UN ENSAYO DE SUBJETIVIDAD EN HOLLYWOOD: *LA SENDA TENEBROSA* (DELMER DAVES, 1947) Y SU ASIMILACIÓN DEL RASGO VANGUARDISTA*

PEDRO POYATO

INTRODUCCIÓN. ENSAYOS FÍLMICOS DE SUBJETIVIDAD ÓPTICA

David Bordwell (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 78) insistió en la uniformidad del paradigma estilístico clásico, pero, a la vez, reconocía en la cinematografía de Hollywood ciertas desviaciones de la norma. Una de estas desviaciones vino motivada por la irrupción del llamado cine negro, que desafiaba al estilo clásico en varios frentes (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 83-85), uno de ellos emanado del punto de vista subjetivo en torno al que solían estructurarse estos films. Y es que este modo de narración subjetiva, que Hollywood se había apropiado tomándolo de la literatura popular, posibilitaba, entre otras cuestiones, la incorporación a los films de algunos procedimientos propios del arte de vanguardia. Pues bien, *La senda tenebrosa* (Dark Passage, Delmer Daves, 1947), limitando la narración al punto de vista del personaje, que permanece fuertemente anclado tanto a la subjetividad óptica, a lo largo de la primera parte del relato, cuanto a su estado psicológico, en momentos decisivos de la segunda, lleva al límite el presupuesto *bordwelliano*. Y ello porque, sirviéndose de las posibilidades ofrecidas por este singular punto de vista, el film de Daves va a absorber una variada gama de prácticas experimentales desarrolladas en los movimientos de vanguardia de las cinematografías europeas de los años veinte, constituyéndose, así, en una aportación incatalogable del cine negro a la necesidad de diferenciación que, según Janet Staiger (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 120), el cine clásico de Hollywood acabó creando en su interior.

No deja de resultar por ello llamativo que fuera Delmer Daves, un cineasta norteamericano sin contacto directo con las vanguardias europeas —a diferencia de otros grandes directores de cine negro, por caso Fritz Lang, Billy Wider o Jacques Tourneur, entre otros, que sí lo tuvieron—, quien llevara a cabo este trabajo de innovación. El aba-

nico de su experimentación fue de tal calado —él mismo exigió, por ejemplo, una interpretación a medias de la estrella Humphrey Bogart, quien vio restringida su presencia en las imágenes a la sonoridad de la voz durante buena parte del metraje y tuvo que aparecer con el rostro vendado y sin voz en otros segmentos del film—, que terminó no siendo aceptado de buen grado por la crítica norteamericana, que arremetió, por ello, contra la película. Así, Bosley Crowther, crítico de cine de uno de los periódicos más influyentes, *The New York Times*, además de denostar la actuación de Bogart, situándola muy por debajo de la de Lauren Bacall, resaltaría que lo mejor de la película era, no su incorporación y trabajo de los recursos visuales, patentemente ignorados, si no despreciados, sino su inteligente utilización de las calles de San Francisco: «San Francisco [...] es de manera manifiesta el decorado que sirve de escenario para la película de la Warner *La senda tenebrosa*. El escritor y director Delmer Daves utiliza de modo efectivo e inteligente las características calles de la ciudad y sus increíbles panorámicas [...] para envolver de un modo dramático el hilo de la película. Por eso, a pesar de poder encontrar anodina la historia por su decaimiento, el espectador puede aun así disfrutar la ambientación, que plantea por sí misma un excelente viaje» (Crowther, 1947: 23).

Pero es claro que el público no iba al cine para ver un documental de viaje, mucho menos si este estaba destinado a contrarrestar el aburrimiento emanado de la historia relatada. Por eso, críticas como esta contribuyeron a que el film pasara casi desapercibido, y decimos «casi» por el éxito rutinario cosechado tras el estreno, éxito debido no a los valores narrativos o estéticos de las imágenes, sino a la presencia en ellas del tándem Bogart-Bacall, que componía una pareja capaz, por sí sola, de sostener comercialmente una película. Fácil es colegir de aquí que bien pudiera haber sido esta la causa por la que, aun contando con el hándicap de la desaparición parcial de Bogart en parte del metraje, los productores accedieran a la realización del film, heterodoxo donde los haya. En Europa, los críticos de la época tampoco supieron ver la película[1]. Hubo que esperar a que especialistas como Raymond Borde y Etienne Chaumeton (1958: 57) consideraran *La senda tenebrosa* una cumbre del cine negro, a la altura de *El halcón maltés* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *El sueño eterno* (The Big Sleep, Howard Hawks, 1946) o *La dama de Shanghai* (The Lady from Shanghai, Orson Welles, 1947). En su estudio del film, Borde y Chaumeton (1958: 67) destacarían lo siguiente:

> En el museo ideal de la película negra quedarán sin duda algunas de sus imágenes: ese horroroso cirujano; la muerte necesaria del chantajista sobre los desiertos muelles de San Francisco; el suicidio de esa mujer demoníaca encarnada por Agnes Moorehead; en fin, el mismo protagonista que —la idea es original— cambia de rostro en el trascurso de su aventura. Daves, en la primera parte de su película se ha arriesgado en un novedoso ensayo de cine subjetivo [*sic*]. En tanto que Vincent Parry no ha sido operado, no vemos su rostro. El "yo", aquí, es el evadido. Esa tentativa responde a una necesidad del guion y por ello se revela mucho más convincente que la de Robert Montgomery.

Al margen de las imágenes museísticas citadas —sobre algunas de ellas volveremos a lo largo de este trabajo—, Borde y Chaumeton no pasan por alto que la primera parte de la película es un novedoso ensayo de cine subjetivo. En efecto, nos encontramos ante una apuesta basada en un trabajo de la subjetividad experimentado ya en una película anterior de ese mismo año, *La dama del lago* (Lady in the Lake, Robert Montgomery, 1947), filmada enteramente en primera persona del singular, esto es, a partir de una identificación de la mirada de la cámara con la mirada del personaje. Era este un procedimiento al que Montgomery venía dando vueltas desde 1938 a partir de una idea que fue también de Orson Welles cuando este preparaba, en 1939, su particular *El corazón de las tinieblas*, proyecto que finalmente fue archi-

vado[2]. Pero, a diferencia de Welles, Montgomery, que acababa de regresar de la Segunda Guerra Mundial con honores de combatiente, tuvo vía libre por parte de la productora, en este caso la Metro-Goldwyn Mayer, y en particular por el mismo Louis B. Mayer, dispuesto a permitirle cualquier clase de innovación técnica que quisiese incluir en el film (Reid, 2004: 25), para llevar a la práctica este modo de hacer, a la postre no materializado, de Orson Welles: filmar toda la película en plano subjetivo. Ángel Fernández-Santos, por su parte, ha explicado que cuando Montgomery repitió la insólita idea de Welles —«Puesto que en *La dama del lago* lo que ocurre es lo que ve el detective Phillip Marlowe, ¿por qué no convertimos a la mirada de la cámara en la mirada de Marlowe?»— la misma no era sino «una asunción por el cine de la lógica del estilo negro. Como este triunfaba, los productores [de la MGM] tomaron en serio la audacia» (Fernández-Santos, 1983: 46). Sea como sea, el hecho es que *La dama del lago* pudo rodarse.

Rodaje que, por cierto, acarrearía no pocas quejas de los actores. Así, Lloyd Nolan (Fernández-Santos, 1983: 46) llegó a comentar que «era durísimo tener que mirar siempre a la lente de la cámara, cuando durante años y años nos gritaban que actuáramos como si la lente no existiera». Pero los problemas no solo atañeron al rodaje, sino al resultado de la película en su conjunto, que resultó decepcionante, en buena medida porque fallaba el mecanismo para conseguir aquello que pretendía: la identificación del espectador con el personaje. Borde y Chaumeton (1958: 61-62) lo han argumentado de este modo: «¿Cómo podía haber una identificación del espectador con el detective Phillip Marlowe —el "yo" de la película— si solo se conocía de él el tono de su voz, los brazos, el humo de un cigarrillo y, ocasionalmente, el reflejo fugaz en un espejo? Además [...] el juego de actores visto siempre de frente [...] condenaban fatalmente al semi-fracaso a este ensayo».

Y es que, en efecto, los mecanismos de identificación con el personaje requieren de la inclusión de procedimientos de ocularización interna secundaria[3], donde el espectador tiene la oportunidad de ver la cara —y las expresiones a ella asociadas— del personaje. De cualquier modo, Borde y Chaumeton (1958: 62) terminan su argumentación proclamando: «Lo que ha probado *La dama del lago* es la eficacia de este procedimiento cuando se emplea con seriedad, como [...] en el admirable comienzo de *Dark Passage*». Esa eficacia de la que aquí se habla tiene su razón de ser en que aquello que en *La dama del lago* no es sino un recurso sistematizado —y por ello gratuito—, en *La senda tenebrosa* deviene en un recurso incorporado a solo determinadas partes del film, en algunas de ellas combinado además con otra(s) mirada(s), pero, sobre todo, en que Daves se sirve de esa subjetividad para incorporar al film una serie de recursos visuales de la vanguardia con los que lleva a cabo un trabajo realmente innovador. En lo que sigue examinamos ese trabajo basándonos para ello tanto en las fértiles aportaciones narratológicas de Gaudreault y Jost, como en estudios formalistas de la vanguardia —expresionistas y surrealistas, básicamente—, sin olvidar contribuciones clásicas al estudio del cine negro como la de Borde y Chaumeton ya citada.

Y ES QUE, EN EFECTO, LOS MECANISMOS DE IDENTIFICACIÓN CON EL PERSONAJE REQUIEREN DE LA INCLUSIÓN DE PROCEDIMIENTOS DE OCULARIZACIÓN INTERNA SECUNDARIA

RECURSO VISUAL Y SOPORTE TÉCNICO

Una serie de imágenes encadenadas describen, en el transcurso de los títulos de crédito, un paisaje junto a la bahía, en unas vistas exteriores que pueden ser identificadas como las de la prisión de San Quintín, en California. Acabados los créditos, una panorámica lateral conecta este espacio anterior

con un camión que, cargado con bidones semicubiertos por una lona, abandona la prisión. Un encadenado nos lleva de nuevo hasta el camión, que continúa su recorrido, si bien la panorámica que lo sigue se detiene para, elevándose por encima de una hilera de tupidos árboles, mostrar de nuevo la prisión, en un plano sobre el que suenan sirenas de policía. Las imágenes posteriores nos sitúan en el camión, desde donde vemos unas manos asomando por uno de los bidones. Un *raccord* en el eje acorta el plano para llamar la atención sobre cómo esas manos se esconden cuando el sonido de las sirenas, acompañado ahora de ladridos de perros, se intensifica. Un nuevo *raccord* en el eje nos devuelve al plano anterior, donde vemos cómo el movimiento que las manos de la persona escondida imprimen al bidón consigue finalmente hacer saltar a este del camión. Notable *découpage* clásico que relata, sin palabras —valiéndose únicamente de los sonidos de las sirenas y de los ladridos de los perros—, cómo la persona escondida en el bidón —mostrada metonímicamente por las manos— es objeto de una persecución policial nada más escapar de la cárcel. El film presenta así el que va a ser su tema protagónico: el hombre perseguido; pero, a la vez, pone las condiciones (narrativas) para articular (visualmente) el segmento siguiente: el perseguido rodando en el interior del bidón.

Una panorámica sigue al bidón rodando por un pequeño terraplén hasta que choca bruscamente con una piedra interpuesta. Pero el desarrollo en el tiempo de este plano anterior se ve interrumpido por la irrupción de otro plano en el que la cámara se posiciona en el interior del bidón (Imagen 1): el resultado es la inscripción de una mirada sometida a un proceso de centrifugado de todo punto

UNA PANORÁMICA SIGUE AL BIDÓN RODANDO POR UN PEQUEÑO TERRAPLÉN HASTA QUE CHOCA BRUSCAMENTE CON UNA PIEDRA INTERPUESTA

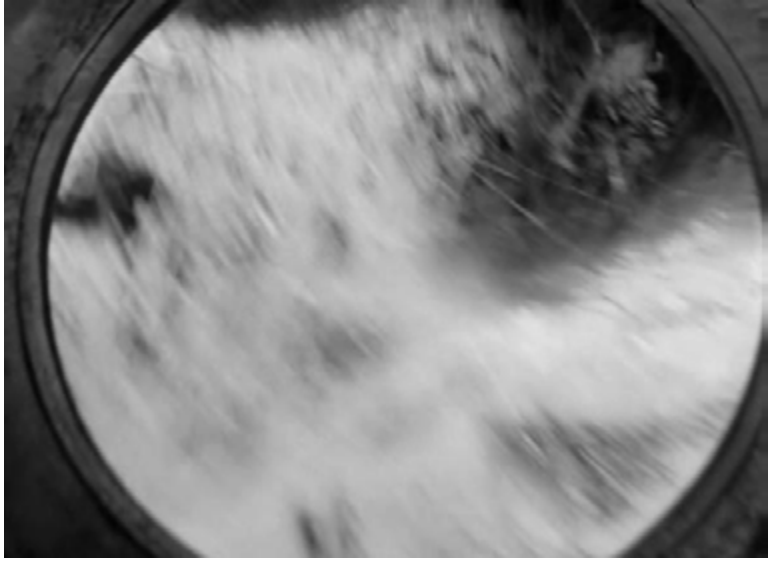


Imagen 1. Centrifugado de la mirada. *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947)

semejante al que tenía lugar en *Berlín sinfonía de una gran ciudad* (Berlin, Symphonie einer Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927), allí donde la cámara, contagiándose del movimiento de una ruleta en pleno funcionamiento, salía a la calle para convertir, tal era el fragor e intensidad de su giro, las fachadas de los edificios de la ciudad en meras formas circulares abstractas, en unas imágenes que, finalmente, acababan enlazando con una rueda de fuegos artificiales (Poyato, 2008: 214). Amparándose en que el personaje rueda escondido en el interior del vagón, la cámara se ha situado en el lugar de sus ojos para escenificar así una mirada vertiginosa que disuelve las figuras del campo visual en geometrías abstractas semejantes a las de la película de Ruttmann, si bien ahora el garabato energético aparece enmarcado por el círculo de la boca del bidón, algo que, por cierto, acaba emparentando visualmente la imagen con la de una lavadora de carga frontal en pleno centrifugado de la ropa almacenada en su interior.

He aquí una operación que, además de constituirse en un adelanto de la subjetividad óptica que en lo que sigue va a presidir la práctica totalidad de la primera parte del film, posibilita, a su vez, la incorporación a las imágenes de un recurso visual propio de la vanguardia: la inscripción de una mirada que, animada por un movimiento circular en continua aceleración, se traduce en la formalización de una imagen enmarcada circularmente que encierra en su interior un remolino visual,

según una operación de escritura que, como en el film de Ruttmann, denota un cierto atractivo por la capacidad dinamizadora y energética del círculo, elemento relacionado con la cultura plástica del futurismo. Aun cuando, a diferencia de los movimientos de vanguardia, que no necesitaban dar cobertura narrativa —sí conceptual o gráfica— a esta operación, *La senda tenebrosa* haya de apoyarse en la subjetividad del personaje, no por ello el plano anterior deja de enriquecer la dimensión visual del film e inscribir a la vez la espiral, metáfora del vértigo que, en su trayecto —narrativo—, aguarda al personaje perseguido.

Tras la vuelta al plano anterior que muestra el bidón rodando hasta chocar con la piedra que lo detiene, un corte de montaje nos sitúa otra vez en el interior del recipiente, mas ahora no para hacer coincidir la mirada de la cámara con la del personaje, sino para anclar un punto de vista objetivo, que da a ver, según un proceso de ocularización cero, cómo el personaje, siempre de espaldas a la cámara, sale de su escondite y se aleja. Nos encontramos así con un plano visualmente muy atractivo, por cuanto otra vez la boca del recipiente confiere a la imagen el carácter de *tondo* cinematográfico, esto es, de composición en forma de disco centrada en este caso en torno a los movimientos del cuerpo del protagonista alejándose. El plano, de encuadre fijo y muy sostenido en el tiempo, acaba mostrando al personaje, su cuerpo convertido en mera silueta, despojándose de la camisa (Imagen 2), a la vez que inscribe una mirada radicalmente separada de la del protagonista, algo que no deja de resultar llamativo por cuanto a partir del plano siguiente ambas miradas van a fusionarse para dar paso a la subjetividad óptica y al consiguiente mecanismo de ocularización interna primaria que va a gobernar buena parte de lo que sigue.

Pero no menos interesante que el trabajo de este recurso es el de la utilización del soporte técnico que lo hace posible, soporte que, en este caso, pasa por un tipo de cámara lo suficientemente ligera y manejable como para que pueda *posicionarse* con relativa facilidad tanto en el interior del bidón, en este segmento anterior, como en los ojos del personaje, en lo que sigue. El propio Daves (Coma y Latorre, 1981: 107), en una entrevista concedida, aludiría a ello: «En *La senda tenebrosa* usé por primera vez una de las cámaras tomadas a los alemanes, la "Arriflex". La obtuvimos del gobierno americano, que durante la guerra la había estudiado para fabricar su molde. Durante los cinco primeros rollos de película, la cámara seguía a Humphrey Bogart como si fuera él, en cámara subjetiva».

Imagen 2. Tondo cinematográfico. *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947)

En efecto, las medidas de ahorro practicadas en tiempos de guerra, entre ellas el rodaje en exteriores, obligaron a Hollywood a modificar sus modos de filmar,

EN EFECTO, LAS MEDIDAS DE AHORRO PRACTICADAS EN TIEMPOS DE GUERRA, ENTRE ELLAS EL RODAJE EN EXTERIORES, OBLIGARON A HOLLYWOOD A MODIFICAR SUS MODOS DE FILMAR

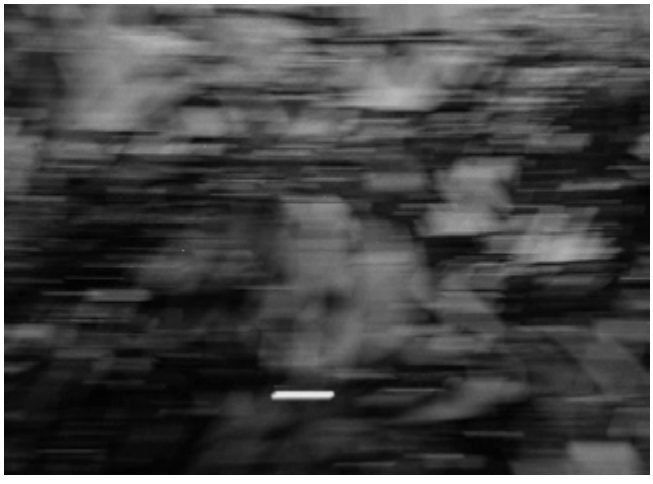
habiendo de hacerse, por ello, con equipos de producción más ligeros y versátiles. Una vez concluida la guerra, Bordwell lo ha señalado (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 391), los fabricantes crearon equipos y películas que facilitaron el rodaje en exteriores, llegando a utilizar algunos operadores la cámara Arriflex, si bien —matiza Bordwell— «las cámaras ultraligeras rara vez fueron utilizadas en Hollywood antes de la década de los sesenta» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 391). Pues bien, una de esas raras veces tuvo lugar durante el rodaje de *La senda tenebrosa*, en el que Sidney Hickox, director de fotografía del film, se sirvió de la cámara Arriflex para suplantar los ojos del personaje. Como antes apuntábamos, este anclaje del punto de vista en la mirada del protagonista había sido trabajado unos meses antes en *La dama del lago*, que lo hizo extensivo a la totalidad del metraje, pero, en este caso, el mayor estatismo del punto de vista no necesitó del tipo de cámara anterior. Y por lo que a la rentabilidad formal y funcional de este recurso se refiere, lo adelantábamos más arriba, si en el film de Montgomery era un hallazgo vano[4], y por ello una manera fallida de ensayar la subjetividad óptica, en *La senda tenebrosa* se convierte, como este trabajo pretende demostrar, en un hallazgo rico en funciones espaciales y conquistas formales.

SISTEMA ESPACIAL. MANOS AUTÓNOMAS

Análogamente a como antes un barrido circular de la cámara nos introducía, en el plano del bidón rodando, en la mirada del personaje, a partir de ahora será un barrido longitudinal lo que nos diga que estamos mirando con sus ojos. Pues del mismo modo que antes el personaje iba en el interior de un recipiente que rodaba con aceleración constante, ahora sus rápidos movimientos de cabeza, producto del nerviosismo que lo atenaza, sirven para introducir una mirada que se traduce en la incorporación de más imágenes abstractas (Imagen 3). Y así, somos en efecto los ojos del personaje viendo la hierba donde sus manos esconden la camisa que delata su condición de fugitivo, o escrutando la carretera por donde aparecen los policías motorizados, o buscando una presencia humana que pudiera venir en ayuda del fugado. El relato instala así una subjetividad óptica que, como en el plano del bidón antes citado, va a posibilitar la incorporación al film de recursos visuales que, ajenos al paradigma clásico, van a enriquecer considerablemente la dimensión estética del film.

Por demás, el trabajo de este tipo de subjetividad determina la composición de un protagonista sin rostro, por mucho que ello contradiga una de las reglas básicas del paradigma clásico como es la conversión del rostro del personaje en centro visual del relato (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 56). Esta operación conlleva por ello la limitación del trabajo de interpretación del actor al plano sonoro, eliminando de raíz los elementos visuales, tanto las expresiones faciales como los

Imagen 3. Abstracción.
La senda tenebrosa (Delmer Daves, 1947)



gestos y movimientos corporales. Cuestión esta nada baladí por cuanto se trata, como ya significábamos más arriba, de un actor como Humphrey Bogart, cuya presencia en las imágenes se veía así, más allá de apariciones esporádicas de las manos, los pies, o alguna sombra parcial proyectada, considerablemente restringida. Quizá este hecho determinara la opinión de Crowther (1947: 23) al referirse a la interpretación de Bogart, que caracterizaba tan limitada como pobre con relación a la de Bacall: «Cuando [Bogart] aparece finalmente ante la cámara, parece tener un cierto aire castigado y reservado inusual en él, algo que no acompaña su mejor versión dramática. Sin embargo, el estado de ánimo del personaje se compensa de alguna forma con el de la señorita Bacall, que sube la temperatura al film como chica de ojos rasgados que sabe lo que quiere». Aunque cabe también la posibilidad de que esta crítica de Crowther al actor viniera motivada por la grave perturbación psicosomática que Bogart experimentó durante el rodaje del film, y que lo estaba dejando sin pelo. En un momento dado del rodaje, la calvicie del actor llegó a ser tal que se hizo necesario aplicarle peluca y patillas. Ello desencadenó una situación de total abatimiento de Bogart que inevitablemente salpicó su papel interpretativo, aunque hay quien, como Fernández-Santos (1984: 44), opina que ello, lejos de producir una merma en el actor, acentuaría la gravedad de su interpretación.

Sea como sea, esta apuesta óptico-narrativa de *La senda tenebrosa* conlleva, además de una experimentación a nivel de recursos, otra a nivel de sistemas, concretamente del espacial. Y ello porque al coincidir el campo visual con el campo de visión del personaje, este se convierte en creador de espacios, como puede comprobarse en el largo segmento de la llegada del fugitivo Parry y de Irene (Lauren Bacall), la desconocida que lo ha recogido en la carretera, a la casa de esta; segmento que se articula, todo él, a partir del punto de vista óptico del personaje. Los correspondientes planos subjetivos de Parry bajando del coche, accediendo

SEA COMO SEA, ESTA APUESTA ÓPTICO-NARRATIVA DE *LA SENDA TENEBROSA* CONLLEVA, ADEMÁS DE UNA EXPERIMENTACIÓN A NIVEL DE RECURSOS, OTRA A NIVEL DE SISTEMAS, CONCRETAMENTE DEL ESPACIAL

al edificio desde los jardines de la entrada, llegando luego hasta el ascensor y entrando posteriormente en la vivienda de Irene, van construyendo todos ellos un espacio regido por otras coordenadas que las clásicas, un espacio cuyo trazado no entiende de distancias, por cuanto del mismo modo que el punto de vista se sitúa, por ejemplo, a escasos centímetros de las paredes acristaladas del ascensor, pudiendo ser así escrutada al detalle la geometría de sus dibujos, luego, en el pasillo de acceso a la vivienda, se distancia considerablemente, en un plano que es ahora de escala amplia y de acusada profundidad de campo, estirada esta por el recorrido de Irene. A ello hay que añadir los planos donde la mirada, nerviosa, del sujeto inscribe un barrido con la consiguiente disolución de las figuras que amueblan el espacio transitado, o esos otros donde el cabello de la mujer, tan próxima está a él, se interpone en la mirada del personaje. Y por lo que se refiere al piso de Irene, el espacio es también construido a golpe de mirada del sujeto, si bien el punto de vista es ya fijo y la escala de los planos similar en todos ellos. Espacio en todo caso plástico, más que narrativo, su trazado se ampara en la subjetividad óptica que estructura toda esta parte del film.

Pero más importante todavía que este singular trazado del espacio, es la incorporación a las imágenes, amparándose igualmente en la conjugación en primera persona, de un nuevo recurso visual propio de la vanguardia. Nos referimos al segmento en continuidad en el que Parry, tras haberse instalado en la casa de Irene, sucesivamente se ducha, afeita e introduce sus ropas empaquetadas en el

VALIÉNDOSE, PUES, DE LA SUBJETIVIDAD ÓPTICA, *LA SENDA TENEBROSA* INTRODUCE ESTE RASGO MÁS BIEN PROPIO DE LA VANGUARDIA, PERO, EN TODO CASO, AJENO AL PARADIGMA HOLLYWOODIENSE

incinerador, actuaciones que, engarzadas mediante encadenados, son visualmente resumidas todas ellas en planos cercanos de las manos de Parry abriendo los grifos y orientando la alcachofa de la ducha, cerrando la espita del lavabo tras dejar caer el chorro de agua sobre la maquinilla de afeitar, y abriendo el incinerador para dejar en él el paquete de ropa. La serie finaliza con un plano igualmente cercano de las manos de Parry poniendo música en el tocadiscos. ¿Cuál es la pertinencia de este segmento al que el film dedica un tiempo considerable y que poco o nada contribuye al desarrollo de la acción? Precedida de las palabras de Irene, quien, antes de su partida, recomendó a Vincent que se duchara, afeitara y depositara la ropa en el incinerador, es claro que la pertinencia de esta cadena de planos anteriores no es otra que narrativa. Y sin duda tiene que ver con la presencia de las manos. No por casualidad son ellas las protagonistas en todos los planos, protagonistas inquietantes por cuanto el hecho de que campo visual y campo de visión del personaje coincidan, parece conferir a las manos del personaje, mientras ejecutan una acción, un movimiento autónomo. Y las manos que cobran vida autónoma, Román Gubern (1999: 399) lo ha señalado, es un tema caro a la estética surrealista, especialmente la *buñueliana*. De hecho, antes de dirigir película alguna, el propio Luis Buñuel (1928: 187) haría una reflexión premonitoria: «¿Por qué se obstinan en pedir metafísica al cinema y en no reconocer que en un film bien realizado el hecho de abrir una puerta o ver una mano —gran monstruo— apoderarse de un objeto puede encerrar una auténtica e inédita belleza?».

Pues bien: la ocularización interna primaria movilizada confiere a los planos de las manos del personaje, apoderándose de los objetos o manipulándolos, esa inédita belleza de la que habla Buñuel. A no otra cosa parece responder este segmento fílmico anterior débilmente apoyado, por lo que a la anécdota narrativa se refiere, en las tareas encomendadas a Parry por Irene. No está de más recordar aquí que el cine supo desde sus orígenes de esa belleza referida por Buñuel: así, en *Le rêve du cuisinier* (Segundo de Chomón, 1909) unas misteriosas manos aparecidas de no se sabe dónde, pelan y cortan las verduras y legumbres, apuntan en una pizarra los gastos de la comida, etc., mientras los cocineros duermen. Pero serían sobre todo los cineastas de los movimientos de la vanguardia quienes más se ocuparon de esta cuestión, como el expresionista Robert Wiene en *Las manos de Orlac* (Orlacs Hände, 1924), film cuyo protagonismo recae en las manos de un asesino trasplantadas a un pianista. Y en 1925 apareció la novela *The Beast With Five Fingers*, de William Fryer Harvey, que desarrolla el tema de la mano seccionada y viva, asunto que Buñuel retomaría en Hollywood al escribir, en 1944, *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, antes de llevar este episodio al film *El ángel exterminador* (1963).

Valiéndose, pues, de la subjetividad óptica, *La senda tenebrosa* introduce este rasgo más bien propio de la vanguardia, pero, en todo caso, ajeno al paradigma hollywoodiense, a través del cual las manos parecen cobrar vida propia, por mucho que, a diferencia de las películas vanguardistas, no estrangulen o asesinen, sino que practiquen el afeitado, pongan música, etc., y en este sentido se descubran más próximas a las de la película de Chomón. El punto de vista óptico que estructura el film posibilita, pues, esta visión extraña de las manos desprendidas del cuerpo; manos que, en su movimiento, mientras realizan tareas cotidianas, cobran una autonomía desencadenante de la belleza encerrada en estas imágenes anteriores.

DE LA PESADILLA AL DESPERTAR

Para escapar del cerco policial, Vincent Parry opta por someterse a una operación de cirugía estética que le cambie el rostro. Con este motivo acude, ayudado por un taxista (Tom D'Andrea), hasta la consulta de Coley (Houseley Stevenson), un cirujano plástico sin licencia. La secuencia comienza con la vista general nocturna de una de las calles de la ciudad, iluminada solo por la luz trémula de unas cuantas farolas. Por una de las empinadas cuestas de la calle avanza hacia cámara un individuo, su rostro entrando y saliendo de las zonas de sombra, en un plano muy sostenido que enseguida descubrimos como subjetivo de Parry. La luz de una cerilla iluminando fugazmente la cara del desconocido, a raíz de que este solicite fuego a Parry, pone punto final a estas imágenes cuyas calidades gráficas les confiere un carácter propiamente onírico que sintoniza con la presencia de este individuo desconocido, se diría que surgido de un sueño. Sea como sea, se trata de introducir así la escena que sigue, donde Parry visita al doctor que va a intervenirle el rostro, otro personaje propio de una pesadilla. Como la anterior, esta escena se estructura toda ella en primera persona, de manera que el yo óptico del personaje nos lleva hasta el envejecido rostro lleno de arrugas del doctor, en un plano que encuentra su continuación en otros posteriores del instrumental médico desplegado sobre una mesa y del sillón de operaciones, imágenes estas que acaban confiriendo al espacio el aspecto de una barbería antes que el de una clínica, y que viene a confirmar un plano posterior en el que vemos al cirujano blandiendo una navaja barbera (Imagen 4). Por demás, el rostro del maniquí sin piel que adorna una de las paredes de la estancia redunda en las calidades de este espacio propiamente siniestro gobernado por un cirujano plástico con aspecto entre barbero y carnicero. Una vez más, el film se vale de la subjetividad óptica del personaje para crear y caracterizar el espacio, en este caso un espacio ciertamente inquietante, propio de pesadilla.

El doctor tapa la cara del paciente con una toalla impregnada en anestésico. Llega entonces el fundido a negro. Y a continuación, un desfile de imágenes fundentes que arranca con el rostro del maniquí desdoblado en tres idénticos que, mostrados en perfil, giran hasta colocarse en posición frontal, el ojo derecho de cada uno de ellos convertido entonces en el vértice de un triángulo luminoso en cuyo centro van apareciendo sucesivamente los rostros de distintos personajes, algunos de ellos multiplicándose espontáneamente y girando a modo de satélites o en círculos concéntricos en torno al que ocupa la posición central. Finalmente, los mismos dejan paso al horroroso rostro del cirujano, que rápidamente se desdobla en seis rostros idénticos solapándose parcialmente entre ellos, antes de que esas mismas caras

Imagen 4. Cirujano-barbero. *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947)

Imagen 5. Lo grotesco.
La senda tenebrosa (Delmer Daves, 1947)

fuercen una serie de muecas que las emparentan sucesivamente al bulldog y al mono, en una concatenación de figuras extremadamente grotescas, pues a las deformaciones originadas por las muecas se añaden las derivadas de la utilización de filtros ópticos deformantes (Imagen 5). El estallido de las carcajadas del propio doctor surte el efecto de una multiplicación añadida de los rostros que llena el encuadre de los agujeros negros de las bocas abiertas por efecto de la risotada. He aquí una cadena de imágenes grotescas cuya irrupción encuentra su justificación en el estado en que se encuentra el personaje, narcotizado por efecto de la anestesia.

Y así, con el fundido a negro antes apuntado, negro que es también diegético por cuanto los ojos de Parry —esos que hasta el momento eran también los nuestros— resultaban cegados por el paño de la anestesia, la subjetividad óptica del personaje ha dado paso a una subjetividad en este caso vinculada a su estado psicológico, pues a ella responde la incorporación del anterior desfile de imágenes estilizadas, una especie de espiral visionaria en la que los rostros se desdoblan, multiplican, giran, deforman y funden entre sí. Tal es la lógica de la pesadilla que el cine de la vanguardia había hecho suya en películas como *Metrópolis* (Metropolis, Fritz Lang, 1927) allí donde Freder (Gustav Fröhlich) sorprende a su padre (Alfred Abel) en actitud cariñosa con la falsa María (Brigitte Helm), desencadenándose entonces en él un shock que es visualizado en varias fases, una de ellas elaborada mediante un infierno de imágenes fundentes (Pedraza, 2000: 66) del que el film de Daves es claro heredero. Una vez más, *La senda tenebrosa* incorpora recursos visuales propios de la vanguardia amparándose en la subjetividad, esta vez no óptica, sino psicológica, del personaje para experimentar con ellos y generar así imágenes como las anteriores.

El despertar posterior de Parry pasa por la aparición en el encuadre, luego de un breve efecto de desenfoque de la imagen encaminado a marcar la definitiva liberación de los efectos de la anestesia, de los rostros del cirujano y del taxista mirando a cámara, en un nuevo plano de punto de vista subjetivo del protagonista. Pero tiene lugar entonces algo inesperado: la cámara nos devuelve el contraplano de Vincent Parry (Humphrey Bogart). El relato se desvincula así de la subjetividad óptica del personaje para devolvernos su rostro, ese contraplano hasta ahora siempre denegado que circunscribía la interpretación del actor a la banda sonora, con la excepción de aquel plano-tondo del arranque donde veíamos el movimiento de su cuerpo, de espaldas, alejándose hacia el fondo del encuadre, y de esos otros de una escena anterior donde Parry viajaba en el taxi, su rostro envuelto entonces en las sombras de la noche. Pero el rostro del personaje que nos devuelve el contraplano anterior aparece también envuelto, en este caso en unas vendas que solo dejan ver los ojos.

Del rostro escamoteado (a la mirada del espectador) al rostro vendado: tal es la transición operada en el personaje. Y así, la mirada subjetiva que ha venido gobernando el film es visualmente dotada de ojos; ojos destinados a mirar, pero también, y sobre todo, a convertirse en elemento —el único— de expresión facial del personaje. Es lo que sucede

en el segmento donde Vincent acude a la casa de George, su amigo de toda la vida, y se encuentra con que este ha sido asesinado: la corta escena resulta protagonizada por un plano muy cercano del rostro de Parry (Imagen 6), toda la emoción concentrada en sus ojos fijos y húmedos —ojos que más allá de mirar, como hasta ahora, sienten— asomando por entre las vendas. De la importancia de este plano da cuenta su inserción dos veces más, de manera que el mismo comparece en la escena hasta en tres —número concluyente— ocasiones: al comprobar Parry que su amigo ha muerto, la primera de ellas; al pensar en voz alta que lo acusarán a él del crimen, la segunda; y a la partida, cuando Vincent mira por última vez a su amigo. A la escena en su conjunto se superpone, por lo demás, la voz interior del propio Parry que, en una verbalización de sus pensamientos referidos al amigo asesinado, viene en ayuda de la información narrativa vehiculada, según establece el canon clásico.

Aun cuando, a raíz de la operación de cambio de cara de Parry, el film ha cambiado de mirada, de modo de ocularización —que de interna primaria pasa a interna secundaria o cero—, la subjetividad del personaje continúa posibilitando la formalización de segmentos posteriores. Uno de estos comienza con la llegada a duras penas de Parry a la casa de Irene: de tan agotado como está, cae desmayado, a la puerta de la vivienda, tras tocar al timbre. Luego del encadenado correspondiente, el plano siguiente es un primerísimo primer plano de Irene en el que su rostro aparece distorsionado, sin que pueda apreciarse con detalle en él los rasgos y las formas, como consecuencia de haber sido sometido a un proceso óptico de deformación por medio de filtros difractantes que confieren al plano una apariencia de ensueño, a la vez que realzan su plasticidad. Es esta una imagen similar a las trabajadas por Man Ray en *La estrella de mar* (L'Étoile de mer, 1928) allí donde filmaba los desnudos de Kiki

Imagen 6. Ojos que *sienten*. *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947)

de Montparnasse con filtros especiales de gelatina que distorsionaban pictóricamente las imágenes para así escapar a la censura (Acosta, 2006: 20). Pues bien, Daves hace prácticamente lo mismo en este plano anterior difuminando y dotando de un cierto halo ondulante el rostro de la actriz. Pero a diferencia de las imágenes de Kiki, la de Irene es enfocada inmediatamente después para dar a ver el bellísimo rostro de la mujer, en un primer plano que no por casualidad es el de escala más corta de todo el film, sonriendo y saludando a Vincent, en su prolongado despertar.

Basándose, pues, en ese paso del sueño a la vigilia que es el despertar, el film introduce este otro tránsito de la imagen, en una operación que quiere dar cuenta del forjado de la belleza de la mujer justo allí donde la nebulosa lumínica —la materia de la que está hecha el cine— deviene forma. Por eso, el recurso de la vanguardia aquí incorporado no es ahora un fin en sí mismo, sino el medio que permite visualizar la cristalización de la forma fílmica, en este caso encarnada en el (bello) rostro de la mujer. Nos encontramos, así, con una operación apoyada otra vez en la subjetividad psicológica del personaje, subjetividad que, como decíamos, sigue ahí, como incrustada en la médula del relato, posibilitando este nuevo trabajo de experimentación fílmica.

CONCLUSIÓN. DESENLACE DEL FILM

Primero mostrado como cuerpo de espaldas moviéndose por el fango del que trataba de escapar, en el plano-tondo del arranque del film, y luego como pasajero con el rostro tapado por las sombras de la noche, en la escena donde toma el taxi que lo llevará a la casa de su amigo, Vincent Parry es también solo mirada en amplios segmentos de la primera parte de *La senda tenebrosa*. Mirada que, al hilo de nuevos movimientos de escritura, resulta luego visualmente dotada de ojos, que no de rostro, al aparecer este envuelto en aparatosas vendas. El personaje deviene entonces en ojos sin rostro, ojos que son a la vez el único elemento de su expresión facial. Finalmente, los ojos acaban encontrando acomodo en el rostro, que descubrimos cuando le son retiradas las vendas. El rostro del personaje se hace por fin presente en las imágenes, recuperando así el actor todos sus atributos, tanto en el plano visual (cuerpo y expresión facial) como en el sonoro (la voz y sus efectos). He aquí, pues, un forjado visual del personaje por partes, hasta revelar su rostro[5]. Pero lo interesante de estos estadios intermedios es su contribución al desarrollo de una serie de operaciones de diferenciación que, influenciadas por el cine europeo, sobre todo, dan cuenta de las tácticas de Hollywood para explotar la estilización (Thompson, 1993: 30), desde la introducción de formas abstractas cargadas de energía, a la de manos dotadas de automatismo y pasando por la elaboración de espacios y de rostros, algunos de ellos propios de pesadilla. No se trata por ello de estadios meramente experimentales y por ello gratuitos, tal cual pasaba en *La dama del lago*, película reducida a un solo estadio emanado del trabajo con un punto de vista único anclado en los ojos del personaje, sino de estadios ricos en conquistas formales destinadas a «la exasperada captura por una retina loca de la cadencia de una pesadilla exterior igualmente loca», en palabras que tomo prestadas de Fernández-Santos (1990: 37).

Revelado el rostro del personaje, el film es ya formalmente otro. Sin coartadas para incorporar nuevos recursos visuales, opta por concluir el engranaje de hechos que, inexorablemente unidos al destino de Parry, llevan a este hacia la libertad. Como han apuntado Borde y Chaumeton (1958: 67), Daves conduce con mano maestra el relato a su final, en una serie de episodios que pasan por el encuentro de Parry con Madge (Agnes Moorehead), escena capital en la que ella, tras verse descubierta, se arroja al vacío con el fin de que toda la culpa de su muerte recaiga sobre él. Sin embargo, aun cuando todo le acusa, Parry logrará pasar la frontera y reunirse con Irene. La pesadilla termina, pues, bien: «como un río poderoso de aguas

amplias, la visión se ensancha desmesuradamente para desembocar en la inmensidad del Pacífico» (Borde y Chaumeton, 1958: 67). Allí, en uno de los cafés de Pativilca (Perú), el beso protoconyugal de la pareja, el eterno marco del océano al fondo, no es sino la sanción a la resolución de los conflictos movilizados. Porque esa es justamente la tarea del relato clásico, independientemente de que sea, o no, negro y de los desafíos que haya de afrontar su formalización: introducir el orden, la ley, allí donde reina el caos (de la injusticia). ■

NOTAS

* Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas han sido realizadas por el autor del artículo.

1 Y no solo entonces. Todavía hoy, la película de Daves tiende a ser ignorada, como en una obra reciente (Duncan y Müller, 2017), donde ni aparece en la lista —no menos arbitraria que cualquier otra, pero lista a fin de cuentas— de las cincuenta películas de cine negro seleccionadas.

2 *El corazón de las tinieblas*, que Welles había llevado ya a la radio en 1938, iba a ser su primera película para la RKO Pictures. El guion, escrito por Welles al alimón con John Houseman, estaba destinado a ser filmado en su totalidad como punto de vista de los ojos de Charles Marlow. Welles incluso filmó una breve película de presentación que ilustra su intención. Sin embargo, dificultades financieras, unidas a la audacia de su concepción, mandaron al archivo el proyecto (Zunzunegui, 2005: 46-47).

3 El concepto de ocularización y su clasificación en ocularización interna, subdividida a su vez en primaria y secundaria, y externa han sido tomados de Gaudreault y Jost (2001: 139-144).

4 «Un hallazgo es vano si no va acompañado de una conquista formal en el hueco de la cual formará ese molde que se llama estilo» (Godard: 1998: 69).

5 Es verdad que la prensa había descubierto el rostro de Parry antes de la operación de cara, mas se trataba de un rostro inerte, congelado por la fotografía.

REFERENCIAS

Acosta, F. (2006). Las películas de Man Ray. En J. Ayala (ed.), *Los surrealistas y el cine* (pp. 13-25). Tenerife: Filmoteca Canaria.

Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

Borde, R., Chaumenton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange.

Buñuel, L. (1928). Variaciones sobre el bigote de Menjou. En M. López Villegas (ed.), *Escritos de Luis Buñuel* (pp. 185-187). Madrid: Páginas de Espuma.

Coma, J., Latorre, J. M. (1981). *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Fabregat.

Crowther, B. (1947, 6 de septiembre). Dark Passage. *The New York Times*, pp. 23-24.

Duncan, P., Müller, J. (2017). *Cine negro (1940-1960)*. Colonia: Taschen.

Fernández-Santos, A. (1983, 26 de octubre). Mirada en negro. *El País*, p. 46.

— (1984, 28 de marzo). Negra intensidad. *El País*, p. 44.

— (1990, 31 de mayo). La mirada negra. *El País*, p. 37.

Gaudreault, A., Jost, F. (2001). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Godard, J. L. (1998). *The Wrong Man* (Falso culpable). *Nickel Odeon*, *12*, 64-70.

Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

Pedraza, P. (2000). *Fritz Lang. Metrópolis*. Barcelona: Paidós.

Poyato, P. (2008). Ritmos y modelos urbanos en el cine de las vanguardias de los años veinte. *Cahiers d'études romanes*, *19*, 209-231.

Reid, J. H. (2004). *"B" Movies, Bad Movies, Good Movies*. Morrisville: Lulu Press, Inc.

Thompson, K. (1993). Los límites de la experimentación en Hollywood. *Archivos de la Filmoteca*, *14*, 13-33. Recuperado de http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/342

Zunzunegui, S. (2005). *Orson Welles*. Madrid: Cátedra.

UN ENSAYO DE SUBJETIVIDAD EN HOLLYWOOD: *LA SENDA TENEBROSA* (DELMER DAVES, 1947) Y SU ASIMILACIÓN DEL RASGO VANGUARDISTA

Resumen

Aun cuando el sistema hollywoodiense se quería tan sólido como uniforme y bien definido, no por ello dejó de estar alerta a todas aquellas prácticas alternativas que podían enriquecerlo. Se planteaba así un delicado equilibrio entre innovación y normalización por cuanto la estilización derivada de los nuevos recursos incorporados había de ser en todo caso sometida al predominio de la lógica narrativa. Uno de los casos más interesantes que ilustra esta máxima es *La senda tenebrosa* (Dark Passage, Delmer Daves, 1947), un film de cine negro producido por la Warner Bros. Pictures que inyecta en sus imágenes una buena dosis de recursos visuales de la vanguardia sin alterar por ello la motivación narrativa propia del cine clásico.

Palabras clave

Cine negro; *La senda tenebrosa*; Delmer Daves; clasicismo; subjetividad; vanguardia.

Autor

Pedro Poyato Sánchez (Castuera, 1956) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Córdoba. Autor de *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar* (Síntesis, 2015), ha publicado diversos artículos sobre historia, teoría y análisis del cine en revistas como *Archivo Español de Arte* o *Signa*, entre otras. En la actualidad dirige un proyecto de investigación I+D sobre el documental agrario de José Neches. Contacto: pedro.poyato@uco.es.

Referencia de este artículo

Poyato Sánchez, P. (2019). Un ensayo de subjetividad en Hollywood: *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947) y su asimilación del rasgo vanguardista. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *27*, 91-104.

AN ESSAY ON SUBJECTIVITY IN HOLLYWOOD: DARK PASSAGE (DELMER DAVES, 1947) AND ITS ASSIMILATION OF AVANT-GARDE FEATURES

Abstract

Even after the Hollywood system had become clearly defined and uniform, its filmmakers were still attentive to alternative movements that could potentially enrich it. There was thus a delicate balance between innovation and standardisation, as stylistic elements based on new techniques were inevitably subjected to the prevailing norm of narrative logic. One of the most interesting examples of this phenomenon is *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947), a noir film produced by Warner Bros. Pictures, which imbues its images with a large dose of avant-garde visual elements without abandoning the narrative focus expected of classical Hollywood cinema.

Key words

Film noir; *Dark Passage*; Delmer Daves; Classicism; Subjectivity; Avant-garde.

Author

Pedro Poyato Sánchez (b. Castuera, 1956) teaches Art History at Universidad de Córdoba, Spain. He is the author of *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar* (Síntesis, 2015), and has published numerous articles on film history, theory, and analysis in journals such as *Archivo Español de Arte* and *Signa*. Currently, he is leading a R&D project on the agricultural documentaries of José Neches. Contacto: pedro.poyato@uco.es.

Article reference

Poyato Sánchez, P. (2019). An Essay on Subjectivity in Hollywood: *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947) and its Assimilation of Avant-garde Features. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *27*, 91-104.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com