

**Antonio
Santamarina**

**El cine negro
en 100
películas**



El cine negro en 100 películas ofrece un panorama amplio y representativo de un género cinematográfico que, si bien nacido en circunstancias muy concretas (el Hollywood de la transición entre los años veinte y treinta), alcanzó rápidamente un duradero favor entre el público que se ha prolongado, sin perder un ápice de vigor, hasta nuestros días, con filmes como *Jackie Brown* o *L. A. Confidential*. Atendiendo a una ordenación cronológica que permite al lector que así lo desee tener una visión histórica evolutiva del desarrollo del género, Antonio Santamarina proporciona, además de la ficha de cada film, un comentario y análisis sucinto del mismo, rematado por una relación de referencias a otras películas vinculadas por su tema, protagonista o director.

Introducción

Este libro tiene como objetivo ofrecer un panorama amplio de lo que ha sido la evolución del cine negro norteamericano a través del comentario y análisis sucinto de un centenar de sus producciones. Lo que se propone es un recorrido por la historia del género desde sus inicios, allá por los años treinta, hasta finales de los años noventa, con un par de incursiones aisladas en dos de los títulos que pueden ser considerados como precursores del primitivo cine de gánsteres.

Tiene también la pretensión, algo más ambiciosa, de servir como guía para introducirse en los terrenos procelosos de las ficciones criminales sin olvidar, por ello, la inevitable función de consulta que suele acompañar a este tipo de obras. Esta intención ha guiado los criterios de selección de las cien películas, la disposición cronológica de las mismas dentro del texto e, incluso, el contenido de las voces. Se trata, con ello, de favorecer una lectura continuada del libro y de ofrecer, al mismo tiempo, una visión más global de la evolución del género a lo largo de las siete décadas de su existencia. Se invita de este modo a una lectura articulada de la historia del cine negro, a través de cada una de las películas analizadas en el libro, que permita entender las diversas corrientes que surgieron en su seno, las influencias que ejercieron otros géneros cinematográficos en su desarrollo, la configuración de los distintos arquetipos de

personajes a lo largo del tiempo y sus estructuras narrativas y formales.

Antes de seguir adelante conviene, no obstante, aclarar el significado con el que se utiliza, en el título de la obra, un término tan sujeto siempre a debates como el de cine negro. Una cuestión espinosa de resolver, por otra parte, si no se realizan antes algunas precisiones previas tan inevitables como necesarias y, al mismo tiempo, tan reiteradas en todos los estudios sobre el género que tal parece como si una maldición faraónica persiguiese a todos aquellos que tratan de penetrar en los arcanos de las ficciones criminales.

Vaya como punto de partida que la crítica anglosajona se libra de esta condena al utilizar, dentro de sus clasificaciones genéricas, el término más laxo de *thriller* (palabra derivada de *thrill*: emoción, sensación, estremecimiento) para englobar dentro de esa etiqueta tanto al cine de gánsteres como al cine negro, al policíaco, al de suspense, al de acción o, en definitiva, a todos aquellos filmes que guardan relación con el misterio, la intriga, las persecuciones, etcétera. Es en Europa donde la crítica francesa acuña el término «cine negro» para caracterizar a una serie de películas norteamericanas que llegan, como en aluvión, a las pantallas galas entre julio y agosto de 1946: *El halcón maltés*, *Laura*, *Historia de un detective*, *Perdición* y *La mujer del cuadro*.

La denominación hace fortuna y se traspasa luego al resto del continente sirviendo para definir a una serie de obras cuyos contornos se resisten, pese a todo, a su clasificación genérica dentro de esa fórmula. ¿Qué se entiende, entonces, por cine negro? Las respuestas a esta cuestión son variadas, pero, quizás, no sería difícil convenir que el término sirve, ante todo, para caracterizar a un tipo de películas que giran alrededor de temas criminales, o de la presencia del delito, protagonizadas por personajes situados en la frontera de la ley (gánsteres, criminales, policías o

detectives) y con un fuerte contenido expresionista en la estilizada formalización visual de sus imágenes. Películas que ofrecen, desde la ambigüedad en la que se instalan sus contenidos, un retrato metafórico, y en presente, de los males que aquejan a la sociedad norteamericana de la época en la que sus títulos se asoman a la pantalla.

De todos estos elementos, a los que cabría añadir todavía algunos otros más, lo que confiere su verdadero carácter «negro» a estas películas es —antes que su temática— su construcción formal (más deudora del expresionismo que del realismo), la textura visual de sus imágenes, su estructura narrativa, la puesta en escena, los criterios de planificación y la mirada crítica con la que el director contempla los hechos narrados.

En otras palabras, la utilización de un lenguaje elíptico y metafórico para describir un mundo casi de pesadilla, donde las fronteras entre el bien y el mal aparecen completamente difuminadas y donde las luces pugnan dolorosamente por abrirse camino entre las sombras. Como resultado de este combate conceptual y formal, el relato sufre diversas fisuras y quiebras dentro de sí (ruptura de las conexiones causales, disgregación narrativa, fractura de la continuidad temporal), al mismo tiempo que el estilo sufre también una serie de desgarramientos internos que se traducen, exteriormente, en encuadres forzados, inestabilidad de las líneas compositivas dentro de los planos, iluminación de éstos con un sentido casi siempre más dramático que funcional, planificación puesta al servicio de lo metafórico.

El resultado es la creación, en palabras de Raymond Borde y Etienne Chaumeton, de un «malestar específico» en los espectadores como consecuencia de la desaparición, dentro del entramado narrativo y formal de estas películas, de «sus puntos de guía psicológicos», dinamitados desde el interior de la construcción de las propias obras. De ahí, por lo tanto, que la subjetividad del crítico o del historiador deba jugar un papel decisivo a la hora de encontrar o defi-

nir esa especial atmósfera que caracteriza a las ficciones negras y de ahí, también, la dificultad para establecer con precisión los contornos de las mismas, teniendo en cuenta, además, las contaminaciones frecuentes que se producen entre unos géneros y otros.

Se trata, por último, de obras que surgen como producto de un aparato industrial determinado (el sistema de los estudios de Hollywood) y de un contexto histórico muy concreto (el proceso de conversión de una sociedad rural en la primera potencia económica y militar del orbe) y que, como tales, viven su decadencia cuando comienza la crisis de los estudios en los años cincuenta y que, al mismo tiempo, se encuentran íntimamente unidas a la sociedad que las alumbró, por encima de las ramificaciones que hayan podido tener en otros países.

De seguirse estos presupuestos previos hasta sus últimas consecuencias, el libro debería centrarse exclusivamente en el análisis de cien películas norteamericanas producidas durante el período que media entre 1941 y, estirando mucho sus límites, 1960. No obstante, si bien se ha mantenido el criterio de concentrarse tan sólo en la cinematografía estadounidense (el cine negro es, a fin de cuentas, un fenómeno nacido y aclimatado en ese país), se han estirado los límites temporales en un sentido parecido al que la crítica anglosajona realiza con el *thriller*, pero buscando una mayor adecuación de las películas elegidas a lo que la crítica europea entiende como «film noir».

Esta solución puede ser útil, pese a su eclecticismo, para la aproximación al género o a cada una de las películas que propone el libro, siempre que no se olvide la evolución seguida por el cine negro a lo largo de su desarrollo histórico. Una evolución que, de manera resumida y esquemática, puede sintetizarse así:

Precursos y antecedentes (de 1912 a la instauración del cine sonoro).

Primitivo cine de gánsteres (de 1930 a 1941).

Cine negro clásico (de 1941 a 1960).

El *thriller* moderno (de 1961 a 1980).

La ficción criminal posmoderna (de 1981 a 1998).

La voluntad de ofrecer un panorama amplio del cine negro se ha extendido, de forma natural, a la selección de las películas, realizada con el criterio de elegir los títulos más representativos de la evolución seguida por el género a lo largo de su trayectoria. Una opción que implicaba, inevitablemente, dar el debido contrapeso tanto a las diferentes épocas y tendencias surgidas dentro de su seno como a los directores que han cultivado con mayor frecuencia, y asiduidad, esta clase de ficciones.

Criterios de calidad se han unido así a criterios de representatividad y la conjunción de ambos ha propiciado que algunas obras de indudable calado no aparezcan dentro de la selección y que otras, con menor mérito que aquellas, se incluyan, sin embargo, dentro de ésta. La exclusión más dolorosa de todas afecta, sin duda, a *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1937), pero la presencia de su director en el libro con un total de cinco obras y las circunstancias añadidas de que tanto la temática de la película se halle, más o menos presente, en tres títulos de otros cineastas como que otro filme de Fritz Lang (*Furia*) se encuentre seleccionado para representar el cine de denuncia social de los años treinta ha motivado esa exclusión, que suscita todavía dudas.

Otras operaciones semejantes ha habido que efectuar también en diferentes épocas, tendencias y cineastas. Mientras, en sentido contrario, se han incluido algunos títulos que bien sea por la novedad de sus procedimientos estilísticos (*La dama del lago*), bien por las secuelas que originaron tras su estreno (*Harry el Sucio* o *Contra el imperio del crimen*), bien para explicar algunas aproximaciones innova-

doras a los contornos del género (*Gloria*), bien por el éxito cosechado en su momento (*Pulp Fiction*), bien por otras razones servirían de forma conveniente para ilustrar la evolución del cine negro.

Este propósito ha guiado también el modelo de acercamiento a cada una de las películas seleccionadas. Así, de acuerdo con la intención de ofrecer una visión lo más global posible del género, se ha aprovechado el texto de cada uno de los títulos para, según parecieran proponer los contenidos de éstos en cada caso, ofrecer breves informaciones ya sea acerca de las fuentes del cine negro, ya de la evolución de las distintas tendencias y corrientes dentro de él, ya de la historia de Estados Unidos en sucesivos períodos, ya de las distintas tipologías de personajes, etcétera. Una vez aportados estos datos, el comentario de cada una de las películas se centra, con la brevedad requerida por esta clase de obras, en analizar las propiedades específicas de cada título, prestando atención especial a sus rasgos más destacados y procurando desechar toda información adicional que se aleje demasiado de los contornos del propio filme.

Por lo tanto, ni desde el punto de vista de la selección ni desde el punto de vista del acercamiento crítico se ha pretendido, en ningún momento, que las películas elegidas fueran las cien mejores del cine negro, pero sí, en cambio, que pudieran considerarse entre las más representativas del género a tenor de los criterios apuntados con anterioridad. Adicionalmente y para subsanar las posibles lagunas, se ha incluido, junto al índice de películas y de directores, una filmografía complementaria compuesta por otros cien títulos que, sin agotar ni mucho menos el catálogo del cine negro (tal y como aquí se entiende este término), pueden permitir avanzar dentro de él con la ayuda de la bibliografía básica que se incluye también al final del volumen.

Unas últimas advertencias: las cien películas se han dispuesto dentro del libro siguiendo un orden cronológico pa-

ra que el lector que así lo desee pueda tener una visión histórica evolutiva del desarrollo del género. Cuando varias producciones, como es relativamente frecuente, coinciden dentro de un mismo año, la disposición de aquellas se ha realizado —al igual que en el índice de películas— según el orden alfabético español y con independencia de si la primera palabra del título es un artículo determinado o indeterminado, ya sea en castellano o en inglés. La única excepción a esta regla la constituye *El último refugio* (1941) que, por cerrar el ciclo del cine de gánsteres, se ha colocado antes que *El halcón maltés* (1941), la obra que, según se viene aceptando habitualmente, inaugura el período del cine negro propiamente dicho.

Asimismo, las películas que tienen su propia voz dentro del libro figuran señaladas con un asterisco al final de su título cuando aparecen mencionadas, por primera vez, en los textos de otros filmes para, además de aligerar la lectura, favorecer una lectura cruzada entre unas obras y otras y, de paso, conseguir una cierta unidad del libro, pretendida y quien sabe si alcanzada. Se incluye, por último, un apartado al final de cada voz donde, al hilo casi siempre de alguno de los rasgos más sobresalientes del contenido de ésta, se proponen incursiones adicionales dentro del género negro siguiendo el rastro de otros trabajos del director de la película, de algunos de los actores, del guionista, del arquetipo que representa el personaje principal, de la tendencia en la que se ubica el filme, etcétera.

LOS MOSQUETEROS DE PIG ALLEY

The Musketeers of Pig Alley - 1912

Dirección: David W. Griffith. **Producción:** Biograph.
Argumento: David W. Griffith. **Fotografía:** Billy Bitzer.
Intérpretes principales: Elmer Booth, Lilian Gish, Alfred Paget, Harry Carey y Dorothy Gish. **Metraje:** 1.314 pies. Blanco y negro.

Aun cuando el origen del fenómeno del gangsterismo en Norteamérica se pone en relación casi siempre con la aprobación de la ley Volstead, que, a partir de su entrada en vigor el 17 de enero de 1920, prohibió el consumo, distribución y venta de bebidas que contuvieran más de un 0,5 por ciento de alcohol, antes de esta fecha existían ya toda una serie de películas que hacían referencia, de una u otra manera, a la delincuencia organizada que asolaba, desde comienzos de siglo, algunas de las grandes ciudades estadounidenses.

Si bien parece cierto que los gánsteres que saltaron a las páginas de los periódicos durante la Ley Seca eran norteamericanos de segunda generación —es decir, hijos de los inmigrantes europeos que llegaron en el último tercio del siglo XIX al Nuevo Mundo—, no lo es menos también que mucho antes de implantarse la Prohibición varias organizaciones mañosas se habían hecho ya con el control de algunos barrios de Nueva York. De ello darán cuenta los fotogramas de varios títulos madrugadores, dirigidos por el prolífico David W. Griffith, como *The Fatal Hour* (1908), *The*

Lonedale Operator (1911), *A Terrible Discovery* (1911), *The Transformation of Mike* (1911) y, sobre todo, la película que se considera como la introductora del cine de gánsteres: *Los mosqueteros de Pig Alley*.

Con vocación documentalista, ambientada en la época contemporánea de la acción y rodada en los exteriores del Lower East Side neoyorquino —en concreto, en la calle 12 Oeste, no muy lejos de donde la productora Biograph tenía sus estudios—, en ella se narran las desventuras de una joven dependienta de una pastelería a la que pretenden los jefes de dos bandas rivales que, en connivencia con la policía, se reparten el territorio donde se desarrolla la trama.

La película retrata la miseria de los bajos fondos, de las calles marginales donde viven los protagonistas —Pig Alley es el nombre que recibe, precisamente, una de las callejas del barrio donde transcurre la acción—, mientras sigue las peripecias de la dependienta y de su joven marido músico intentando escapar de las asechanzas de los dos hampones que controlan el lugar.

Desde este punto de vista, *Los mosqueteros de Pig Alley* puede ser entendida como un anticipo, muy primitivo todavía, de algunos títulos del cine de gánsteres —sobre todo *Ángeles con caras sucias** (1938)— surgidos en la segunda mitad de los años treinta que analizan en sus imágenes el fenómeno social del nacimiento de este tipo de delincuencia. No obstante, la verdadera importancia del filme radica, fundamentalmente, en que aparecen en él algunos temas y motivos que serán luego característicos de esta corriente cinematográfica. Entre ellos, la corrupción policial, el enfrentamiento entre bandas rivales, la pareja que, como un prelude, acaso, de lo que sucederá más adelante en *Hampa dorada** (1930), debe defenderse de las insidias de los jefes de aquellas, el salón de baile como lugar de encuentro de los mañosos, el bar como refugio de los delincuentes, etcétera.

Anunciada como una película que presentaba con crudeza y veracidad la acción de los gánsteres para reclamar una acción radical de las autoridades contra éstos, su narración guarda todavía dentro de sí un cierto tono melodramático y novelesco, con aires de folletín, que será muy característico de los títulos de esta tendencia durante el período mudo y, más allá aún, de la propia estructura dramática de las producciones anteriores a la llegada del sonoro. Unos elementos que contrastan con la aludida voluntad documental de sus imágenes y con la pretensión sociológica que se deriva de éstas, con la descripción de tintes realistas de los ambientes sórdidos donde tiene lugar la acción y con el apunte incipiente de la influencia que éstos ejercen sobre sus habitantes para conducirlos, casi de manera inexorable, por los senderos del delito y de la violencia.

Otros títulos precursores del cine de gánsteres de este período:

- *Traffic in Souls* (1913), de George Loan Tucker.
- *The Gangsters and the Girl* (1914), de Scott Sidney.
- *The Regeneration* (1915), de Raoul Walsh.
- *The Italian* (1915), de Reginald Baker.

LA LEY DEL HAMPA

Underworld - 1927



Dirección: Josef von Sternberg. **Producción:** Paramount (Héctor Turnbull). **Guión:** Ben Hecht y Robert N. Lee. **Fotografía:** Bert Glennon. **Dirección Artística:** Hans Dreier. **Intérpretes principales:** George Bancroft, Evelyn Brent, Clive Brook, Larry Semon y Fred Kohler. **Duración:** 82 min. Blanco y negro.

En el momento del estreno de la película, han transcurrido apenas siete años desde la instauración de la Prohibición, y el crecimiento de la delincuencia en Estados Unidos ha resultado tan acelerado que el senador George W. Morris se dirige al presidente del país para solicitarle, tras la invasión de Nicaragua por las tropas norteamericanas, que «retire

los marines de Centroamérica para enviarlos a Chicago». Para entonces, Al Capone se había hecho con el control de la parte norte y oeste de esta ciudad, Frank Costello extendía sus tentáculos por Nueva York y una multitud de bandas de hampones de diversa procedencia se diseminaba a lo largo y ancho de la nación siguiendo el reguero de dólares que dejaba tras de sí la venta clandestina de alcohol y los negocios sucios que florecían a su alrededor.

Las noticias de las fechorías cometidas por este ejército de las sombras salpicaban las portadas de los periódicos de la época, y sería precisamente Ben Hecht, un escritor y periodista interesado por el mundillo de los bajos fondos, quien escribiera un relato de dieciocho páginas que serviría de base para el tratamiento narrativo de *La ley del hampa* y que, tras su transformación en guión, daría a su autor el primer Oscar de esta especialidad concedido por la Academia.

Tomando como fuente de inspiración la figura del conocido gángster Jim Colosimo, la película describe las andanzas de Bull Weed (George Bancroft), un hampón solitario y algo romántico que se dedica a atracar bancos o, si el asunto lo requiere, a asaltar joyerías para hacer regalos a su amada. El desarrollo dramático de la narración se funda sobre dos tipos de enfrentamientos que tienen a Plumas (Evelyn Brent) —la novia de Bull Weed— como eje de ambos. De una parte, el que contrapone a éste con Buck Mulligan, otro delincuente de su misma catadura que intenta arrebatárselo a Plumas por la fuerza. De otra, el que lo enfrenta a Rolls Royce (Clive Brook), el abogado al que Bull había sacado previamente del arroyo y del que acabará enamorándose su novia.

La construcción de la película se aleja, por lo tanto, del esquema de ascensión y caída característico del cine de gánsteres de los primeros años treinta para deslizarse por los senderos del melodrama —el género articulador por excelencia de la narrativa del cine mudo— hasta acabar con

el sacrificio de Bull Weed, y con el testimonio de amistad que le brindan Rolls Royce y Plumas. La intriga sentimental sustituye así a la ambición y al afán de poder que presiden el desarrollo dramático de ficciones como *Hampa dorada** (1930), *El enemigo público** (1931) o *Scarface** (1932), mientras la acción progresa sustituyendo la línea recta por los meandros del enfrentamiento entre los cuatro personajes.

En el fondo, pues, *La ley del hampa* puede considerarse todavía como un antecedente de los filmes de gánsteres de la década siguiente, ya que ni la estructura de la narración, ni la construcción del personaje principal, ni la visión romántica que Sternberg realiza de éste (imposible de mantener en los años posteriores de lucha abierta del Estado contra la delincuencia) se ajustan a los patrones genéricos que desarrollarán luego los títulos más emblemáticos de esta corriente.

Pese a todo, la película realiza un retrato de Bull Weed en el que existen ya una serie de rasgos que serán luego característicos del arquetipo del personaje del gánster, como la brutalidad y la animalidad en su comportamiento, la gestualidad interpretativa, la desconfianza y los celos enfermizos, la incultura o el tic de jugar con una moneda (en este caso doblándola), como más tarde hará Rinaldo en *Scarface*. Igualmente, el letrero luminoso que Bull lee al salir del Dreamland Cafe («La ciudad es tuya») pone en relación *La ley del hampa* con este último título (donde las imágenes muestran un rótulo semejante con la leyenda «El mundo es tuyo»), pero mientras que en *Scarface* este anuncio sirve como contrapunto del proceso de ascensión hacia el poder de su protagonista, en el filme de Sternberg no pasa de ser un simple rasgo más para caracterizar al personaje principal.

Los escenarios donde se desarrolla la acción forman parte también de la misma codificación genérica (el bar donde se reúnen los gánsteres, el baile en el que partici-