

LA GRAN CIUDAD ESTADOUNIDENSE COMO TRANSPOSICIÓN E IDEAL EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS ÚLTIMOS AÑOS (CINE NEGRO Y COMEDIA URBANA)

ALEJANDRO PIZARROSO QUINTERO
Universidad Complutense de Madrid

Se celebra este año el centenario del cine. Su historia es la historia de nuestro siglo. Pero no vamos a hablar aquí de historia del cine. El cine forma parte hoy de nuestra cultura, ha influido en otras manifestaciones artísticas modificándolas hasta el extremo de que para entender hoy lo que es una novela no puede hacerse sin partir de la estructura de la narración fílmica. El cine, a su vez, ha incorporado a su bagaje logros alcanzados en otras artes. Para un historiador es hoy también una fuente indispensable. Es más, probablemente la percepción de la historia, de todo nuestro pasado para la mayoría de la población, se realiza a través del cine por encima de cualquier otro medio. El cine es, además, el vehículo de difusión cultural más potente que ha desarrollado la humanidad. Necesitaríamos de una perspectiva histórica suficiente para darnos cuenta de que su transcendencia sólo es equiparable a la invención de la imprenta o a la invención de la escritura.

Todo ello aunque hoy en día el cine lo veamos a través de la televisión. Ésta tiene, es cierto, su propio lenguaje pero una de sus funciones fundamentales hoy es la de ser vehículo para la producción cinematográfica.

Las imágenes cinematográficas nos han permitido conocer otros paisajes y otras culturas hasta el extremo de que muchas veces hoy viajar no es conocer sino reconocer algo que ya habíamos asumido como nuestro.

Por la relativa simplicidad técnica del espectáculo cinematográfico éste salió incluso muy tempranamente de las ciudades y se difundió en el medio rural a base de cinematógrafos ambulantes, etc. Sin embargo, el cine se convierte en espectáculo de

masas sólo en la gran ciudad donde desde los primeros años de nuestro siglo se multiplican los locales dedicados al nuevo espectáculo¹.

Pero no es este el aspecto que más nos interesa ahora de la relación entre cine y ciudad. Aunque el cine buscó desde sus orígenes los espacios abiertos como marco de muchas de sus historias, también dio desde el principio un lugar fundamental al paisaje urbano entre sus imágenes. Pero la ciudad no era un simple marco para desarrollar una historia. Las ciudades, en la realidad y en el cine, están vivas, tienen vida propia. Y ello se hizo perceptible en el cine ya desde sus comienzos.

Es decir, la ciudad no sólo es un marco más o menos aséptico donde se vive una historia, sino que la mayoría de las veces es un protagonista más, cuando no el más importante o incluso el único, en algunos casos.

Esas imágenes urbanas para un público predominantemente urbano saltaron desde el principio con facilidad la frontera de los países, las distintas culturas, los océanos. La fuerza de esas imágenes, muy superior a la de los dibujos o las fotografías, superior incluso a la descripción de las ciudades de los relatos, permitió que el público de París, Londres o Madrid conociera de cerca imágenes urbanas estadounidenses. El flujo fue siempre desde el principio mucho mayor desde los Estados Unidos hacia Europa que viceversa.

Así, el cine contribuyó a ser un vehículo de transmisión de imágenes, ideas, nuevas formas en la arquitectura y el urbanismo a una velocidad mucho mayor de lo que había sucedido hasta entonces.

Madrid o Barcelona eran a principios de siglo un poblachón manchego con algunos monumentos dieciochescos y una pequeña ciudad portuaria con barrio gótico y en plena expansión industrial. El desarrollo urbano en ambas ciudades tenía un único horizonte, París. Además no había otra gran ciudad en España. Madrid y Barcelona fueron escenario de las películas de los pioneros del cine españoles. Muchas veces, entonces y luego, para resaltar aspectos peculiares o típicos, castizos, de estas ciudades.

Sin embargo, y refiriéndonos ahora sólo a Madrid, la capital comienza con el siglo un desarrollo decidido. La construcción de la Gran Vía, que se lleva por delante buena parte del Madrid castizo, es el primer ejemplo de ello. La apertura del eje de La Castellana con la construcción de los Nuevos Ministerios en los años treinta será el segundo gran paso. Sobre ese eje se desarrollará el Madrid más moderno a partir de los años cincuenta.

1. Es muy interesante el estudio de la inserción del nuevo local de espectáculos en la ciudad, y la transformación que ésta sufre con la presencia de estos nuevos locales que se multiplican sin cesar unas veces convirtiendo viejos teatros en salas cinematográficas y otras dando lugar al nacimiento de nuevos locales. Por no hablar de las transformaciones urbanas que supone la instalación de los grandes estudios (la ciudad de Hollywood o Cinecittà en Roma) etc. etc. Sobre todo ello, además de sobre los elementos arquitectónicos en la decoración cinematográfica véase: Ramírez, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, Hermann Blume, 1986.

Si el modelo había sido hasta entonces casi sólo y exclusivamente París, la Gran Vía busca sus modelos más lejos: en los Estados Unidos. Edificios como la Telefónica², el Palacio de la Prensa³ o el edificio Capitol⁴, entre otros, tienen una clara estampa neoyorkina. Por no hablar de otros edificios cercanos como el viejo de La Unión y el Fénix⁵ que se alza al lado de la antigua iglesia de las Calatravas del siglo XVII en peculiar contraste.

Esta relativa americanización del espacio urbano madrileño es algo probablemente no muy estudiado pero evidente para el observador agudo; y hace de la Gran Vía, por ejemplo, un paisaje cinematográfico excelente si lo que se pretende conseguir es una ambientación análoga a la de cierto cine americano de los años treinta o cuarenta.

La guerra civil y la larga postguerra paralizaron el desarrollo urbano de la ciudad de Madrid. El Madrid moderno de los años sesenta se basó en la destrucción del paisaje urbano seudoparisense de principios de siglo. Bajo la éjida nefasta del alcalde Arias Navarro se derribaron edificios de mucha solera para dar paso a bloques más o menos impersonales, se arrancaron de cuajo bulevares y la ciudad se puso abiertamente al servicio del tráfico rodado. El eje norte-sur de Madrid comenzó a poblarse de rascacielos y proyectos inacabados, como Azca, para acercarnos a una Plaza de Castilla junto a la cual en los años cincuenta se había desarrollado un barrio de bloques de pisos conocido como Corea. Será en estos paisajes urbanos donde los cineastas españoles busquen, al retratarlos, evocar otros ambientes análogos del otro lado del océano.

Por otro lado, Madrid quizá más que en otras grandes ciudades europeas y, desde luego, también antes, se pobló de establecimientos típicamente americanos como las hamburgueserías, además de otros muchos elementos iconográficos que no vamos a nombrar ahora.

No podemos referirnos tampoco aquí a la evolución de la cultura urbana en España en todos sus aspectos y manifestaciones, ni a la contribución española a la idea de ciudad y a su exportación hacia las Américas. Pero la idea de gran ciudad moderna, de gran metrópoli es para nosotros algo muy reciente. De la cosmopolita ciudad de Sevilla, verdadera Nueva York de los siglos XVI y XVII, por no mencionar la lejana Córdoba califal, nuestras ciudades del siglo XVIII y XIX están muy lejos de las grandes urbes de aquella época como Londres o París. Cuando despiertan a finales del siglo pasado lo hacen sí con rasgos cosmopolitas y modernos pero con una carga de peculiaridad castiza y de todavía estrecha relación con el mundo rural que las aleja de las grandes metrópolis europeas y americanas. Todo ello tendrá reflejo en nuestro cine.

El papel que juega la ciudad en la cultura americana ha producido un importante

2. Obra de Ignacio de Cárdenas Pastor, 1926-1929.

3. Obra de Pedro de Muguruza (1930).

4. Obra de Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced, 1931-1934.

5. Obra de Modesto López Otero, 1923.

debate que se remonta a finales del siglo XVIII⁶. A lo largo del siglo XIX el desarrollo urbano sobre todo en el Reino Unido ofrecía un modelo de ciudad negra, oscura al servicio de la industria. Aunque el gran desarrollo urbano de aquella época en los Estados Unidos iba a producir análogos resultados, el ideal de una ciudad limpia y una ciudad blanca estaba vivo⁷.

Ya en nuestro siglo en los años veinte y treinta la polémica continua precisamente en un momento en que por primera vez la población urbana es superior a la rural en los Estados Unidos. Si Nueva York se había convertido ya desde el siglo anterior en un emblema de la civilización americana, después de la gran depresión y con la construcción de rascacielos gigantes como el «Chrysler Building» en 1930 y el «Empire State Building» en 1931 va a nacer de este tipo de grandes edificios el símbolo orgulloso de una nueva civilización tal y como se presenta cara al exterior y también hacia el resto de los Estados Unidos.

De todos modos el peso de la civilización rural americana, más bien de la «small town» sigue siendo enorme. Sin él no se explicaría, por ejemplo, la Prohibición. La contraposición entre una civilización urbana cosmopolita abierta al progreso y una civilización de la pequeña ciudad, fundamentalmente conservadora, es una dualidad que se manifiesta también en la literatura. Novelistas como Scott Fitzgerald, Sinclair, Dreiser, Lewis o John Dos Passos o dramaturgos como Odets o Rice hacen de la ciudad un tema privilegiado de sus obras pero en ellas también aparece la influencia de la «small town ideology».

Pero la ciudad está presente en el cine americano como en el europeo desde el principio. Y, como decíamos, no como un mero escenario sino ocupando un lugar privilegiado, de protagonista. De todos modos, sólo podríamos hablar de «cine urbano» a partir de determinados géneros. Pero vayamos por partes.

La ambientación urbana y la mitificación de la gran ciudad tiene ya desde la época del cine mudo un peso fundamental en la filmografía americana. El profesor Edgar Dale establece sobre una muestra de quinientas películas estrenadas durante los años veinte la frecuencia de los distintos ambientes que éstas representan:

«The five most common United States locales in order of frequency, are New York City, 'a large city', Western United States, indeterminate, and California (. . .) When these locales are

further analyzed, a distinctly metropolitan trend is discovered. Thirty-eight per cent of all locales are metropolitan. This urban trend is even more striking when

6. Jefferson se planteaba la posibilidad para los Estados Unidos de alcanzar un desarrollo tecnológico e industrial análogo al del Reino Unido y tenía ocasión de expresar así por primera vez el temor a las consecuencias negativas que pudieran derivarse de un proceso urbanizador en los Estados Unidos.

7. Así la «White City» presentada en la Exposición Internacional de Chicago («Chicago World's Columbian Exposition») de 1893.

United States locales are separated from foreign. Data not shown on the table indicate that 52 per cent of all United States locales were metropolitan (. . .)»⁸.

La ciudad es pues no sólo el marco donde nace y se desarrolla el cine, no sólo el ocasional objeto de su interés sino que es un marco esencial para algunos de los géneros cinematográficos. En efecto, la ciudad es un marco indispensable para un género que conocemos como cine negro, policiaco o «thriller». Pero lo es también en la comedia, género que muy pocas veces se ambienta fuera del marco urbano. En estos dos géneros, sobre todo en el cine negro, la ciudad adquiere muchas veces la categoría de protagonista yendo mucho más allá de ser un mero ambiente en el que se desarrolla una acción determinada.

Desde luego se podría ampliar esta enumeración a algo que podríamos denominar vagamente cine social aunque este no es necesariamente urbano. Pensemos por ejemplo en *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940); esta obra maestra tiene una ambientación fundamentalmente rural. Podríamos referirnos también a una serie de películas dramáticas ambientadas en la ciudad pero en éstas pesa más el retrato psicológico de los personajes y el desarrollo de la trama que el ambiente urbano que es puramente anecdótico.

Así pues, podemos referirnos a dos géneros fundamentales dentro del cine urbano: el cine negro y la comedia urbana. En ambos la gran ciudad es el marco indispensable, el contrapunto necesario e incluso muchas veces el interlocutor esencial de la historia que pretenden contarnos.

De la importancia de la ciudad como elemento cinematográfico ya desde los primeros momentos del cine nos da idea el hecho de que algunas películas llegasen a concebirse sólo en función de ella. La fascinación por la ciudad, hasta el extremo de ser la protagonista central de un film, se da por ejemplo en *Metropolis* de Fritz Lang. Rodada en Alemania en 1926 y basada en una novela del mismo título de su esposa, Fritz Lang representa una terrible ciudad del futuro habitada por infrahombres que viven como esclavos⁹. En esta superproducción del que después sería un gran maestro del cine americano intervinieron más de tres mil figurantes y contaba con setecientos cincuenta actores secundarios¹⁰. El paisaje urbano que representa Fritz Lang

8. Edgar Dale, *The Content of Motion Pictures*. Nueva York, McMillan, 1935 (reimpresión en 1970 en Nueva York por Arno Press y *The New York Times*), pp. 26-27.

9. En esta película Fritz Lang utilizó por primera vez el método Schufflan, es decir la contrucción de pequeñas maquetas de grandes edificios que mediante un sistema de espejos aparecían ante la cámara como una gran ciudad. Él mismo introdujo esta técnica en los Estados Unidos.

10. Esta ciudad ideal más bien antiutópica que utópica ha hecho fortuna en muy distintas cinematografías. Por ejemplo, y sólo por mencionar un caso, William Cameron Menzies rodó en Gran Bretaña en 1936 *Things to come* (*La vida futura*), una verdadera superproducción para la época, clásico del género de la ciencia-ficción, basada sobre una historia de H.G. Wells.

en esta ciudad idealizada reaparecerá en otras obras suyas realizadas ya en los Estados Unidos¹¹.

Este interés por la ciudad está también en el cine español de aquella época. En 1925 Manuel Noriega rueda *Madrid en el año 2000* que se anticipa en muchos aspectos a la obra magistral de Lang. Noriega imagina un Madrid del futuro con un río Manzanares navegable entre otras ocurrencias.

Pero es en el cine negro donde la ciudad como elemento cinematográfico alcanza su plenitud. También será así en el cine español más reciente. La ciudad, al menos la gran ciudad «a la americana», la encontraremos sobre todo en las películas españolas de intriga y acción de estos últimos años abiertamente inspiradas en el cine negro americano.

El término cine negro, hoy casi universalmente reconocido, está tomado del francés. En el cine americano ese tipo de películas se han denominado siempre «thriller» y entre nosotros bastaba el adjetivo policíaca o de misterio. En realidad el término se exporta en Francia de la colección de novelas policíacas publicadas por Gallimard «Série Noire»¹².

En puridad se puede hablar de cine negro en los años cuarenta y primeros cincuenta aunque se pueden encontrar precursores en los años veinte y, desde luego, en el cine de gangsters de los años treinta. Cuando el color se generaliza en las producciones cinematográficas el cine negro pierde una de sus características estéticas más importantes.

Ciertamente el blanco y negro es donde mejor se pueden establecer esos perfiles en claroscuro que nos definen la estética predominante en este tipo de cine. También el blanco y negro es el vehículo expresivo de la metrópoli donde se desarrolla la acción de estas películas.

Probablemente la estética del cine negro americano de los años treinta y cuarenta sea claramente deudora de un pintor como Edward Hopper¹³ en cuya obra la arquitectura moderna, que tanto inspiraba entonces a otros artistas, se convierte en una cárcel que limita la libertad de los personajes de su pintura y les cierra el camino a toda comunicación. Sus composiciones geométricas prescinden al máximo de los detalles, la luz adquiere en su obra una capacidad cortante, y las figuras humanas parecen perdidas en el vacío y representan una humanidad miserable y sin esperanza tal como puede aparecer representadas en las novelas de Horace McCoy.

11. No hay que olvidar que Lang antes de dedicarse al cine había estudiado Arquitectura y Pintura y había asistido a la escuela parisiense de diseño, Académie Julien.

12. Por la misma razón en Italia se habla de «cinema giallo» o «film giallo» pues las novelas policíacas o de misterio se publicaban en una colección con las cubiertas amarillas conocida como la «serie gialla», de la editorial Mondadori.

13. Edward Hopper (Nueva York, 1882-1967). Pintor realista que produjo sobre todo escenas urbanas cotidianas haciendo del paisaje urbano su principal motivo de inspiración.

Esa ciudad como lugar de terror y de seducción, como paisaje indiferente a quienes lo habitan la encontramos tanto en la pintura de Hopper como en la iconografía clásica del cine negro. Para Hopper, como para Fritz Lang el paisaje urbano tiene algo de claustrofóbico, de donde no se puede huir.

En las películas de Fritz Lang el paisaje urbano adquiere una calidad de «art déco», del más puro «design». Los decorados en los que se reconstruye Nueva York en el estudio para su película *Scarlet Street* (1945)¹⁴ llegan a parecer paradójicamente más verdaderos que si hubieran sido filmados en la realidad a pesar de su evidente falsedad. El Nueva York de *Scarlet Street* se nos aparece siempre como un cuadro de soledad urbana a la manera de los de Edward Hopper. Lang consigue sus efectos gracias a la disposición de los volúmenes en el espacio y a la perspectiva con la que nos los acerca la cámara así como a la iluminación selectiva claramente deudora de la técnica de claro-oscuro. Este «realismo» de lo que no son más que meros decorados es algo que encontramos también, por ejemplo, en *The Heiress*¹⁵ de William Wyler de 1949, adaptación de la novela de Henry James *Washington Square*.

Probablemente ninguno de estos efectos hubiera sido posible sin el blanco y negro. No hay que olvidar que muchas de estas grandes películas negras americanas se producen en un momento en que el uso del color está ya generalizado, quizá no hasta el extremo de nuestros días, pero los directores siguen prefiriendo la vieja técnica para mejor contar sus historias. En la peculiarísima estética del cine negro la calle es un elemento fundamental. En primer lugar la palabra «street» comparece en numerosos títulos de películas de este género. Siempre se nos muestra como un área de riesgo, un lugar de frustración, teatro de las contradicciones sociales. Son calles las más veces imaginarias¹⁶ a las que se asoman otros ambientes muchas veces sórdidos e incluso espectrales.

Aunque el género negro nunca dejó de producirse, probablemente nunca alcanzó el nivel de estilización estética logrado en los años cuarenta, sus años gloriosos. Sin embargo en el «revival» de este cine en los años setenta, aunque ya rendido al color, el género recupera en buena medida, no sólo el pulso sino también los mismos rasgos estéticos: el feísmo de las calles semidesiertas como espejo de la soledad y de la degradación moral de los protagonistas. Las habitaciones deprimentes, muchas veces iluminadas por algún anuncio de neón exterior o las calles iluminadas por los locales que a ella se asoman; es decir, la recuperación de todo un paisaje del nocturno urbano en

14. Estrenada en España con el título de *Perversidad*.

15. Estrenada en España con el título de *La Heredera*.

16. «Scarlet Street» es una calle que no existe en los mapas de Nueva York, cuyo nombre sólo aparece en el título de la película pero que no se ve ni se oye pronunciar en ningún momento. Es abiertamente un lugar inventado dentro del Greenwich Village, lugar donde se desarrolla prácticamente toda la acción de la película.

películas como *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Hardcore* (Paul Schrader, 1979)¹⁷ o *Chinatown* (Roman Polanski, 1974).

Sin embargo, con el paso de los años a la ciudad de calles oscuras y callejones sin salida del cine negro de la época clásica va a sustituirla una nueva ciudad de arquitectura mucho más vertical. Los «thriller» modernos se ambientan en grandes metrópolis como Nueva York, San Francisco, Chicago, etc. etc. que el espectador está acostumbrado a reconocer por sus «skylines». Estas «líneas del cielo» son emblemáticas también en algunos telefilms y hacen que el espectador de fuera de los Estados Unidos identifique con facilidad estos ambientes urbanos típicamente norteamericanos.

No desaparecen con ello del todo los ambientes oscuros de los «thriller» clásicos. En ellos muchas veces se intenta evocar abiertamente la estética antigua, esta vez en color pero con un uso de la luz muy parecido y ello en películas tan diferentes como *Maniac Cop* (William Lustig, 1988), *Choose me* (Alan Rudolph, 1984)¹⁸ o *The Public Eye* (Howard Franklin, 1992)¹⁹.

Se puede hablar también de una verticalidad del paisaje urbano que se acentúa en determinados «thriller» americanos más recientes, aunque su origen podemos encontrarlo en el ya lejano *King Kong* (Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933) que se encarama a un «Empire State Building» recién inaugurado. Esta estética más vertical se caracteriza por una cierta brillantez y luminosidad a la que prestan su frío concurso edificios inteligentes, verdaderas jaulas de cristal entre los cuales o dentro de los cuales muestran sus músculos y su bestialidad los Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Clint Eastwood, Bruce Willis, Jean-Claude Van Damme o Steven Seagal. Estos edificios como el rascacielos de la «Nacatomi Corporation» de *Die Hard* (John McTiernan, 1988)²⁰ pueden llegar a convertirse en el verdadero protagonista de la película casi como con una vida propia²¹.

En estos modernos «thriller» metropolitanos llenos de violencia el elemento arquitectónico, paisajístico suele adquirir un cierto carácter futurista. En ellos el rascacielos se convierte en un objeto arquitectónico puro, casi como si no formase parte de una ciudad, en una peculiar relación con los personajes que intentan controlarlo, aunque en muchos casos termina siendo destruido. En efecto, las llamas acaban con él en *The Towering Inferno*²² de John Guillermin e Irwin Allen (1974). Otras veces son víctimas

17. Estrenada en España con el título *Hardcore, un mundo oculto*.

18. Estrenada en España con el título *El fígeme*.

19. Estrenada en España con el título de *El ojo público*.

20. Estrenada en España con el título *La Jungla de Cristal*. Hubo una secuela, *Die Hard II* en 1990, estrenada en España como *La Jungla II, alerta roja*, en ella Bruce Willis desarrolla su repertorio de violencia en un aeropuerto, el Dulles de Washington DC, en vez de en un rascacielos.

21. Aunque de otro género, en *Poltergeist III* (Gary Sherman, 1988) toda la acción transcurre también en un gigantesco edificio «inteligente».

22. Estrenada en España como *El coloso en llamas*.

de algún error o de la siniestra actividad de malvados terroristas o incluso de la misma fuerza de alguno de los musculosos héroes que protagonizan estas películas.

Este gusto por la destrucción del elemento arquitectónico llega al extremo en películas como *Lethal Weapon*²³ de Richard Donner (1987) en la que Mel Gibson para desactivar una bomba necesita destruir todo un barrio de Los Angeles, eso por no hablar de los *Terminator*²⁴ de James Cameron (1984) o *Robocop* (1987)²⁵ y *Total Recall* (1990)²⁶ estas dos últimas obra del director holandés Paul Verhoeven.

Aunque, como vamos a ver, cierta estética urbana del más moderno cine policia-co americano se ha trasplantado al cine español más reciente que ha recuperado también este género, en España no ha habido ni muchísimo menos producciones tan violentas con unos protagonistas de las características de los Schwarznegger, Stallone, Segal y otros.

Frente a esta estética fría, vertical y futurista a la que nos venimos refiriendo, hay también otra que de las alturas baja a los infiernos. A veces se limita a ambientar la acción en la ciudad subterránea, en el metro o en las cloacas. En otros casos nos representa un paisaje urbano destruido como secuela de la gran catástrofe o explosión nuclear, concebido como un mundo exterior y en contraste con otro perfecto, frío y aislado de éste. Sería el caso de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

La estética del mundo urbano destruido o semidestruido del futuro como nos la presenta *Blade Runner* y otras películas llegó a tener en España una peculiar imitación, obra de Alex de la Iglesia en 1992: *Acción Mutante* es una película que pretende satirizar la ciencia-ficción pero que no pasa de ser un producto sin demasiado ingenio, bastante facilón. El paisaje urbano de *Acción Mutante* tiene claramente su origen en *Blade Runner* o en *Star Wars* (George Lucas, 1977) pero, eso sí, con la pobreza de medios del cine español y el toque cutre inevitable, esta vez hecho a propósito.

La relación de los cineastas españoles con el cine norteamericano es algunas veces contradictoria. Antxón Eceiza llegó a escribir «nos repugna John Ford» en la famosa revista de los años sesenta *Nuestro cine*. En aquellos años se desarrolló una agria polémica entre las dos revistas *Nuevo cine* y *Film ideal* contraponiendo de manera irracional el cine de Hollywood con el cine europeo. Además de razones estéticas en el rechazo del cine norteamericano se puede entrever también una posición política.

De lo que no cabe duda es de que los cineastas españoles de nuestro tiempo han bebido, como todos nosotros, en las fuentes de Hollywood. Se han acostumbrado a ver cine viendo cine americano y aunque algunos hayan pretendido rechazar esa influencia

23. Estrenada en España como *Arma Letal* tuvo dos secuelas, *Lethal Weapon II* (1989) y *Lethal Weapon 3* (1992), es ésta última la secuencia de la voladura del gran edificio es real.

24. Dirigida por el mismo autor y siempre con Arnold Schwarznegger tuvo una continuación en *Terminator II: The Judgement Day*, estrenada en España como *Terminator, el juicio final*.

25. Dirigida en este caso por Irving Keshner tuvo una continuación en *Robocop 2* (1990).

26. Estrenada en España como *Desafío total*.

otros muchos han sabido valerse de ella para producir algunas de las mejores obras de nuestro cine actual.

Sin embargo no hace mucho el que fuera Director del Instituto de la Cinematografía y gran estudioso del cine, Fernando Méndez-Leite, llegó a afirmar en 1988:

«El enemigo del cine español no es europeo, todo lo contrario. Contra lo que hay que luchar es contra la imposición de un código de lenguaje, el del cine norteamericano, que penetra también por la televisión. Yo creo que el enemigo es el cine norteamericano, lo cual no quiere decir que no tenga virtudes: técnica perfecta, buenos operadores, músicos, actores, etcétera. Pero son películas hechas por ordenador, y es un horror lo que está haciendo ese cine en la actualidad. Aunque también hacen películas magníficas, y ojalá que todos los años entre un Woody Allen, un Scorsese, un Coppola y un Paul Newman, pero desgraciadamente no es la base del cine norteamericano que se estrena. Esa es la excepción; tan excepción es para el cine norteamericano una película de Coppola como una de Almodóvar, pongamos por caso; son gente que no tiene nada que ver con la base de lo que se está haciendo»²⁷.

No se puede negar parte de estas afirmaciones, sin embargo nos parece una reacción desmesurada. Al menos el cine americano que interesa a los cinéfilos, como él es ese buen cine al que se refiere y ese es el que, antes y ahora, ha influido en nuestros cineastas.

Lo cierto es que esa perfección técnica del cine americano se ha convertido cada vez más en uno de los objetivos del cine español de nuestros días. Pero ello ha dado lugar a un espectacular aumento de costes de producción lo que hace más difícil cada vez rodar una película en España y eso que con el presupuesto más alto de una película española una producción media norteamericana no tendría ni para empezar²⁸.

El cine español ha recibido necesariamente el influjo del cine americano, algo que no es necesariamente negativo aunque haya llegado a dar lugar a casos verdaderamente chuscos.

La presencia de la ciudad en la historia de nuestro cine es asimismo esencial. Por ejemplo, el caso de la mencionada obra de Noriega *Madrid en el año 2000* de 1925, donde se concibe una ciudad moderna del futuro. La ciudad tiene relevancia en muchas otras producciones españolas posteriores²⁹. Lo cierto es que los cineastas buscan en su

27. Citado en Miguel Juan Payán, *El cine español de los 90*, Madrid, Ediciones JC, 1993.

28. Cfr. John Hopewell, *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989, pp. 418-422.

29. Existe una curiosa producción documental sobre la construcción del edificio de la Telefónica en la Gran Vía madrileña entre 1926 y 1929. Es un ejemplo más del buen cine industrial publicitario que también llegó a España en aquella época.

propio ambiente los marcos en los que desarrollar sus historias. Aunque las más veces el tipo de ciudad que nos presentan es una ciudad realista, típicamente española en la que se acentúan los rasgos castizos. Tenemos que esperar quizá a los años cincuenta o sesenta a las primeras comedias urbanas en color para ver el intento de representación de un Madrid o una Barcelona modernas, con edificios nuevos, rascacielos, grandes avenidas, tráfico abundante.

Los argumentos de estas comedias son perfectamente castizos, sin embargo de una manera ingenua y quizá un poco primitiva el paisaje urbano donde se desarrollan pretende ser «moderno», es decir, parecido a las grandes urbes americanas que todos conocíamos entonces a través del cine. Este es el caso de comedias como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958)³⁰ o *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959). En estas como en otras comedias de los años cincuenta y primeros sesenta predomina una visión de un Madrid moderno, cosmopolita, de altos edificios bastante alejado de la realidad del momento. Lazaga, por ejemplo, en *Los tramposos*, mientras nos cuenta una historia castiza y picaresca, que no pierde acidez a pesar de la moralina de la época, nos retrata con sus planos largos muy descriptivos y eficaces un Madrid luminoso de edificios modernos, de cristales, casi americano. Aunque, eso sí cuando los dos golfos (Tony Leblanc y Antonio Ozores) se reforman gracias a sus novias (Conchita Velasco y Laurita Valenzuela) ambas parejas enfilan en el último plano de la película una bellísima e irreconocible carretera de La Coruña montados en sendos «biscuter», máquina indescriptible con apariencia de automóvil perfectamente inconcebible en una película americana, ni siquiera de ciencia-ficción de serie B.

Ya en los años setenta, antes de la muerte del dictador, se multiplican las comedias urbanas de lo que podríamos llamar el predestape. En ellas encontramos también dos claros modos de concebirlas. Por un lado el fenómeno conocido como el «landismo» por el gran número de comedias protagonizadas por el actor Alfredo Landa. En ellas Landa representa un cierta idea del español medio, bajito, tópico, vulgar que vive distintos tipos de historias en las que el sexo —desde luego no explícito— es un elemento predominante. Otras comedias tienen un supuesto aire internacional con historial pretendidamente cosmopolitas, incluso personajes extranjeros, etc. Un ejemplo de este segundo caso podría ser *Madrid Costa Fleming* (José M^º. Forqué, 1975)³¹. En cualquier

30. Esta película fue la que más fama le dio a su director de todas las dieciséis películas que rodó. En realidad sigue un modelo elaborado antes en Italia por el productor y guionista Sergio Amidei: la sucesión de anécdotas que a lo largo de un día les van sucediendo a varias parejas cuyas historias se entrecruzan en un tono menor de comedia romántica.

31. La Costa Fleming, zona de prostitución de más o menos alto copete no es otra cosa que la zona de Madrid que se sitúa al oeste de la Castellana en las cercanías de la Plaza de Castilla, es decir, lo que cualquier madrileño con edad suficiente conoce como Corea, porque en los primeros años cincuenta se establecieron los primeros americanos para poner en marcha la Base de Torrejón. La acción se sitúa en aquellos edificios en los que hay prostitutas, extranjeros, matrimonios, etc. cuyas peripecias nos ofrece esta comedia del pre-destape.

caso ambos tipos de comedia nos ofrecen también un paisaje urbano en la misma línea que las primeras comedias en color de los años cincuenta. Es decir, un Madrid o una Barcelona en el que muy pocas veces aparecen ni siquiera monumentos típicos y mucho menos calles del centro antiguo sino que busca, sobre todo edificios nuevos y altos, tráfico, asfalto, etc.

Acercándonos ya más a nuestros días podemos hablar de un cine urbano español de características más claramente americanizantes, sobre todo dentro del género negro. La verdad es que el cine policíaco había tenido muy poca presencia en la historia del cine español. En 1950, por ejemplo, Emisora Films produjo dos películas muy dignas de este género: *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950), una de las pocas incursiones en el cine policíaco de este período del cine español; y *Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) que es otro peculiar film policíaco dignamente rodado y con muchas de las características de las películas más tradicionales del cine negro americano. Ambas películas están ambientadas en Barcelona y fueron rodadas en blanco y negro logrando esos perfiles de claro-oscuro tan característicos del cine policíaco americano. En *Apartado de correos 1001*, Julio Salvador se basa en un guión de Antonio Isasi y Julio Coll y desarrolla una trama complicada que conduce a un inspector de policía (Conrado San Martín) a aclarar un crimen cometido en plena calle. La composición del personaje que hace San Martín es espléndida y no puede por menos de evocarnos a los detectives del famoso comic español casi contemporáneo de Luis Bermejo, *Aventuras del FBI*.

En *Brigada Criminal* Ignacio F. Iquino nos relata la historia de un bisoño agente de policía que consigue descubrir y capturar a los culpables de un robo a pesar de que sus superiores consideraban que no tenía la suficiente experiencia. En estas dos películas, prácticamente aisladas en nuestra filmografía, podemos rastrear tanto las influencias estéticas del cine norteamericano como del neorrealismo italiano, ambas tuvieron problemas con la censura y los guiones que finalmente se rodaron habían sufrido ya importantes recortes.

Después de *Apartado de correos 1001* y *Brigada Criminal* se suceden una serie de películas policíacas en España de calidad variable, de estética a caballo entre el neorrealismo italiano y el cine negro de serie B norteamericano en las que la ciudad es siempre el marco necesario de la aventura. En algunas el mundo urbano donde se desarrollan es más indefinido, no necesariamente impersonal en la que es irrevelante la ciudad de que se trate siempre y cuando sea una gran ciudad cuyos espacios urbanos sean más que el marco necesario el contrapunto de la acción; en otros casos ese marco urbano está más claramente definido, Madrid o Barcelona, y se nos aparece unas veces en un tono neorrealista a la italiana, otras deslizándose hacia el retrato social destacando los aspectos más castizos y peculiares y otras, también, haciendo de esas ciudades un marco perfectamente identificable con los espacios urbanos americano donde se desarrollan los films más clásicos del género.

En cualquier caso el número de películas de estas características entre 1950 y

1975 no es muy grande. Podemos mencionar *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952), *¿Crimen imposible?* (César F. Ardavín, 1954), *El cerco* (Miguel Iglesias, 1955), *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955), *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955), *Distrito quinto* (Julio Coll, 1957), *De espaldas a la puerta* (José María Forqué, 1959), *Muerte al amanecer (el inocente)*, (José María Forn, 1959/1960), *Regresa un desconocido* (Juan Bosch, 1961), *Armas contra la ley* (Ricardo Blasco, 1961), *Los atracadores* (Francisco Rovira Beleta, 1961), *No dispares contra mi* (José María Nunes, 1961), *A tiro limpio* (Francisco Pérez Dolz, 1963), *Rueda de sospechosos* (Ramón Fernández, 1963), *Crimen de doble filo* (José Luis Borau, 1964), *Culpable para un delito* (José Antonio Duce, 1966), *Larga noche de julio* (Luis José Comerón, 1974), *La muerte del escorpión* (Gonzalo Herralde, 1975).

En este apartado podríamos haber mencionado también, *091 Policía al habla* (José María Forqué, 1960), película que en su día fue declarada «de interés nacional» y que, para exaltar la labor de la policía, nos relataba la historia de un coche patrulla durante una noche cualquiera de servicio presentándonos un interesante fresco urbano, algo edulcorado, donde lo castizo se entremezcla con lo cosmopolita.

Muchísimo más interesante es la coproducción hispano-suiza *Hay que matar a B* (José Luis Borau, 1973) que no es exactamente cine urbano pero sí es un excelente ejemplo de cine negro. Ambientada en un país indeterminado de América Latina Borau dosifica muy bien un elenco de actores extranjeros, un desarrollo incluso intimista de la intriga y una perfección técnica que equiparan este film en cuanto a su factura al mejor cine americano.

Después de la muerte del general Franco la censura desaparece no sólo para los desnudos femeninos sino también para que se realicen otro tipo de guiones que antes hubiera sido imposible llevar a la pantalla. Desde los últimos años setenta podemos afirmar que se produce un cierto renacer del cine policíaco en España, con dos rasgos característicos: su carácter de cine puramente urbano y las influencias del cine norteamericano anterior y coetáneo que se manifiestan en los más variados aspectos.

Podríamos empezar citando la primera adaptación al cine de la primera novela de la serie del detective de Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán. Se trata de *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976). La acción transcurre en los escenarios más sórdidos y tenebrosos del barrio chino de Barcelona; aunque el protagonista también hace una breve escapada a la ciudad de Amsterdam. La galería de tipos humanos que aparecen es amplia, variada y, desde luego, son genuinamente españoles. Sin embargo el desarrollo de la historia en la que contrastan los tipos humanos del «lumpen» con otros de la alta burguesía tiene siempre un contrapunto en el paisaje urbano, muy español sí pero que también podría desarrollarse en los barrios más sórdidos de Nueva York o de Chicago.

Juan José Bigas Luna rueda tras *Tatuaje* dos producciones de bajo presupuesto, *Caniche* (1979) y *Bilbao* (1978), ésta de interesante ambientación urbana. Intenta luego la aventura americana con *Reborn (Renacer)*, 1981), película ambientada en el mundo de las sectas y rodada en los Estados Unidos que fue un fracaso. Ambientada tam-

bién en los Estados Unidos aunque realizada totalmente en Cataluña, *Angoixa* (*Angustia*, 1987) es una historia de terror, rodada en inglés, basada en una idea brillante y de complejo argumento que termina por naufragar aunque tiene aciertos.

Antes había rodado un interesante film policíaco, *Lola* (1985), ambientado en la ciudad de Barcelona. Entre sus obras posteriores sólo podemos destacar por su carácter urbano *Las edades de Lulú* basada en la novela de Almudena Grandes; y cuyo paisaje urbano nos recuerda bastante al de la película de Paul Schrader **Hardcore**.

Aunque no se trata de cine urbano, en este panorama del cine negro español no podemos dejar de referirnos a una curiosa coproducción hispano-italiana que aunque no tuvo éxito ni se exhibió apenas estaba basada en la excepcional novela de Dashiell Hammett, *Red Harvest* (*Cosecha roja*); se trata de *La ciudad maldita* (Juan Bosch, 1978). A pesar de su título, la acción no se desarrolla en los mismos escenarios urbanos de la novela sino en el lejano Oeste. No sabemos qué hubiera sido mejor si este extraño trasplante de la obra de Hammett al «spaguetti-western» o un intento de «spaguettithriller». Desgraciadamente es la única vez que esta excepcional novela ha sido llevada al cine aunque Bernardo Bertolucci la persiguió durante bastante tiempo.

No es ésta la única adaptación de alguna novela clásica del género negro en el cine español, muchas de ellas coproducciones³². Quizá el caso más interesante sea *El ojo de cristal*, Antonio Santillán se inspiró en una novela de William Irish (*A través del ojo de un hombre muerto*) para rodar esta película en 1955 producida por Ignacio F. Iquino con guión de José Antonio de la Loma y Joaquín Algars³³.

Volviendo a los primeros años del postfranquismo tiene mucho interés *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980). En esta coproducción con Francia, Saura intenta reflejar no sin ambigüedad la situación de la delincuencia juvenil española con un reparto absolutamente desconocido. Ambientada en los barrios marginales de Madrid, Saura rueda secuencias inspiradas claramente en el cine de acción norteamericano como tiroteos y persecuciones en automóvil.

En realidad Saura no hacía más que sumarse a una moda de películas sobre la delincuencia juvenil también de lejano eco norteamericano en la que había destacado José Antonio de la Loma con *Perros callejeros* (1977) que casi terminó convirtiéndose

32. *Secuestro bajo el sol* (hispano-franco-italiana, Jacques Derai, 1964), basada en una novela de James Hadley Chase. *La puerta cerrada* (hispano-franco-italiana, José Giovanni, 1970), basada en una novela de Henry Edward Helseth que ya había sido llevada al cine por Robert Siodmak en 1948, *Cry of the City* (estrenada en España como *Una vida marcada*).

33. William Irish es el seudónimo de Cornell Woolrich y sus obras han sido múltiples veces adaptadas al cine dando lugar a algunas excelentes películas del género policíaco como *Phantom Lady* (Robert Siodmak, 1944), *Black Angel* (Roy William Neill, 1946), *The Chase* (Arthur Ripley, 1946), *Deadline at Dawn* (Harold Clurman, 1946) *Fall Guy* (Reginal Le Borg, 1947), *The Window* (Ted Tetzlaff, 1949) y *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1948), además de otras dos adaptaciones francesas, ambas de François Truffaut: *La mariée en noir* (1967) y *La sirene du Mississippi* (1969)

en una serie: *Perros callejeros 2* (1979), *Los últimos golpes de «El Torete»* (1980), *Perras callejeras* (1985) y *Yo «El Vaquilla»* (1985). Todas ellas ambientadas en los suburbios de Madrid, muy castizos pero no menos desolados que un Harlem o un Bronx donde estos jóvenes se dedican a una delincuencia claramente inspirada en las películas norteamericanas. A pesar de la frescura y veracidad que da el hecho de que los protagonistas de estas películas sean verdaderos delincuentes, alguno de los cuales como «El Vaquilla» terminó trágicamente, ninguna de ellas es, desgraciadamente, una obra maestra. De este mismo estilo habría que mencionar algunas de las obras de Eloy de la Iglesia como *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983) y *El pico II* (1984).

Claramente inspirándose en el cine negro americano, José Luis Garci convierte Madrid en una Nueva York de bolsillo en *El Crack* (1981). El protagonista de esta película es Germán Areta (Alfredo Landa), detective privado que antes fue inspector de policía. La acción transcurre en Madrid donde, por un lado se suceden tipos claramente castizos, y por otro Garci se recrea en tomas del paisaje urbano, sobre todo de la Gran Vía, que hacen adquirir a la ciudad un aspecto claramente neoyorkino. Además el caso del que se ocupa el protagonista, la búsqueda de una adolescente hija de un importante financiero, termina llevando la acción hasta Nueva York. La presencia de esta ciudad es por otra parte constante a lo largo de la película no sólo en el retrato que Garci hace de Madrid donde busca algunos de sus ángulos más neoyorkinos del entreguerras, sino también en el tema del boxeo. En distintas acciones secundarias, por ejemplo cuando el barbero afeita a Germán Areta aquél le relata los grandes combates que ha presenciado en el famoso Madison Square Garden. Por otro lado, el director dedica la película a Dashiell Hammett.

Esta obra, criticada por muchos, tuvo sin embargo mucho éxito. Por ello, dos años después *El Crack* tuvo una segunda parte. Si el director había dedicado la primera a Dashiell Hammett, esta segunda estaba dedicada nada menos que a Raymond Chandler. En *El Crack 2* (1983) el paisaje urbano madrileño vuelve a ser el marco idealizado de esta nueva aventura del detective Germán Areta.

José Luis Garci es quizá uno de los directores españoles más influidos por la cinematografía norteamericana. Es un director cinéfilo, conocedor no sólo del gran cine estadounidense, sino también de otros aspectos de la cultura norteamericana. Garci es, por ejemplo, autor de un libro sobre Ray Bradbury, el maestro de la ciencia-ficción, tantas veces llevado al cine. Busca su inspiración tanto en la realidad que le circunda como en su vasta cultura cinematográfica. Guiños y homenajes de todo tipo son frecuentes en sus películas.

En su película dramática *Volver a empezar* (1982) que le valió el óscar de 1983 a la mejor película en lengua no inglesa. En esta obra, con varias escenas rodadas en Harvard, está clara la influencia de la estética colorista y «dulce» de la comedia romántica americana de los años sesenta y setenta. Paisajes idílicos, etc., aunque propiamente en este caso no podemos hablar de cine urbano.

Los dos «cracks» de Garci no son más que un signo del renacer del cine negro «a

la americana» que vive la cinematografía española en los años ochenta, eso sí con altos y bajos. Sin pretender ser exhaustivos podríamos mencionar dentro de este género varias películas, comenzando por *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1983) que es una película claramente policíaca con los mejores ingredientes del género, ambientada en la ciudad de Madrid en los últimos años del franquismo. El director rueda, por ejemplo, una secuencia de una pelea de gallos, recurso muchas veces repetido en el cine americano cuando retrata los bajos fondos. Zorrilla rueda también en 1991 *El invierno en Lisboa* con una estética de ciudad marginal, de bajos fondos y club de jazz también de evidente influencia americana. Está basada en la novela de Antonio Muñoz Molina que se había inspirado en el gran «jazzman» Chet Baker. Baker murió poco antes del rodaje de la película y el personaje en él inspirado lo encarna nada menos que Dizzy Gillespie, autor también de la banda sonora.

Vicente Aranda adapta en *Fanny Pelopaja* (1984) la novela policíaca *Prótesis* de Andreu Martín, premio Círculo del Crimen de 1980. La historia, muy dura, llena de sexo y violencia, se desarrolla en Barcelona. Es una historia de amor entre una delincuente habitual y un duro policía, «El Gallego», que termina expulsado del cuerpo. Extremadamente violenta como ciertas películas norteamericanas del momento la acción se desarrolla en un medio urbano opresivo.

Con un guión escrito en colaboración con Ricardo Franco, Imanol Uribe dirige *Adiós, pequeña* (1986). Este «thriller» confuso y poco sólido representa a una joven abogada separada de su marido que entabla relación con un vendedor de cocaína. Puro cine urbano ambientado también en el mundo de la droga es *Veintisiete horas* de Montxo Armendáriz (1986), la ciudad en este caso es San Sebastián que se nos aparece en la película mostrándonos casi únicamente sus áreas más marginales como si se tratase de una gran ciudad. También de 1986 es *Mordiéndolo la vida* de Martín Garrido, este film policíaco, apenas distribuido, está ambientado en lo más sórdido de la ciudad.

Rafael Monleón rueda su «opera prima» en 1988: *Baton Rouge* es una historia claramente inspirada en el cine negro americano. Se trata de un «thriller» en el que a pesar de sus aciertos la trama termina naufragando en una sucesión de guiños y equívocos que Monleón no consigue ensamblar correctamente. El título no tiene más razón que el deseo de uno de los protagonistas de viajar a esta ciudad de Luisiana con su joven hermano. Se desarrolla en Madrid poniendo en contraste un modesto piso de barriada con un lujoso chalé, pero el director no se recrea especialmente en el paisaje urbano. Esta película es también el debut en la gran pantalla del guionista Agustín Díaz Yanes, conocedor y amante del cine americano que, con esta película, o con *A solas contigo* (Eduardo Campoy, 1990), en este caso de espionaje, se atreve con géneros no demasiado frecuentes en el cine español³⁴.

34. Díaz Yanes es también guionista de *Demasiado corazón* (Eduardo Campoy, 1992) y cuando se escriben estas líneas está dirigiendo otro guión suyo que veremos próximamente, *Nadie se acordará de nosotras cuando estemos muertas*.

Con ánimo de completar este panorama del cine urbano policíaco español de los años ochenta habría que mencionar *El sueño del mono loco* (Fernando Trueba, 1988). Rodada en inglés y ambientada en París con personajes norteamericanos, ingleses y franceses, Trueba aborda este extraño film policíaco tan lejano a sus habilidades demostradas anteriormente. Sin olvidar tampoco *La mano negra* (1980) de Fernando Colomo con guión de él mismo y Trueba. Colomo en su tercer largometraje realiza un híbrido entre la comedia madrileña, en la que se había iniciado, y el cine policíaco en este caso de clara inspiración norteamericana.

Sobre otro guión de Agustín Díaz Yanes, Eduardo Campoy rueda un «thriller» de espionaje, *A solas contigo* (1990), argumento muy poco frecuente en el cine español donde la protagonista (Victoria Abril) ciega es «testigo» de un asesinato y utilizada como cebo fingiendo que ve perfectamente para que el asesino se descubra al intentar acabar con quien supone que es el único testigo de su crimen. El Madrid de *A solas contigo* oscila entre los bloques de oficinas de cristal y los hogares tradicionales de la alta burguesía. La protagonista tiene un programa de radio nocturno lo que permite al director mostrarnos la ciudad por la noche.

A pesar de que no se puede considerar un film totalmente logrado, *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1990) es un «thriller» caótico que cuenta con algunas secuencias dignas de admiración.

Beltenebros (1991) de Pilar Miró es una coproducción hispano-holandesa que se basa en la novela homónima de Antonio Muñoz Molina. En ella Pilar Miró intenta rodar con más ambición que acierto un «thriller» de espionaje político ambientado en la postguerra española. Película del género negro con una estética típicamente americana su fotografía es de Aguirresarobe, elemento común con otras películas de estética similar como *Adiós, pequeña*, (1986) y *Días contados*, (Imanol Uribe, 1994).

Sobre una novela de Juan Madrid ambientada en el mundo marginal y de la droga madrileño Imanol Uribe construye una historia injertando en la historia de Juan Madrid un comando de ETA. El film está más cerca del cine negro o de aventuras que del cine político. Desde el punto de vista del ambiente urbano en el que se desenvuelve participa tanto del neocasticismo madrileño como del cosmopolitismo americanizante.

Antes de ocuparnos del otro gran género urbano, la comedia, donde podemos rastrear la influencia del cine norteamericano en cuanto a ambientación urbana, cabría referirse a una extraña obra de Basilio Martín Patino: *Madrid* (1987). Esta película narra la historia de un alemán, director de documentales para televisión sobre la guerra civil española, que descubre la personalidad de Madrid y de los españoles. La película entonces se detiene detalladamente en el «alma» del paisaje urbano. En su intención podría llegar a ser equiparable a *Manhattan* de Woody Allen. Sin embargo Martín Patiño cae en la apología fácil de la ciudad que muchos llegaron a atribuir a intereses oficiales que habrían impulsado la realización de este peculiar docudrama.

En el periodo que estudiamos y desde el punto de vista que nos interesa podríamos hablar de tres directores clave: José Luis Garci, Fernando Colomo y Fernando

Trueba; sin olvidar a guionistas como Agustín Díaz Yanes y otros directores como Eduardo Campoy. De estos tres directores, dos de ellos premiados por la Academia de Hollywood. Garci tiene una obra en la que predominan historias dramáticas y sentimentales pero en sus ya mencionadas *El crack* y *El crack 2* hace una incursión en el género negro, cine urbano por excelencia, con claras influencias norteamericanas.

Trueba y Colomo sin embargo son autores fundamentalmente de comedias, la otra cara del cine urbano aunque también ambos intentaron el género policíaco: Trueba con *El sueño del mono loco* (1988) y Colomo con *La mano negra* (1980). Trueba y Colomo, y también Almodóvar, son los creadores de lo que se ha dado en llamar la comedia madrileña de los años de la transición, es decir, más o menos los años setenta y ochenta.

Sus películas son muy interesantes hasta 1982. A partir de ese momento se produce un proceso de identificación con los mecanismos del género que resta señas de identidad a las películas pero, hasta entonces, las influencias de la comedia americana (clásica y sobre todo moderna) se advierten claramente en el reflejo del paisaje urbano.

Fernando Colomo rueda en 1983 *La línea del cielo*, película rodada en Nueva York con bajo presupuesto que narra las peripecias de un fotógrafo español convencido de que triunfará en Estados Unidos que se desilusiona poco a poco a lo largo de su vida en la ciudad de los rascacielos. El título de la película alude a la línea quebrada y geométrica de los rascacielos de Nueva York que se recortan en el horizonte. Obviamente no podía haber un ejemplo más claro de transposición. Lo que sucede en esta película es que las aventuras y desventuras de un grupo de españoles se trasladan a la ciudad de los rascacielos en esta comedia que no tuvo demasiado éxito.

El caso de Fernando Trueba es algo distinto. Quizá el éxito de su primera película *Opera prima* a partir de la cual se empieza a hablar de «nueva comedia madrileña» haya condicionado para bien y para mal su carrera. Fernando Trueba, cinéfilo, paga tributo al cine americano por ello en muchas de sus obras sin perder un ápice de originalidad pero no podemos afirmar que el tratamiento que hace del paisaje urbano esté directamente inspirado en los paisajes urbanos de las comedias estadounidenses.

Podemos rastrear también influencias estéticas del cine urbano norteamericano en otras comedias. Incluso en el peculiarísimo Almodóvar cuya más famosa obra, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) le lanzó al estrellato internacional. La enrevesada historia que da lugar a esta comedia se desarrolla en gran parte en un piso ático con buenas vistas sobre Madrid. La presentación de la casa de la calle madrileña de Almagro está claramente inspirada en la *Ventana Indiscreta* (*Rear Window*, 1954) de Alfred Hitchcock. La fotografía de Alcaine y el vestuario de Cossío dan a la película un colorido que evoca el de las comedias de Vincente Minelli.

Podemos encontrar en *Amo tu cama rica* (Emilio Martínez Lázaro, 1992) una derivación hacia la comedia joven del género de la comedia madrileña de los años ochenta. En efecto la producción es de Fernando Trueba y aunque cambia el ambiente en un sentido más cosmopolita no deja de recordar a *Opera prima*. Comedia abierta-

mente urbana nos presenta un cierto aspecto de la vida de Madrid de aspecto nocturno con aires neoyorkinos. La ciudad de Madrid es retratada con una estética estilizada propia de las comedias neoyorkinas de Woody Allen, Paul Mazursky y Alex Rockwell.

En realidad la comedia necesita enraizarse muchas veces en un ambiente castizo que le insufla vida y esto la aleja quizá de influencias que actúan más abiertamente en otros géneros.

Decíamos más arriba que cine y televisión pueden ser las dos caras de la misma moneda. En efecto, los telefilms americanos han influido tanto como el gran cine en los ojos de los espectadores españoles para acercarles los usos, los paisajes, etc. de los Estados Unidos. La producción de telefilms en España es infinitamente menor que la norteamericana aunque ha habido y hay algunos de gran éxito, como por ejemplo la actual *Farmacia de guardia* de Antonio Mercero, que sigue la fórmula clásicamente americana de comedia de situación, o *Anillos de oro* (1983) y *Segunda enseñanza* (1985) ambas de Pedro Masó. Precisamente el éxito de estas series se basa en reflejar «a la americana» escenarios, personajes y situaciones perfectamente identificables por el espectador, es decir, puramente españoles.

Poco podríamos decir, pues, de influencia norteamericana en este terreno y mucho menos de creación de ambientes urbanos, que aun siendo españoles, transponen e idealizan otros ambientes urbanos norteamericanos en los que se inspiran.

Tenemos que volver la vista una vez más al género policiaco único en el cual la ambientación urbana adquiere la categoría de protagonista para rastrear paisajes urbanos, ambientación, etc. de indudable influencia americana también en el terreno de los telefilms españoles. Nos referimos a la serie de Pedro Masó estrenada en 1989, *Brigada central*.

Brigada central fue una serie de muchísimo éxito protagonizada por Imanol Arias y basada en relatos de Juan Madrid escritos «ad hoc». Habría que subrayar que Juan Madrid se inspiró abiertamente en el gran autor de novela negra norteamericano Ed McBain. Tan es así que el primer episodio de la serie comienza con un párrafo prácticamente literal tomado de la novela de McBain *Cop Hater (Odio)*. McBain ambienta sus novelas en la famosa comisaría 87 haciendo de ellas una serie llevada algunas veces al cine como en el caso de *Fuzz* (Richard A. Colla, 1972), estrenada en España como *El turbulento distrito 87*.

En conclusión, el cine español refleja una escenografía urbana similar a la de las películas norteamericanas en películas pertenecientes a géneros de cánones estrictos -comedia y cine negro-; que, tradicionalmente, debido a su implantación y desarrollo más tempranos y brillantes en los EE. UU, han ejercido una enorme influencia en el cine europeo y en el español. Además, también las películas de directores españoles especialmente amantes del cine USA (García, Trueba, Colomo y otros) acusan estos rasgos. Habría que mencionar también las alusiones satíricas (más o menos afortunadas) a los tópicos transmitidos por el cine y la televisión americanos con ejemplos que pueden llegar a ser tan chuscos como algunas películas protagonizadas por los Morancos

o Pepe Da Rosa, que obviamos mencionar. En general, todas las películas españolas de suspense tienen una estética americana y una ambientación urbana que hace muchas veces de las ciudades españolas, sobre todo Madrid, Bilbao o Barcelona, espacios fílmicos tan fascinantes como Nueva York o Chicago lo son para todos los que amamos el cine.

FILMOGRAFÍA 1 (películas españolas citadas)

- *Madrid en el año 2000* (Manuel Noriega, 1925)
- *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950)
- *Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950)
- *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952)
- *¿Crimen imposible?* (César F. Ardavín, 1954)
- *El cerco* (Miguel Iglesias, 1955)
- *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955)
- *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)
- *Manolo, Guardia Urbano* (Rafael J. Salvia, 1956)
- *Distrito quinto* (Julio Coll, 1957)
- *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958)
- *De espaldas a la puerta* (José María Forqué, 1959)
- *Muerte al amanecer (el inocente)* (José María Forn, 1959/1960)
- *091, Policía al habla* (José María Forqué, 1960)
- *Regresa un desconocido* (Juan Bosch, 1961)
- *Armas contra la ley* (Ricardo Blasco, 1961)
- *Los atracadores* (Francisco Rovira Beleta, 1961)
- *No dispare contra mí* (José María Nunes, 1961)
- *A tiro limpio* (Francisco Pérez Dolz, 1963)
- *Rueda de sospechosos* (Ramón Fernández, 1963)
- *Crimen de doble filo* (José Luis Borau, 1964)
- *Culpable para un delito* (José Antonio Duce, 1966)
- *Hay que matar a B* (José Luis Borau, 1973)
- *Larga noche de julio* (Luis José Comerón, 1974)
- *La muerte del escorpión* (Gonzalo Herralde, 1975)
- *Madrid Costa Fleming* (José María Forqué, 1975)
- *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976)
- *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977)
- *La ciudad maldita* (Juan Bosch, 1978)
- *Perros callejeros 2* (José Antonio de la Loma, 1979)
- *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980)
- *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980)
- *Los últimos golpes de «El Torette»* (José Antonio de la Loma, 1980)

- *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980)
- *La Mano Negra* (Fernando Colomo, 1980)
- *Sus años dorados* (Emilio Martínez Lázaro, 1980)
- *El crack* (José Luis Garci, 1981)
- *Renacer (Reborn)* (Bigas Luna, 1981)
- *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982)
- *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982)
- *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983)
- *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1983)
- *El crack 2* (José Luis Garci, 1983)
- *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1983)
- *Fanny Pelopaja* (Vicente Aranda, 1984)
- *El pico II* (Eloy de la Iglesia, 1984)
- *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984)
- *Lola* (Bigas Luna, 1985)
- *Perras callejeras* (José Antonio de la Loma, 1985)
- *Yo «El Vaquilla»* (José Antonio de la Loma, 1985)
- *Veintisiete horas* (Montxo Armendáriz, 1986)
- *Mordiendo la vida* (Martín Garrido, 1986)
- *Adiós pequeña* (Imanol Uribe, 1986)
- *Angustia (Angoixa)* (Bigas Luna, 1986)
- *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987)
- *Baton Rouge* (Rafael Monleón, 1988)
- *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988)
- *El sueño del mono loco* (Fernando Trueba, 1988)
- *El baile del pato* (Manuel Iborra, 1989)
- *A solas contigo* (Eduardo Campoy, 1990)
- *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1990)
- *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991)
- *El invierno en Lisboa* (José Antonio Zorrilla, 1991)
- *Sublet* (Chus Gutiérrez, 1992)
- *Amo tu cama rica* (Emilio Martínez Lázaro, 1992)
- *Acción Mutante* (Alex de la Iglesia, 1992)
- *Sevilla Connection* (J.R. Larraz, 1992)
- *Días contados* (Imanol Uribe, 1994)

FILMOGRAFÍA 2 (películas no españolas citadas)³⁵

- *Metropolis* (Fritz Lang, 1926, Alemania)
- *King Kong* (Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933)
- *Things to come* (William Cameron Menzies, 1936, Gran Bretaña)
- *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940)
- *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945, Alemania)
- *The Heiress* (William Wyler, 1949)
- *Fuzz* (Richard A. Colla, 1972)
- *The Towering Inferno* (John Guillermin, Irwin Allen, 1974)
- *Chinatown* (Roman Polanski, 1974)
- *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)
- *Star Wars* (George Lucas, 1977)
- *Manhattan* (Woody Allen, 1979)
- *Hardcore* (Paul Schrader, 1979)
- *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)
- *Terminator* (James Cameron, 1984)
- *Choose me* (Alan Rudolph, 1984)
- *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987)
- *Robocop 2* (Irving Keshner, 1990)
- *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987)
- *Lethal Weapon 2* (Richard Donner, 1989)
- *Lethal Weapon 3* (Richard Donner, 1992)
- *Maniac Cop* (William Lustig, 1988)
- *Die Hard* (John McTiernan, 1988)
- *Poltergeist III* (Gary Sherman, 1988)
- *The Public Eye* (Howard Franklin, 1992)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Cinema e architettura*, Bolonia, «Cinema & Cinema», CLUEB, 1993.
- AA.VV. *Cinema, città, avanguardia*. Venecia, La Biennale di Venezia, 1974.
- AA.VV. *Il cinema e la città*, Vicenza, «Segnocinema», n.33, 1988.
- AA.VV. *I cinema nella città. Mostra documentaria sulle sale acinematografiche di Roma*, Roma, Clear, 1985.
- AA.VV. *La città del cinema (Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930-1970)*, Roma, Comune di Roma, Assessorato alla cultura, «Fuori collana», Napoleone, 1979.

35. Si no se indica nada en contrario todas estas películas son de producción estadounidense.

- AA.VV. *Lampi metropolitani. Generi e città nel cinema americano*, Milán, «Sequenze», Cierre, 1994.
- AA.VV. *New York New York. La città, il mito, il cinema*, Turín, Aiace, 1986.
- AA.VV. *Paesaggio metropolitano*, Milán, Feltrinelli, 1982.
- AA.VV. *Spettacolo e metropoli*, Napoles, Liguori, 1981.
- FABRIZIO BORGHINI. *Tirrenia. La città del cinema*, Florencia, Ponte alle Grazie, 1992.
- GIAMPIETRO BRUNETTO & ANTONIO COSTA. *La città che sale. Cinema, avanguardia, immaginario urbano*, Roma, Manfrini, 1990.
- MASSIMO CACCIARI. *Metropolis*, Roma, Officina, 1973.
- ALESSANDRO CAPPABIANCA & MICHELE MANCINI. *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni Ottanta*, Roma, Kappa, 1982.
- EDGARZ, DALE. *The Content of Motion Pictures*, Nueva York, McMillan, 1935 (reimpresión en 1970 en Nueva York por Arno Press y *The New York Times*).
- EMILIO C. GARCÍA FDEZ. *El cine español contemporáneo*, Barcelona, Art-Universitas, 1992.
- id.. *El cine español: una propuesta didáctica*, Barcelona, Art-Universitas, 1992.
- C. GRASSI. *Tempo e spazio nel cinema*, Roma, Bulzoni, 1987.
- FRANÇOIS GUERIF. *Le film noir américain*, París, Henri Veyrier, 1986 (hay traducción española: *El cine negro americano*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988).
- JOHN HOPEWELL. *El cine español después de Franco 1973-1988*, Madrid, El Arquero, 1989.
- FRANK KRUTNIK. *In a Lonely Street*, Nueva York, Routledge, 1991.
- ANTONELLALICATA & ELISA MARIANITRAVI. *La città e il cinema*, Bari, Dedalo, 1985.
- LLORENS, ANTONIO. *El cine negro español*, Valladolid, 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1988.
- D. MAZZOLENI (ed.). *La città e l'immaginario*, Roma, Offlcenia, 1985.
- COLIN MCARTHUR. *Underworld USA*, Londres, Secket & Warburg, 1972.
- JOSÉ E. MONTERDE. *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.
- ALBERTO MORSIANI. *Scene Americane. Il paesaggio nel cinema di Hollywood*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.
- MIGUEL JUAN PAYÁN *El cine español de los 90*, Madrid, Ediciones JC, 1993.
- JUAN ANTONIO RAMÍREZ. *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Hermann Blume, 1986.
- JACK SHADOIAN. *Sogni e vicoli ciechi*, Bari, Dedalo Libri, 1980.