinero tendrá –paradójicamente o no tanto– su costo. El costo de crear su propio estado de displacer, dado que en un sistema en el cual el bienestar se determina en función del poder adquisitivo que genera el dinero, la felicidad se torna cada vez más esquiva. Se trata de un modelo que, por sus propias características, produce una insatisfacción constante y perpetua, dado que crea él mismo sus propias necesidades a satisfacer, en un ciclo que recomienza una y otra vez. En ese sentido, el fracaso del robo puede atribuirse a la codicia del personaje de Sherry –y su amante, Val–, quienes intentan quedarse con la totalidad del botín en lugar de obtener solo una parte. Así, el hecho de que prime el individualismo por sobre lo colectivo en un plan en el cual cada uno debía aportar una pieza del accionar, conduce a la frustración del mismo y revela, a la vez, que no siempre la conducta individual del sujeto se traduce en un logro (como proclamaba el modelo del *Self made man*)¹⁴. Antes de morir Sherry exclama “No es justo”, lo cual es repetido como un eco por el loro que escucha sus palabras dentro de la jaula. La expresión de Sherry refiere a su situación personal (para el personaje resulta injusto no haber tenido nunca un “esposo real, ni siquiera un hombre”, como ella indica) pero alude a la vez a la desarticulación de la justicia como institución reguladora de la vida social, como ley general. Ante la ausencia de un marco sustentado por instituciones y por un conjunto social que las legitima, lo que aparecen son justicias personales, particulares que suelen colisionar con otras justicias individuales. El film presenta una sociedad atomizada en la cual cada sujeto actúa guiado por la búsqueda de su propio beneficio y su propia justicia. Campodónico y Grilli señalan al respecto:

Tomados en un gran bloque, estos films [por los films del cine negro], constituyen uno de los más corrosivos cuestionamientos sobre la justicia que se hayan hecho a lo largo de la historia del cine. En los distintos cuadros de situación que cada uno de estos films nos presenta –sobre todo en aquellos

¹⁴ Durante una de las conversaciones entre Johnny y Maurice, éste señala: “El individualismo es un monstruo y debe ser estrangulado en su cuna para hacer que nuestros amigos se sientan bien”. En *La ideología alemana*, Karl Marx indica que: “Solamente dentro de la comunidad con otros tiene todo individuo los medios necesarios para desarrollar sus dotes en todos los sentidos; solamente dentro de la comunidad, es posible, por tanto, la libertad personal” (1974, p. 197).

realizados desde el 45 en adelante– distintos espacios de la dinámica social estarán pautados por la ley del más fuerte, la que será efectivizada por una red de sujetos que atraviesa toda la estratificación social, desde el lumpen que vende la vida de otros revelando su paradero por unas pocas monedas, hasta el policía o el abogado corrupto, incluidas también aquellas rémoras y lacras que poseen determinados intereses políticos. Ante la hegemonía de poder de estos últimos sujetos, el cine negro preguntará constantemente: ¿dónde está la justicia? (1993, p. 22)

De esta manera, la representación de la justicia en el film puede relacionarse también con la construcción como figura, pero desde su reverso, en tanto refiere a la desarticulación de una institución social, a su deconstrucción. Respondiendo al interrogante planteado por los autores, en *Atraco perfecto* la justicia está –como las demás instancias mencionadas: el tiempo, el espacio, la historia– en cada uno de los personajes que funcionan como fragmentos del rompecabezas que conforma el relato.

4. Solidez y evanescencia

La escena final, en la cual el dinero vuela y desaparece en medio del viento generado por las turbinas del avión pone en evidencia lo evanescente de algo tan codiciado porque, despojado de todas sus connotaciones, el dinero no es más que papel y como tal, ante el vendaval provocado por el avión, adquiere una altísima fragilidad. Resulta sumamente significativo entonces, que todas las muertes que involucra el relato, la matanza a la que alude el título original del film, hayan sido generadas por algo tan frágil y evanescente.

En su obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (título que toma de un fragmento del *Manifiesto Comunista*), Marshall Berman se propone interpretar el modernismo desde una perspectiva marxista, sosteniendo que las características de aquel provienen de las tensiones de la vida económica moderna:

de su insaciable presión a favor del crecimiento y el progreso (...), la infinita metamorfosis y el carácter volátil de todos sus valores en la vorágine del

mercado mundial; su despiadada destrucción de todo y todos los que no pueden utilizar (...). (1988, p. 119)

En una dirección similar, centrándose específicamente en el universo del cine negro, Jean-Pierre Esquenazi caracteriza a las películas del *film noir* como “tentativas de representación de cierta concepción de la modernidad, la de una comunidad de intelectuales que repudia al capitalismo asociado al ascenso de la burguesía en la sociedad moderna” (2018, p. 401)¹⁵. A la vez, considera al *film noir* como una “forma simbólica cinematográfica”, que funciona como un fragmento de la historia de los Estados Unidos luego de la Segunda Guerra y como una parte de la historia de las industrias culturales modernas: “Todo amasado, transformado, disfrazado en una realidad ficticia que junta en un ‘mismo ramo (según la bonita expresión de De Baecque) el tiempo, la luz, la actuación, el cuerpo, el pensamiento para construir la historia’ (2018, p. 424)”.

En este sentido, la escena del dinero “desvaneciéndose” en el aire evidencia la futilidad que, según los presupuestos marxistas, define a los productos y objetos creados en la sociedad burguesa:

Todo lo sólido –desde las telas que nos cubren hasta los telares y los talleres que las tejen, los hombres y las mujeres que manejan las máquinas, las casas y los barrios donde viven los trabajadores, las empresas que explotan a los trabajadores, los pueblos y las ciudades, las regiones y hasta las naciones que los albergan–, todo está hecho para ser destruido mañana, aplastado o desgarrado, pulverizado o disuelto, para poder ser reciclado o reemplazado a la semana siguiente, para que todo el proceso recomience una y otra vez, es de esperar que para siempre, en formas cada vez más rentables. (Berman, 1988, p. 95-96)

El relato elige precisamente al elemento que constituye el fin último de todas las acciones en el sistema burgués –el dinero– para referir a la condición

¹⁵ El autor se refiere a la modernidad (remite a las obras de Adorno, Benjamin, Kracauer) como una época que comienza con Baudelaire y Poe, caracterizada por “(...) su capitalismo frenético, sus industrias del entretenimiento, su urbanización desenfadada” (2018, p. 401), en tanto Berman alude a la diferencia entre la “modernización” (referida al campo de la economía y la política) y el “modernismo” (referido al campo del arte y la cultura). Sin embargo, sostiene que se trata de un dualismo que carece de sentido, en tanto ambos se encuentran estrechamente vinculados, como analiza a lo largo del capítulo 2.

autodestructiva característica de la sociedad burguesa, para demostrar gráficamente que el valor de las mercancías, como expresa Marx, no tiene nada que ver con la materialidad de su sustancia. En el final de la narración, el objeto considerado valioso por excelencia exhibe su intrínseca inmaterialidad. Y en esta evanescencia encarna la violencia de un sistema que despoja al protagonista del dinero y, junto con él, de toda posibilidad de bienestar y de toda proyección de futuro. “Tienes que correr, Johnny” –le indica su novia al advertir que el personal de seguridad del aeropuerto se acerca hacia él tras el episodio en la pista– “No. ¿Cuál es la diferencia?” –es su respuesta– evidenciando que preso o libre sin el dinero no tiene porvenir alguno¹⁶.

5. A modo de conclusión

En función de lo analizado hasta aquí, *Atraco perfecto* puede leerse como un film que, a través de sus elecciones en el plano formal (modos de representación temporal, de representación espacial, organización de la estructura narrativa), interviene en la conformación de un momento histórico atravesado por la tensión entre dos modelos políticos en pugna. Lo hace a través de las figuras que pone en escena: construcción, destrucción. Figuras que resultan clave en la conceptualización del período de posguerra y que a su vez remiten directamente al análisis de la sociedad burguesa propuesto por Marx. La noción de construcción refiere a la presencia de fuerzas, de acciones, de trabajo. Remite, en definitiva, a la praxis de los sujetos. Es por eso que se torna central a la hora de conceptualizar un momento histórico y un modelo político, el sistema capitalista, que suelen presentarse como despojados de direccionamientos, como entornos “naturales” que no responden a un accionar concreto. El cine es frecuentemente considerado como una producción artístico-cultural que puede actuar como fuente, permitiendo la recreación de determinados

¹⁶ Antes de que Johnny parta a realizar el asalto, el personaje de Marvin Unger expresa: “Después de hoy si Dios quiere serás un hombre nuevo, un hombre rico. Eso puede hacer mucha diferencia”.

contextos históricos. Sin embargo, es posible pensarlo, también, como un elemento que incide él mismo en la conformación de los sistemas socioculturales en tanto éstos se constituyen a partir de una multiplicidad de instancias, entre ellas las imágenes fílmicas que forman parte de imaginarios culturales y prácticas sociales. A partir del análisis realizado en el trabajo, la noción de construcción se ubica como una figura central en la caracterización de la sociedad estadounidense de posguerra. Una figura que atraviesa, como se señaló, la dimensión política (en cuanto a la conformación de una escena social de abundancia y prosperidad, enmarcada en el desarrollo del Estado de Bienestar), tanto como la estética (en la presencia de un film como *Atraco perfecto*, en el cual la estructura narrativa es atravesada centralmente por la idea de construcción). Es así como una misma figura recorre diversas hebras del tejido social y permite pensarla como una de las características distintivas de ese momento epocal.

El film se realizó a mediados de los años cincuenta, en un período –como se mencionó– de auge del sistema capitalista. En dicho contexto planteaba ciertos interrogantes sobre las características de un modelo en el cual la riqueza –en su limitada forma burguesa, es decir, la acumulación de dinero–, aparecía como la vía privilegiada para acceder al bienestar y la felicidad. Berman indica que Marx, en los cuadernos que luego serían la base de *El Capital*, pretendía “Una búsqueda auténticamente infinita de la riqueza para todos. No una riqueza de dinero, sino una riqueza de deseos, experiencias, capacidades, sensibilidades, de transformaciones y desarrollos” (1988, p. 94). Más de sesenta años después del estreno del film y tras el afianzamiento y la mundialización del capitalismo como sistema político, económico y cultural, *Atraco perfecto* permite seguir reflexionando en torno a los rasgos principales de este modelo, al desarrollo que ha experimentado a lo largo de la segunda parte del siglo XX y comienzos del siglo XXI y al tipo de sujetos sociales que requiere para perpetuar su funcionamiento.

Referencias bibliográficas

- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange.
- Bordwell, D. (1996) [1985]. *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós.
- Buss, R (2001). *French film noir*. Londres: Marion Boyars.
- Campodónico, H. y Grilli, D. (1993). El cine del malestar. *Revista El amante*, 2 (12), 21-23.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Esquenazi, J.P. (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Finol, L. (2016). Stanley Kubrick y la espiral del tiempo. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, (12) 239-262. Disponible: www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=357
doi:<http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.voi12.6045>.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995) [1990]. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989) [1972]. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Heath, S. (1976). Narrative space. *Screen*, 17 (3), 68-112.
- Higham, Ch. y Greenberg, J. (1968). *Hollywood in the forties*. Londres y New York: Zwemmer and A S Barnes & Co.
- Hirsch, F. (2008) [1981]. *The dark side of the screen: film noir*. UK: Hachette.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Jameson, F. (1998). *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Kagan, N. (1975). *El cine de Stanley Kubrick*. Buenos Aires: Ediciones Marymar.
- Naremore, J. (2012). El cine negro. En G.P. Brunetta (Dir.), *Historia mundial del cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Marx, K. [1867] (1974). *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo.
- Metz, Ch. (2002) [1968]. *Ensayos sobre la significación en cine, tomo I*. Buenos Aires: Paidós.
- Ortega y Gasset, J (1916). Verdad y perspectiva. *El espectador. Tomo I*. Disponible: <https://www.ensayistas.org/antologia/XXE/ortega/>
- Shrader, P. (1972). Apuntes sobre el film noir. *Film Comment*, 8, (1). Disponible:

<http://www.historiadeltraje.com.ar/archivos/notas%20sobre%20el%20film%20noir%20paul%20schrader.pdf>

Telotte, J.P. (1989). *Voices in the dark: the narrative patterns of film noir*. Chicago: University of Illinois Press

Tuska, J. (1984). *Dark cinema: American film noir in cultural perspective*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.