

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Sobre detectives y gánsteres

Autor/es:
Santamarina, Antonio

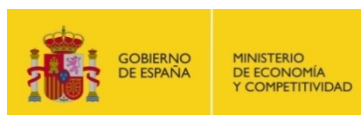
Citar como:
Santamarina, A. (2006). Sobre detectives y gánsteres. Nosferatu. Revista de cine. (51):48-57.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41443>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



El halcón maltés

Sobre detectives y gánsteres

Antonio Santamarina

Sam Spade izeneko detektibe eszeptikoaren eta umore txarrekoaren eta Charlie Partana izeneko gangster harroputz eta ergelaren artean mugitzen da John Huston zinema beltzaren mugen barruan. Lau pelikula dira (The Maltese Falcon-etik Prizzi's Honor-era) ia mende erdia hartzen duen aldian generoari egin zizkion ekarpenak.

Al doblar la década de los años treinta, cuando la Depresión económica provocada por el hundimiento de la Bolsa de Nueva York en 1929 comienza a extenderse como un reguero de pobreza por todo el país, el mito americano del *self made man*, del hombre

que se hace a sí mismo y logra alcanzar el triunfo económico y social, conserva casi intacta toda su pureza ideológica y, de manera si se quiere adulterada, encuentra todavía su reflejo esquinado en el primitivo cine de gánsteres. Durante el período de esplendor de este subgénero, es decir, entre 1930 y

1933, sus protagonistas –llámense Cesare “Rico” Bandello, Scarface o Tom Powers– reflejarán la cara más perversa de ese mito, ya que, si bien la mayoría de las ficciones que albergan a este tipo de delincuentes muestra su proceso de ascensión y caída, de triunfo y de fracaso, lo verdaderamente sustancial de ellas es que sus personajes principales son unos individuos, generalmente emigrantes, que partiendo de la nada llegan a lo más alto gracias a la corrupción, la traición y el delito, es decir, gracias a la perversión de ese ideal.

Esta situación dura, sin embargo, muy poco tiempo, ya que, con la llegada de Roosevelt al poder en 1933, el país debe arremangarse para escapar de la crisis económica y social y, como corolario, el Partido Demócrata, impulsor del programa de reformas conocido como *New Deal* (“Nuevo Trato”), intenta sustituir el mito individualista del *self made man* por el más colectivo del *common man*, como ha puesto de relieve Ángel Quintana (1). Gracias a este cambio sustancial, el hombre de la calle, el ciudadano normal y corriente, los Juan Nadie se convierten en los protagonistas de las nuevas ficciones, cuyos argumentos ensalzan el modo de vida americano y, sobre todo, al individuo que vive por y para la comunidad,

como reflejan numerosos títulos de este período, sobre todo los archicitados de Frank Capra.

Como resultado de este giro político y social, los viejos gánsteres desaparecen de la pantalla (se sustituyen por honrados policías, fiscales, abogados o agentes federales, todos ellos luchadores infatigables contra la delincuencia) y el género, por decirlo así, se democratiza, permitiendo que una suerte de nostalgia se cuele por los intersticios de las nuevas ficciones criminales, muchas de las cuales parecen soñar con esa América idealizada en la que cualquiera, incluidos los propios delincuentes, podía triunfar. John Huston (cuya concepción del individuo y de la sociedad parece atizarse con los rescoldos del *self made man* y del regreso imposible a la Arcadia irlandesa) tiene ocasión de certificar, en el guión que firma con el novelista William R. Burnett, esta derrota en *El último refugio* (*High Sierra*, 1941), la película de Raoul Walsh que pone fin al ciclo del cine de gánsteres (2).

Durante el transcurso de la narración –que, como es sabido, omite el proceso de ascensión para narrar tan sólo la caída de Roy Earle (Humphrey Bogart), un delincuente de poca monta inspirado en la figura





real de John Dillinger— uno de los personajes llamado Big Mac (Donald MacBride), superviviente de los viejos tiempos de la Prohibición, dirá a aquel que los antiguos gánsteres, los superclase, están todos muertos y que él mismo tan sólo aspira a seguir ese mismo camino dignamente. De este modo la nostalgia toma cuerpo dentro de la ficción, adquiere la presencia física de uno de los actores, para certificar con ello el fin de una época y de una manera de concebir y de enfrentarse al mundo, que unas películas, para entonces ya irrepetibles, habían interpretado de una manera bastante peculiar.

Circunstancias del azar o no, tres de los participantes en **El último refugio** —el productor Hal B. Wallis, el actor Humphrey Bogart y el propio Huston— intervienen también en el primer trabajo de este último como director y que, según es lugar común, aunque sobre este punto existan otras opiniones igualmente valiosas, inaugura el período clásico del cine negro: **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941). La ambigüedad característica del nuevo género es ahora el atributo principal del héroe del film, el detective Sam Spade (Humphrey Bogart), cuya actividad investigadora le sitúa a caballo entre los poli-

cías y los delincuentes, entre la ley y el delito, entre el bien y el mal y, por lo tanto, alejado tanto de los mitos del *self made man* (en el que su trato habitual con las clases altas, más evidente en el caso del detective Philip Marlowe, de Chandler, le impide creer) como de la mediocridad del *common man*, un concepto arrumbado en plena ofensiva conservadora en Estados Unidos durante esos años.

De manera si se quiere también casual, en cuanto al instante preciso en el que Huston asciende de guionista a director y logra saltar al otro lado de la cámara, el rodaje de la película tiene lugar en pleno proceso de agravación de la situación económica y política del país. Se trata de un momento de incertidumbre, en el que el programa de reformas puesto en marcha por Roosevelt da sus últimos estertores y en el que, al socaire de la Segunda Guerra Mundial que se vive en Europa y que llama ya a las puertas de Pearl Harbor, la corrupción extiende sus tentáculos por todos los estamentos sociales.

Huston adapta, como él mismo confiesa (3), de manera bastante fidedigna (en ocasiones incluso demasiado ramplona y deudora de la letra impresa) la conocida obra de Dashiell Hammett, que había sido llevada ya a la pantalla en otras dos ocasiones —**The**

Maltese Falcon (Roy del Ruth, 1931) y **Satan Met a Lady** (William Dieterle, 1936)– con escaso éxito, y traslada el espíritu de 1929 (año de publicación de la novela) (4) a 1941, estableciendo un puente virtual entre ambos momentos de capitalismo desaforado y de auge de los negocios fáciles y poco escrupulosos. Es en este último año, sin embargo, en esos momentos de zozobra, con el país situado en mitad de una encrucijada sin salidas cómodas, cuando la aparición de un personaje como el descreído Sam Spade puede tener el éxito en las pantallas que no alcanzó en las dos ocasiones anteriores, ya que sus pesquisas van a permitir dejar al descubierto los entresijos de una sociedad que ha perdido de vista cualquier referente ético, cualquier posibilidad de comunicación individual o colectiva que no tenga como intermediario el dinero.

El mérito de Huston (que comienza a trabajar como guionista en 1930, en pleno período de esplendor, por lo tanto, del primitivo cine de gánsteres) reside precisamente en haberse dado cuenta de esta circunstancia, advirtiendo, en primer lugar, que los viejos arquetipos (delincuentes, policías o detectives federales trazados con una sola cara y sin apenas espesor psicológico) carecían de sentido en las nuevas ficciones y, en segundo lugar, que el clima social del país, carente de mitos “colectivos” en los que apo-

yarse, encerrado en el mismo espacio claustrofóbico por donde deambulan los personajes de **El halcón maltés** y sometido a sus mismas contradicciones, había cambiado igualmente.

Es en la constatación de ambos aspectos (uno estrictamente cinematográfico y otro de índole política), más que en la puesta en escena del film, donde hay que buscar la aportación esencial de Huston a un género que, a partir de entonces, se moverá de forma permanente en el terreno de la ambigüedad, tanto moral como psicológica o social, para mostrar a través de sus pliegues la cara oculta de un sueño americano que, al menos para algunos cineastas (muchos de ellos de procedencia europea), se había convertido ya en una pesadilla en los años cuarenta. Toda la película gira así alrededor de una trama presidida por el juego de simulaciones y engaños a que se someten de manera sistemática todos los personajes del film con un único objetivo, lograr la preciada estatuilla que da título al largometraje, una trama en la que sobreviven únicamente quienes, como Sam Spade o Kasper Gutman (Sydney Greenstreet), son maestros en el arte de la mentira.

Espacios cerrados y claustrofóbicos, fuertes contrastes de luces y sombras, búsqueda de efectos de extrañamiento en el espectador, estructura de inves-



El halcón maltés

tigación donde importa más el recorrido que la meta, predominio de las apariencias sobre la realidad, todos estos elementos están, sin duda, presentes en el film y le dan su especial coloración y tonalidad negra, pero cabría decir que quedan subordinados en él a la presencia de un personaje (Sam Spade) destinado a sustituir con ventaja a los viejos arquetipos.

Su condición de detective sin escrúpulos, misógino y egoísta, que, movido primero por la ambición y luego por el instinto de supervivencia y por las reglas de un código de conducta anticuado, decide entregar a la policía a la mujer que ama para salvarse a sí mismo, una vez fracasado el negocio del halcón, da lugar a un héroe (por llamarlo de alguna forma) nuevo. Un individuo, por lo tanto, muchísimo más complejo que sus predecesores filmicos, capaz de superar en sus andanzas por la pantalla el negro y el blanco de gánsteres y de agentes de la ley para vestirse con el claroscuro de los nuevos tiempos.

A estos efectos carece, por supuesto, de relevancia el cambio que Huston opera al final de la película en relación con la novela, suprimiendo la escena del texto original de Hammett en la que Effie condena de forma explícita la conducta de Spade por haber entregado a Brigit a la policía. Una modificación que, en todo caso, cabe considerar (salvo para una parte de la crítica española, amante de los subrayados argumentales) como un acierto del cineasta, que visualiza el descenso a los infiernos cotidianos de su héroe después de que este contemple cómo la mujer que ama es encerrada tras las dos rejas de un ascensor en la última escena del film.

Con este trabajo además, como afirma Carlos Losilla, Huston inaugura un determinado tipo de cine literario por el que luego transitarán, entre otros, cineastas como Joseph L. Mankiewicz o Richard Brooks (colaborador de aquel en varios títulos), pero en el que, como habrá ocasión de comprobar, están ausentes los dos personajes preferidos del director dentro del cine criminal: el delincuente de poca monta y el gánster todopoderoso que hereda los atributos de los viejos tiempos. A ellos consagrará su filmografía posterior dentro del género tras inaugurar este con la presencia de una figura, el detective Sam Spade, ajena en muchos puntos a su universo creativo.

Para alguien que, a propósito de su película **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961), comentaba que “antes de la Segunda Guerra Mundial nuestra vida tenía un sentido, pero ahora lo hemos perdido”, la contienda (en la que él mismo participó rodando tres documentales para el Departamento de Guerra estadounidense) (5) debió dejar sin duda una huella inde-

leble en su quehacer creativo. De hecho, durante su estancia en el ejército escribe la casi totalidad del guión de **Forajidos** (*The Killers*; Robert Siodmak, 1946), que no llega a firmar al tratarse de una producción de la Universal y él continuar ligado contractualmente a la Warner.

De este guión conviene destacar, en primer lugar, el cambio de actitud de Huston, que en esta ocasión opta, frente a la fidelidad de su anterior trabajo, por escribir un guión casi completamente original partiendo de un relato muy breve de Ernest Hemingway, titulado *Los asesinos*. Este texto, de apenas tres o cuatro páginas, es el que da lugar a la primera secuencia de la película, que culmina con el asesinato de “El Sueco” (Burt Lancaster) a cargo de dos pistoleros profesionales en la ciudad de Brentwood, siendo el resto del film una creación original de Huston, en la que intervienen luego para darle forma definitiva Richard Brooks y, finalmente, Anthony Veiller, firmante del guión.

Y, en segundo lugar, la aparición de un personaje cuya condición de perdedor, de delincuente de segunda fila y de atracador lo relaciona, sin duda, con el Roy Earle de **El último refugio** y que aparece, como este, condenado a muerte desde las primeras imágenes del film. En todo caso se trata de un personaje más integrado, al menos a primera vista, en la galería de héroes houstonianos que el detective Sam Spade, tal y como habrá ocasión de comprobar cuando el cineasta dirija **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950).

Antes de que ello suceda Huston realiza su segunda incursión en el cine criminal con **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948), una película situada en la periferia del género, que pone en escena la obra teatral homónima de Maxwell Anderson. Huston y Richard Brooks trasladan la acción del film al momento presente, cuando comienzan a sentirse en Estados Unidos los primeros efectos de la persecución macartista, y sitúan su referente no ya en la Guerra Civil española por los problemas que esta adscripción pudiera acarrearles con la censura, sino en la Segunda Guerra Mundial, cuando, según sus propias palabras, los americanos comienzan a perder el sentido de su existencia y, con ello, los referentes colectivos que les habían llevado a constituirse como nación.

La figura del protagonista del film, Frank McCloud, interpretado de nuevo por Humphrey Bogart, hay que interpretarla sin duda en este sentido de defensa de las libertades y de una democracia que comenzaba a verse amenazada por las primeras actuaciones del Comité de Actividades Antiamericanas, con lo que ello implicaba de que la película se deslizase por



una deriva ideológica más próxima a los postulados del cine regeneracionista del *New Deal* que a los tonos pesimistas del cine negro. Sin embargo, el referente directo de **Cayo Largo** no hay que buscarlo en este subgénero de películas, que mantenía entre 1933 y 1941 un compromiso ideológico con el Gobierno de la nación imposible de sostener en esos instantes, sino más bien en las primigenias manifestaciones del cine de gánsteres, tal y como revela de manera expresa la figura del coprotagonista del film, el gánster Johnny Rocco, al que da vida un actor emblemático de aquellos primeros tiempos como Edward G. Robinson.

Como es sabido, la película narra el regreso de este antiguo y poderoso delincuente, una especie de trasunto de Al Capone, a Estados Unidos con la intención de recuperar su protagonismo y de devolver al país a los tiempos “felices” de la Prohibición. Un regreso imposible desde todos los puntos de vista, incluido el cinematográfico, pero que Huston deja entrever a través de la clara conexión que establece entre su trabajo y **Hampa dorada** (*Little Caesar*, 1930), de Mervyn LeRoy. Esta última es sin duda

una película que el cineasta debía conocer y apreciar, ya que no sólo estaba basada —como **El último refugio** y **La jungla de asfalto**— en una novela de William R. Burnett (en este caso *El pequeño César*), publicada de nuevo (como *El halcón maltés*) en 1929, y protagonizada también por Edward G. Robinson, sino que este adoptaba en la ficción casi el mismo nombre que en aquella: Cesare “Rico” Bandello, un nombre asociado también fonéticamente al de Rocky (James Cagney), el protagonista de **Ángeles con caras sucias** (*Angels with Dirty Faces*, 1938), de Michael Curtiz.

El trabajo de Huston va, sin embargo, más allá hasta ofrecer, en una temprana operación metalingüística (de la que el cine clásico americano presenta numerosos ejemplos, como signo de un prematuro manierismo), la imagen del viejo gánster sin aditamento alguno, con Edward G. Robinson dándose un baño desnudo y fumando un puro, tal y como Otto Preminger había hecho ya con Waldo Lydecker (Clifton Webb) al comienzo de **Laura** (*Laura*, 1944), pero desde otro punto de vista. En todo caso, entre el film de Mervyn LeRoy y el de Huston han transcurrido más de quince



años durante los cuales ha tenido lugar el ocaso del género, y ello se trasluce con claridad en la puesta en escena, ya que mientras el primero presenta a Rico en un plano ligeramente en contrapicado, contemplándose en un espejo, de cuerpo entero y vestido con esmoquin, cuando llega a la cima de su poder, Huston opta por mostrarlo primero en la bañera, como signo de la fragilidad actual del arquetipo, y más tarde, en un plano medio bastante más cotidiano que el de Leroy, frente a un espejo pequeño mientras uno de sus secuaces lo cubre no ya con un elegante esmoquin, sino con un batín de seda.

De este modo, frente a los gánsteres normales y corrientes que arrastran su decepción por la mayoría de las ficciones de los años cuarenta, es decir, frente a los delincuentes atribulados y humanizados del cine negro clásico, Huston vuelve a contraponer la figura del antiguo gánster, pero mirándolo ahora directamente a los ojos, de frente y desde el exterior, bajándolo de su pedestal (de la mesa en la que estaba subido para contemplarse en el espejo en *Hampa dorada*) y dejando asomar, tal vez a su pesar, un cierto halo de nostalgia.

La segunda incursión, pues, del cineasta por los contornos del cine criminal se realiza mirando de nuevo hacia el pasado del género, ya sea en su galería de delincuentes perdedores, al estilo de Roy Earle o de "El Sueco", ya sea en la de grandes gánsteres,

al modo de Johnny Rocco, en *Cayo Largo*. Con este último asistimos, además, al canto del cine de este tipo de personajes grandilocuentes, ya que inmediatamente a continuación Raoul Walsh (como hiciera ya con el primitivo cine de gánsteres en *El último refugio*) certificará la defunción definitiva del arquetipo a través del personaje de Cody Jarret, interpretado por otro actor carismático del género, James Cagney, en *Al rojo vivo* (*White Heat*, 1949), pero esa es otra historia.

Con *La jungla de asfalto*, realizada en 1950, John Huston, con Ben Maddow como coguionista, lleva al cine una novela de William R. Burnett dentro de una propuesta que prolonga, por una parte, el discurso de *El último refugio* y, por otro, inaugura una serie de exitosas películas sobre atracos: *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*; Jules Dassin, 1955), *Sábado trágico* (*Violent Saturday*; Richard Fleischer, 1955) o *Atraco perfecto* (*The Killing*; Stanley Kubrick, 1956), entre otras. Película de protagonismo coral, en ella sus protagonistas son un grupo de delincuentes normales y corrientes, de quienes la narración se preocupa de subrayar no tanto los componentes psicológicos de cada uno de ellos como los elementos esenciales que los definen como colectivo: la lealtad, la solidaridad, la amistad, el amor...

Gracias a esta sencilla operación, reflejo de la mirada complaciente de su creador hacia esta clase de personajes, el film viene a ofrecer una versión descafeinada del mito del *self made man* en la que los impulsores, los defensores del mismo son ahora los desarraigados, los vagabundos, los personajes fracasados y con un pasado roto a sus espaldas, en definitiva, los perdedores. Para relatar esa peripecia vital condenada de antemano al fracaso, Huston parece mirarse una vez más en el espejo de **El último refugio** para construir un personaje protagonista –Dix Handley (Sterling Hayden)– al que se dota de los mismos atributos de Roy Earle, ya que se trata también de un individuo procedente del medio rural al que la incautación de su granja, es decir, la pérdida de sus raíces y de sus valores ancestrales, conduce por la senda del delito, tal y como sucedía también con “El Sueco” al abandonar su profesión de boxeador en **Forajidos**.

Con independencia de la raíz literaria común que une a Roy Earle con Dix Handley (pero no, como hemos visto, con “El Sueco”, cuyo origen hay que rastrearlo en el relato de Hemingway) a través de la pluma de William R. Burnett (6), lo que quizás interesa

destacar ahora es el cambio significativo que Huston y Maddow operan en la resolución del film en relación con la novela, ya que mientras en aquella Dix fallece en la cama en casa de su madre, en la película regresa mortalmente herido a su antigua granja de Kentucky para morir junto a los caballos que, como símbolo de la inocencia perdida, criaba junto a su padre. Un final lírico que recuerda de forma inevitable al de Roy Earle en la “alta sierra” (con la sustitución metafórica de los caballos por Pard, el perro que acompaña al protagonista en su destino trágico) y cuyos ecos pueden rastrearse en películas como **Duelo en la alta sierra** (*Ride the High Country*; Sam Peckinpah, 1961) y, sobre todo, **Un mundo perfecto** (*A Perfect World*; Clint Eastwood, 1993), donde Philipp Perry (T. J. Lowther), un niño, toma el lugar de los animales y una imagen –la fotografía de Alaska que conserva Butch (Kevin Costner)– “representa”, en plena era posmoderna, la realidad.

Calificado, por parte de Alain Silver y Elizabet Ward, de “film noir clásico por su desesperanza y su sentimiento de alienación” (7), se trata, sin duda, de la mejor aportación de Huston al género. En él su director tiene



La jungla de asfalto

ocasión de recrear, por vez primera, una galería de personajes vinculados de forma directa a los moldes del cine negro, ya sea por su procedencia del mundo rural, como Dix o Gus (James Whitmore), ya sea por su condición de emigrantes, como el italiano Ciavelli (Anthony Caruso) o el germano Doc Riedenschneider (Sam Jaffe). En la atracción por las jovencitas que siente este último (y que acabará provocando su detención en una secuencia justamente recordada) y en la idealización, quizás demasiado explícita, de la América rural e incontaminada se encuentran, sin duda, los ecos de esa América mítica del “destino manifiesto” que añoran, desde su pesimismo social y existencial, gran parte de los títulos del cine negro y a la cual se suma esta tercera incursión de Huston como director.

En todo caso, se trata también de su contribución más sincera al cine criminal, en la que se aleja de las visiones “retro” de **Cayo Largo** o de personajes situados en la periferia de su órbita como Sam Spade o claramente burlescos como Charley Partanna, para insertarse en la línea que se inicia en **El último refugio**, pasa por **Forajidos** y desemboca en **La jungla de asfalto**, por no mencionar otros trabajos del cineasta situados en trayectorias colaterales como **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), **La Reina de África** (*The African Queen*, 1951), **Vidas rebeldes** o, sobre todo, **Fat City (Ciudad dorada)** (1972) y **Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979). Trabajos estos últimos que, si se examina con atención la evolución de la filmografía de Huston, parecen demostrar que este comenzaba a sentirse más cómodo en otros terrenos menos sembrados de minas que el cine negro, donde nunca poseyó la mirada crítica de otros directores como Fritz Lang, Robert Siodmak, Jacques Tourneur, Raoul Walsh o Billy Wilder y a cuyos cauces no regresará ya nunca más, salvo para dirigir una parodia del mismo bastantes años después.

Hay que esperar, sin embargo, hasta 1985 para que Huston, casi en la despedida de su carrera, dirija, en plena posmodernidad, con el cine negro convertido en una especie de recipiente sin fondo donde campan a sus anchas los sucedáneos y los pastiches de otros géneros, **El honor de los Prizzi**, un título que juega en inglés con la homofonía “*Prizzi's Honor*” y “*Honor's Price*”, es decir, “El honor de los Prizzi” y “El precio del honor”. En realidad, un contraste irónico que adelanta el destino de una familia que carece de honor y que para alcanzar este título debe caer en la deshonra de asesinar a los miembros de su propia familia.

Huston, consciente de que el cine negro ha perdido ya, a estas alturas de su existencia, una gran parte de su capacidad crítica para mostrar la otra cara del

sueño americano, decide burlarse de aquel y de la sociedad estadounidense a través de las ridículas aventuras de esta singular familia, de origen italiano y raíces neoyorquinas. El film tiene de este modo un deliberado tono de parodia de **El padrino** (*The Godfather*, 1972) y **El padrino II** (*The Godfather: Part II*, 1974), de Francis Ford Coppola, y viene a cerrar, en el caso de la filmografía del cineasta, un ciclo que se inicia con el detective Sam Spade entregando a la policía a la mujer que ama por mantenerse fiel a un código de conducta anticuado y que finaliza con un gánster –Charley Partanna (Jack Nicholson)– asesinando a la mujer amada por lealtad al viejo código del honor de la mafia siciliana.

Como un reflejo de la propia evolución del género, Huston retrata aquí a una familia mafiosa que se encuentra en plena decadencia física e intelectual, cuyos representantes son los supervivientes de una especie en vía de extinción, donde el Don tiene un aspecto cadavérico, sus dos hijos son tontos, el nieto adoptado, estúpido, etcétera. No se trata, por lo tanto, ni de personajes de carne y hueso, ni de arquetipos más o menos desfigurados, sino de negativos humorísticos que vuelven del revés los tópicos del género, tal y como se encarga de avanzar la primera escena del film mientras los títulos de crédito van impresionándose en la pantalla.

En ella podemos comprobar, en primer lugar, que Charley, el protagonista, en vez de carecer de padre (como era habitual en el primitivo cine de gánsteres para sugerir de forma metafórica el desarraigo de los mismos), carece de madre; en segundo lugar, que se encuentra plenamente integrado en la sociedad americana, tal y como demuestra el plano siguiente, donde descubrimos a Charley Partanna de niño, vestido de *boy scout* y con la bandera estadounidense cosida en la manga derecha de su uniforme; y, en tercer lugar, que su venida al mundo tiene lugar durante su adolescencia, a través del pacto de sangre que sella con el Don y que, en la unión de sus dedos índices respectivos, recuerda de manera irónica el fresco de la “Creación de Adán” pintado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Una relación confirmada por el plano siguiente, que arranca con la imagen de un impresionante Cristo, de trazos bastante *kitsch*, pintada en los vitrales de una iglesia mientras la cámara, en *travelling* de retroceso, recoge la boda de Theresa Prizzi, la nieta del Don, y se regodea con el mal gusto de contrayentes e invitados.

Todo el film se desliza a partir de este prólogo por la senda de la exageración, desde la interpretación de Jack Nicholson (con labio leporino incluido) hasta la música y la canción sentimentaloides asociada a la pareja de asesinos, desde los colores hasta la puesta en escena o la propia configuración de la trama, un juego



de idas y venidas aéreas, entre Los Ángeles y Nueva York, que viene a reflejar la vulgaridad de un mundo en trance de desaparición en el que la endogamia –Charley se verá obligado a casarse con su prima (Anjelica Huston) en el desenlace de la narración– representa la única posibilidad de supervivencia.

Incapaz, por lo tanto, a estas alturas de su carrera y de su vida, de situar su trabajo dentro de los cauces del cine negro o de interesarse siquiera por la evolución de este o por los problemas que sufría su país en esos momentos, Huston decide burlarse de todo y de todos componiendo una imagen deformada (en este caso no sería ocioso utilizar el término esperpento) de los arquetipos primitivos del género y de la sociedad estadounidense de la época antes de lanzar, siguiendo la estela de los planos finales de varias de sus películas, una última carcajada estruendosa y sin respuesta. Era su última contribución a un género al que miró habitualmente con cierta distancia y a través de unos personajes que tuvieron siempre como referente o bien al Roy Earle de *El último refugio* o bien a los gánsteres de las primitivas ficciones, es decir, al pasado en lugar de al presente.

NOTAS

1. Ángel Quintana, “Huston: ¿cineasta del fracaso o cineasta de la voluntad?”, en *Dirigido por*, nº 345, mayo de 2005, pág. 70.

2. Dentro de la evolución del cine negro clásico se suelen distinguir dos etapas. La primera, conocida como “cine de gánsteres”, se extiende desde 1930 hasta 1941 y dentro de ella pueden establecerse varios ciclos o subgéneros de películas: primitivo cine de gánsteres (1930-1933), cine penitenciario (1932-1934), cine de regeneración social (1933-1941). La segunda, el cine negro propiamente dicho, nace en 1941 y finaliza, en su etapa clásica, alrededor de la segunda mitad de los años cincuenta.

3. “Intenté ser lo más fiel posible a los diálogos que ya estaban escritos. Hammett era un novelista extraordinario y yo me limité a poner el libro en imágenes”, declaraciones de Huston a Rui Nogueira y Bertrand Tavernier en *Positif*, nº 116, mayo de 1970.

4. La obra de Hammett se publica, primero, en cuatro fascículos de la revista *Black Mask*, de septiembre a diciembre de 1929, y al año siguiente se edita ya como novela.

5. Los títulos de estos documentales son: *Report from the Aleutians* (1943), *San Pietro* (1945) y *Let There Be Light* (1945).

6. Recordemos que esta misma novela de Burnett fue llevada después al cine por Delmer Daves –*Arizona, prisión federal* (*The Badlanders*, 1958)–, Wolf Rilla (*Cairo*, 1963) y Barry Pollack (*Cool Breeze*, 1972).

7. Alain Silver y Elizabet Ward, *Encyclopedie du film noir*, Rivages, París / Marsella, 1987, pág. 328.