GRANDES TEMAS DEL CINE NEGRO

DOLMEN EDITORIAL

ALCOHOL

1

DÍAS SIN HUELLA

DON CORLEONE: Mi mujer está arriba llorando. He oído llegar varios coches. *Consigliere* mío, dile a tu *Don* lo que todos sabéis menos yo.

TOM HAGEN: Yo a la *mamma* no le he dicho nada. Ahora iba a subir a despertarle a usted para decírselo.

DON CORLEONE: Y necesitabas beber primero.

TOM HAGEN: Sí.

DON CORLEONE: Bueno, ya has bebido.

El Padrino (Francis Ford Coppola, 1972)

Javier Márquez Sánchez

«De todos los bares de todas las ciudades del mundo, ella ha tenido que entrar en el mío», solloza Rick Blaine antes de desmoronarse sobre la mesa tras una botella de ginebra. Blaine, claro, es Bogart, y la película, *Casablanca*. Pocas obras reflejan tan bien las muchas variantes del alcohol en el cine –desde el trago más festivo al más dramático– como esta piedra angular del séptimo arte. Y antes de que nadie levante la voz por la inclusión de este título en un trabajo consagrado al cine negro, téngase en cuenta que *Casablanca* (1941), de Michael Curtiz, es como el plato combinado de un restaurante de carretera: habrá raciones más abundantes y bocados más exquisitos, pero ninguno tan completo, variado y disfrutable. *Casablanca* es comedia, melodrama, cine bélico, musical y hasta velada reivindicación homosexual; y, por supuesto, un guion más negro que el futuro de todos los pobres desgraciados que llegaban a ese rincón de África buscando una vida mejor lejos de la Europa en guerra. Y mientras esperaban, apuraban las noches en el *Rick's Cafe Americain*.

Casablanca (1942)

En el Café de Rick todos beben, habitualmente cóctel de champán, salvo el propio Rick, que en público mantiene su sobriedad a raya, pero, a solas, le pega al *gin* como si fuera agua. A veces lo hace porque es un tipo duro, y ya dijo Norman Mailer que los tipos duros no bailan, pero beben para endurecer el callo. Como la mayoría de los protagonistas del cine negro clásico, herederos directos del antihéroe del *hard-boiled* de negro sobre blanco, *Bogie* bebe para reforzar su masculinidad (es decir, para parecer más duro todavía) o para ahogar sus penas (bien profundo). Así lo habíamos visto ya en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston, y lo veríamos en *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*, 1944), de Howard Hawks; *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1946), de Howard Hawks; *Cayo Largo* (*Key Largo*, 1958), de John Huston y tantas otras obras maestras genuinamente negras.

Pero el gusto por la botella de los personajes del género negro no es una cuestión específica del cine, sino una herencia más del propio género literario, que por otro lado no hacía más que reflejar la sociedad del momento. «¿Cómo te sientes?», le pregunta Nora a Nick en *El hombre delgado* (1934), la última novela de Dashiell Hammett. «Terrible. Debo haberme acostado sobrio», responde el pollo, reforzando con ello el dibujo de un personaje tan duro como la cara de un político. La otra gran firma canónica del género, Raymond Chandler, exponía en *El largo adiós* (1953), con una sorprendente ambigüedad, cómo para la sociedad estadounidense de la época uno podía beber como si no hubiera un mañana y no por ello ser un alcohólico: «Un hombre que bebe demasiado en ocasiones sigue siendo el mismo hombre que cuando está sobrio. Pero un alcohólico, un alcohólico de verdad, no es el mismo hombre en absoluto. Nunca se puede predecir lo que va a hacer con seguridad, pero sabes que no va a ser como la persona que conocías».

LA CULPA ES DE LA LEY (SECA)

Para entender la presencia tan patente del alcohol en el cine negro hay que conocer la peculiar relación que Estados Unidos mantuvo con ese líquido elemento desde los días de conquista y forja de la nación. No olvidemos que la férrea moral cristiana anglosajona de la época ya inspiró acciones como el *Movimiento por la Templanza* –y si queremos seguir en aguas fílmicas, recordemos wésterns de la proyección de *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah, que reflejan esa cruzada–, integrado sobre todo por mujeres y consagrado a denunciar los estragos físicos y psicológicos que el alcohol provocaba tanto en los hombres como en los miembros de sus familias. Y hay que reconocer que no era mojigatería: en algunas zonas del país, a finales del XIX, los niveles de alcoholismo, abuso doméstico, corrupción política, pobreza y otra serie de males sociales ligados al consumo de alcohol alcanzaron cotas realmente alarmantes.

La presión del *Movimiento por la Templanza* alcanzó sus más altas cotas con la aprobación, en 1920, de la Enmienda XVIII a la Constitución, más conocida como Ley Seca (en realidad, Ley Volstead), que prohibía la fabricación, venta, transporte, exportación e importación de bebidas alcohólicas, pero no así su consumo. En consecuencia, una ley concebida para mantener a raya las bajezas morales de la sociedad acabó por desatar todo tipo de actos delictivos, propiciando el asentamiento de un crimen organizado de imbatible poder –con personajes tan tristemente célebres como Al Capone– gracias al mercado negro generado alrededor del alcohol. Tras algo más de una década de probada ineficacia –las borracheras proseguían y los crímenes violentos se habían multiplicado–, la ley fue finalmente derogada en 1933.

El enemigo público (1931)

Pero, además de avivar la sed y el instinto criminal de muchos ciudadanos, la Ley Seca también se convirtió durante sus años de vigencia en inspiración de infinidad de obras de género negro. No en vano, más allá del rugir de las ametralladoras Thompson, aquella situación puso de manifiesto una singular y clamorosa doble moral de la sociedad por la que se condenaba públicamente una conducta que pocos se controlaban a practicar en privado. El control racional frente al impulso de las bajas pasiones; pura esencia *noir*. Aquellos trece intensos años de crimen y corrupción acabarían por inspirar un subgénero dentro del negro, el cine de *gangsters*, con obras maestras como *El enemigo público* (*The Public Enemy*, 1931), de William A. Wellman; *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932), de Howard Hawks; *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, 1939), de Raoul Walsh; *Érase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*, 1984), de Sergio Leone o *Los intocables de Eliot Ness* (*The Untouchables*, 1987), de Brian de Palma.

Y aún hay un elemento más que acabaría ligando inevitablemente la botella a los personajes *con encanto* de aquel cine y aquella literatura: la rebeldía. No olvidemos que, justo durante la década en la que, teóricamente, era imposible conseguir alcohol en Estados Unidos, es cuando se produjo aquella eclosión festiva que se dio en llamar *los locos/felices años veinte*, y que acabarían por establecer esa inevitable conexión romántica en el imaginario popular entre la diversión sofisticada y el consumo de alcohol (algo similar a lo ocurrido con el tabaco). Y es que beber durante la *Prohibición* acabó convirtiéndose en un acto de desafío social, una forma de burlarse de la ley y la autoridad (al mismo tiempo que, en una sutil paradoja, convertía al bebedor en un integrado más dentro de ese *movimiento rebelde*). Aunque pocos se lo plantearan de ese modo en aquel momento, echar un trago durante aquellos años de Ley Seca suponía una declaración de libertad e independencia individual.

Durante esos años 20, y especialmente en la década siguiente, la literatura y el cine reflejaron el lado más perverso del alcohol, y casi siempre, los que lo consumían y traficaban, acababan pagando, no tanto por el delito como por el pecado moral. Pagaban, eso sí, siempre y cuando se tratase de obras de género negro. En el resto, el champán y el *whisky* corrían con la agilidad de una *screwball comedy*.

DIME CÓMO BEBES Y TE DIRÉ CÓMO ERES

Saldada, a lo largo de los años treinta, la necesaria crónica de lo ocurrido durante la Prohibición, el cine negro comienza a dejar atrás las cintas sobre el contrabando de alcohol y este líquido elemento asienta su carácter de independencia y rebeldía que ayudará a definir al personaje *noir*. Los personajes de las novelas de Dashiell Hammett, más tarde llevadas al cine, son en este sentido el mejor reflejo de aquella época. Ya fuesen detectives privados, ladrones de bancos, inspectores de policía o sociópatas armados hasta los dientes, *whisky* y soledad solían ser dos trazos gruesos imprescindibles para dibujar estos personajes.

Se muevan a un lado o al otro de la ley, estos protagonistas del género suelen ser incómodos para la sociedad, lo que les conduce a esa autoexclusión que sobrellevan (o compensan) apurando vasos de *bourbon* o *gin*. Si el criminal actúa contra el Estado, el detective o el policía trabaja pese a este, cada vez más incapaz de soportar su hipocresía, y esta es otra de las razones que les lleva hasta la barra del bar o la botella que guardan en el cajón de su escritorio: de alguna manera tienen que *tragar* toda la ignominia de esa doble moral de la sociedad para la que trabajan. En este sentido, Germán Areta, esa magistral creación de José Luis Garci (director y guionista), Horacio Valcárcel (guionista) y Alfredo Landa (actor) como homenaje al más clásico cine negro en *El crack* (1981), explica: «Mi trabajo es como otro cualquiera: duermo poco, ando mucho, y lo que veo no me gusta…», así que cada vez que llega a casa, se sirve una copa (habitualmente coñac o *whisky*) y deja caer la noche. En cualquier caso, servidores o no de la ley, el individualismo frente al Estado cobra fuerza también con cada trago; el individuo frente al sistema.

Si bien la anterior correlación podría encontrarse también en muchos casos del *western*, hay una relación aún más evidente en el empleo del alcohol para definir personajes en ambos géneros: se trata de esa tendencia tan freudiana de los hombres a medirse entre ellos para, digámoslo así, encontrar su lugar en el mundo. De este modo, al más puro estilo reino animal, cualquier cosa cobra carácter de competición entre machos: quién tiene más fuerza, quién es más alto, quién puede soportar más dolor, quién tiene mejor puntería, quién puede aguantar más alcohol… De este modo, en estas ficciones clásicas advertimos tres tipos de bebedores: el que apenas puede soportar dos copas (que define a un personaje débil, tanto en su físico como en su voluntad), el que bebe sin problema pero cuyo carácter se ve afectado de manera violenta (que nos perfila a un personaje malvado), y el que bebe alcohol a todas horas pero apenas refleja sus efectos (el tipo duro de verdad, física y moralmente).

Más allá de *la cuestión macho*, las mujeres tampoco han escapado al recurso del alcohol para la definición de sus personajes. Las *femmes fatales* han sido, tradicionalmente, grandes amigas de las cocteleras de Martini, alcanzando la maestría en la preparación de esta «bala de plata en el cerebro» (según definición del maestro Manuel Alcántara): Gloria Grahame en la magistral *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953), de Fritz Lang, aunque los personajes de la imprescindible Veronica Lake no se quedaban a la zaga en lo que a la ingesta etílica se refería. Lauren Bacall, por otro lado, ha sido tal vez la dama *noir* más elegante a la hora del *bebercio*, ya fuese en copa de cóctel o en rudo vaso de trago fuerte, habitualmente para subrayar el carácter férreo e independiente de sus encarnaciones en clásicos como los citados *El sueño eterno, Tener y no tener* o *Cayo Largo*. Más adelante, en películas como *Código del hampa* (*The Killers*, 1964), de Don Siegel; *A quemarropa*

(*Point Blank*, 1967), de John Boorman o la serie *La mujer policía* (*Police Woman*, 1974), de Robert E. Collins, Angie Dickinson pondría rostro a mujeres que igual echaban un trago para resaltar su fuerza como lo necesitaban para sentirse fuertes; que parece lo mismo, pero es justo lo contrario.

EL JUEGO METAFÓRICO

«Comer significa matar y engullir a un ser que ha estado vivo, sea animal o planta. Si devoramos directamente el animal muerto o la lechuga arrancada, se dice que somos unos salvajes; ahora bien, si marinamos a la bestia para cocinarla posteriormente con la ayuda de hierbas aromáticas de Provenza y un vaso de vino rancio, entonces hemos realizado una exquisita operación cultural, igualmente fundamentada en la brutalidad y la muerte». Esta reflexión, firmada por Manuel Vázquez Montalbán, uno de los autores europeos de novela negra más influyente del género, quizás sirva para entender un poco esa singular relación que parece darse, tanto en cine como sobre todo en literatura, entre la gastronomía (alcohol incluido) y el *noir*.

En las novelas de Vázquez Montalbán, protagonizadas por su detective Pepe Carvalho (que no ha tenido mucha suerte en sus adaptaciones a la pantalla, exceptuando la serie de televisión dirigida en 1986 por Adolfo Aristaráin y José Ramón Larraz), la cocina y el alcohol juegan un doble papel a nivel estilístico y conceptual. Podemos encontrar a más autores que recurren al mismo juego metafórico, y también a otros que, sencillamente, ven en la relación con la gastronomía la mejor forma de definir a sus personajes. En el ya citado *western* de Sam Peckinpah *Grupo salvaje*, un anciano susurra a uno de los bandidos protagonistas: «Todos los hombres sueñan con volver a ser niños. Especialmente los peores». Parece que algo similar sucede con el género negro, ya sea en literatura o cine: cuanto más cruda y violenta es la realidad con la que le toca lidiar al personaje de turno, más intensa y emocional es su relación con la gastronomía. Aunque existe una diferencia radical en este sentido entre las obras de factura anglosajona y las de procedencia europea, especialmente mediterránea.

La tradición, las raíces, el hogar, el pasado, la familia, la calma, el refugio… En mayor o menor medida, según cada caso, la gastronomía en las obras de género criminal supone una suerte de redención particular del personaje. Cada plato le proporciona un cierto sentimiento de refugio ante ese universo complejo y virulento en el que se mueve, a veces por elección, a veces por imposición del destino. Las diferencias en este sentido entre la producción negra del sur de Europa frente a la estadounidense y la nórdica son evidentes. Los detectives tradicionales como Sam Spade o Philip Marlowe, creados por Dashiell Hammett y Raymond Chandler, apenas comen; en todo caso engullen rápidamente algún emparedado y parecen sobrevivir con

Tener y no tener (1944)

grandes dosis de alcohol, habitualmente *whisky*, ginebra y cerveza. En su caso, es ese consumo de alcohol el que se relaciona con la mezquindad del mundo en el que se mueven, y no hay demasiado placer en esos tragos cortos y rápidos, sino más bien la necesidad, como ya se ha apuntado, de *ayudar a pasar* los momentos difíciles. El autor escocés Ian Rankin o el sueco Henning Mankell son herederos de ese estilo, con personajes que casi viven en los *pubs*, sobreviven a base de comida rápida y beben sin deleite el trago que les pongan por delante.

De igual modo, en las adaptaciones a la pantalla de estos autores, las escenas en las que se come o se bebe son meramente anecdóticas. En ellas, la comida es solo un alimento necesario y el alcohol, como se ha repetido, una forma de sobrellevar los problemas y las repulsiones. En el caso de los autores mediterráneos, sin embargo, resulta incluso una forma de arte, y por eso suelen incurrir en charlas e incluso arduos debates sobre la manera adecuada de elaborar una receta determinada, mientras que el alcohol suele ser más exquisito, con más presencia de vino (bueno o peleón) que de bebidas de alta graduación. En el caso del cine negro, este enfoque más mediterráneo queda más que patente en las cintas encuadradas en el universo de la Mafia (ya sea la italiana o la italoamericana), en las que es casi imposible recordar una película en la que no aparezcan una o varias escenas que se desarrollen alrededor de una mesa o botella de vino mediante: *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola; *Los secretos de la Cosa Nostra* (*The Valachi Papers*, 1972), de Terence Young; *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990), de Martin Scorsese o *Donnie Brasco* (1997), de Mike Newell. En estas películas, en las que se combinan con naturalidad los valores familiares más fuertes con la violencia más descarnada, el vino y la comida son presentados habitualmente casi de forma religiosa, en un ceremonial de inequívocas referencias católicas por el que los personajes redimen ante ese altar familiar los pecados cometidos para que no falten manjares sobre esa mesa.

RESISTENCIA DE BAR

La relación del alcohol con el cine negro resulta tan íntima que incluso parece estar ganándole la mano a las campañas de lo políticamente correcto. Mientras que el tabaco ha desaparecido en buena medida de la pantalla, los tragos se mantienen como elemento fundamental para apuntalar la ambientación y el trazo de los personajes. El denominado *neo-noir* ha sabido así conservar las barras de bar y las petacas bien aprovisionadas, en títulos como *L.A. Confidential* (*L.A. Confidential*, 1997), de Curtis Hanson; *Lock & Stock* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998), de Guy Ritchie; *American Gangster* (2007), de Ridley Scott; *No habrá paz para los malvados* (2011), de Enrique Urbizu o *Mátalos suavemente* (*Killing Them Softly*, 2012), de Andrew Dominik. Por otro lado, es importante observar que en este siglo XXI la gran pantalla ha dejado de lado las historias más canónicas, herederas de las guías marcadas por Hammett, Chandler y Spillane, en favor de un relevo bastante gélido –en todos los sentidos– a partir de la adaptación de obras de Stieg Larsson, Henning Mankell o Camilla Läckberg. Con todo, como podemos ver en cintas como *Millennium: Los hombres que no amaban a las mujeres* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011), de David Fincher, los protagonistas siguen tirando de la botella, esencialmente como *gasolina* moral.

Sutilmente *noir* con indiscutible sabor *hard-boiled* en sus orígenes, el agente secreto James Bond claudicó en este sentido a los cigarrillos hace ya más de dos décadas, pero sigue resistiéndose a eliminar de su dieta el vodka con *Martini* y los champanes más exclusivos. El personaje creado por Ian Fleming es un ejemplo inequívoco de la relevancia del alcohol en la construcción de personajes.

El autor alcanzó la cumbre etílica de su agente en *Al servicio secreto de su Majestad* (1963, habitualmente señalada como la mejor novela de Bond, llevada al cine por Peter Hunt seis años más tarde), cuyas páginas están regadas por un total de 46 tragos, desde *whisky*, *bourbon*, ginebra, brandy y vodka con *Martini* a cervezas, champanes y vinos diversos.

Casino Royale (2006)

Algo menos exigente, pero igual de sediento, la dieta etílica del Bond cinematográfico suele incluir *whisky*, vodka, *Martinis*, vino y champán, con alguna que otra excepción; en las películas, la media es de cinco tragos por cinta. En 2018, un equipo de científicos de una universidad neozelandesa llevó a cabo un estudio serio sobre el personaje y, después de estudiar las 25 películas de la saga Bond, alcanzó dos conclusiones rotundas: James Bond tiene un grave problema crónico de alcohol, y por ello debería buscar ayuda profesional y encontrar otras estrategias para manejar el estrés en el trabajo. Probablemente esa misma recomendación se la harían también a Philip Marlowe, Sam Spade, Mike Hammer y el resto de la *tropa*.

Uno de los nuestros (1990)

TOP-10 NOIR DE JAVIER MÁRQUEZ

***PERDICIÓN* (1944), de Billy Wilder**
***EL SUEÑO ETERNO* (1946), de Howard Hawks**
***RETORNO AL PASADO* (1947), de Jacques Tourneur**
***EL DEMONIO DE LAS ARMAS* (1950), de Joseph H. Lewis**
***LOS SOBORNADOS* (1953), de Fritz Lang**
***UN LARGO ADIÓS* (1973), de Robert Altman**
***CHINATOWN* (1974), de Roman Polanski**
***LA NOCHE SE MUEVE* (1975), de Arthur Penn**
***L.A. CONFIDENTIAL* (1997), de Curtis Hanson**
***AL CAER EL SOL* (1998), de Robert Benton**

AMBICIÓN

2

MÁS DURA SERÁ LA CAÍDA

CHARLIE: Qué silencio.
EDDIE FELSON: Sí, como una iglesia.
La iglesia del buen buscavidas.
CHARLIE: Parece una morgue más bien.
Esas mesas son las camas donde ponen a los fiambres.
EDDIE FELSON: Yo saldré vivo de aquí, Charlie.

El buscavidas (Robert Rossen, 1962)

Guillermo Villar

En su documental *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (*A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies,* 1995), en el capítulo *El director como ilusionista*, el cineasta neoyorquino analiza varios fragmentos del *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), de F. W. Murnau, y nos dice: «Más que una trama, Murnau ofrece visiones, un paisaje de la mente. Su ambición era la de pintar los deseos de sus personajes a través de luces y sombras». No se puede considerar de manera estricta *Amanecer* como un antecedente del cine negro, pues su reino es el del melodrama y el del genio que va más allá de cualquier estructura arquetípica. Quizá para tratarse de un verdadero *noir*, George O' Brien tendría que haber sucumbido a sus bajas pasiones en la escena de la barca y culminar el plan homicida contra el ángel que interpreta Janet Gaynor y adentrarnos así en una trama criminal. Felizmente, es incapaz, y lo que acontece después es una de las grandes películas románticas de siempre y el alba más poético que alguna vez se haya filmado.

Resulta interesante observar, sin embargo, cómo se sirve de varios elementos temáticos que el género negro empleará a lo largo de su devenir durante las tres décadas posteriores: la aparición de la *femme fatale* (la mujer de la ciudad), *mantis religiosa* de vestido negro, tacones, sofisticación y sensualidad, que contrasta con la belleza blanca, de alma pura y virginal de Gaynor (la esposa). Una representa el vértigo urbano, el nuevo mundo lleno de oportunidades, éxito social y lujos; la segunda el atavismo de la vida rural, la sencillez y reposo de la naturaleza, la Arcadia. A lo largo del género negro, generalmente se establecerán dos polos éticos que deberán escoger sus protagonistas: el camino de dinero fácil, poder y triunfo vano frente al camino de esfuerzo y amor humildes y cotidianos. En su crisálida narrativa, las películas negras son en esencia cuentos morales.

Su verdadero poder y fascinación no residen en esta didáctica social, por mucho que el Código Hays tratase de imponerla en la década siguiente. La magia del género reside en lo mismo que Scorsese resalta de *Amanecer:* en su capacidad para plasmar los anhelos íntimos de sus personajes y de toda una sociedad, de configurar estéticamente sus instintos más oscuros y malsanos. Ver cine negro en nuestra contemporaneidad es asomarse a la ventana de una psicología colectiva e histórica abierta en canal; una especie de caja de Pandora de la que emergen demonios en blanco

y negro, sudorosos, enfermos e hipnóticos. Un exorcismo que libera la angustia existencial de una nación en una proyección de abismos mentales. Un cine fabricado con «el material del que están hechos los sueños», un material expresionista, violento, que es pura ambición. Y una estética así puede agotarse, pero no envejecer: su vigencia, como espejo de almas errantes, persiste.

Quizá el verdadero antecedente del género haya que situarlo en *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927), de Josef von Sternberg, quien, como Murnau, sentía fascinación por la magia de las formas visuales, en su caso por los ambientes suntuosos y barrocos. Con este film arranca el arquetipo más representativo de la ambición: el del *gangster*. Con el *Bull* Weed que interpreta George Bancroft aparecen el infantilismo, la impulsividad y violencia, el gusto por el lujo, el desprecio por la ley. La trama discurre aún por los cauces del melodrama, pero de aquí emergen los Edward G. Robinson, Paul Muni, Humphrey Bogart y, en especial, James Cagney de los años posteriores. El festival de balas final, con Bancroft atrincherado con una metralleta, así como la aparición del letrero luminoso que reza «La ciudad es tuya» son referentes directos para el *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface,* 1932), de Howard Hawks. De «La ciudad es tuya» pasaremos a los epitafios del cartel de «El mundo es tuyo» sobre el cadáver acribillado de Tony Camonte y al grito «¡Lo logré, mamá, la cima del mundo!» de Cody Jarrett en *Al rojo vivo* (*White Heat*, 1949), de Raoul Walsh, justo antes de que el cuerpo de Cagney se inmole en fuego. La estructura narrativa de ascenso, triunfo y caída queda consolidada en un nuevo género que logró grandes éxitos de taquilla en la década de los treinta. Los espectadores, en plena Gran Depresión, sintieron fascinación por el nacimiento de un nuevo antihéroe trágico, que invitaba a liberar en la oscuridad de la sala al potencial criminal escondido en su psique; los instintos primarios y la imposición de la propia voluntad a golpe de pistola se podían escupir sobre la pantalla en blanco. El carácter edificante de los textos de advertencia o la condena física final de los protagonistas no ocultaban un romanticismo palpable en la mirada tanto de cineastas como de espectadores.

Los violentos años veinte (1939)

Sobre esa ambigüedad edificaría Martin Scorsese su trilogía moderna de la mafia conformada por *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990), *Casino* (1995) y *El irlandés* (*The Irishman,* 2019). En palabras del director: «Me gustaría pensar que *Uno de los nuestros* viene de la tradición de algo tan extraordinario como *Los violentos años veinte* o *Scarface»*. Tras los barroquismos voraces de las dos primeras entregas de los noventa, fundamentadas en la fascinación que su cinefilia extrajo de los *gangsters* clásicos, la que culmina esa capacidad revisionista de todo un género es *El irlandés.* Si el film de Walsh compendiaba la evolución del *gangsterismo*, tanto en su dimensión histórica como en su plasmación cinematográfica, recogiendo el periodo de entreguerras, la Ley Seca y la Gran Depresión, *El irlandés* se ubica en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial, durante la etapa de los Kennedy y las relaciones de poder entre mafiosos y sindicalistas como el Jimmy Hoffa que interpreta Al Pacino. Si el Eddie Burlett de Cagney era un veterano de la Primera Guerra Mundial, el Frank Sheridan de Robert De Niro lo es de la Segunda. Los dos actores representan la encarnación más icónica y reconocible del *gangster*: uno, en el periodo clásico; el otro, en el moderno.

Resulta llamativo que *El irlandés* sea la que más eventos históricos abarca de la trilogía y, sin embargo, sea la que más íntima se siente, por momentos casi una pieza de cámara que reduce toda una vida a un triángulo de lealtades, casi amoroso, y a un acto decisivo. El romanticismo por el mundo criminal ha mutado en la mirada casi octogenaria de Scorsese; la voracidad, la cocaína y el frenesí han dejado paso a un terreno elegíaco, desmayado, de recogimiento existencial. La violencia aquí ya no tiene la función estética o catártica habitual de su cine, sin apenas humor negro; es cruda, fría, de trabajador de matadero, en una extensión de la maquinaria de obediencia y fidelidad del periodo militar de Sheridan. Scorsese se refuta a sí mismo e incluso acaba prescindiendo de música (fundamental en su cine) en el tramo final y adormece la narración.

En *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties,* 1939), de Raoul Walsh, Eddie Burlett caía muerto a las puertas de una iglesia, rodaba por las escalinatas y era recogido por Panama Smith (Gladys George) a la manera de una *Pietà*, como señala Scorsese en su documental: dos delincuentes retratados como figuras sacras, como si de un Caravaggio se tratase. En *El irlandés* no se le permite a su personaje esa épica iconográfica; aquí no hay escalera trágica y solemne, sino un asilo, la compra individual de un ataúd y la decadencia física progresiva. Scorsese filma con la mayor concisión estilística de la que es capaz el trayecto de De Niro a una condena espiritual, no física e implacable como la de los Cagney o los personajes de Joe Pesci en *Uno de los* nuestros o *Casino*, sino a un purgatorio interior y hermético, a un limbo de silencio y anonimato. De la misma forma que en el *Scarface* de Hawks las apariciones del símbolo *equis* funcionaban como presagio para cada muerte de personaje, el motivo visual que emplea *El irlandés* para las ejecuciones del protagonista es el de las puertas. Cada asesinato cometido por Sheridan aparece flanqueado por un umbral; cada muerte es una puerta más hacia el vacío. Ni siquiera muestra en el personaje un claro arrepentimiento final o un anhelo espiritual rotundo. La fe religiosa de Scorsese se reduce a una materialidad espesa y áspera, sin atisbo de gracia o señal de confirmación, que parece entender la espiritualidad como un gran silencio «En la quietud de la noche», título del tema de los *Five Satins* que abre y cierra las tres horas y media de metraje.

Si John Ford cerraba la puerta a Ethan Edwards en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) y lo condenaba a vagar por el desierto y la soledad por los siglos de los siglos, Scorsese, a pesar de la parquedad de toda la parte final, permite una puerta entreabierta en el que es quizá

el plano más sencillo, ambiguo y hermoso que jamás haya rodado. Qué ambición la de Scorsese, la de culminar una columna vertebral de la historia del cine norteamericano y, sin embargo, qué manera más humilde y fordiana de hacerlo.

El irlandés (2019)

Según define el historiador Noël Simsolo en su libro *El cine negro*, «una película negra nunca se reconoce por una temática precisa, unos personajes recurrentes, el cuerpo ideológico del discurso o unos juegos iconográficos. Su identidad reside en la elección de una actitud de artista, es decir, en la forma de contemplar y de mostrar la materia que se va a filmar, abriendo a un tiempo el imaginario del espectador a climas oníricos, al realismo social o a consideraciones ideológicas. El cine negro es una nebulosa». Esa nebulosa traspasó el *noir* e infectó a buena parte del cine clásico norteamericano, incluyendo títulos que canónicamente no se suelen considerar como películas negras. Y si hubo un cineasta que llevó el malestar propio de la estética del género hasta el paroxismo fue Welles con *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) como punto de partida.

Welles manifestó que quería emplear la cámara «como un instrumento de poesía» y para ello fundó una estética que llevaba la iluminación expresionista, con la sabia colaboración del director de fotografía Gregg Toland, hacia su máxima expresión onírica, barroca y palpitante, reflejo estilístico de la personalidad del magnate Charles Foster Kane. Su personalidad fue dibujada por Welles a través de ángulos contrapicados, grandes espacios en profundidad de campo, la dimensión física del propio actor o el diseño de ese castillo de Xanadú más propio del género de terror. Si hay otro arquetipo aparte del *gangster* que personifica como ningún otro la ambición es el del megalómano, en el que se especializó Welles con sus creaciones de Kane, Franz Kindler en *El extraño* (*The Stranger,* 1946); Harry Lime en *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1949), de Carol Reed; Gregory Arkadin en *Mr. Arkadin* (1955) y su conclusión en una caracterización que pierde toda la elegancia y brillo de los anteriores para tornarse en un gólem mitológico y viscoso: su Hank Quinlan en *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958).

El tercer hombre (1949)

Tanto sus personajes como el estilo del propio cineasta no reconocen ningún tipo de regla, quieren elevarse por encima de las convenciones en un egocentrismo feroz, vehemente y violento; su mundo es el de los imperios fundados en veneno negro; son Ícaros fascinantes condenados a la inevitable caída, a ser reducidos no ya a los simples mortales que detestan, sino a alimañas de cloaca, como le sucede a Harry Lime en los túneles de Viena. «¿Futuro? Tú no tienes futuro», le presagia la adivina que interpreta Marlene Dietrich a Quinlan antes de que en la siguiente escena caiga fulminado como un titán a un río cenagoso. Todo ese halo trágico, corrupto y decadente no encontró el respaldo de productores y público, y la ambición de Welles pagó el precio del ostracismo con la expulsión del parnaso hollywoodense, pero su vuelo existencial enfermizo, imperfecto y de oscura belleza todavía permanece.

Se suele considerar *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston, como la verdadera fundación del género negro, extensión del cine de *gangsters* de la década anterior a una mayor variedad de personajes, brindando otra figura fundamental para analizar la ambición en el género: la del detective. Figura híbrida entre el *gangster* y el policía, carismas andantes de sombrero y gabardina, con mirada cínica, réplicas afiladas, carácter pétreo y descreimiento aparente de todo ideal en su travesía por tramas criminales y ambientes perfumados con «la dulzura podrida de la corrupción», según la definición que hace de las orquídeas el general Sternwood en el arranque de *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1946), de Howard Hawks. Los guiones de este tipo de filmes nos introducen en laberintos cuya lógica responde más a la de rompecabezas oníricos que a verdaderos casos criminales, en una sucesión de escenas llenas de violencia y energía sexual que sirve como excusa para realizar la autopsia a una sociedad infestada de insectos avaros y psicóticos. En este universo, la ambición de los detectives resulta más difícil de descifrar que la de los *gangsters* de Cagney o los megalómanos de Welles; tras su indolencia y desapego existencial, basados en un individualismo que solo parece tener ojos para su propio pellejo y sustento económico, se esconde un romanticismo agazapado que no trata simplemente de resolver cada puzle delictivo, sino que debajo de esa implicación se esconde el anhelo de lograr un pequeño orden dentro una sociedad consagrada al caos, de conseguir un reducto de ética dentro de un océano de inmoralidad, aunque ello implique sumergirse de lleno en sus contaminadas aguas.

Con el paso de las décadas, el mito Bogart evolucionaría a personajes con mayor complejidad, con vida interior más allá del magnetismo formal que sustentaba al arquetipo. Sobre todo en la década de los setenta surgen aproximaciones al mundo detectivesco que o bien enriquecen sus códigos o los deconstruyen en propuestas autoconscientes. Los argumentos narrativos dejan de ser solo metáforas del estado social malsano de Estados Unidos para mostrar un prisma más psicológico y existencial. Desde *Un largo adiós* (*The Long Goodbye,* 1972) que Robert Altman brinda al género, el mundo de los detectives se europeíza, y el vacío y los tiempos dilatados se hacen presentes. En este Los Ángeles opuesto a aquel fantasmagórico que construyó Billy Wilder en *Perdición* (*Double Indemnity,* 1944) o *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) todo se observa a distancia de teleobjetivo. Vemos cómo las claves del *noir* se diluyen en una trama lánguida, con un Elliott Gould que lleva la apatía de Marlowe al extremo.

Ya no es tanto la trama, sino el aire que se respira lo que se vuelve insondable; ahora es el detective quien frecuentemente posee una herida emocional o una ausencia de sentido vital, quien se convierte en el propio laberinto. En el inicio de *La noche se mueve* (*Night Moves*, 1975) de Arthur Penn, el Harry Moseby de Gene Hackman desdeña el cine de Rohmer: «Es como ver secarse la pintura», para a continuación llevarnos a una trama en la que pesan más las conversaciones y la introspección psicológica que el suspense o la acción, con una confusión narrativa que rompe en un clímax final puro Hitchcock, un sueño surrealista que fomenta la incomprensión previa y la cristaliza en la inolvidable imagen de un barco a la deriva. Otra creación previa de Hackman, el Harry Caul de *La conversación* (*The Conversation*, 1974), de Francis Ford Coppola, transforma el modelo clásico en un hombre gris, carente de cualquier atractivo, un experto en grabaciones sonoras que es casi una rata de laboratorio y que observa el mundo exterior como un ente hostil. Su ambición es la de preservar su privacidad de forma obsesiva, pues el orden emocional solo lo encuentra en el refugio de su soledad, una membrana que se irá resquebrajando en una progresiva destrucción mental. La influencia de Antonioni dinamita el cine negro y lo eleva a un plano metafísico. Este mismo cineasta recogería poco después los frutos de este nuevo cine híbrido que había ayudado a crear con *El reportero* (*The Passenger*, 1975), en la que la propia cámara acaba transmutándose en el alma suspendida de un Jack Nicholson en permanente fuga identitaria, en espíritu que traspasa una ventana de hierro forjado para evanescerse en la tarde muerta de una plaza de toros de Almería, en un misterio propio de un lienzo de Giorgio de Chirico.

«Debemos confesar que el cine policíaco calma la sed de aventuras y el deseo de evasión que duermen en el corazón del hombre. (…) Al pequeñoburgués tranquilo, que ya no se conforma con un sillón confortable, una buena pipa y unas zapatillas de paño, al burócrata de una ciudad mortecina de provincias, a la juventud moderna, ávida de mundos desconocidos, el cine policiaco le trae algo de sueño y poesía». Así elogiaba en 1930 el cineasta Marcel Carné en su etapa de crítico a aquellas películas que iban preparando el terreno del *noir* –según recoge Noël Simsolo– antes de que él mismo sentara algunas bases con filmes como *El muelle de las brumas* (*Quay des brumes*, 1939). Y es que las ambiciones del cine negro no se circunscriben a los arquetipos de *gangsters*, megalómanos o detectives, sino que se extienden a una rica gama de pobres diablos, delincuentes de poca monta u hombres corrientes que llevan o son obligados a llevar sus instintos a lugares que los espectadores no se atreverían. El cine negro muestra al ser humano acercándose a su propio límite, cavando en lo más bajo de su naturaleza para alcanzar la conquista de su deseo, ya sea el definitivo botín que le permita escapar a un paraíso rural o más allá de la frontera, como en *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950), de John Huston, o *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956),

de Stanley Kubrick; perderse en el refugio anónimo de una gasolinera buscando que el destino no te encuentre, como en *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, 1947) de Jacques Tourneur; tratar de enamorar al arquetipo misógino de una *femme fatale* como Barbara Stanwyck o Jane Greer, o a una mujer inmaterial, pictórica, fantasmal, como la Gene Tierney de *Laura* (1944), de Otto Preminger, o la Kim Novak de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock; o fugarse violenta, pasional e irracionalmente a ninguna parte como las parejas criminales de *Los amantes de la noche* (*They Live by Night*, 1948), de Nicholas Ray; *El demonio de las armas* (*Gun Crazy,* 1950), de Joseph H. Lewis o *Malas tierras* (*Badlands*, 1973), de Terrence Malick. Todas esas búsquedas no son sino símbolos de la fina tela que separa el sueño de nuestras quimeras, del despertar en una realidad sucia y vil que pretende borrarlas. El cine negro no es sino variaciones catárticas acerca del fracaso, de la derrota que se cierne sobre nosotros, el temor a que nuestras ambiciones solo tengan cabida en nuestra imaginación. Y por eso la forma de este género es un claroscuro contaminante, siniestro y de una hermosura trágica incomparable.

Si hay una película que destila este fracaso con mayor elegancia y amargura que cualquier otra es *El buscavidas* (*The Hustler*, 1962), de Robert Rossen. Guionista de *Los violentos años veinte* y experto cronista del alma norteamericana, este cineasta posiblemente no tenga en su haber una película cien por cien negra según los cánones habituales, pero se sirvió de sus arquetipos para filmar radiografías acerca de la filosofía del éxito. Se adentró en el mundo del boxeo en *Cuerpo y alma* (*Body and Soul*, 1947), donde la maravillosa fotografía de James Wong Howe, el rodaje casi documental de las secuencias de combate y el rostro sudoroso y ensangrentado de John Garfield anticipan de forma directa al Jake La Motta que esculpieron De Niro y Scorsese en la tragedia autodestructiva de *Toro Salvaje* (*Raging Bull*, 1980); en *El político (All the King's Men,* 1949) partió del modelo del Kane de Welles para narrar el ascenso de un megalómano populista hacia la cumbre de la pirámide democrática, interpretado por un gran Broderick Crawford; en *Lilith* (1964) emplazó a la *femme fatale* en una hospital psiquiátrico, convirtiendo a Jean Seberg en una divinidad arácnida, de dulce y destructora locura, que atrapa a Warren Beatty en una red de obsesión y quiebra mental; y con *El buscavidas* firmó la más emocionante reflexión acerca de la ambición de los pobres diablos, explorando un paisaje urbano de cuerpos lisiados que deambulan por salas de billar, timbas de póker, bares de estación, licorerías donde comprar a primera hora botellas de J. T. S. Brown. Un mundo cuyo aroma es el del *jazz* de Kenyon Hopkins y en el que el clásico contraste en blanco y negro expresionista se torna en una matizada y melancólica gama de grises.

Toro Salvaje (1980)

Robert Rossen fue uno de tantos artistas de Hollywood acosados por el Comité de Actividades Antiamericanas por su pertenencia al Partido Comunista, situación en la que acabó por delatar a compañeros militantes. En el profundo desengaño y tristeza que tiñe *El buscavidas* desde su primer fotograma, lejos ya de la enérgica e ingenua narrativa de *Cuerpo y alma* o *El político*, es inevitable pensar que pudo influir este episodio, impregnando su filosofía vital y su estilo a la hora de adaptar la novela de Walter Tevis. El inevitable sacrificio de Sarah, a la que da vida Piper Laurie, es el precio final que paga de forma semiinconsciente Newman en pos del éxito, siguiendo el camino trazado por un mefistofélico George C. Scott. Para cuando llega la victoria soñada, el logro pertenece ya a un mundo previo, menor e insignificante, el del brillante arranque del film con la derrota contra el *Gordo* de Minnesota. Después del prólogo comienza la verdadera película: la de las botellas de *whisky* en compañía al amanecer, la de un contrato de depravación parecido al amor entre dos seres destinados a cruzarse solo de forma fugaz. Con la violenta amputación de su alma, a Eddie Felson solo le restará el recuerdo de aquello y el carácter que se necesita para ganar partidas de billar. Tras algo tan banal como la ambición, lo que suelen conseguir los pobres diablos no es otra cosa que soledad y silencio.

Cuerpo y Alma (1947)

La Jungla de Asfalto (1950)

TOP-10 NOIR DE GUILLERMO VILLAR

PERDICIÓN (1944), de Billy Wilder
EL SUEÑO ETERNO (1946), de Howard Hawks
LA SENDA TENEBROSA (1947), de Delmer Daves
EL TERCER HOMBRE (1949), de Carol Reed
NADIE PUEDE VENCERME (1949), de Robert Wise
LA JUNGLA DE ASFALTO (1950), de John Huston
RIFIFÍ (1955), de Jules Dassin
SED DE MAL (1958), de Orson Welles
EL INFIERNO DEL ODIO (1963), de Akira Kurosawa
CHINATOWN (1974), de Roman Polanski

BAJOS FONDOS

3

BAJOS FONDOS

JEFF McCORD: No quiero que mis hombres se conviertan en asesinos legales, pero quiero que los bajos fondos sepan que, cuando un agente federal enseña su arma, está equipado y preparado para tirar a matar.

Contra el imperio del crimen (William Keighley, 1935)

Frederic Soldevila

Después de los rigores de la Primera guerra Mundial, en los años 20 en Estados Unidos se vivió una época de bonanza económica sin precedentes. El empleo de nuevas formas de energía, como la electricidad y el petróleo, y la introducción de nuevas formas de organización del trabajo, como la estandarización y el taylorismo, produjo un crecimiento de las ciudades, ya que era allí donde se concentraba la demanda de mano de obra que exigía la nueva economía y la gente acudía en masa en busca de trabajo. Al ser de pocos recursos económicos, toda esa mano de obra se situó en las zonas más asequibles económicamente de las ciudades, esto es, las afueras o el extrarradio. De esta manera la evolución hacia la sociedad industrial creó en el extrarradio unos barrios marginales, deteriorados por la ausencia de mantenimiento o renovación de las infraestructuras, y ello se trató de un fenómeno generalizado, ya que aparecieron en todas las grandes urbes. En estos barrios marginales se creó una microsociedad con sus propias costumbres y leyes, que rápidamente derivó en la creación de un hampa autóctona, que cimentó a partir de la miseria de los más desposeídos, que buscaban ganarse la vida por el camino más fácil, con el motor del mito del éxito como norma de conducta. Era fácil ver en esos sitios individuos de ascendencia italiana o irlandesa que buscaban afanosamente su integración dentro de la sociedad norteamericana. En ese submundo de los bajos fondos se proyectaban las fantasías o los mitos que la sociedad norteamericana de la época mostraba, es decir, prosperidad y bienestar social, posibilidad de escapar de la miseria y dejar atrás para siempre las duras condiciones de vida. Pero rápidamente se vio que la idea de una América acogedora, crisol de razas y de gentes, devino falsa: los grupos que permanecen en los bajos fondos, en la clandestinidad, pierden parte de su identidad en beneficio del conjunto de los valores dominantes.

La ciudad y sus bajos fondos se convirtieron en el espacio donde las estructuras de poder se mostraron en toda su crudeza y donde cualquier expectativa de ascenso social acababa por desvanecerse de manera definitiva. En este sentido, fue en los bajos fondos donde el sueño americano devino pesadilla, de tal manera que a los habitantes de estos barrios no se les ofrecía ninguna expectativa de progreso, y pronto se estableció una dicotomía: o bien intentaban acomodarse al nuevo medio y tratan de sobrevivir dentro de él, o escapaban a otros horizontes, huyendo de los claroscuros del sueño americano.

El cine parte de la realidad para crear su propio discurso, y el cine negro no es una excepción. Los filmes se nutren de su presente histórico, contemporáneo, y por referencialidad absorben la realidad circundante. Así, según Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina en *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, «el cine negro desvela sus principales señas de identidad en el carácter

problemático de sus personajes (de psicología siempre curva o nebulosa), en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres y ambivalencias». Esa visión pesimista del paisaje social puede focalizarse en los bajos fondos, y más concretamente en el papel que han jugado en el cine negro. A priori podría pensarse que el realismo sería el envoltorio formal más adecuado para visualizar estos entornos, es decir, que una mirada naturalista captaría toda la esencia de estos entornos urbanos degradados. Sin embargo, la construcción formal de los entornos urbanos de los bajos fondos es más deudora del expresionismo barroco y tenebrista, no puede haber más oposición entre ellos: el día del realismo contra la noche del expresionismo; el minimalismo escénico del realismo contra la suntuosa densidad atmosférica de los ambientes expresionistas; la iluminación de naturaleza ambiental en el realismo contra la iluminación dramática y conceptual del *noir*; actores semiprofesionales del realismo contra uno de los actores por excelencia del cine negro, James Cagney, actor consagrado, que con sus caracterizaciones de modales bruscos y toscos, su acento de los bajos fondos y su pronunciación arrastrada lo aleja de cualquier consideración realista.

En este artículo me propongo analizar la evolución que ha tenido la plasmación de los bajos fondos a lo largo de la historia del cine negro. Para ello, nada más adecuado para empezar en el tratamiento histórico de los bajos fondos que dirigirnos a las películas fundacionales del género: las dos películas de Josef von Sternberg: *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927) y *Los muelles de Nueva York* (*The Docks of New York*, 1928). En la primera, el primer rótulo de la película advierte sobre «una gran ciudad en el silencio de la noche…. Calles desiertas iluminadas por la luna, edificios vacíos como cavernas primitivas», que consideramos una definición canónica de los bajos fondos. El *gangster Bull* Weed (George Bancroft) conoce a *Rolls Royce* (nombre otorgado porque no es un soplón o, en otras palabras, que es tan silencioso como el famoso coche), un exabogado que ha caído en el alcoholismo, y lo invita a un antro llamado, no sin sorna, *Dreamland Café*, situado en lo más cochambroso de la periferia. Dicho local opera como metonimia de los bajos fondos: ambiente viciado, tipos pocos recomendables (como Buck Mulligan) y frecuentes peleas. Sin embargo, allí es donde *Rolls Royce* conocerá a Feathers McCoy, la novia de Bull, de la que se enamorará. En *Los muelles de Nueva York*, realizada solo un año después, Von Sternberg retrata con gran agudeza cinematográfica los muelles de Nueva York. Están descritos por dos espacios, una taberna (*The Sand Bar*) y las habitaciones de un hotelucho de puerto, lugar que será testimonio de romances y de fugaces amores de marinero, como por ejemplo puede serlo la triste historia de Mae, a quien la extrema pobreza ha llevado a la prostitución. Es un mundo de borrachos, de sexo y matrimonios que devienen una farsa, potenciado por la magnífica dirección artística de Hans Dreier, que no hace sino ahondar en la concepción de los bajos fondos que había esbozado en su fundacional película de 1927.

En la década de los años 30, el cine negro modifica su visión de los bajos fondos. Se podría decir, generalizando, que los años 30 sitúan la infancia y juventud de sus protagonistas en los bajos fondos, y ello de alguna manera les ha marcado el resto de sus vidas, de tal manera que nunca pueden olvidar el periodo que pasaron de su infancia en esos barrios marginales. En *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932), de Howard Hawks; *G Men contra el imperio de crimen* (*G Men*, 1935), de William Keighley; *Ángeles con caras sucias* (*Angels with Dirty Faces*, 1938), de Michael Curtiz y *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, 1939), de Raoul Walsh, los bajos fondos abarcan todo el barrio donde los protagonistas se criaron de pequeños, y aparece más diverso y difícil de categorizar que en las dos películas de Von Sternberg citadas antes. No es fácil ver el ambiente degradado en el que crece Tony Camonte (Paul Muni) o el tugurio donde se oculta Gaffney (Boris Karloff) en la primera película (el *South End* de Chicago), el área donde Rocky Sullivan (James Cagney) y Jerry Connelly

(Pat O'Brien) cometerán sus primeros delitos en la segunda, o el barrio donde Eddie Bartlett (otra vez James Cagney) se dedicará al contrabando de licor en la época de la Ley Seca (el *Lower East Side* neoyorquino), a unos bajos fondos en todo su esplendor.

Angeles con caras sucias (1938)

Decíamos antes que los bajos fondos aparecen más evolucionados y complejos, y así es: en la cinta de Howard Hawks aparecen por primera vez como sitio de enfrentamientos directos de bandas rivales, y no solo en la oscuridad nocturna, sino que en cualquier momento y en cualquier sitio, incluso en plena luz diurna, pues tal es la rivalidad mafiosa en los diferentes barrios de la ciudad. Con una atmósfera absorbente, una violencia inusitada por su época y una ausencia total de tono moralista, el gran Howard Hawks nos dice, mediante una serie de planos fluidos marca de la casa, sin corte alguno, la espontaneidad y continuidad de las acciones delictivas que tienen lugar en los barrios bajos, que no tiene otro objetivo que el de convertirse en amo de la ciudad.

En la película de Michael Curtiz aparece la historia de dos amigos cuyo destino los pone en lados opuestos de la Ley, como en *El enemigo público número 1* (*Manhattan Melodrama*, 1934), de W.S. Van Dyke, esto es, el *gangster* a quien los jóvenes pandilleros (Los *Dead End Kids*) idolatran, pero también un personaje que abraza el sacerdocio (su amigo Jerry, interpretado por Pat O'Brien) y que solo pretende mejorar la vida de los más jóvenes habitantes de los suburbios. El paso de los años ha convertido a Rocky en un famoso criminal, mientras que Pat es ahora un párroco, cuya principal

preocupación es apartar a los niños y jóvenes del camino del crimen. Pese al tiempo transcurrido, la amistad entre ambos hombres perdura. No obstante, los problemas surgirán cuando Rocky se vuelva a ver envuelto en turbios negocios con un abogado poco escrupuloso (interpretado por Humphrey Bogart). Ya no todo es maldad y negatividad en los personajes asociados a los barrios bajos, y la bondad del personaje de O'Brien así lo atestigua. Cabe hacer una mención especial para Frankie Burke, quien interpreta al personaje de Cagney cuando era adolescente habitante de los bajos fondos al comienzo de la película, pues está excelente en todo momento en este melodrama criminal de ribetes redentoristas. Incluso el filme tuvo problemas con la censura al presentar la figura del *gangster* que, sin dejar de ser un criminal, resultaba casi entrañable.

La temática de antiguos amigos de la infancia que crecieron juntos en los suburbios aparece también en *Contra el imperio de crimen* (*G Men*, 1935), de William Keighley, película en la cual un abogado (*Brick* Davis) intenta abandonar su profesión con la intención de descubrir a su mejor amigo, y el principal sospechoso es un compañero de la infancia. La manera de enfrentarse con la delincuencia y los bajos fondos queda meridianamente clara en esta frase que pronuncia: «No buscamos hombres con experiencia policial, sino gente que conozca los bajos fondos, no solo el código penal», que pronuncia Jeff McCord (Robert Armstrong). ¿Y cuál es el emplazamiento escogido por Danny Leggett para ocultarse? Pues ese lugar no es otro que los bajos fondos.

Los violentos años veinte (1939)

En *Los violentos años veinte*, que cubre prácticamente el periodo de entreguerras en Estados Unidos, aparece por primera vez la corrupción policial imperante durante la etapa de la Ley Seca, ejemplificado en ese agente de policía que entra en un bar clandestino ante la indiferencia general y se toma una copa. Asimismo, la chica del *gangster*, Jean Sherman, no se limita a ser una chica-florero y aspira a tener una carrera musical, incluso se permite el lujo de rechazar al que ha apadrinado su carrera de cantante, que no es otro que Eddie Bartlett (James Cagney). En la cinta de Walsh se critica sin tapujos la Ley Seca y su indudable efecto en el incremento de la criminalidad. En efecto, el barrio en el que creció el protagonista acoge ahora a una persona diferente a la que se fue años

atrás: a un veterano de guerra que, tras el fin de la contienda, se verá abocado a la clandestinidad después de intentar en vano reincorporarse a la vida civil. Los tres protagonistas han ido a la guerra, han logrado salir indemnes, pero el barrio donde vivieron su infancia yo no les acoge. Bartlett es aquí un personaje fatalmente condicionado por la adversidad de las circunstancias, debiendo hacer frente a una crisis económica, al paro y al bajo nivel de vida. Walsh retrata en esta cinta, con su habitual maestría, una sensación de nostalgia hacia el barrio en el que nos hemos criado, como si se tratase de la recapitulación de un período fascinante de nuestra vida que nunca más volverá.

En los años 40 y 50 se abandona definitivamente la temática de los bajos fondos como lugar donde pasaron la infancia sus protagonistas y aparece la dicotomía campo-ciudad, y con la palabra *ciudad* se puede entender perfectamente como unos gigantescos y vastos bajos fondos. Se establece una metonimia entre bajos fondos y ciudad como sitio de corrupción en oposición al campo como símbolo de pureza. Películas de esta corriente son, por orden cronológico, *El último refugio* (*High Sierra*, 1941), de Raoul Walsh; *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, 1947), de Jacques Tourneur; *Al rojo vivo* (*White Head*, 1949), de Raoul Walsh; *Llamad a cualquier puerta* (*Knock on Any Door*, 1949), de Nicholas Ray y *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950), de John Huston.

En el análisis de las dos películas de Raoul Walsh suscribo totalmente las palabras que le dedicó José A. Jiménez de las Heras en su disección de *Al rojo vivo* para *Dirigido por*: «Roy Earle busca la protección de las montañas como un último refugio de libertad idealizado, frente al mundo corrupto representado por la ciudad. Jarret y su banda se encierran en casas alejadas de la ciudad para planear sus golpes o escapar de la policía».

En *El último refugio* aparece un hombre que sale de prisión y se enfrenta de nuevo al mundo exterior. El primer contacto con el exterior es el recuerdo de su pasado. Como asegura Carlos Losilla en su estudio sobre Raoul Walsh, «Walsh filma ese primer contacto centrándose en el suelo, en la tierra del parque en el que ha entrado al salir de la cárcel, como si el personaje tuviera que tocarlos con los pies antes de empezar, de nuevo, a vivir». Esa visualización del suelo, de la tierra, añado yo, es el deseo de huir de ese pasado asociado a una ciudad/bajos fondos que le sobrepasaron y le mandaron a presidio. Roy Earle (Humphrey Bogart) es de origen rural y por ello el protagonista desea volver a sus orígenes. Al final de la película, tras la muerte del protagonista, Marie mira en un punto exterior, fuera del encuadre, y sonríe al observar que por fin su amado es libre, que su destino ha quedado asociado a la pureza primitiva de las montañas. Y es que *El último refugio* es un sublime cruce de cine negro con elementos románticos (magnífico el guion de W.R. Bunett), que la convierta en una pieza capital en el séptimo arte.

En *Al rojo vivo* no existe tanta vinculación sentimental entre el protagonista y el campo, pero no cabe duda de la proximidad de los significados de *campo* y *ciudad* en las dos cintas. Sin embargo, es en *El último refugio* donde ese sentimiento cobra importante peso dramático, ya que la acción se sitúa en unas cabañas al pie de alta sierra de California (Sierra Nevada). En esta magistral cinta de Raoul Walsh, la ciudad es el pasado, es el lugar en el que Roy cometió el delito por el cual está en la cárcel al principio de la narración, que lo convierte en un personaje estigmatizado por este pasado criminal. Sin embargo, por todas partes están las huellas de la ciudad: la familia de granjeros arruinada que el protagonista conoce es una consecuencia de la Gran Depresión. La oportunidad de redención, que a la postre será elegir entre campo y ciudad, o entre Velma y Marie, es una de las posibilidades que se abren ante él.

En el filme de Tourneur abundan los exteriores (el lago Tahoe, San Francisco, Acapulco…) como significando del mundo mejor al que desean acogerse sus protagonistas. Visualmente exquisito, como es habitual en el gran Jacques Tourneur, *Retorno al pasado* es una película de escenarios opuestos: el Nueva York que podríamos interpretar como lugar de perdición y el lago Tahoe como lugar al que se ha accedido una vez se ha podido huir de los indeseables bajos fondos. El protagonista vive en un ambiente rural y apacible, totalmente opuesto a su vida pasada, en la cual tuvo relación con los ambientes de la delincuencia. Ahora intenta redimirse regentando una gasolinera, aficionándose a la pesca y a la vida campestre, gozando del amor incondicional de una joven del lugar, Ann Miller (Virginia Huston). Inevitablemente, el destino aparecerá para que nuestro protagonista se enfrente con las deudas pendientes de ese pasado que tanto se esfuerza por enterrar. Tanto en la novela original como en la película, quedan perfectamente reflejados el enfrentamiento entre los modos de vida y de pensar del campo y de la ciudad.

Llamad a cualquier puerta (1949)

Llamad a cualquier puerta fue una de las primeras películas producidas por la compañía productora que acababa de inaugurar Humphrey Bogart, *Santana Productions,* y fue la tercera película dirigida por Nicholas Ray. En ella, un prestigioso abogado liberal, surgido de los barrios bajos, asume la defensa de un joven delincuente acusado de asesinar a un policía. Si por algo se recuerda la cinta es por el brillante alegato final que hace el abogado Andrew Morton (Humphrey Bogart) al jurado.

No me resisto a copiar sus palabras, pues son una perfecta definición de los que son los bajos fondos: «Nick Romano es culpable de muchas cosas: de saber que su padre se moría en prisión, de haberse criado en la pobreza, de haber vivido en el hampa, de haber tenido las peores compañías: vividores, rufianes, mendigos y prostitutas del peor distrito de los que deshonran a una moderna ciudad, y es culpable de que tabernas y billares estén abiertos para un muchacho». Perfecta definición canónica de en qué consisten los bajos fondos. En efecto, Nick Romano aborrece el barrio en el que se ha criado («esta casa es una pocilga», asegura en una escena) y solo consigue una cierta mejora en su vida al conocer a la dulce Emma, que con gran fortuna para él significa un cambio de barrio y el abandono de la bebida y el juego. El alegato final del abogado es meridianamente claro y es todo un manifiesto de la voluntad de erradicar los bajos fondos: «Mientras no acabemos con el tipo de vecindad que engendró a este muchacho, surgirán 20 para ocupar su puesto. Mientras no arrasemos los suburbios y los reedifiquemos, llamad a cualquier puerta y os abrirá Nick Romano». Magnífico final sin paliativos.

La última etapa del cine clásico negro, que Heredero y Santamaría denominan «manierismo y ocaso», se redefine el papel del *gangster*, pasando por el *gangster* brutal y despiadado de los inicios del cine negro, o el desubicado y atribulado de los años 40, y dando paso a un nuevo tipo de personaje, inserto en el seno de una organización criminal, formada en el clima de bienestar económico que conllevó el final de la guerra de Corea y la caída del senador Joseph McCarthy. En otras palabras, se pasa a entender el gansterismo como fenómeno gregario y colectivo, de naturaleza organizativa, y de ahí que pasamos a la práctica desaparición los bajos fondos. Así, en *Bajos fondos* (*Underworld USA,* 1961), de Samuel Fuller, Carlos García Brusco observa muy atinadamente que «los miembros del sindicato del crimen anidan en un rascacielos análogo al de cualquier compañía», mientras observamos un análisis profundo de la guerra entre las fuerzas oficiales y el crimen organizado. O sea, que ya no hay razón para permanecer en el barrio en el cual los protagonistas nacieron y no intentar abarcar más áreas. Es significativo que solo aparezcan los bajos fondos en la infancia del protagonista, cuando roba la cartera de un borracho y posteriormente ve morir a su padre a manos de Vic Farrar. En *Bajos fondos*, los bares de la infancia del protagonista, Tolly Devlin (Cliff Robertson), son ahora tapaderas para vender droga. Son varias las películas de este periodo dedicadas al sindicato del crimen y sus variadas conexiones, como por ejemplo *Johnny el frío* (*Johnny Cool*, 1963), de William Asher. Esta última etapa del cine negro, con los *gangsters* introducidos en organizaciones de apariencia legal, se nos antoja como un singular epílogo que nos invita a pensar en un nuevo mundo pintado de grises tonalidades y personajes de perfiles siniestros.

Bajos fondos (1961)

TOP-10 NOIR DE FREDERIC SOLDEVILA

LOS VIOLENTOS AÑOS VEINTE (1939), de Raoul Walsh
PERDICIÓN (1944), de Billy Wilder
LAURA (1944), de Otto Preminger
FORAJIDOS (1946), de Robert Siodmak
EL SUEÑO ETERNO (1946), de Howard Hawks
RETORNO AL PASADO (1947), de Jacques Tourneur
AL ROJO VIVO (1949), de Raoul Walsh
EL DEMONIO DE LAS ARMAS (1950), de Joseph H. Lewis
LOS SOBORNADOS (1953), de Fritz Lang
SED DE MAL (1958), de Orson Welles