

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Raw Deal (Anthony Mann, 1948)

Autor/es:
Navarro, Antonio José

Citar como:
Navarro, AJ. (2006). Raw Deal (Anthony Mann, 1948). Nosferatu. Revista de cine. (53):142-143.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41482>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Raw Deal

(Anthony Mann, 1948)

Antonio José Navarro

Aunque actualmente la fama de Anthony Mann se concentra sobre todo en sus *westerns*, habrá que empezar a reivindicar su personalísima contribución al cine negro mediante obras de la entidad de **Raw Deal** (1948). Mann demostró en esta película algo que se ha repetido en numerosas ocasiones a propósito de obras de la categoría de **Horizontes lejanos** (*Bend of the River*, 1952) o **El hombre del Oeste** (*Man of the West*, 1958). El cineasta es y fue, al mismo tiempo, un poeta visual de sombrío trasfondo moral y un renovador de viejos códigos narrativos, un artista que, como diría Jean-Luc Godard, es al mismo tiempo un teórico del arte y un cineasta visceral, atento a las emociones más extremas, a las texturas

más ásperas del relato, librándose de paso de aquellas supersticiones sobre el estilo que podrían empañar su sinceridad y contundencia.

Dicho esto, no sorprende que **Raw Deal** sea un film de violentos contrastes. A la sequedad narrativa típica del cine negro, a su obvio componente realista, cabe oponer la delicada plasticidad de determinados lapsos intimistas —cf. la acampada en el bosque del fugitivo Joe Sullivan (Dennis O’Keefe), su compañera Pat (Claire Trevor) y su rehén, Ann (Marsha Hunt), una asistente social que intenta “reformular” a Joe: instante que arranca con una lenta panorámica de arriba a abajo, mostrándonos la imponente belleza del bosque y a los tres, y concluye con sus figuras

recortadas sobre el maravilloso paisaje, sentados alrededor de un fuego...-. El turbulento hálito fantasmagórico de los espacios exteriores urbanos –las calles están difuminadas por la niebla, descubriendo pequeños trozos de calles, de edificios descontextualizados unos de otros, trazando así un escenario de pesadilla: el peligro acecha en cualquier lado– o de algunos interiores –las dependencias policiales, inmersas en un sinuoso mar de sombras, casi a oscuras, se asemejan al cubil de una fiera: lo cual refuerza el carácter represivo de las fuerzas del “orden”, como el uniforme paramilitar de los agentes de carreteras– chocan con el sugerente tono onírico, evocativo, triste, de la voz de Pat, la extraña columna musical de Paul Sawtell y los abundantes primeros planos, muy cerrados, de la mujer, que ve cómo su sueño de vivir una vida feliz junto a Joe se rompe a causa de la sed de venganza de este y de su fortuita relación sentimental con Ann.

Como bien señala Jeanine Basinger en su excelente monográfico sobre Anthony Mann (1), el héroe de **Raw Deal**, Joe, se pasa toda la película buscando ese soplo de aire fresco que consuele su torturado espíritu –“*Quiero respirar. Por eso quiero salir de aquí. (...) Lo único que quiero es respirar aire fresco*”, exclama Joe antes de fugarse de la cárcel–; pero sólo será capaz de encontrarlo, como Eddie Taylor (Henry Fonda) en **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*; Fritz Lang, 1937), en brazos de la muerte. La fatalidad que, desde un primer momento, marca la vida de Joe, se percibe en la hostilidad que desprenden los lugares por donde se mueve furtivamente (2), en la rabiosa persecución de la que es objeto –Ricky Coyle (Raymond Burr), un sádico hampón fascinado por el fuego, en el pasado inculpó a Joe por un delito que no cometió y, temeroso de su *vendetta*, ordena a sus sicarios que acaben con él–. Así pues, mientras Pat espera en el exterior de la cárcel la fuga de su amado, los potentes faros de un coche que pasa junto a ella o la ensordecedora carrera de un tren constituyen una “agresiva” intuición de lo que está por venir. La violencia no solamente está en los gestos –cf. el instante en que Joe, al secuestrar a Ann, la amenaza esgrimiendo el teléfono–, sino en el avieso giro de las situaciones –cuando parece que va a descargar su golpe, el aparato suena...–, en la necesidad de ir improvisando formas de supervivencia y de combate –después de eludir los disparos de los guardas de la prisión, Joe y Pat se quedan sin gasolina porque las balas han agujereado el depósito: del plano del coche goteando combustible, el *raccord* nos muestra un taxi conducido por Pat y, al abrir Joe la puerta trasera del vehículo, entrevemos atado y amordazado al conductor...; la extraordinaria pelea en la lúgubre guarida del taxidermista: resulta escalofriante cómo Joe utiliza las astas de un ciervo para “marcar” el rostro de Fantail (John Ireland), o el

forcejeo entre ambos, “atrapados” entre las agigantadas sombras de una red de pesca, utilizando toda clase de cuchillos de despellejar, barras de madera...–.

En el universo físico y moral de **Raw Deal** –reboante de una tensión extrema, aliviada (¿o exacerbada?) por puntuales explosiones de violencia–, el deseo de vivir de Joe, el cual se halla contrarrestado por su sed de venganza, se verá frustrado a causa del Mal, una energía que arrastra consigo cuanto se interpone en su camino. La “demoníaca” vinculación de Ricky con el fuego –siempre está jugando con un encendedor, bromea con uno de sus matones chamuscándole una oreja, se rodea siempre de velas y abrasa a una buscona que ha derramado una copa sobre su traje lanzándole un pequeño brasero: recordemos el brutal plano en que el fuego se dirige a la cámara, “contra el espectador”–, y su duelo final con Joe, oculto en la oscuridad, es consecuencia de la acción destructora del Mal, el cual se manifiesta a través de un exceso de violencia, de odio, de furia. En **Raw Deal**, la tragedia no aporta un remedio, junto con el arte fílmico de Anthony Mann, para el pesimismo: es, en realidad, el nacimiento del pesimismo. Elocuentemente, a partir de aquí, el cineasta empieza a construir su adusta entidad como artista.

NOTAS

1. Jeanine Basinger, *Anthony Mann*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid, 2004, pág. 83.

2. Llama poderosamente la atención el aspecto externo, y diurno, del presidio donde se encuentra recluido Joe: una especie de castillo de cuento de hadas, de aspecto nada tétrico, el único lugar donde aquel se hallará seguro.