

La figura del periodista en el nacimiento *del film noir*. *Stranger on the Third Floor* (1940, Boris Ingster)

The figure of the journalist in early film noir. Stranger on the Third Floor (1940, Boris Ingster)



Luis Deltell Escolar. Codirector de ESCINE, Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos. Es cineasta y profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Ha sido coordinador del grado de Comunicación Audiovisual y del Doctorado de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas de la UCM. Ha sido *visiting scholar* en Berkeley, University of California, Stanford University, Universidade de São Paulo, University of El Cairo entre otras universidades internacionales. Además, ha obtenido una treintena de premios internacionales por sus trabajos audiovisuales y diversos reconocimientos por sus investigaciones como el Premio Dragos y el Premio Joven de Comunicación de la UCM. Es el codirector del documental *No escribiré arte con mayúscula* (2015) y del cortometraje experimental de Isidoro Valcárcel Medina *Un diálogo circunstancial* (2020).

Universidad Complutense de Madrid, España
ldeltell@ccinf.ucm.es
ORCID: 0000-0002-5230-1409

Recibido: 15/10/2023 - Aceptado: 25/01/2024 - En edición: 29/02/2024 - Publicado: 01/07/2024

Received: 15/10/2023 - Accepted: 25/01/2024 - Early access 29/02/2024 - Published: 01/07/2024

Resumen:

El presente artículo es un resumen de una investigación que aborda la figura del periodista y la importancia del periodismo en el nacimiento de *film noir* estadounidense. Para ello se analiza el filme *Stranger on the Third Floor* (1940, Boris Ingster), largometraje de bajo presupuesto (categoría B) de la productora RKO. Esta película debe ser considerada como el primer ejemplo completo de dicho género y en ella la figura de la prensa y el reportero son claves para entender la trama, la narrativa interna y hasta el aspecto formal de la obra. Planteamos un triple análisis –histórico, argumental y formal para analizar– cómo Boris Ingster y el equipo de cineasta de la RKO lograron en *Stranger on the Third Floor* crear un modelo para la construcción estilística del *film noir* donde el periodismo resulta clave.

Palabras claves:

Film noir; Boris Ingster; periodista; cine; prensa.

Abstract:

This article summarises the results of an investigation into the figure of the journalist and the importance of journalism in early film noir in the United States. To this end, we analyse the film *Stranger on the Third Floor* (1940, Boris Ingster), a low budget feature (a so-called B-movie) produced by RKO. This film should be considered the first full-blown example of the US film noir genre and in it, the press and the character of the journalist are key to understanding its plot, internal narrative, and even the structure of the film. Here, we propose a three-fold analysis encompassing the historical context, plot, and form of the film to examine how Boris Ingster and the RKO cinematic production team succeeded in making *Stranger on the Third Floor* into a stylistic model for US film noir in which journalism plays a key role.

Keywords:

Film noir; Boris Ingster; journalist; film; press.

Cómo citar este artículo:

Deltell Escolar, L. (2024). La figura del periodista en el nacimiento del *film noir*. *Stranger on the Third Floor* (1940, Boris Ingster). *Doxa Comunicación*, 39, pp. 279-292.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n39a2115>



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial. Licencia internacional CC BY-NC 4.0

1. Introducción

1.1. El “origine mythique” del *film noir* y la figura del periodista

En 2012 Jean-Pierre Esquenazi publicó un texto en el que defendía el “origine mythique du film noir” (2012: 337) o, más concretamente, el carácter épico o legendario que se escondía en el nacimiento del concepto de *film noir*. Su reflexión abordaba la compleja nominación del género norteamericano iniciado en 1940 y concluido a finales de los años cincuenta del siglo pasado. El autor francés citaba la relevancia de dos compatriotas suyos, los críticos y periodista Nino Frank y Jean-Pierre Chartier. Ambos escritores publicaron dos textos fundacionales, el primero el célebre artículo “Un nouveau genre policier: l’aventure criminelle” (Frank, 1946) en agosto de 1946 y el segundo “Les Américains aussi font des films noirs” (Chartier, 1946) en prensa en noviembre del mismo año.

Como recordaba Esquenazi, ni Nino Frank ni Jean-Pierre Chartier podían imaginar el impacto de sus artículos en la historiografía cinematográfica mundial. Sus breves textos –o críticas– encajaban más en trabajos periodísticos de corte especializado que en análisis de historiadores o de investigadores de cine (Esquenazi, 2012: 340), pero, al mismo tiempo, estas dos breves críticas lograron, sin lugar a dudas, explicar qué diferenciaba a estas películas del *film noir* de los *thrillers* y los largometrajes de policías anteriores –y posteriores–:

Su originalidad radica, sobre todo, en su forma de clasificar las películas sobre las que hablan: Frank y Chartier “crean” la categoría de película negra: primero para distinguir estas películas de las películas policíacas ordinarias; segundo para señalar su decadencia moral al oponerlas a la película negra a la francesa (Esquenazi, 2012: 349)¹.

Aunque Frank (1946) y Chartier (1946) difieren en algunos aspectos, sobre todo, en cuestiones de la moralidad de las películas, sus dos artículos parecen ofrecernos, con gran acierto, cuál será taxonomía clásica del *film noir*, a saber: son largometrajes norteamericanos, concretamente hollywoodienses, con una trama criminal central, subjetivos, con un personaje protagónico destacado, y con una estética fotográfica cargadamente expresionista. El acierto incuestionable de este “origine mythique” del concepto de *film noir* ha llevado, sin embargo, a una cierta exageración de la certeza y de la validez absoluta de estos dos breves artículos. Así, por ejemplo, hasta los años ochenta se consideraba que el primer *film noir* era *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) precisamente porque era el más antiguo que citaba Nino Frank (1946) en su texto canónico.

Sin embargo, si bien estas dos críticas periodísticas son relevantes e indiscutiblemente valiosas, los trabajos de análisis de Frank y Chartier se realizaron sin la posibilidad de visionar la filmografía estadounidense completa. Ambos escritores galos se basaron únicamente en sus recuerdos sobre los filmes estrenados en Francia, sin consultar lógicamente las filmotecas de Hollywood. Por ello, estos dos textos no pueden ser considerados como la única fuente para fijar el inicio del género, o el arranque del mismo. Así, desde hace tres décadas se plantea un debate académico sobre cuál podría ser ese filme germinal, si es que lo hubo. Anthony J. Steinbock (2023) reivindicaba a ¿Quién mató a Vicky? (*I Wake Up Screaming*, H. Bruce Humberstone, 1941) como filme inicial,

1 Traducción del investigador, texto original: Leur originalité réside évidemment dans leur façon de classer les films dont ils parlent : Frank et Chartier “inventent” la catégorie de film noir, le premier pour distinguer ces films des films policiers ordinaires, le second pour signaler leur décrépitude morale en les opposant au film noir à la française (Esquenazi, 2012: 349).

mientras que otros como Eddie Robson (2005) y Miklitsch (2014), Palmer (2013) y nosotros mismos defendemos que *Stranger on the Third Floor* (*El extraño del tercer piso*, Boris Ingster, 1940) es, precisamente, el filme inaugural.

En este artículo proponemos dos cuestiones: primero reivindicar la originalidad y el carácter fundacional de *Stranger on the Third Floor* en el género del *film noir* clásico estadounidense, y, segundo, queremos demostrar que la figura del periodista y del periodismo son dos elementos capitales dentro de la narrativa y propuesta de este largometraje de Boris Ingster. Por ello, la figura del periodista está presente desde el surgimiento, o “origine mythyque”, de dicho ciclo cinematográfico estadounidense. Así, el periodista, junto al detective, representa un modelo icónico del protagonista del cine negro.

Ciertamente, como indican Rick Altman (2000) o Alain Silver (2013), reivindicar cuál es el primer largometraje del *film noir*, o de cualquier otro género, puede ser un trabajo absurdo y poco productivo:

Para responder en el mismo sentido, “¿Acaso el público contemporáneo de *The Great Train Robbery* o *Nosferatu* se reconocieron a sí mismas como las primeras en asistir al western inicial o la primera adaptación de Drácula de Bram Stoker?” La mejor respuesta a la afirmación de que los cineastas del periodo clásico nunca decidieron específicamente hacer “una película *noir*” sigue siendo la repuesta, por parte del director de fotografía John Alton en su libro *Painting with Light* cuando describe una escena: “La habitación está oscura. Un fuerte rayo de luz se cuelga desde el pasillo bajo la puerta. Se escuchan pasos. Las sombras de dos pies dividen la franja de luz. Sigue un breve silencio. Hay suspense en el aire” (Silver, 2013: s/p)².

Sin embargo, pensamos que en este caso sí puede ser revelador encontrar la película bisagra o gozne entre el cine policíaco de los años treinta y el *film noir*. Pues la segunda intención de nuestra propuesta de investigación es, precisamente, explicar cuál es la importancia narrativa del periodismo y de la figura del periodista dentro del esquema del *film noir*. Y en *Stranger on the Third Floor*, como veremos, el papel protagónico es interpretado por un reportero, en lugar de un detective.

La figura del periodista en los diversos ciclos y géneros cinematográficos ha sido ampliamente estudiada. En España se ha abordado con los trabajos, entre otros, de María Cristina San José de la Rosa, Mercedes Miguel y Alicia Gil Torres (2020), en Argentina sobre el periodismo y en el cine negro existe la investigación de Giacomelli (2020) y, por supuesto, existen pluralidad de ejemplos sobre la prensa en el género del *film noir* clásico de Hollywood (Spicer y Hanson, 2013). En esta investigación analizaremos cómo el personaje central de la película se define y se explica por su trabajo de reportero y cómo Boris Ingster otorga al periodismo y a los periódicos un elemento clave en la búsqueda de la verdad, tema esencial en estos *thrillers* clásicos. *Stranger on the Third Floor* no lograría narrarse del mismo sin la presencia de la prensa en su trama y en su puesta en escena.

2 Traducción del investigador, texto original: “To answer in kind, “So what?” Did the first audiences for *The Great Train Robbery* or *Nosferatu* congratulate themselves on attending the first Western or the earliest adaptation of Bram Stoker’s *Dracula*? The best answer to anyone’s assertion that filmmakers of the classic period never specifically decided to make “a film noir” is still cinematographer John Alton’s evocation of the noir milieu in his book *Painting with Light*: “The room is dark. A strong streak of light sneaks in from the hall under the door. The sound of steps is heard. The shadows of two feet divide the light streak. A brief silence follows. There is suspense in the air” (Silver, 2013: s/p).

2. Método: triple análisis

Aunque el debate académico sobre la existencia o no de un género denominado *film noir* parece zanjado desde hace años, ciertamente hay autores que encuentran algunas divergencias importantes. Antes de exponer nuestra propuesta de análisis, creemos importante partir de las palabras de Foster Hirsch:

El *film noir* trata sobre la criminalidad, desde diferentes perspectivas, en una atmósfera de desubicación y desolación que le valió su nombre. Unificada por un tono y sensibilidad dominantes, el canon *noir* constituye un estilo distintivo de hacer cine; pero también se ajusta a unos requisitos genéricos, ya que opera dentro de un conjunto de convenciones narrativas y visuales... [...] El *noir* cuenta sus historias de una manera particular y en un estilo visual específico. El uso repetido de estructuras narrativas y visuales presenta al *film noir* como un género, que de hecho está tan codificado como el western (Hirsch, 1981: 72)³.

Curiosamente los aspectos que describe Hirsch coinciden con los planteados, aunque no taxativamente, por Nino Frank y Jean-Pierre Chartier. Se podrían sintetizar, como indica Conrad, en “the tone of dark cynicism and alienation, the narrative conventions like the femme fatale and the flashback voice-overs, and the shadowy black-and-white look of the movie” (Conrad, 2006b: 10).

Por ello, en nuestra investigación proponemos buscar estos elementos característicos en *Stranger on the Third Floor* en los tres niveles que influyen en un género cinematográfico: primero, en el sistema de creación y recepción, es decir, producción, distribución, exhibición e impacto; segundo, un análisis argumental, y, tercero, un análisis formal. En este triple análisis proponemos los siguientes objetivos:

Análisis primero: histórico

Objetivo 1. Contextualizar la producción del filme.

Objetivo 2. Detallar su impacto tras su estreno y su reestreno en formatos de no celuloide.

Análisis segundo: argumental.

Objetivo 3. Describir los elementos narrativos propios del *film noir* en la película.

Objetivo 4. Monitorizar el impacto del periodismo y los periodistas en la trama.

Análisis tercero: formal.

Objetivo 5. Comprobar los rasgos estéticos propios del género negro en la obra.

Con estos objetivos planteamos obtener los resultados objetivos suficientes para indicar el valor de *Stranger on the Third Floor* (*El extraño del tercer piso*, Boris Ingster, 1940) como primer *film noir* y el papel de los periodistas y el periodismo en dicho filme estadounidense.

3 Traducción del investigador, texto original: Noir deals with criminal activity, from a variety of perspectives, in a general mood of dislocation and bleakness which earned the style its name. Unified by a dominant tone and sensibility, the noir canon constitutes a distinct style of film-making; but it also conforms to genre requirements since it operates within a set of narrative and visual conventions [...] Noir tells its stories in a particular way, and in a particular visual style. The repeated use of narrative and visual structures ... certainly qualifies noir as a genre, one that is in fact as heavily coded as the western (Hirsch, 1981: 72).

2.1. Análisis de producción, contexto histórico e impacto del filme

Stranger on the Third Floor es, según los propios archivos de la RKO, una película de serie B o de bajo presupuesto. No desconocida, pero sí minoritaria y de poco impacto en su distribución en el año 1940 en el ámbito doméstico, mercado estadounidense, y en el mundo anglosajón en general, RKO Archive del 1940 al 1941. Mientras el filme se producía en los estudios de la RKO en Hollywood, en Europa se desarrollaba el segundo año de la Segunda Guerra Mundial. Esto, lógicamente, impidió una posible comercialización efectiva fuera de las fronteras estadounidenses y, muy especialmente, dentro del territorio europeo y sus colonias. Los archivos de la RKO, custodiados en la Library Special Collections, Performing Arts de la University of California, Los Angeles (UCLA), conservan los datos de producción y notas de trabajo (RKO Archive, 1940-1941). Sin embargo, no existen o no se han clasificado aún datos de la distribución y la exhibición del filme en el ámbito mundial. Sí se conservan diversos artículos periodísticos del impacto en la distribución de *Stranger on the Third Floor* en los Estados Unidos como el de Bosley Crowther (1940), al que volveremos más adelante, el de Douglas Churchill (1940) en *New York Times* o el de Staf (1940) en *Variety Review Database*. Y, a pesar de la contienda mundial, el filme fue presentado en Londres como se recoge en un artículo aparecido en el *Monthly Film Bulletin* (Anónimo, 1940).

La película se planteó por la RKO como una producción menor que sería la ópera prima del cineasta Boris Ingster, que era, hasta el momento, un guionista de cierto prestigio. Este creador de origen yiddish había nacido en 1903 en Riga, en ese momento Imperio Ruso, y, por tanto, pertenecía a la importante y nutrida lista de emigrantes judíos y de raíces askenazis que contribuyeron al surgimiento y la consolidación del *film noir* (Brook, 2009). Ingster, de nombre de nacimiento, Boris Mikhailovich Azarkh, había colaborado con su hermano Alexei Mikhailovich Granovsky en Moscú en los años veinte del siglo pasado, donde también trabajó con el célebre director Serguéi Eisenstein (Ingster, 1951). El cineasta de Riga emigró a Estados Unidos y en Los Ángeles, durante los años treinta, escribió diversos guiones de comedias románticas como *Dancing Pirate* (Lloyd Corrigan, 1936), *Thin Ice* (Sidney Lanfield, 1937), *I'll Give a Million* (Walter Lang, 1938) y *Happy Landing* (Roy del Ruth, 1938).

Nada hace pensar que *Stranger on the Third Floor* fuese considerado por la empresa RKO una pieza relevante en su producción o en su estrategia comercial de esa temporada. Como dice Palmer: “A B production (only 64 minutes in running time) that was hardly intended by RKO executives to be groundbreaking in any sense,” (Palmer, 2013: 125). Solo un elemento destaca poderosamente en esta propuesta menor y de bajo presupuesto: la presencia del popular actor Peter Lorre, que será clave en el desarrollo y consolidación del cine negro en Hollywood. El intérprete, también judío europeo y de origen yiddish, dedicó sus dos últimos días de contrato con la compañía RKO a filmar un par de escenas de la obra de Boris Ingster. Lorre, aunque con un papel breve, se transformó en el reclamo publicitario del filme tanto en los carteles originales como en la prensa del momento (RKO Archive, 1940-1941) y, lógicamente, también su nombre se escribe en un tamaño mayor de tipografía en los créditos iniciales. Así cuando el actor fichó por la productora Twentieth Century-Fox, el periodista Douglas W. Churchill, en el *New York Times*, recordaba a Lorre como el “protagonista” de *Stranger on the Third Floor* (Churchill, 1940).

Este carácter menor de la producción del filme y el contexto bélico del 1940 llevaron a que su distribución fuera del mundo anglosajón resultase muy deficiente. Así, *Stranger on the Third Floor* en el mundo hispanohablante, como ocurre con algunos títulos clásicos, tiene una difícil catalogación y denominación. Se puede encontrar diversas traducciones de la misma en España: *El extraño del tercer piso* o *El desconocido del tercer piso*. En México y en Argentina el título se tradujo como *El misterio del tercer*

piso. Esta pluralidad de traducciones en español se debe a que en la mayoría de los países hispanos el filme de Boris Ingster no tuvo una exhibición comercial plena en los primeros años cuarenta y el largometraje solo se conoció, muchas décadas después, en los años ochenta o noventa cuando surgieron copias en formatos que no eran el celuloide, especialmente ediciones para coleccionistas en cintas VHS y discos DVD y Blu-ray, y, lógicamente, sin una exhibición comercial en salas de cine. Es por esta pluralidad de títulos en castellano que, para esta investigación, se ha optado por mantener en toda la investigación la denominación original en inglés.

Aún así, a pesar del escaso impacto del filme en la década de los cuarenta, a partir de finales del siglo XX y en la primera década del siglo XXI se comenzó a plantear la importancia y relevancia de este largometraje por su sólida estructura y por ser el primer largometraje del *film noir*. Como dice Dixon, *Stranger on the Third Floor*, “is often cited as one of the first unadulterated film noirs, and in its unrelentingly bleak and hallucinogenic structure” (Dixon, 2009: 9).

Así, en el siglo XXI se redescubre la obra de Boris Ingster y se la reconoce como un gran filme de la productora RKO, aunque fuese un largometraje de serie B o de bajo presupuesto. Por ello, no se trata tanto de una obra menor y realizada en cadena por un gran estudio de Hollywood, sino más bien de una película experimental que utiliza todas las aportaciones y las ventajas que ofrece una gran *major*. Robert Miklitsch, interpreta así la obra:

El brillante trabajo colectivo que le rodea (a Boris Ingster), incluyendo la cinematografía (Nicholas Musuraca), dirección de arte (Van Nest Polglase), música (Roy Webb), y, no menos importante, la grabación de sonido (Bailey Fesler). No solo es audible de manera distintiva el “sonido característico” de RKO en *Stranger on the Third Floor* (por ejemplo, el uso pervasivo de una cámara de eco en la película), sino que el monólogo interior de Michael Ward (John McGuire) sienta un precedente para una de las características definitorias del cine noir clásico: la narración en primera persona en off (Miklitsch, 2014: 204).

Por lo tanto, *Stranger on the Third Floor* fue producida como una película de categoría B por la RKO, pero esto no es ningún caso algo que conlleve considerar el título como una obra irrelevante. Todo lo contrario, el primer largometraje de Boris Ingster presenta una estructura narrativa sólida y todos los elementos del *film noir*. El carácter de bajo presupuesto permitió al cineasta innovar en la temática y arriesgar considerablemente en la propuesta fotográfica. La mayoría de los jefes de equipo, la narración, la estética y hasta el sonido parecen indicarnos que es una marca estilística de esta productora, una seña de identidad que impondrán estos cineastas en sus *films noirs*. Por supuesto, no es nada desdeñable que la compañía sea la RKO pues será, precisamente, una de las grandes productoras que más réditos artísticos y comerciales logre con este género.

2.2. Análisis argumental: el periodista en acción

Para presentar el estudio de *Stranger on the Third Floor* comenzamos con un breve resumen en el que describimos la trama y detallamos el final de la obra. La narración cuenta las peripecias del periodista Michael Ward (John McGuire) y de su prometida Jane (Margarte Tallichet), quienes esperan casarse pronto (cuando el hombre logre un importante ascenso en el periódico que escribe, el ficticio *The New York Star*, existieron un *New York Star* de 1868-1891 y otro con la misma cabecera de 1948-1949, pero ninguno de ellos tiene relación con el planteado en el filme). El reportero ha sido testigo de un asesinato y ahora debe testificar en un juicio. La prensa del momento se hace eco de este suceso. El filme comienza en una cafetería cuando Jane le pregunta a su novio si está seguro de que vio al acusado, Joe Briggs (Elisha Cook Jr.), cometer el crimen. Michael, por primera vez, duda. En el

juicio el periodista indica que él solo vio al acusado tocando el cadáver, pero no presencié el crimen en sí. El reportero indica que unos días antes había visto a Joe discutir con la víctima, Nick, que, además, era el dueño del local donde aconteció el asesinato. El periodista, incluso, menciona que escuchó al acusado decir que mataría a Nick. Joe, el detenido, es juzgado y condenado a muerte.

Michael en la soledad de su cuarto reflexiona sobre las palabras de Jane y comprende pronto que puede estar equivocado pues él mismo también gritó públicamente que mataría a alguien: a un vecino (Charles Halton) a quien detesta. Michael recuerda diversos episodios con este hombre y fantasea con que si este muriera asesinado, él podría ser acusado de crimen e imagina que sería vilipendiado y prejuizado por la prensa como ha sido Joe. En ese momento, Michael comprueba que su vecino no hace ruido y hay un silencio extraño en la habitación de este. Sale al pasillo de la tercera planta y ve a un desconocido (Peter Lorre) saliendo del cuarto del otro inquilino. El vecino realmente ha sido asesinado y Michael, aterrado, piensa en huir, pero en el último momento llama a la policía. El comisario como el joven reportero temía, sospecha de él como el asesino del nuevo crimen.

Jane comienza su propia investigación para encontrar al desconocido y exculpar a su novio. Ella sola deambula por las calles neoyorquinas hasta que da con el asesino en un bar. El hombre, al verse descubierto, intenta matarla, pero ella consigue huir. El criminal la persigue por las calles, pero es atropellado en un cruce por un camión. Antes de morir en el lugar del accidente, el desconocido confiesa sus crímenes a una multitud.

En la última secuencia, en el interior de la cafetería del inicio, Jane y Michael celebran el final feliz. El reportero ha ascendido en el periódico y ambos deciden cansarse. A la salida, camino de su casamiento se encuentran con Joe, que ya ha sido absuelto del crimen que no cometió y, ahora, trabaja de taxista.

El primero y el último plano de la película reflejan bien esta estructura circular (Figura 1). Ambos ocurren en una calle neoyorquina en la que se lee en letras mayúsculas de gran tamaño: *NEWSPAPERS*.

Figura 1. Fotogramas de escena inicial y final de *Stranger on the Third Floor* (1940)



Fuente: Internet Archive

En el fotograma de arranque solo se lee ese *NEWSPAPERS*, mientras que en el plano final ligeramente más amplio de tamaño permite leer la compañía de quioscos que vende los periódicos: *Out of Town*. Ciertamente, el periodismo es clave en el filme. No es nada casual que se escojan como plano de inicio y de cierre un encuadre exterior donde se ve el bullicio de la calle y se

anuncia la presencia de los periódicos. Hay en el largometraje una intención de reflejar lo periodístico y lo cotidiano, aquello que puede llegar a ser noticia. De hecho, según Palmer, en la película existe una vocación de documental de realizar una especie de “semi-documentary” y una reacción “autorreflexiva”, casi cercana a un modelo casi ensayístico audiovisual. Aunque parece un poco exagerada esta postura, ciertamente coincidimos en que el gran acierto del filme es:

Lo que puede resultar más interesante sobre la película, sin embargo, es que su historia presenta un “pasaje oscuro”, *dark passage*, un giro autorreflexivo hacia una interioridad moralmente problemática alejada del objetivismo que hasta ese momento caracterizaba la filmografía estándar de Hollywood de la época, en la que la narrativa se desarrolla a través de formas externas de representación, es decir, mediante diálogo y acción (Palmer, 2013: 126).⁴

En este sentido el carácter “semi-documentary” y “autorreflexivo” que plantea Palmer viene reforzado por la profesión del héroe protagonista: un periodista que debe atestiguar lo que él mismo ha visto. La película y la trama presentan una postura interesante: mientras que en el ciclo de obras protagonizadas por detectives del *film noir*, el héroe –un policía retirado o un detective privado– debe comprobar la veracidad de los testimonios de otros, en *Stranger on the Third Floor* el periodista debe verificar su propio testimonio. Es él mismo, gracias a Jane, quien comprende que su deducción, ver a Joe con el cadáver de un hombre al que odiaba en las manos y pensar que ha sido el asesino, ha sido falsamente lógica y, por ello, no es correcta. Es decir, que Michael supiera que Joe odiaba a la víctima y que le viera sobre el cadáver no le permitía afirmar que haya cometido el crimen.

Toda la película se plantea desde un punto de vista periodístico. El protagonista no solo es un reportero, sino que es la noticia al ser él mismo el testigo clave, “key witness”, del proceso judicial por asesinato (figura 2). Aún más, Michael puede perder su anhelado ascenso dentro del periódico (el ya mencionado y ficticio *The New York Star*) si cuestiona su propio testimonio en el juicio. Pero de igual modo no llegará a ser un buen periodista, y ciudadano, si no logra descubrir la verdad sobre el crimen.

Figura 2. Fotograma de *Stranger on the Third Floor* (1940)



Fuente: Internet Archive

4 Traducción del investigador, texto original: What may be most interesting about the film, however, is that its story features a “dark passage,” a self-reflexive turn toward a morally vexed interiority away from the dramatically oriented objectivism hitherto characteristic of the standard Hollywood product of the era, in which the narrative is advanced by exterior forms of representation, that is, by dialogue and action (Palmer, 2013: 126).

El papel de la mujer prometida es clave en el filme. La figura de Jane contrasta poderosamente con cualquier estereotipo de *femme fatale* del *film noir*. Todo lo contrario, ella no induce a ningún crimen, sino que se comporta como una protagonista detectivesca que ayuda y salva al héroe. Muchos autores han visto en esta mujer una prueba contundente que invalida que este filme se incluya en el género del *film noir*. Sin embargo, durante este ciclo temático existieron otras mujeres que ayudaron en el descubrimiento del crimen. La investigadora Philippa Gates encuentra al menos veinte largometrajes clásicos del *film noir* en el que las mujeres tienen un papel “significant” o “minor” (2014: 21) como detectives o en la resolución del conflicto. La autora cita precisamente *Stranger on the Third Floor* por su relevancia. Ciertamente veinte películas no son muchas dentro de un ciclo temático, pero demuestran que no se puede eliminar el filme por esta propuesta narrativa.

El teórico Miklitsch explicó la importancia de este modelo de “female sleuth” o mujer detective (Miklitsch, 2014: 205). Y, precisamente, diferencia los personajes femeninos de las dos primeras películas relevantes del género: *Stranger on the Third Floor* y *El Halcón Maltés*. Así, sin infravalorar la película de Boris Ingster contextualiza el personaje de Jane dentro de un movimiento mayor, donde la mujer sí investiga y sí colabora en la resolución del crimen:

Sin embargo, la diferencia más llamativa entre *Stranger on the Third Floor* y *The Maltese Falcon* es la protagonista femenina representada en cada película. Mientras que Brigid O’Shaughnessy (Mary Astor) en *The Maltese Falcon* es una clásica *femme fatale* (de hecho, la primera adaptación de 1932 de la novela de Hammett se tituló *Dangerous Female*), así, las cualidades redentoras que se acumulan al final para Sam Spade (Humphrey Bogart) derivan casi en su totalidad de su renuncia hacia ella, Jane (Margaret Tallichet). Sin embargo, en *Stranger on the Third Floor*, la protagonista femenina anticipa las mujeres detectives, *female sleuths*, de *Phantom Lady* (1944), *Black Angel* (1946), *The Dark Corner* (1946), y *I Wouldn’t Be in Your Shoes* (1948), mujeres intrépidas que asumen activamente la acción para acudir al rescate de sus compañeros masculinos en apuros (Miklitsch, 2014: 205).⁵

También, algunos críticos han mostrado sus reticencias sobre el final optimista de la película. Para ellos, este *happy end* es opuesto al *film noir* e, incluso, a las películas sobre periodistas de los años treinta. Sin embargo, igual que en el caso de la mujer que investiga y la ausencia de mujer fatal, existen un número importante de películas de este género que concluyen de forma positiva. Sirvan de ejemplos algunos largometrajes de los años cuarenta: *Laura* de Otto Preminger (1944), *¿Ángel o demonio?* de Otto Preminger (*Fallen Angel*, 1945), *El sueño eterno* de Howard Hawks (*The Big Sleep*, 1946), *Gilda* de Charles Vidor (1946) o *La senda tenembrosa* de Delmer Daves (*Dark Passage*, 1947). Podemos comprender así que el papel de Jane en *Stranger on the Third Floor* es algo poco frecuente dentro de lo que será el *film noir*, pero no es un caso único y tampoco una singularidad insólita. El final feliz y el papel de Jane parecen reforzar precisamente la figura del periodista que prefiere reconocer su error, aunque esto conlleve el riesgo primero de perder su ascenso en *The New York Star* y después de ser acusado él mismo de asesino.

5 Traducción del investigador: The most striking difference between *Stranger on the Third Floor* and *The Maltese Falcon*, however, may well be the films’ respective figuration of femininity. Whereas Brigid O’Shaughnessy (Mary Astor) in *The Maltese Falcon* is a classic *femme fatale* (the first, 1932 adaptation of Hammett’s novel was titled *Dangerous Female*), so much so that whatever redemptive qualities accrue in the end to Sam Spade (Humphrey Bogart) derive almost entirely from his knightlike renunciation of her, Jane (Margaret Tallichet) in *Stranger on the Third Floor* anticipates the female sleuths in *Phantom Lady* (1944), *Black Angel* (1946), *The Dark Corner* (1946), and *I Wouldn’t Be in Your Shoes* (1948), intrepid women who actively assume the private-investigative mantle in order to come to the rescue of their distressed male partners (Miklitsch, 2014: 205).

2.3. Análisis formal: imágenes del periodismo

Pero, sin duda, la gran apuesta de la ópera prima de Boris Ingster como director es su planteamiento formal. Desde los artículos de Nino Frank y de Jean-Pierre Chartier en la prensa gala, el *film noir* se asoció con una tendencia al expresionismo fotográfico en el cine. Y es en este sentido donde la película presenta una propuesta más sólida. El primer operador del filme fue el italiano Nicholas Musuraca que, como sostiene Quim Casas (2021), fue uno de los grandes maestros del género negro con su “narrativa de las sombras”. La propuesta de Musuraca e Ingster se sostiene en un uso contrastado con grandes partes de los fotogramas en sombra y con luces directas y fuertes que provocan contrastes audaces. Resulta una imagen oscura y siniestra.

Esta intención lumínica se acentúa especialmente en algunos momentos en los que el periodismo es clave. Uno de ellos es la escena en la que por primera vez se ve la sala de prensa. En un plano detalle se nos indica que es un lugar reservado para los periodistas y tras este plano vemos propiamente la estancia. El lugar está masificado y el ambiente es sumamente cargado y masculinizado (figura 3). La cámara nos muestra, además, un gran segmento de la sala iluminado por una marcada luz directa filtrada por una persiana veneciana.

Figura 3. Fotogramas de la primera escena en la sala de prensa de *Stranger on the Third Floor* (1940)



Fuente: Internet Archive

La siguiente escena en la que aparece la misma sala de prensa es mucho más oscura (figura 4). El protagonista, el reportero, comienza a dudar y a intuir que puede estar equivocado en su opinión sobre el asesinato. Michael telefona a su prometida, Jane, que se encuentra en su casa. Ambos tienen una conversación a distancia. El espacio ha dejado de ser un lugar abigarrado para ser un refugio oscuro y solitario, propio de la conciencia o casi del subconsciente. Las sombras de las sillas forman figuras siniestras tanto en la sala de prensa como en la habitación de Jane. El expresionismo de la fotografía de Musuraca se asemeja con las formas siniestras del expresionismo europeo, especialmente el alemán.

Figura 4. Fotogramas de la segunda escena en la sala de prensa de *Stranger on the Third Floor* (1940)



Fuente: Internet Archive

Pero, sin duda, la secuencia central de la película es el momento en el que Michael comprende que se ha equivocado y sueña que es acusado por la prensa como asesino (“MURDER”) del crimen de su vecino (figura 5). En esta pesadilla, el protagonista comprueba que es vilipendiado por otros periodistas. Después, la noticia aparece en la prensa, en la portada de todos los diarios, y es leída por Jane, que grita en una ciudad fantasmiosa. Más tarde se ven cientos de periódicos y un grupo de reporteros que leen orgullosos sus artículos inculpatorios contra Michael. A continuación, Jane acude a la prisión y ambos discuten. De nuevo se ven cientos de periódicos y, por último, una sala vacía y oscura, con una inmensa sombra de barrotes que parece señalar a Michael, que está sentado sobre un catre carcelario. El abogado se acerca y dice al reportero encarcelado que está condenado por ser un cruel asesino. A continuación, el hombre se despierta de la pesadilla.

La propuesta de Musuraca e Ingster es brillante. Muchos autores han marcado esta secuencia narrativa como el centro de la película y, por su planteamiento visual, como el verdadero nacimiento del *film noir*, o, al menos, de la estética del *film noir*. La importancia del periodismo en este momento es evidente, pues el protagonista, un reportero, no es acusado por la policía o un juez, sino por otros colegas periodistas y por los medios. El efecto es más terrorífico porque es consciente de que no tiene posibilidad alguna de defensa. El periodismo se transforma en una parte esencial y causante de esta pesadilla.

Figura 5. Fotogramas secuencia del sueño de *Stranger on the Third Floor* (1940)



Fuente: Internet Archive

El último ejemplo formal de la importancia del periodismo en la película se encuentra en los tres genéricos usados en los títulos de créditos (figura 6). Se trata de la imagen del protagonista, en contraluz y tras el marco de su ventana, realizando las tres actividades prototípicas del reportero en el cine de los años treinta y cuarenta del siglo pasado: fumar, escribir a máquina y hablar por teléfono. Así, se nos anticipa el asunto del filme: el extraño, y asesino, del tercer piso será descubierto por un reportero y por su novia.

Figura 6. Fotogramas de los genéricos de los créditos iniciales



Fuente: Internet Archive

3. Conclusiones

Como hemos intentado explicar en este triple análisis no existe ningún motivo para no considerar *Stranger on the Third Floor* como el primer largometraje del *film noir*. Ciertamente su escasa distribución fuera de Estados Unidos, por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, y su condición de película de serie B no favorecieron que los primeros autores, los periodistas y críticos cinematográficos, Nino Frank y Jean-Pierre Chartier, la tuviesen en cuenta en sus artículos fundacionales.

Sin embargo, la película cumple con todos los aspectos propios de la producción y también formales del género *film noir*. Así, en *Stranger on the Third Floor* aparece un protagonista que debe resolver un crimen, con un profundo dilema moral y que lleva al espectador a su subjetividad. La ausencia de mujer fatal se suple con una persona menos frecuente del género: la mujer que investiga o “female sleuths”. Además, el filme presenta todos los elementos expresionistas de la puesta en escena y la planificación característicos del *film noir*.

Por último, la presencia del periodismo es relevante en el filme y resulta crucial en la propia narrativa de la trama. En primer lugar, el *film noir*, como concepto, está ligado con lo periodístico desde su origen. Así este estilo cinematográfico, como hemos detallado, tiene un nacimiento conceptual en la prensa gala. En el caso concreto de *Stranger on the Third Floor*, el protagonista es un joven reportero que está en proceso de ascenso en su periódico, pero pone en peligro su subida salarial y laboral para cuestionar su propio testimonio en un juicio. El periodismo surge como la voz de la sociedad que puede condenar a inocentes solo por un error. Al igual que los miembros del jurado o la policía, los periodistas de *Stranger on the Third Floor* tienen la responsabilidad de encontrar la verdad aunque esta sea cuestionar lo que sus ojos han visto y su intuición les dice en un primer momento.

4. Agradecimientos

Este artículo fue escrito como derivado de los proyectos de ESCINE, Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos.

Esta investigación ha sido posible gracias a la ayuda de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA) y, en concreto, de la Library Special Collections, Performing Arts, donde se custodia el RKO Archive. Especial agradecimiento a Adan Griego, bibliotecario de Green Library de la Stanford University, California.

Este artículo ha sido traducido al inglés por Hebe Powell a quien agradecemos su trabajo.

5. Conflicto de intereses

El autor declara no tener ningún conflicto de intereses.

6. Referencias bibliográficas

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.

Anónimo (1940). *Stranger on the Third Floor*. *Monthly Film Bulletin*, 7, 174.

Bosley Crowther, B. (1940). *The Screen: Stranger on the Third Floor, Murder Mystery, At Rialto*. *New York Times*. Sep, 02.

- Brook, V. (2009). *Jewish Emigré Directors and the Rise of Film Noir*. Rutgers University Press.
- Conard, Mark T. (2006). *The philosophy of film noir*. University Press of Kentucky.
- Conard, Mark T. (2006b). Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir En Conard, Mark T. (2006). *The philosophy of film noir* (pp. 7-22). University Press of Kentucky.
- Chartier, J. P. (1946). Les Américains aussi font des films noirs. *La Revue du cinéma*, no 2, november, 67-70.
- Churchill, Douglas W. (1940). Screen News Here and In Hollywood: Peter Lorre. *New York Times*. May 29.
- Dixon, W. W. (2009). *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Rutgers University Press.
- Esquenazi, J. P. (2013). L'invention française du film noir. En: *Le texte critique, sous la direction de Marion Chenetier-Alev et Valérie Vignaux*, (pp. 337-350). Presses universitaires François-Rabelais.
- Frank, N. (1926). Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle. *L'Écran français*, no 61, 28 agosto, pp. 8-9.
- Gates, P. (2013). Independence Unpunished: The Female Detective in Classic Film Noir. En: Miklitsch, R. (Ed.). (2014). *Kiss the Blood Off My Hands: On Classic Film Noir*. (pp. 17-36). University of Illinois Press.
- Giacomelli, D. A. (2020). Periodistas, criminales y pantallas. El cine policial negro argentino y su relación con la prensa durante el peronismo. *Sociohistórica*, 46, 109-109.
- Hirsch, F. (1981). *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, New York: Da Capo.
- Ingster, B. (1951). My life. *Hollywood Quarterly*, Vol. 5 No. 4, Summer, 380-388.
- Quim Casas, Q. (2021). Nicholas Musuraca, la narrativa de las sombras. *Dirigido por ... Revista de cine*, 518, 71-72.
- Miklitsch, R. (Ed.). (2014). *Kiss the Blood Off My Hands: On Classic Film Noir*. University of Illinois Press.
- Palmer, R. B. (2013). Borderings. The Film Noir Semi-Documentary. En: Spicer, A. y Hanson, H. (2013). *A companion to film noir*. (pp. 125-141). John Wiley & Sons.
- Wear, R. (1940, Sep 04). Film review: Stranger on the 3rd Floor. *Variety (Archive: 1905-2000)*, 139,18.
- RKO Archive (1940-1941). Material inédito en University of California, Los Angeles -UCLA- Library Special Collections, Performing Arts. Scope and Contents note Prod. nos. B271, 271, 1180, box 516M. Production Files 1940. Scope and Contents note, General note, box 747S, Script Files 1940, General note, Prod. no. 1180.
- Robson, E. (2004). *Film Noir*. Virgin Film Guides.
- San José de la Rosa, C., Miguel Borrás, M. & Gil-Torres, A. (2020). Periodistas en el cine español: héroes comprometidos con la verdad. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(1), 317-326.
- Silver, A. (2013). Film Noir Reader: Introduction. *Archive Today*, <https://archive.ph/coLeC#selection-189.0-189.30>
- Spicer, A. y Hanson, H. (2013). *A companion to film noir*. John Wiley & Sons.
- Staff, V. (1940). Stranger on the Third Floor. *Variety Review Database*, 01.
- Steinbock, A. J. (2023). Me despierto gritando: lejos de Kansas. *La Torre Del Virrey*, (34, 2023/2), Recuperado a partir de <https://bit.ly/3P2R6B9>