

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:  
Hammet

Autor/es:  
Breijo, David

Citar como:  
Breijo, D. (1992). Hammet. Vértigo. Revista de cine. (2):21-26.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42918>

Copyright: Todos los derechos reservados.  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:





# HAMMETT

DAVID BREIJO

Puestos a escribir acerca de HAMMETT, film impopular entre los más fieles seguidores del cineasta de origen alemán, tenemos que partir de una premisa que puede parecer de perogrullo: estamos ante un encargo, arduamente realizado - permítanme utilizar un término tradicional- por un autor.

En palabras del propio Wim Wenders: "Hammett era un encargo. Yo estaba en Australia donde escribía una historia de ciencia-ficción -era Navidad de 1977- cuando recibí un telegrama del estudio de Coppola proponiéndome ir a rodar una película sobre Dashiell Hammett, basada en la novela de Joe Gores" (1).

A esto hay que añadir la coincidencia de que uno de los tres libros que Wenders tenía consigo era "**Cosecha Roja**", su Hammett favorito.

Para este joven que afirma tener el subconsciente colonizado por la cultura norteamericana, era la oportunidad de cumplir el sueño de rodar en América. Otra cuestión que favorecía el ocuparse del proyecto era la mediación de Coppola como productor, un mecenas que se interpondría entre la productora Orión y el director. Wenders decidió embarcarse en el proyecto, un proyecto que le llevaría cuatro años. Durante su producción dirigió dos películas más RELAMPAGO SOBRE EL AGUA y EL ESTADO DE LAS COSAS.

## "HAMMETT" VERSUS WENDERS

Permitánme ahora un salto cronológico a través de los años y las aventuras y desventuras del rodaje. HAMMETT, se ve a menudo repudiada porque es mucho más fácil la enumeración de las divergencias con el universo más conocido de Wenders que sus similitudes. Por ejemplo:

-No es una road-movie. No hay viajes, desplazamiento por dispares espacios. La mayor parte de la película transcurre en los bajos fondos de San Francisco, particularmente en Chinatown.

-Aparición de dos personajes femeninos de relevancia. Ave extraña en el mundo cinematográfico de Wenders hasta la Nastassja Kinski de PARIS, TEXAS. Por esto, la acompañante de Hammett, Kit (Marilyn Henner) aparece desdibujada, y la enigmática Crystal Lin (Lydia Lei), es virtualmente un trasplante de la novela de Gores y de toda una tradición de mujeres fatales y exóticas.

-Sujección a planteamientos de producción más rígidos y a un guión cerrado. Además esta ficción, esta trama, es lineal, convergente, no es abierta. Es sabida la afición y la disposición de Wenders a introducir nuevo material, nuevas ideas, personajes incidentales, espacios, etc... en el transcurso de sus rodajes. HAMMETT como producción norteamericana, no permitía estas improvisaciones.

-HAMMETT es una historia ambientada en el pasado. Wenders es un narrador de historias de su propio tiempo, de su propio momento de existencia, excluyendo el fiasco de LA LETRA ESCARLATA, la contemplación de TOKIO -GA y su mirada hacia el futuro de HASTA EL FIN DEL MUNDO.

-Equipo técnico y artístico distinto del habitual. No están ni el montador Peter Przygodda, ni el fotógrafo Robby Müller, ni el actor Rudiger Vogler, etc...

-Y, para los interesados en el tema, digamos que Wenders no dispone de los derechos del film. Quizá en futuras previsiones de esto, fundó junto a Chris Sievernich en Nueva York una compañía de producción: Gray City Inc.

HAMMETT también cumplía con la pauta de rodar en color las obras "ajenas" y en blanco y negro las "personales". Esta pauta se rompería posteriormente con RELAMPAGO SOBRE EL AGUA y más específicamente con PARIS, TEXAS, que en función de estos detalles formales se señala como punto crucial.

### ¿TAN SOLO UN ARTESANO?

¿Pero cuáles eran los respectivos puntos de vista del realizador y los productores

ejecutivos hacia la empresa? En una entrevista concedida a Guy Hocquengem (2), Tom Luddy, brazo derecho de Coppola y encargado de las relaciones de la Zoetrope con Europa afirmaba: "(...) hay que recordar que HAMMETT no es un film de Wim Wenders, como lo era ALICIA EN LAS CIUDADES, por ejemplo. Es un encargo, una película que habíamos decidido hacer de todas maneras y para la que le escogimos entre muchos otros. (...) Díganos que el establishment cinéfilo europeo podrá pensar que HAMMETT forma parte de la obra personal de Wenders pero no es verdad. Es el mismo Wenders el que prefiere ser un artista empleado a seguir siendo un autor en el sentido de vuestro cine de autor porque admira a personas como Fritz Lang que han hecho el mismo trabajo".

Wenders, efectivamente, se sentía satisfecho al menos cuando le faltaban cuatro semanas de rodaje. En una entrevista concedida a Fernando Trueba y Felipe Vega durante el rodaje de EL ESTADO DE LAS COSAS en Portugal (3), les expresaba su optimismo hacia el potencial resultado final de la película.

Pero, ¿podemos creer que Wenders, al iniciar su trabajo, se conformaba con adecuarse al papel de reputado artesano? Ya le hemos citado comentando que HAMMETT era un encargo, pero su actitud no denota el menor distanciamiento, ni mucho menos la intención de adoptar una fría eficiencia. Para empezar, su idea del film se centraba en un personaje; en un individuo, un mito a muchos niveles, que en el momento en el que empieza a descubrir un estilo propio en el campo de la literatura, ha de dar un paso atrás, un retorno al pasado por la senda tenebrosa del crimen, la investigación y la mentira - ustedes perdonen tanta cita cinéfila medio encubierta-. La idea de la productora Orion era la de un film de acción con protagonista detective, un pastiche de negro. Aprovechemos para decir que Coppola, como productor, se encontró entre dos fuegos.

(1) Wim Wenders, XXIII Muestra Cinematográfica del Atlántico, Cádiz, 1.991

(2) Papeles de Cine CASABLANCA, n.º 1, enero 1.981

(3) Papeles de Cine CASABLANCA, n.º 5, mayo 1.981

DASHIEL HAMMETT  
San Francisco, 1927





El interés de Wenders, su intención de integrarse en el proyecto es evidente a través de sus actos. Para empezar, Wenders pretendía incluir parte de **Cosecha Roja** en la trama, quería que Hammett la estuviese escribiendo en esos momentos. Esto hubiera permitido trasladar la acción a una ciudad llamada Butte, en Montana, la cual al parecer, señaló en una ocasión Hammett como modelo de su Poisonville. Wenders visitó la Ciudad, sorprendiéndose ante su nivel de corrupción. También intentó conocer mejor a Hammett a través de su método de trabajo, haciendo un estudio comparativo entre la edición de "**Cosecha Roja**" en la mítica **Black Mask** y su posterior remodelación en novela: "era como si Hammett hubiera pasado de un primer bosquejo de su novela al montaje definitivo".

#### PROBLEMAS, PROBLEMAS...

Lamentablemente, los derechos de la novela de Dashiell Hammett estaban en posesión de un productor italiano que quería llevarla a la pantalla de la mano de -¡tiemblen, amantes de la novela negra!- Bernardo Bertolucci.

Los sucesivos problemas para conseguir una versión satisfactoria del guión nos indican una búsqueda -la palabra persecución puede ser más adecuada- del perfeccionamiento, que no coincide con la idea del artesano feliz y bajo contrato que Luddy promulgaba.

El propio Joe Gores, quien como el mismísimo Hammett era un detective de San Francisco convertido en escritor, fué el primer guionista de un proyecto que al principio estaba destinado para Nicholas Roeg. Llegó a escribir hasta cinco versiones, pero ninguna de éstas satisfizo a Wenders, quien creía que la figura de Hammett-escritor quedaba relegada. Tom Pope fué el relevo de Gores ante la máquina de escribir, pero en opinión del cineasta alemán, la trama era todavía demasiado próxima a la de la novela; por este motivo, el tercer guionista, Dennis O'Flaherty, no leyó la novela y, en cambio, se sometió a la "narración" de la historia por parte del propio Wim. Mientras O'Flaherty desarrollaba su propio guión, Wenders rodaba **RELAMPAGO SOBRE EL AGUA**.

Wim Wenders afirma haber rodado **HAMMETT** dos veces. La primera se correspondía a la versión de O'Flaherty y llegó



incluso a la fase de montaje. Tan sólo carecía de final, pero Coppola después de ver el material montado, temiendo un desacuerdo con Orion, "sugirió" partir de cero y que otro guionista reutilizando material ya rodado reconstruyese el guión. El cuarto escritor fué Ross Thomas, quien conservó únicamente cuatro o cinco secuencias, reescribiendo el resto del guión desde el comienzo. En cuatro semanas, Wenders rodó nuevamente la película y afirma que en el montaje final hay un treinta por ciento de la primera versión y setenta de la segunda. Las diferencias de opinión entre Coppola y Wenders parece que se resolvieron de forma amistosa -y con un pequeño exorcismo titulado EL ESTADO DE LAS COSAS- La mayor de esas diferencias estribaba en el desenlace; cada uno tenía su propia idea, pero acordaron un tercer final que resultó muy del agrado del alemán.

En total, quince versiones distintas de guión para una película que tuvo un premontaje de cuatro horas. En los títulos de crédito constan como guionistas Ross Thomas y Dennis O'Flaherty.

#### HAMMETT Y EL CINE NEGRO

Fragmento de diálogo entre Jimmy Ryan (Peter Boyle) y Dashiell Hammett (Frederic Forrest).

-Ryan: ¿Quién controla esta ciudad?

-Hammett: Los mismos de siempre.

-Ryan: La mafia, la policía y los ricos.

Este texto expresa uno de los grandes

temas de la literatura y el cine negro: la corrupción socio-política-económica que se manifiesta en el dominio absorbente y exclusivista de una comunidad y sus instituciones para la consecución de los propios beneficios.

Es evidente la gran deuda de estilo - aparte de la argumental, que no pasa de ser una excusa o un «Mac Guffin» si lo prefieren- que el film de Wenders tiene contraída con el cine negro clásico. Wim Wenders se dirigió conscientemente en esa dirección. Estilísticamente, por ejemplo; de la mano de Joseph Biroc, el principal director de fotografía -el otro fué Philip Lathrop- un hombre que había comenzado en el cine con Griffith. Biroc, el predilecto de Robert Aldrich, consiguió una fotografía en color que recordaba al blanco y negro, porque la intención al iluminar no era poner luz, si no añadir sombras. La fotografía se traduce entonces en espacios de luz y sombra y no en la monocorde partición de espacios coloreados y carentes de significación a los que nos tiene acostumbrados hoy la mayor parte de las producciones en las que nadie se ha preocupado de que el hecho del rodaje en color tenga un motivo fundado. Wenders quería rodar HAMMETT en blanco y negro, deseo que fué inmediatamente vetado por Orion.

A la cuestión estilística hay que añadir el significativo hecho de que el film fuese rodado en estudios, donde calles, callejones, embarcaderos... siempre nos parecen más reales que los verdaderos -¿acaso no resulta más negro un film de la Warner rodado en estudio que uno de los intentos de negro realista y «directo» de la





Twenty de los años 40 -50?-.

Y por supuesto, los secundarios, tan característicos en cualquier género en el cine americano -probablemente más en el western y el negro-. Aquí Wenders contó, aparte de con la regocijante presencia de su amigo Sam Fuller, con Elisha Cook Jr. lo cual viene a ser un tremendo chiste ya que este actor tuvo un memorable papel en la más memorable todavía adaptación de la novela de Hammett **El Halcón Maltés**. Otros secundarios de interés eran Royal Dano y Hank Worden, si bien sus apariciones eran breves.

Otro elemento básico del cine negro, en cambio, se plasma en la pantalla de un modo distanciado: la violencia, la acción física. Wenders parece más interesado en la creación de clima, en una tensión ambiental más que en una acción exterior. Los actos de violencia, resueltos con rapidez, se filman en plano general sin insertos de primeros planos en una película en que éstos se cuentan con los dedos de una mano.

#### HAMMETT Y «HAMMETT»

Ya hemos apuntado que la trama ocul-

ta un caso de corrupción, pero a Wenders como a cualquiera que sepa apreciar la novela o el cine negro en su justa medida, no le preocupa en un primer plano la corrupción en su vertiente económica o institucional, ya que estas sólo son resultado de la auténtica corrupción: una corrupción moral que proviene, eso sí, de una situación privilegiada en una sociedad que asimila esos privilegios como algo natural. Para oponerse a esto sólo caben los idealistas, quienes por consciente toma de postura suelen ser solitarios en un combate sin fin. Su victoria consiste en no perder la autoestima.

Estas características están en el guión y Wenders las refleja en la certera composición de Frederic Forrest; porque el tema de la corrupción está en un segundo plano. Está ahí porque la denuncia del sistema era una parte del personaje, que es lo que realmente interesa a Wenders: Samuel Dashiell Hammett. Cuando intentan comprarle con dinero, él lo rechaza, exigiendo en cambio el original de una de sus novelas que ha caído en poder de sus contrincantes; cuando contempla los cadáveres que van apareciendo por su camino, este hombre duro y solitario siente pena inclu-

so por los peores de ellos; cuando aparece la hipocresía del sistema este hombre de aspecto constantemente afable se irrita hasta lo indecible... Aquí Wenders se acerca al auténtico Hammett, entrelazando la realidad y la ficción, poniendo ante nuestros ojos al hombre que tan sólo con su acerada lengua y su irreductible dignidad supo enfrentarse a esos gurus de la intransigencia bautizados con el nombre de Comité de Actividades Antiamericanas. Wenders plantea una secuencia clave hasta lo descarado para comprender el rígido código moral por el que se rige el escritor: Hammett observa a unos niños que juegan al escondite; dos que se han ocultado cerca de él le hacen señas para que no les delate. El que busca, le pregunta a Hammett si los ha visto. Él, después de cerciorarse de donde están, mira al buscador y le responde con un gesto de «ni que sí, ni que no». Fiel a sí mismo, en el fondo no trabaja para nadie.

El desenlace del film, apunta hacia la desaparición del mundo pasado de Hammett; con la muerte de su antiguo compañero en la Agencia Pinkerton -claro trasunto del Agente de la Continental- y, sobre todo, con el paso decisivo del protagonista de detective a escritor, reconvirtiéndolo en su fecunda mente realidades que hemos visto, en ficciones más o menos modeladas. Este paso cierra la película a través de unos majestuosos encadenados

sepia que nos retratan el proceso creador, mientras Hammett escribe sin parar.

## TIEMPO DE CONCLUSIONES

Como ya señalamos antes, Wenders tuvo que trabajar bajo un sistema de producción muy diferente al habitual en él. La preparación previa que rodea a los proyectos en este sistema, le desagradaba. El «pre-producto» llega a incluir la visualización de un story-board por ordenador, el cual, en un proceso más industrial que artístico, se va sustituyendo por imágenes miméticas. Es la exclusión de toda espontaneidad. Wenders achaca a esto la carencia de auténtica emoción que hoy por hoy tiñe la producción americana. En sus propias palabras: *"para mi, la moraleja es que por regar demasiado la semilla, nada brota de la tierra. La experiencia de rodar una película en América ha sido muy dura, y en algunos casos bastante decepcionante, pero en todo caso no lo suficiente para que hubiera preferido que no hubiera tenido lugar."*

DAVID BREIJO

