

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

Francisco García Gómez

La RKO (Radio Keith Orpheum) es sin duda uno de los estudios más atractivos de la época dorada de Hollywood. Ello se debe a varias razones, empezando por sus criterios de producción. Aunque las ocho principales compañías produjeron películas de todos los géneros, es evidente que solía existir una cierta especialización, entendida como un *look* visual y genérico que incluso era (y es) así percibido por el público. Si la Metro se identificaba principalmente con el cine familiar, la Fox con el de aventuras o la Warner con un cine más social, la compañía que aquí comentamos, sin embargo, no confirió un estilo único a la gran diversidad de sus propuestas cinematográficas. De esta forma, se convierte en el estudio más heterogéneo y ecléctico de todos (más aún que la Paramount), lo que se comprueba al comparar varios de sus principales hitos creativos: realmente, tienen poco que ver los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers, *King Kong*, *Gunga Din*, *Ciudadano Kane*, el ciclo de cine fantástico de serie B producido por Val Lewton o las películas de cine negro con Robert Mitchum o Robert Ryan. Con ello, los principales responsables de los equipos técnicos y artísticos



demonstraban su capacidad para variar de registro.

En contra de esta idea podría argumentarse que, por ejemplo, la Universal fue capaz de producir filmes tan radicalmente diferentes como los de monstruos de los treinta o los melodramas de los cincuenta, encabezados por la sublimidad de Douglas Sirk (otra cosa es el tono melodramático con que se dotó a las historias de muchos de esos seres monstruosos, empezando por *Frankenstein*). Sin embargo, puede advertirse que se trata de ciclos de películas separados por una docena de años, lo que permite explicar esas grandes diferencias (que además son menores cuando comparamos el ciclo de terror con los melodramas de los treinta dirigidos por John M. Stahl, de algunos de los cuales haría luego Sirk *remakes*). En cambio, en los treinta, la RKO simultaneaba los bailes de Astaire-Rogers con *King Kong* y *Gunga Din*, y en los

cuarenta, a Charles Foster Kane con la mujer pantera y el cine negro. Por eso, cuando vemos el logotipo de la torre de radio emitiendo sus ondas sobre el globo terráqueo, nos cabe mucho más espacio para la sorpresa que cuando aparece el león de la Metro o el escudo de los hermanos Warner, estudios creadores de más obras maestras que la RKO (ante todo porque ésta duró muy poco y, de hecho, es la única que hoy día no se mantiene), pero dotadas casi todas ellas de un tono inequívocamente Metro o Warner (aunque siempre había cabida para excepciones y rarezas, como por ejemplo *La parada de los monstruos*, producida extrañamente –y no sin problemas para Tod Browning– por la Metro; lo que a la postre viene a demostrar que el sistema clásico de estudios era menos rígido de lo que parece o se nos ha querido hacer entender).

Las otras razones de este atractivo de la RKO se derivan principalmente de sus condiciones económico-administrativas, y a la vez permiten explicar en gran medida dicha heterogeneidad. Porque la doble circunstancia de que fuera la menos poderosa de las *Big Five* (las *Cinco Grandes*, que hasta finales de los cuarenta controlaban todo el proceso de producción, distribución y exhibición cinematográfica: las otras eran Paramount, Metro, Warner y Fox), y a la vez la más inestable atendiendo a sus finanzas y a sus continuos cambios de directivos, no impidió que sus cineastas gozaran de mayor libertad creativa y capacidad de riesgo que sus compañeros de profesión en otras más potentes y estables, por ejemplo la Metro, con mucho la más monolítica en ese sentido.

La RKO fue la compañía que más películas de cine negro produjo en los años cuarenta y principios de los cincuenta, del mismo modo que en los treinta fue la Warner la que destacó en los filmes de gangsters. Por supuesto, dicha aportación de la RKO no fue sólo cuantitativa, sino también eminentemente cualitativa. Porque entre sus películas se encuentran obras tan señaladas como *Retorno al pasado*, *Historia de un detective*, *Encrucijada de odios*, *La escalera de caracol*, *Los amantes de la noche*, *La casa de las sombras*, *La mujer en la playa*, *Cara de ángel*, *Encuentro en la noche* o *La huella de un recuerdo*, además de dos *thrillers* de Hitchcock tan representativos como *Sospecha* y *Encadenados*. Es decir, algunas de las películas más destacadas de directores como Jacques Tourneur, Edward Dmytryk, Robert Siodmak, Nicholas Ray, Jean Renoir, Otto Preminger o Fritz Lang, todos ellos (salvo Renoir, que no repitió en el género en Estados Unidos) con un marcado protagonismo en la configuración del cine negro. Y al estudio del *film noir* de la RKO entre 1940 y 1953 se dedica este excelente libro, una de las más importantes aportaciones historiográficas sobre cine clásico americano surgida en nuestro país en los últimos años.

La historiografía española del cine tiene la suerte de contar con uno de los principales especialistas en la RKO: el profesor Gonzalo Pavés, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna. Varios años de investigación, incluyendo una prolongada estancia en Los Ángeles, dieron como fruto una importante tesis doctoral

que ha sido la base de este volumen que aquí comentamos (muy bien editado por T & B, editorial especializada en cine clásico americano; únicamente hay algunos errores en la numeración de las notas). Y ese desplazamiento a California le permitió trabajar con material de primera mano, principalmente el Archivo de la RKO y entrevistas a directores como Edward Dmytryk y Richard Fleischer, lo que se refleja en los sólidos resultados de su obra. Hoy en día, cuando cualquiera escribe cualquier libro sobre cine, muchas veces con poco o ningún fundamento científico, la propuesta de Gonzalo Pavés resulta sumamente coherente con su formación como historiador del arte, al concederle tanta importancia a los factores de gestación de las películas —es decir, a su contexto histórico— como al análisis estético de los filmes ya acabados; análisis que, por otra parte, en demasiadas ocasiones ha caído en lugares comunes repetidos mecánicamente de libro en libro, sin pretender una mayor profundización. Y la repetición acrítica de tópicos es algo de lo que ha pretendido huir Pavés como de la mismísima peste.

Dejemos que él mismo nos lo explique: “Se ha discutido mucho sobre la forma y los contenidos del cine negro; su concepto y sus elementos más característicos han sido objeto de numerosos artículos y libros, pero, sin embargo, pocos han tenido en cuenta el contexto en el que estas películas fueron realizadas. Lo cual resulta harto sorprendente en una manifestación artística cuya naturaleza está profundamente imbricada con el medio que la hace posible. De ahí que nuestra principal preocupación haya

sido, precisamente, el análisis de las condiciones industriales en las que fueron concebidos y realizados los *films noirs* de la RKO, porque somos conscientes de que, detrás de todo producto cinematográfico, existe un marco industrial y comercial que es inherente a todo fenómeno filmico”. Sin embargo, el énfasis puesto en el estudio de los factores industriales en absoluto ha supuesto el olvido tanto de la forma como del contenido de esas películas, los dos elementos principales, diferenciados e indisolubles con los que se expresa una obra de arte. Sólo así, con este enfoque integrador, puede comprenderse en profundidad el tan apasionante cine negro, el grupo de films más problemático de Hollywood a decir de David Bordwell.

Atendiendo a estos criterios, Pavés estructura el libro en cuatro partes. La primera de ellas, la más breve, es un repaso a la conflictiva historia de la RKO, prestando especial atención a los años cuarenta y primeros cincuenta, los de producción del cine negro. Es decir, a las gestiones, como presidentes y/o jefes de producción, de George J. Schaefer, Charles Koerner, Dore Scharly y Howard Hughes. Gracias a ello podemos conocer las dificultades que atenazaron al estudio situado en Gower Street desde sus comienzos, sus problemas económicos (pese a que durante varios años sus principales accionistas fueron los Rockefeller), los cambios de línea de producción acometidos tras la llegada de cada nuevo alto cargo (un factor fundamental para el resultado final de las películas, tanto económico como argumental e ideológico), y cómo Hughes fue, con su nefasta gestión presidencial, el principal

responsable de la quiebra de la compañía, lo que a la postre la convertiría en la de vida más corta de todas las productoras, menos de una treintena de años.

La segunda parte está dedicada al estudio de los determinantes internos de los filmes negros de la RKO. A su vez, se divide en dos capítulos: el primero atiende los factores económicos, y el segundo los rodajes. En lo que respecta a los presupuestos y costes de producción (que casi siempre superaban lo inicialmente presupuestado), debe resaltarse una aportación muy interesante: el desmontaje del tópico (otro más) de que el cine negro era eminentemente una producción de serie B. Al analizar los datos económicos, Pavés constata (como ya habían hecho otros estudiosos del cine americano, por ejemplo Richard B. Jewell) que la diferenciación entre serie A y serie B era más propia de la exhibición que de la producción, ya que existía una categoría intermedia, con unos costes más económicos que los de serie A, pero claramente más elevados que los eximios de la B (además de con un equilibrio en el reparto entre actores que inician su decadencia y promesas ascendentes); y en los programas dobles, esa clase intermedia se asimilaba a la A. Por ejemplo, a esa serie media pertenecen películas como *Historia de un detective*, *Encrucijada de odios* o *La casa de las sombras*, o incluso un film que aparenta ser de serie B, como *The Set Up* de Robert Wise. Con ello viene a demostrar que realmente el cine negro de serie B fue minoritario (al menos en la RKO) y poco influyente. Además, pone de manifiesto que el hecho de que este género tuviera unos costes menores que

otros (como el musical o el de aventuras), no lo clasifica necesariamente en la serie B. Tras estudiar todos los gastos (desde la preproducción hasta la distribución), también se dedica a analizar los ingresos por exhibición (todo ello acompañado por sus correspondientes gráficos explicativos, muy útiles para el lector), constatando la triste realidad de que pocas de estas películas consiguieron beneficios.

En cuanto al capítulo dedicado a los rodajes, el autor lo estructura, al igual que el anterior, según las tres categorías de filmes: A, intermedia y B. Sobre ellos aporta numerosa e interesante información, atendiendo a sus preparativos, duración, decorados y escenarios, tanto en interiores como en exteriores, bien en los *backlots* de las compañías o bien en escenarios reales (se incluye un detallado plano de los estudios RKO en Gower Street), y el papel de las segundas unidades. Pero el mayor espacio lo dedica a los frecuentes retoques de las películas una vez filmadas, que solían incluir tanto remontajes como rodaje de nuevas escenas. En este sentido, fueron tristemente significativos –por caóticos y eternizados– los rodajes en tiempos de Hughes, quien en su excesiva intromisión llegaba a alterar por completo las películas que más le interesaban, como patentizan sobre todo los casos de *Una aventurera en Macao* (aunque firmada por Von Sternberg, no es en sentido estricto una película suya) y *Las fronteras del crimen*.

El tercer apartado se centra en un determinante externo al estudio de tanta importancia en la configuración de las películas como el Código Hays de

censura. Tras historiarlo brevemente, el profesor Pavés analiza los expedientes de censura de las películas negras de la RKO, realizando una clasificación de los problemas que surgieron a propósito de los dos principales asuntos a los que afectaba la censura (a los que a su vez divide en varios subtemas): el erotismo y la violencia, justo dos de los ejes temáticos sobre los que se fundamentaba el cine negro (de ahí que fuera el que más problemas tuvo con la censura). Sin embargo, con buen criterio, Pavés demuestra que la oficina de Joseph I. Breen no siempre era un elemento violentamente constreñidor de la creatividad de los cineastas, sino que incluso solía existir un diálogo constructivo entre productora y censores, en un ambiente de tira y afloja perfectamente regulado, que pocas veces llegaba a ser enrarecido. De esta manera, el autor viene a desmontar algunos tópicos sobre el asunto, al poner en evidencia que la existencia de este código de autocensura (no se olvide que fue propuesto por la propia MPPDA –Motion Pictures Producers and Distributors of America– ante presiones externas), pese a lo que suponía de freno a la libertad, evitaba la injerencia censora del Gobierno Federal en asuntos cinematográficos, que sí hubiera resultado más perjudicial para los intereses de las compañías. En el fondo era un mal menor, y es así como debe entenderse.

La última parte se dedica al análisis de las generalidades del cine negro. En primer lugar, Pavés efectúa un interesante estado de la cuestión sobre el *film noir*, desde que en los años cuarenta la crítica francesa estableciera el término

para clasificar una serie de películas americanas que ofrecían una nueva visión del cine policiaco tras la Segunda Guerra Mundial, relacionándolas con la novela negra. Y pone en evidencia que casi todas las interpretaciones, pese a sus evidentes aciertos, suelen partir de apriorismos, con la consecuente creación de lugares comunes repetidos hasta la saciedad sin mayor profundización. A la vez, constata la dificultad de clasificación de las películas de cine negro: pocas son las que coinciden de uno a otro autor, empezando porque no existe unanimidad en considerarlo o un género propiamente dicho o un movimiento (que abarcaría varios géneros). Sin decantarse radicalmente, Pavés parece inclinarse por esta última consideración, desde el momento en que advierte cómo las películas por él estudiadas se caracterizan por la mezcla genérica, principalmente melodrama y *thriller*; y esa definición viene corroborada por el hecho de incluir en su clasificación un *western* como *Sangre en la Luna*, de Wise. Además, al conciliar en su análisis la estética, la iconografía y la sociología, patentiza que el predominio de constantes como la oscuridad, el crimen, el cinismo y el pesimismo dan como resultado una visión que, pese a ser muy estilizada, en aquel tiempo era entendida como marcadamente realista. Mayor realismo demandado por la nueva sociedad norteamericana de postguerra, una sociedad que ya no se contenta con el escapismo intrascendente, sino que pide una mayor madurez conceptual (lo que por otra parte en absoluto significa que todas películas de los treinta y primeros cuarenta fueran simples). Es en este último apartado

donde Pavés concluye desmintiendo algunos de los tópicos manoseados sobre el cine negro, desde el momento en que constata que las películas de la RKO no presentan una identidad rígidamente delimitada, sino que sus resultados son bastante eclécticos, sobre todo desde el punto de vista formal, siendo además pocas las que comprenden todas las características tradicionalmente atribuidas al cine negro (que por otra parte sí existen: presenta unos rasgos temáticos, iconográficos, narrativos y visuales bien definidos). O lo que es lo mismo: no hay un estilo RKO de cine negro. Como él mismo comenta, el problema del estudio del *film noir* radica en el empleo de una estructura elaborada a posteriori por la crítica (cuando en realidad surgió de manera poco consciente por parte de los cineastas americanos: “desde el punto de vista histórico, el *film noir* no existió más que para algunos críticos cinematográficos franceses”), de manera que se trata de encorsetar las películas forzándolas a entrar en un esquema prefijado en lugar de utilizar el más razonable método inductivo: tras el estudio a fondo de los filmes, elaborar esos principios generales.

Dicho criterio a la inversa de lo habitual es lo que ha posibilitado a Gonzalo Pavés la realización de un libro tan acertado como éste. De ahí que, en lugar de pasar de lo general a lo particular, es decir, de comenzar con la enumeración de lugares comunes sobre el cine negro para luego aplicarlos a las películas de la RKO, deduce lo general a partir del estudio del caso particular: analiza

la producción de la compañía para luego obtener una serie de conclusiones generalizadoras. Como por ejemplo (siguiendo la línea hoy día más avanzada), el hecho de que en realidad habría que considerar el cine negro clásico como la etapa fundacional del moderno cine negro: esta fase de formación explicaría que sus características no siempre se presentasen de manera homogénea. O que, pese a ese mayor realismo y madurez conceptual, se trataba de un cine realizado totalmente dentro del sistema de estudios, no una alternativa al clasicismo planteada por algunos “francotiradores” atrevidos y contestatarios, como algunos estudiosos han llegado a sostener (otra cosa es que tensara al máximo las posibilidades argumentales y expresivas del cine clásico, o que llegara más lejos en este sentido que otros géneros, lo que explica su gran modernidad).

Por consiguiente, no hay que olvidar que se trata de un libro no sobre cine negro, sino sobre el-cine-negro-de-la-RKO. Porque de lo otro, del cine negro en general, se ha hablado mucho, incluso quizá demasiado, o por lo menos muy repetidamente, con frecuencia sin añadir cosas nuevas. Gonzalo Pavés, con su probada seriedad investigadora, ha efectuado una excelente aportación en este sentido, de consulta ineludible para todo interesado en la materia, y además escrita con claridad y amenidad. Al igual que reza su subtítulo, y como si de un detective se tratase, ha logrado penetrar “en el corazón de las tinieblas” del *film noir*, para iluminarlo y despejar brumas.