

TESIS DOCTORAL

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu: *La caja 507*, *La vida mancha* y *No habrá paz para los malvados*

Universidad de Málaga



Doctorando: Daniel Maldonado Casas

Director: Agustín Gómez Gómez

Doctorado Interuniversitario en Comunicación

Facultad de Ciencias de la Comunicación


Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Málaga, 2021



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Daniel Maldonado Casas

 <https://orcid.org/0000-0002-0266-0024>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña DANIEL MALDONADO CASAS

Estudiante del programa de doctorado EN COMUNICACIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: LA INFLUENCIA DEL CINE NEGRO CLÁSICO AMERICANO EN LA TRILOGÍA NOIR DE ENRIQUE URBIZU: LA CAJA 507, LA VIDA MANCHA Y NO HABRÁ PAZ PARA LOS MALVADOS

Realizada bajo la tutorización de AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ y dirección de AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 19 de JULIO de 2021

<p>Daniel Maldonado Casas</p> <p>Fdo.: DANIEL MALDONADO CASAS Doctorando/a</p>	<p>Javier Agustín Gómez Gómez</p> <p>Fdo.: AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ Tutor/a</p>
<p>Javier Agustín Gómez Gómez</p> <p>Fdo.: AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ Director/es de tesis</p>	





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



El doctor Agustín Gómez Gómez, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga,

INFORMA:

Que ha dirigido la tesis doctoral titulada *La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía noir de Enrique Urbizu: La caja 507, La vida mancha y No habrá paz para los malvados*, realizada por Don Daniel Maldonado Casas. Finalizada la investigación y conforme a la normativa vigente AUTORIZO la presentación de la tesis de referencia por considerar que reúne todos los requisitos formales y científicos para ser presentada y defendida ante un Tribunal, para obtener el Grado de doctor.

Y para que conste, firmo el presente informe, en Málaga a 19 de julio de 2021.

Javier Agustín
Gómez Gómez



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

*A mi padre,
y a mis abuelos*



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Agradecimientos

Nunca imaginé, cuando formalicé la primera matrícula hace ya cuatro años, que el proceso para materializar la presente investigación llegase a requerir un esfuerzo como al que he tenido que enfrentarme. Hoy, que por fin termino de escribir estas líneas sin ser aún consciente de haber alcanzado un objetivo soñado durante tanto tiempo, quiero acordarme de esas personas que, de alguna u otra manera, están presentes entre las más de 200.000 palabras que conforman este trabajo:

Gracias a mi madre y a mi hermana, esas dos mujeres que conforman la bibliografía de mi existencia. Lolín, gracias por ser mi referente y la red de seguridad que evita mis caídas. Porque, a pesar de mis retrasos provocados por las mañanas de “estudio”, siempre has tenido el plato caliente esperándome; por animarme a seguir cada día; y porque sé que tú, más que nadie, sentirá este logro como suyo. Marta, gracias por ser mi mejor amiga, por tus bromas y por mantener viva esa complicidad que nos unirá siempre.

Gracias a Prado, mi fiel escudera, que se ha pasado dos años en silencio para no molestarme. Siempre estaré en deuda contigo por brindarme tu compañía, por ser mi tierra firme en tempestades de agobios y dispersión, y por apoyar todas y cada una de mis decisiones. Sin duda, eres la persona que más horas ha sufrido un triunfo inolvidable.

Gracias a Rubén García, porque cada vez que nos veíamos siempre se preocupó por preguntar acerca de los avances, de los objetivos cumplidos y de las metas a alcanzar.

Gracias a Álvaro Linares, por brindarme su ayuda y consejo mientras reavivábamos una amistad aletargada durante años.

Gracias a Enrique Urbizu, por abrirme las puertas de su casa para disfrutar de una charla que me hizo olvidarme del mundo allá afuera durante más de seis horas.

Y gracias, como no podía ser de otra manera, a Agustín Gómez, por invitarme a dar el primer paso y por haberme enseñado a andar entre montañas de autores y referencias para alcanzar una cima, y aún no la más alta, que significa un punto y aparte en mi formación.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Índice de contenidos

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Capítulo 1. Introducción.....	19
1.1. Justificación y delimitación del objeto de estudio.....	21
1.1.1. La trilogía <i>noir</i>	23
1.2. Objetivos	24
1.3. Hipótesis	26
1.4. Planteamientos metodológicos	26
1.4.1. Corpus fílmico	26
1.4.2. El cine de autor	28
1.4.2. Análisis cualitativo	29
1.5. Estado de la cuestión	33
PRIMERA PARTE: EL CINE NEGRO.....	41
Capítulo 2. El género negro.....	43
2.1. Discusión terminológica.....	45
2.2. Origen y expansión del término	50
2.3. Principales características del género.....	55
Capítulo 3. El cine negro americano	69
3.1. El cine de gánsteres (1930-1941)	71
3.2. Los primeros pasos del género	79
3.3. El cine negro clásico (1944-1959).....	86
3.3.1. La década de los 40.....	86
3.3.2. La década de los 50.....	109
3.3.3. Los años 60: el fin de un género	115

Capítulo 4. El cine negro español117

4.1. Discusión terminológica..... 119

4.2. Evolución histórica del género 121

SEGUNDA PARTE: LA TRILOGÍA NOIR.....133

Capítulo 5. Enrique Urbizu y su filmografía.....135

5.1. *Tu novia está loca* (1987): su ópera prima 140

5.2. *Todo por la pasta* (1991): de la comedia al *thriller* 148

5.3. El cine de encargo 155

5.3.1. *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994)..... 155

5.3.2. *Cuernos de mujer* (1995) 163

5.3.3. *Cachito* (1996) 168

5.4. Polanski, la televisión y otros proyectos inacabados 177

5.5. Maduración cinematográfica: la trilogía *noir*..... 179

Capítulo 6. *La caja 507*181

6.1. Equipo técnico y artístico 183

6.2. Guion, género y temática..... 184

6.3. Contexto histórico 187

6.4. Dimensión narrativa 188

6.4.1. Títulos de crédito 188

6.4.2. Desglose por secuencias principales 190

6.4.3. Estructura narrativa..... 193

6.4.4. Construcción dramática 201

6.4.5. Montaje 211

6.4.6. Punto de vista y premisa	218
6.5. Dimensión dramática.....	222
6.5.1. Rafael Mazas.....	222
6.5.1.1. Dimensión física	222
6.5.1.2. Dimensión sociológica	236
6.5.1.3. Dimensión psicológica	240
6.5.1.4. Arco de transformación	244
6.5.2. Modesto Pardo	245
6.5.2.1. Dimensión física	245
6.5.2.2. Dimensión sociológica	256
6.5.2.3. Dimensión psicológica	260
6.5.2.4. Arco de transformación	262
6.5.3. Personajes secundarios	265
6.6. Dimensión visual y sonora	272
6.6.1. Espacios dramáticos.....	273
6.6.2. Fotografía.....	280
6.6.3. Banda sonora.....	292
6.7. Conclusiones	295
Capítulo 7. <i>La vida mancha</i>	299
7.1. Equipo técnico y artístico	301
7.2. Guion, género y temática.....	302
7.3. Contexto histórico	305
7.4. Dimensión narrativa	306
7.4.1. Títulos de crédito	306
7.4.2. Desglose por secuencias principales.....	307
7.4.3. Estructura narrativa.....	310
7.4.4. Construcción dramática	318

7.4.5. Montaje	329
7.4.6. Punto de vista y premisa	333
7.5. Dimensión dramática.....	337
7.5.1. Tío Pedro.....	337
7.5.1.1. Dimensión física	337
7.5.1.2. Dimensión sociológica	350
7.5.1.3. Dimensión psicológica	355
7.5.1.4. Arco de transformación	360
7.5.2. Fito	361
7.5.2.1. Dimensión física	361
7.5.2.2. Dimensión sociológica	372
7.5.2.3. Dimensión psicológica	378
7.5.2.4. Arco de transformación	379
7.5.3. Juana	381
7.5.3.1. Dimensión física	381
7.5.3.2. Dimensión sociológica	389
7.5.3.3. Dimensión psicológica	390
7.5.3.4. Arco de transformación	391
7.5.4. Personajes secundarios	391
7.6. Dimensión visual y sonora	395
7.7.1. Espacios dramáticos.....	396
7.7.2. Fotografía.....	400
7.7.3. Banda sonora.....	415
7.7. Conclusiones	418
Capítulo 8. <i>No habrá paz para los malvados</i>.....	421
8.1. Equipo técnico y artístico	427
8.2. Guion, género y temática.....	429
8.3. Contexto histórico	431

8.4. Dimensión narrativa	433
8.4.1. Títulos de crédito	433
8.4.2. Desglose por secuencias principales	435
8.4.3. Estructura narrativa	439
8.4.4. Construcción dramática	446
8.4.5. Montaje	452
8.4.6. Punto de vista y premisa	456
8.5. Dimensión dramática.....	459
8.5.1. Santos Trinidad	459
8.5.1.1. Dimensión física	459
8.5.1.2. Dimensión sociológica	471
8.5.1.3. Dimensión psicológica	479
8.5.1.4. Arco de transformación	484
8.5.2. Juez Chacón	487
8.5.2.1. Dimensión física	487
8.5.2.2. Dimensión sociológica	494
8.5.2.3. Dimensión psicológica	496
8.5.2.4. Arco de transformación	497
8.5.3. Personajes secundarios	498
8.6. Dimensión visual y sonora	502
8.6.1. Espacios dramáticos.....	503
8.6.2. Fotografía.....	507
8.6.4. Banda sonora.....	520
8.7. Conclusiones	526
Capítulo 9. Conclusiones	529
Referencias bibliográficas	541
Anexo 1. Fotogramas	565

Anexo 2. Entrevista con Enrique Urbizu	643
Anexo 3. Filmografía Enrique Urbizu.....	683
Anexo 4. Índice de películas citadas	709

Capítulo 1. Introducción

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

1.1. Justificación y delimitación del objeto de estudio

El cine negro o *film noir* es, sin duda, uno de los géneros cinematográficos que, desde su nacimiento, ha sido fácilmente identificado por las diferentes generaciones de espectadores ya no solo por la presencia –reformulada a nuestros tiempos– de los famosos arquetipos de la *femme fatale* o el agente de la ley, o de la ciudad como epicentro del crimen, sino también por la crítica que lanza contra la sociedad o por el suspense e inquietud que genera entre el público. A pesar de ser una corriente cuya época clásica a la vez que de mayor productividad se acote temporalmente entre los años 40 y los 60, su posterior desmembramiento entre diversos subgéneros no ha impedido –como demostraría el *neonoir*– que sus elementos formales, estéticos o narrativos hayan llegado hasta nuestros días. De hecho, historiadores y teóricos, actualmente, continúan desarrollado estudios histórico-críticos relacionados con la producción *noir*.

La importancia del género en la Historia del Cine no solo se pone de manifiesto en su capacidad para influir en cineastas de diferentes épocas o en sus hibridaciones y mestizajes con otros géneros, sino también en su expansión, y es que, a pesar de haber nacido en el seno de Hollywood, fue adoptado por diferentes cinematografías a nivel mundial, llegando a recalar en Francia –*polar*–, en Alemania –*krimi*–, en Italia –*poliziesco* y *giallo*–, y en Reino Unido –*Brit Noir*–. Llegados a este punto surge uno de los primeros interrogantes que conducen a la hipótesis sobre la que gira el presente trabajo: si el cine negro consiguió cruzar el Atlántico para ser producido en varios países europeos, ¿tuvo algún tipo de representación en el territorio nacional?

Después de estudiar en profundidad las causas de su nacimiento, sus principales estilemas, su periodo histórico, su evolución y sus máximos representantes, era momento de centrar nuestros esfuerzos en detectar las posibles manifestaciones del género en la producción patria. Una revisión bibliográfica –escasa en relación con los innumerables estudios que orbitan entorno al *noir* norteamericano, pero lo suficientemente completa como para entender su presencia en nuestro país–, demuestra que a lo largo de los años han sido varios los historiadores que han tratado de arrojar luz sobre su existencia, así como de ponerlo en valor.

Lo primero que llama nuestra atención es que, en España, nunca ha existido un término generalizado o aprobado –por unanimidad– por los teóricos que se han acercado a él, con el que designar al corpus filmico que ha narrado historias relacionadas con el mundo del crimen. Los estudios y monográficos publicados hasta la fecha se refieren normalmente a esta producción como cine policiaco español –debido al gran número de obras de apología policial–, o cine criminal español. Otras proponen la etiqueta de *thriller* español y muy pocas se atreven a recurrir al término cine negro español. Independientemente de la etiqueta impuesta –ahondaremos en la discusión terminológica en capítulos posteriores– queda clara la existencia de una muestra que adopta y reformula los códigos del *noir* americano. Para llegar a esta conclusión partimos de nuevos interrogantes que siguen afinando el cuerpo de estudio: ¿en qué momento irrumpe el cine negro español?; ¿cuál ha sido su evolución histórica?; ¿es un cine caduco o sigue estando vigente en la actualidad?; ¿quiénes son sus máximos exponentes?

Es entonces cuando nace el motivo principal de la investigación: estudiar cómo el cine negro clásico americano –de los 40 a los 60– ha sido capaz de influenciar a los cineastas españoles que han apostado por cultivarlo adaptándolo a nuestros cánones. Para ello, pusimos en marcha una profunda exploración para determinar qué realizadores –a poder ser en activo– han dirigido ficciones que reúnan suficientes elementos para poder considerarlas “negras”. Es así como llegamos hasta Enrique Urbizu, un director ligado desde los comienzos de su carrera cinematográfica –*Todo por la pasta* (1991) es el primer *noir* del nuevo cine vasco–, al género negro, llegando a convertirse en uno de sus máximos exponentes en España.

Que el cineasta bilbaíno se convirtiese en el epicentro de nuestra propuesta viene justificado por: 1. Ser un profesional que suele apostar por el mestizaje de géneros, habiendo cavidad para el *noir*; 2. El aroma crítico y de denuncia de sus *thrillers* más contemporáneos; 3. Contar con una filmografía lo suficientemente breve para ser abarcada por completo, ofreciendo una visión global de la misma; 4. Ser un director que, exceptuando una obra¹ sobre la que volveremos más adelante, no ha sido motivo de estudios en profundidad, por lo que podemos ofrecer conclusiones nunca antes expuestas;

¹ Nos referimos a la publicación *Enrique Urbizu. La imagen esencial* (2003) de Jesús Angulo, Carlos Heredero y Antonio Santamarina.

5. Ser un cineasta que sigue trabajando y al que podíamos acceder para entrevistarle, de manera que corroborásemos las conclusiones extraídas de los análisis filmicos.

1.1.1. La trilogía *noir*

Después de indagar en la producción de Enrique Urbizu descubrimos que en *La caja 507*, *La vida mancha*, y *No habrá paz para los malvados*, conviven una serie de elementos y códigos –adoptados del género negro– que las ligan entre sí y nos permiten agruparlas en una trilogía. Hasta la fecha, solo dos autores han defendido, en mayor o menor medida, esta interrelación: Javier Memba (2020), que propone el concepto de “trilogía de José Coronado”, al ser el actor el nexo de las tres obras; y Antonio Sánchez-Escalonilla (2016), que aboga por una conexión entre los últimos filmes de Urbizu más allá del casting, llegando a hablar del conjunto como “trilogía de la crisis”, en el que se denuncia la decadencia y descomposición de la sociedad.

Partiendo de estos planteamientos, y después de enumerar algunos de los estilemas propios del género que laten en dichas ficciones, decidimos apostar por una hipótesis –recogida en este mismo capítulo– basada en la posible interconexión entre estas tres películas y el cine negro clásico americano. Considerando acertada la idea de Sánchez-Escalonilla y sin negar el acierto de Memba, preferimos definir este conjunto de obras –término al que nos referiremos constantemente a partir de ahora– como “trilogía *noir*”. Para justificarlo, hemos elaborado una lista que resume varios de los elementos que los largometrajes comparten entre sí, y sobre los que ahondaremos en los siguientes capítulos dedicados al análisis filmico de cada uno de ellos:

1. Cronología: los tres cintas se producen de forma consecutiva en un periodo de 9 años que no es interrumpido por nuevas obras adscritas a otros géneros o que presenten características que difieran del resto.
2. Autoría: por primera vez en su carrera, escribe y dirige los tres largometrajes, partiendo de guiones originales –en los que participa Michel Gaztambide–, y no de adaptaciones literarias, reelaboraciones o reescrituras.

3. Contemporaneidad: los filmes son testigos de su tiempo. Recogen y dan testimonio de la realidad social del momento.
4. Mestizaje: además de la influencia del género negro, se filtran el *western* y el melodrama.
5. Temáticas comunes: todas las obras, en mayor o menor medida, reflexionan sobre el hogar, el amor, la familia, la soledad, el desarraigo, el delito y la violencia, tanto física como emocional.
6. Personajes ambiguos: los protagonistas, siguiendo la iconografía del *noir*, son antihéroes oscuros, de comportamiento dual y principios poco éticos. Además, mienten para alcanzar sus metas sin importar el daño que puedan causar. Así mismo, cargan con una herida del pasado que aún no han conseguido cicatrizar.
7. Final fatalista: prevalece la estructura narrativa que impide el *happy end*.
8. Pesimismo: el poso final de cada filme es desesperanzador. Durante las narraciones acompañamos a unos personajes derrotistas a su descenso a los infiernos. La posibilidad de salvación es incierta.
9. Premisa crítica: Urbizu saca a relucir la podredumbre ética y moral del funcionamiento del sistema, buscando conmover a los espectadores para que se cuestionen cómo es, verdaderamente, el mundo que les rodea.

1.2. Objetivos

El objetivo general de esta investigación es analizar las posibles conexiones formales, narrativas, temáticas o estéticas que puedan existir entre el género negro americano y la trilogía *noir* de Enrique Urbizu. Como objetivo secundario trataremos de detectar si el cineasta recibe influencia del cine policíaco español o no. Por último, pretendemos poner el valor el potencial de la polifacética producción cinematográfica de una realizador cuyas

obras suelen pasar desapercibidas entre el público. Para alcanzar tales propósitos se han planteado las siguientes labores específicas:

- Conocer cuáles son las características principales del género negro americano durante su periodo clásico, comprendido entre los 40 y los 60.
- Identificar los estilemas del género en un corpus filmico representativo para, posteriormente, poder verlos reflejados –o no– en la producción *noir* de Enrique Urbizu.
- Conocer si se han adaptado ciertos códigos del género dentro del cine policíaco nacional, y en caso afirmativo, cómo y cuáles.
- Crear una selección de largometrajes en los que se vean reflejados los códigos iconográficos del género y sus diferentes variaciones históricas para comprobar, posteriormente, su relación con la trilogía *noir*.
- Elaborar un itinerario cronológico que recorra la filmografía del bilbaíno para detectar qué tipo de cine ha cosechado durante su carrera y comprobar si en su anterior obra ya existían referencias al *noir*.
- Analizar en profundidad *La caja 507, La vida mancha y No habrá paz para los malvados* a fin de hallar referencias estéticas, narrativas o de puesta en escena tomadas del cine negro clásico americano.
- Determinar si Enrique Urbizu sigue, a su vez, la estela del cine negro español o si ha logrado crear un estilo propio, adaptando los códigos del género a la idiosincrasia nacional.
- Establecer si la obra de Enrique Urbizu guarda unas características comunes en cuanto a puesta en escena o recurrencias temáticas se refiere, que nos permitan reconocerlo como autor cinematográfico.

1.3. Hipótesis

Nuestra investigación se construye entorno a la siguiente hipótesis:

- La trilogía de Enrique Urbizu, compuesta por *La caja 507* (2002), *La vida mancha* (2003) y *No habrá paz para los malvados* (2011), se muestra influenciada por el cine negro clásico americano, pero, además, contiene características propias que la aproximan a un cine de autor o a una marca personal.

1.4. Planteamientos metodológicos

En el presente estudio se ha establecido un sistema de trabajo que se asienta sobre un método de análisis de contenido cualitativo. Este sistema, y según Roberto Hernández, Carlos Fernández y María del Pilar Baptista (2006), nos permite plantear un problema al que debemos dar solución empleando técnicas de recopilación de datos, revisión de documentos, observación, interpretación y evaluación. Nuestro principal objetivo es establecer una posible conexión entre la trilogía *noir* y el cine negro clásico americano, sin olvidar las posibles influencias que pueda –o no– recibir del policíaco español.

1.4.1. Corpus fílmico

A modo introductorio, y siendo la primera piedra sobre la que cimentar el análisis cualitativo, es necesario identificar cuáles han sido los largometrajes de mayor relevancia dentro de las dos producciones cinematográficas que nos disponemos a estudiar. Como menciona Rick Alman (2000), la base sobre la que se sustenta un género es su corpus fílmico, integrado por un número de películas en las que encontramos diversas características estilísticas y narrativas comunes, así como modelos de repetición y reiteración.

La elaboración de los cuerpos de estudio se basa en una profunda revisión bibliográfica que ahonda tanto en aquellas investigaciones construidas sobre el análisis fílmico como en propuestas más historiográficas en las que se dan cita algunos de los títulos más significativos de cada género. En el caso del cine negro americano, se han seleccionado

únicamente aquellos largometrajes sobre los que coinciden Borde y Chaumeton (1958), Noël Simsolo (2011), Jean- Pierre Esquenazi (2018), Javier Coma y José María Latorre (1981), Antonio Santamarina y Carlos Heredero (1996), en sus respectivas obras. En lo relativo al policíaco español, se sigue el mismo proceso, tomando como referencias los postulados de Elena Medina (2000), Frances Sánchez Barba (2007), José Luis López Sangüesa (2017), José Antonio Luque Carreras (2015), Javier Momba (2020), Antonio José Navarro y Juan A. Pedrero Santos (2021).

Una de los principales problemas a los que tiene que hacer frente esta investigación es la criba de su corpus filmico, de manera que ni se quede corto ni sea inabarcable. Desde el punto de vista de la selección, no se ha pretendido que los filmes elegidos sean los mejores de sus respectivos géneros, sino aquellos que, a criterio de los autores antes mencionados, reúnan una serie de requisitos –innovaciones formales, estilísticas o narrativas– que los convierten en obras históricamente representativas. A pesar de nuestra voluntad de ofrecer un amplio panorama tanto del cine negro americano como del español, se han tenido que dejar fuera algunas obras a fin de detenernos únicamente en las de mayor calado e importancia. La muestra definitiva la integran un conjunto de largometrajes que siguen un orden cronológico de manera que el lector obtenga una visión histórica evolutiva del desarrollo de cada tendencia.

El conjunto relativo al cine negro americano está representando por diversos filmes divididos en dos bloques claramente diferenciados: el primero hace referencia al cine de gánsteres –la antesala del género *noir*–, producido durante los años 30; y el segundo lo conforman tanto las primeras incursiones en este tipo de cine como aquellas cintas que, cronológicamente, se estrenan durante su etapa clásica: de 1944 a 1959. El principal criterio a la hora de seleccionarlas es que, la muestra definitiva, contemple y sea ejemplo de las principales corrientes –sobre las que profundizaremos en el capítulo 1–, de este género tan complejo. Así mismo, priorizaremos aquellas narraciones que orbitan entorno a la delincuencia y la muerte, sobre las que ensalzan la labor de las fuerzas del orden adquiriendo aires casi documentales. Por otro lado, las derivaciones subgenéricas que conviven históricamente con las anteriores, como el cine carcelario o el de tribunales, quedarán al margen del estudio, al estar alejadas de las temáticas a las que suele recurrir Enrique Urbizu.

En lo relativo al cine negro español, la muestra se compone de varios filmes separados en función de las diferentes etapas vividas por el género. La selección y el cribado seguirá el patrón propuesto para el conjunto cinematográfico que ilustra el cine negro americano, dando mayor importancia a los filmes más críticos o apegados al mundo del crimen, que a los de apología policial –que copan gran parte de la producción de los 50 y los 60–. De este corpus filmico quedarán descartadas –al pertenecer a lo que consideramos otra corriente temática sobre la que puntualizaremos en el capítulo 4– las cintas que dieron lugar al llamado cine quinquí, y que es totalmente ajeno al cine del cineasta bilbaíno.

Tanto en el estudio histórico-crítico del cine negro americano como del español, no existe intención alguna de elaborar un profundo y minucioso listado con todas aquellas películas adscritas a cada uno de los abanicos temáticos que sendos géneros ofrecen, ya que dicha labor ha sido llevada a cabo, anteriormente, por autores a los que constantemente nos referiremos. Nuestro objetivo se limita exclusivamente a plantear una filmografía de referencia que ilustre lo mejor posible los máximos exponentes cinematográficos de cada país.

Sin embargo, y siendo una excepción, el único grupo de películas que no se ha visto reducido o mermado es el que comprende la propia filmografía de Enrique Urbizu, gracias –principalmente– a su corta extensión. Aunque es cierto que algunos de sus ocho largometrajes no guardan conexión temática o estética con el cine negro, hemos creído conveniente incluirlos en la muestra a analizar –siguiendo un patrón cronológico–, con el fin de ofrecer una visión global de la polivalente carrera del cineasta bilbaíno. El itinerario que recorreremos se pone en marcha en 1988 con el estreno de *Tu novia está loca*, su ópera prima; y dará por concluido en 2011, año en el que se estrena *No habrá paz para los malvados*.

1.4.2. El cine de autor

Como uno de los objetivos secundarios de la investigación es determinar si Enrique Urbizu podría ser considerado un autor, debemos ahondar en todo lo relacionado con el estatuto autoral de una obra. A esta teoría, formalizada en los años 50 en las páginas de *Cahiers du Cinéma*, se adscribirían, según Gubern (2007), todas aquellas películas que

exhiben una técnica, un estilo y un universo imaginario estable, reconocible e identificable por parte de la audiencia. Por tanto, estos largometrajes compartirían un mismo *estilo*, “entendido como la singular forma de hacer que distingue a un creador” (Zumalde-Arregui, 2021, p. 382). Lo que pretendemos tanto con el capítulo 5, en el recorreremos cronológicamente la obra de Urbizu, como con el posterior análisis en profundidad de la trilogía *noir*, es detectar si las diferentes películas comparten rasgos distintivos, tanto temáticos como formales, que las hacen reconocibles como conjunto de una misma firma que se diferencia del resto.

Zumalde-Arregui considera que, actualmente, “el estatuto de autor cinematográfico es un bien escaso, una anomalía o excepción que ve la luz gracias al saber y capacidad de hacer de esa reducida nómina de cineastas que (...), consiguen dejar su impronta en la película que dirigen” (2021, p. 384). Gubern, y de acuerdo con esta afirmación, apunta a que hoy en día debemos diferenciar entre “un cine *centrípeto* (*mainstream*, estandarizador o uniformizador, bajo el imperio de un canon globalmente dominante) al que se enfrenta un cine *centrífugo* (autoral y diversificador)” (2007, p. 19), compuesto por un pequeño número de autores de perfiles individualizados.

En definitiva, que un realizador se gane la categoría de autor depende de las decisiones que tome –que afectan a la dimensión narrativa, dramática, visual y sonora del largometraje– durante la gestación de la obra, dejando:

En la película una suerte de rastros, vestigios o trazas que amén de funcionar como catalizadores semánticos del relato, lo hacen reconocible, es decir, un filme diferente a los realizados por los demás cineastas y análogo, tanto por su temática cuanto por su peculiar materialización expresiva, al resto de los que lleva, su firma. (Zumalde-Arregui, 2021, p. 385)

1.4.2. Análisis cualitativo

El objetivo esencial de este planteamiento analítico interpretativo es identificar cuáles de las principales características tanto del cine negro clásico americano como del policíaco español se hayan presentes en cada uno de los filmes visionados. Teniendo en cuenta que contamos con tres corpus de trabajo –la producción cinematográfica estadounidense

seleccionada desde los 30 hasta los 60, los filmes con tintes *noir* producidos en España desde los 50 y en adelante, y las propias obras de Enrique Urbizu–, hemos optado por estructurar la investigación en dos grandes bloques con el fin de obtener unos resultados claros y definidos que se pondrán en común en las conclusiones definitivas.

El primer bloque se divide en tres partes. La primera de ellas (capítulo 2), gira entorno a las discusiones terminológicas que ha provocado el *noir* –debate en el que en ningún momento participaremos–, como género cinematográfico. Posteriormente indagará en el origen del término, así como en sus manifestaciones en diferentes cinematografías mundiales para concluir con la enumeración de sus códigos esenciales, tanto a nivel narrativo, formal, como de puesta en escena. La segunda (capítulo 3), se centra en la contextualización, evolución y elaboración de un estudio de carácter historio-crítico de las obras más representativas tanto del cine negro clásico americano como de su precedente: el cine de gánsteres. La amplitud histórica del corpus de estudio será acotada por *Little Caesar (Hampa dorada, Mervyn LeRoy, 1931)* y *The Rise and Fall of Legs Diamond (La ley del hampa, Budd Boetticher, 1960)*. El visionado interpretativo y analítico de cada uno de los largometrajes seleccionados se sustentará sobre una hoja de codificación confeccionada a partir de las características propias del género, que servirá como guía para tratar de recabar de la manera más comprensible toda aquella información que consideremos relevante sobre los personajes, la puesta en escena, la temática o la estructura narrativa.

En la tercera y última parte de este primer bloque (capítulo 4), y siguiendo un modelo de análisis similar al anterior, llevaremos a cabo un recorrido cronológico que nos acerque a aquellos realizadores del cine negro nacional cuyas obras puedan tener algún tipo de repercusión sobre la trilogía *noir* de Urbizu. El itinerario trazado viajará, a modo de síntesis recopilatoria ilustrativa, desde los años 50 hasta 2011, año en el que llega a la gran pantalla la última ficción cinematográfica del bilbaíno. A diferencia del capítulo que le precede, este epígrafe no se basará en un visionado interpretativo de cada obra a la que nos refiramos, más bien se construirá a base de apuntes y comentarios bibliográficos.

El segundo bloque de la investigación, centrado exclusivamente en la figura de Enrique Urbizu, se fragmenta en cuatro piezas. La primera (capítulo 5), aborda cronológicamente su carrera cinematográfica, lo que nos permite ofrecer una mirada panorámica de su

trabajo, desde sus inicios a su obras más personales, pasando por filmes de encargo y proyectos frustrados. Los tres capítulos restantes (6, 7 y 8), se dedican, de manera individual, al análisis filmico en profundidad de *La caja 507* (capítulo 6), *La vida mancha* (capítulo 7) y *No habrá paz para los malvados* (capítulo 8). La meta de estos tres últimos apartados es establecer posibles conexiones entre la trilogía *noir* y el cine negro clásico americano, así como, en segundo término, determinar si Urbizu recibe influencias directas del *thriller* español o las readapta a su propio lenguaje cinematográfico.

Para lograr este objetivo ejecutaremos un proceso de interpretación filmica basado en tres niveles propuestos por Nazareno Taddei (1979): una *lectura concreta* (análisis narrativo, artístico y temático); una *lectura situacional* (contextualizar la obra tanto en la filmografía del cineasta como en el ámbito sociocultural); y una *lectura valorativa* (elaboración de un juicio final sobre el largometraje).

Para facilitar dichas lecturas elaboraremos una ficha de análisis que será homogénea para todos los largometrajes, de modo que podamos contrastar las conclusiones extraídas de cada uno de ellos. En primer lugar, y a modo de introducción, se recopilarán datos acerca del contexto de producción del filme, teniendo en cuenta elementos, y siguiendo a Sánchez Noriega (2006), como la filmografía de los responsables de su creación (director, guionista, director de fotografía, músico...), sus preocupaciones temáticas o sus respectivos estilos. Así mismo, indagaremos en el género en el que se inscribe el largometraje para favorecer la lectura del texto filmico. Posteriormente, confeccionaremos una ficha técnico-artística cuyos datos puedan aclarar el contexto de producción de la obra, y a la que los lectores podrán acceder en el apartado de anexos.

La antesala del segundo paso del análisis consistirá en plantear la sinopsis argumental de la cinta, así como una segmentación de la historia en secuencias principales. En adelante, abordaremos tanto los elementos formales del texto filmico como los del relato. Para ello, seguiremos *Cómo analizar un film*, el estudio de Casetti y Di Chio (1991), que considera que cualquier producción se basa en los siguientes componentes: los cinematográficos (códigos visuales, gráficos, sonoros y de montaje), los de la representación, los de la narración, y los de la comunicación.

El primer apartado se ocupa de la dimensión narrativa, dedicada principalmente a la disección tanto de la estructura y el planteamiento del guion, como de los mecanismos de los que el cineasta se vale para poner en marcha la historia y hacerla avanzar. Fundamentaremos todo ello basando nuestras apreciaciones en *Cómo convertir un guion en un guion excelente*, la obra de Linda Seger (1991), en *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*, de Syd Field (1984), en los comentarios de David Brodwell y Kristin Thompson (2002) recogidos en *El arte cinematográfico*, y en las aportaciones de Eugene Vale extraídas de *Técnicas del guion para cine y televisión* (1989). Abordaremos en primer lugar los títulos de crédito: su estilo, su disposición en el metraje y su duración. Continuaremos con un análisis exhaustivo del esqueleto narrativo de la película, determinando qué secuencias forman parte del planteamiento, desarrollo o desenlace. Así mismo, nos detendremos en los elementos que construyen dramáticamente el relato: el conflicto, la anticipación, el suspense y los motivos recurrentes. Posteriormente llega el turno del montaje. Repararemos en los diferentes ensamblajes, así como en la manera en la que Urbizu dispone los acontecimientos para crear intriga y lograr ritmo. Por último, nos dedicaremos a traducir lo que el cineasta trata de decirnos a través tanto de la historia como de las imágenes sugerentes que compone.

El segundo apartado –dimensión dramática– gira en torno a los personajes, tanto los protagonistas como los secundarios. Para desentrañar a los primeros, seguiremos una ficha elaborada por Helena Galán Fajardo en *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales* (2007), a la que sumaremos nuevos parámetros de estudio tomados de las obras de Federico Fernández Díez (1996), Richard Dyer (2001), o Patricio Pérez Ruffi (2016). El diseño de esta se descompone en tres ejes: la dimensión física, la sociológica y la psicológica; y se desarrolla a raíz de un esquema básico establecido para el proceso de caracterización ya empleado en la literatura y que, desde una perspectiva audiovisual, sigue siendo retomado posteriormente por la mayor parte de los autores contemporáneos. El estudio del vestuario, la conducta, la personalidad y los comportamientos, nos facilitarán la creación de nexos entre los protagonistas de la trilogía y los que conforman el universo cinematográfico del autor, así como de los que pueblan los filmes de género, ya sean de producción americana o española.

El tercer y último apartado –dimensión visual y sonora– se apoya de nuevo en las teorías de Casetti y Di Chio (1991) para estudiar todo lo relacionado con la puesta en escena de la película. Atenderemos a los espacios dramáticos (interiores/exteriores, rurales/urbanos, diurnos/nocturnos), a la fotografía e iluminación (naturalista/expresionista, tamaño y duración de los planos, movimientos de cámara, disposición de los personajes en el encuadre, juegos de ópticas...) y a la banda sonora (música, silencios, ruidos, *leit motiv...*).

Todas las apreciaciones y propuestas que planteemos en los capítulos 6, 7, y 8, referenciarán fotogramas extraídos de cada una de las películas de manera que el lector pueda apoyarse en material real, facilitando la lectura y comprensión de cada uno de los elementos del análisis filmico. En el apartado de anexos se recogerá una relación de un total de 298 fotogramas pertenecientes tanto a *La caja 507, La vida mancha y No habrá paz para los malvados*, así como a otros largometrajes de la carrera cinematográfica del bilbaíno. Además de la bibliografía consultada, el estudio se servirá de una entrevista en profundidad y en exclusiva, realizada presencialmente a Enrique Urbizu en agosto de 2020, y a la que podrá accederse en los anexos, de manera que las conclusiones nacidas de la lectura filmica estén corroboradas por el propio cineasta.

1.5. Estado de la cuestión

Ya que nuestro corpus de trabajo se encuentra dividido en dos bloques perfectamente diferenciados, es necesario agrupar las referencias bibliografías que nos sirven de apoyo en función del objeto de estudio. Para poner en marcha el proyecto debemos, en primer lugar, sumergirnos en aquellas fuentes documentales que hayan centrado sus pesquisas en el *noir*, un género que, desde su nacimiento, ha sido motivo de controversia. Antes de enumerarlas hemos de aclarar que no pretendemos involucrarlos en ningún tipo de debate relativo a la amplitud histórica o discusión terminológica, sino que nos limitaremos a recoger las diversas opiniones, posturas o teorías que se han formulado a lo largo de los años, para tener una amplia visión de conjunto.

La primera obra que nos ayuda a tomar conciencia de este tipo de cine es *Panorama del cine negro*, de Raymond Borde y Etienne Chaumeton, publicada en 1958. La propuesta

historio-crítica nos guía cronológicamente desde las fuentes y orígenes del género hasta la formación de la llamada *serie negra*, un estilo que vivirá su gran esplendor en los años 40 para decaer y transformarse en la década siguiente. A través de comentarios analíticos –cuya extensión depende del peso del filme a tratar– se recogen numerosas obras de cineastas que cultivaron el *noir* durante sus diferentes etapas y corrientes estéticas.

En sintonía con la anterior hemos de destacar *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, de Noël Simsolo (2011). La elección de la propuesta del historiador francés no se debe únicamente a su actualidad, sino a que sirve de referencia para muchos otros estudios realizados a posteriori. La obra arranca sacando a relucir la nebulosa que envuelve la definición del género desde su aparición y esboza la expansión del mismo por Europa, para acabar centrándose en la cinematografía estadounidense. El primer bloque del libro se remonta hasta el primitivo cine de gánsteres para bucear en los detonantes del *noir*. Posteriormente, y copando la mayor parte del total, la investigación se articula en torno a lo que denomina “ciclo negro”, término con el que designa al periodo comprendido entre 1944 y 1958. Mediante unos acertados comentarios, revela cuáles fueron las temáticas recurrentes, las iconografías y los personajes del *film noir*, y en qué películas o cineastas podemos rastrearlas. Además, defiende que el género, a pesar de haber perdido su esencia, sigue subsistiendo diluido entre una amalgama de subgéneros.

El último estudio de carácter internacional del que partimos es *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*, de Jean-Pierre Esquenazi (2018). La obra más actual centrada en el *film noir* busca, más que abarcar al completo el período histórico que generalmente se le atribuye al género, centrarse en un lapso de 7 años –de 1943 a 1950– para ahondar profundamente los largometrajes de impronta criminal. Para ello, y después de recoger diversos testimonios acerca del debate terminológico al que nos hemos referido con anterioridad, el autor francés se vale de cuatro recorridos diferentes y complementarios –que son los grandes bloques que articulan el libro– para dar a conocer las diferentes interpretaciones del término *noir*; su historia y evolución durante los límites históricos planteados; su forma narrativa, su estética y sus personajes principales; y su expresión más sociológica. El hecho de acotar estrictamente el objeto de estudio convierte la propuesta en la más completa en cuanto a análisis fílmico –de las obras seleccionadas– se refiere.

Dentro del territorio nacional han sido varios los críticos e historiadores que han visto en el cine negro una fuente de inspiración para sus obras. A nuestro parecer, la más completa y reseñable es *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, una obra escrita a cuatro manos por Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (1996) que ofrece ya no solo información sobre el periodo clásico del género y su antesala relacionada con el mundo del hampa, sino que nos proporciona gran cantidad de datos historiográficos que reconstruyen el contexto histórico de la sociedad norteamericana en cada una de las décadas durante la que se cultivó el *noir*. Inspirados en el modelo de Simsolo (2011) –en cuanto a no seguir una linealidad cronológica férrea–, toman como punto de partida la noción de *thriller* como instancia global que acoge diferentes movimientos pluriformes entre los que sobresale el género negro. A partir de diversas aclaraciones respecto a sus corrientes y amplitud histórica, exponen algunos de sus filmes más emblemáticos.

Para completar la visión ofrecida por los teóricos mencionados y a fin de profundizar en aspectos técnicos o narrativos de los diferentes largometrajes que ilustran el proceso evolutivo del género, hemos recurrido a dos monografías que, a modo de diccionario enciclopédico, recogen de manera cronológica una muestra filmográfica con las ficciones más relevantes del mismo: *Obras maestras del cine negro*, de José Luis Sánchez Noriega (1998), y *El cine negro en 100 películas*, de Antonio Santamarina (1999).

Ambas publicaciones nos brindan, a través de breves comentarios analíticos, un recorrido por la historia del género desde sus inicios y hasta los años noventa. Utilizando cada película como objeto de estudio, se ofrece un breve resumen del argumento, los rasgos más sobresalientes de los personajes, la temática o la puesta en escena. De igual modo, se hace referencia a los largometrajes de los que beben, sobre los que tuvieron influencia o con los que mantienen conexiones. A nuestro parecer, y considerando que las dos obras son válidas para nuestro estudio, es más acertado el planteamiento de Santamarina, ya que, apuesta por analizar las películas de manera cronológica, facilitando el seguimiento evolutivo del género.

Después de esta revisión bibliográfica es momento de pasar a la recopilación de obras que se han ocupado del estudio del cine negro o policíaco español. Su primera etapa, mermada por la censura del régimen franquista, ha sido abordada por dos monografías claves: *Cine negro y policíaco español de los años 50* de Elena Medina (2000), y *Brumas*

del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965), de Francesc Sánchez Barba (2007). Ambas publicaciones se sustentan en muestras filmográficas compuestas por largometrajes cuyos temas, personajes y profundidad psicológica, los vinculan con el género. A modo de resumen, y recorriendo muchos de los títulos recogidos en los dos volúmenes mencionados, destaca *España criminal. El cine negro español* (2010), un artículo de Grace Morales para poner en valor el *noir* nacional. Al hilo de estas monografías es necesario señalar que, a día de hoy, la publicación más actual vinculada a este tipo de cine es *La edad de oro del cine policíaco español [1950-1963]* (2020). Antonio José Navarro y Juan A. Pedrero Santos coordinan una recopilación de artículos² de diversa índole que versan sobre diferentes aspectos relacionados con el cine negro español.

Las coordenadas temporales que enmarcan estas propuestas limitan el rastreo del género más allá de finales de los sesenta por lo que es necesario recurrir a otros dos volúmenes: *El thriller español (1969-1983)* –una tesis reconvertida en publicación– de José Luis López Sangüesa (2017); y *El cine negro español*, de José Antonio Luque Carreras (2015). La relevancia de la primera obra reside tanto en su actualidad, como en ser la única hasta la fecha que, de tan precisa manera, ha logrado indagar en la producción de carácter *noir* albergada en dos ciclos históricos característicos: el “Período Oscuro” del cine español (1969-1975) –término propuesto por el propio autor–, y la Transición cinematográfica (1976-1983). La publicación, gracias a una muestra de sesenta y cinco películas ilustrativas, nos da a conocer el panorama del *thriller* español, su contexto y sus corrientes. Por otro lado, el libro de Luque Carreras (2015), a diferencia de los títulos antes citados, presenta un corpus de estudio distribuido en un arco temporal amplísimo, que se extiende hasta los noventa. Sin embargo, la propuesta funciona mejor como un diccionario enciclopédico de películas de temática policial que como un manual que se adentre exhaustivamente en las características y mutaciones propias del género, ya que al abarcar un lapso de tiempo tan amplio –desde los cincuenta hasta la última década del siglo XX– el análisis de cada filme es superficial.

² Los autores de dichos artículos, además de los propios editores son: Tonio L. Alarcón, Elisa McCausland, Diego Salgado, José Luis Salvador Estébanez y Francesc Sánchez Barba.

Otra publicación de referencia sobre la que nos apoyamos es *El cine negro español: del spanish noir al policíaco actual*, de Javier Memba (2020). El autor plantea un viaje desde los antecedentes del cine negro español –años 40– hasta la actualidad. La obra recorre cronológicamente la evolución del género, haciendo apuntes sobre sus largometrajes y directores más relevantes. El autor nos guía mediante comentarios y opiniones personales, que se apoyan tanto en críticas de profesionales de la época –Méndez Leite o Fernández Santos–, como en declaraciones de los propios cineastas, desde Rovira Beleta al propio Enrique Urbizu. A pesar de tener una extensión menor que la propuesta de Luque Carreras y de no profundizar en todas y cada una de las producciones recogidas, su arco temporal llega hasta nuestros días, acercándonos al panorama actual del *thriller* español.

Por último, beberemos de algunas de las comunicaciones publicadas en el Congreso de Novela y Cine Negro de la Universidad de Salamanca, un encuentro de referencia a nivel nacional organizado, desde el año 2005, por Àlex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero, dos autores que siguen apostando por redescubrir el género tanto en su periodo histórico como en sus aplicaciones más contemporáneas y que en su entorno han publicado una veintena de libros y actas de congresos³.

Uno de los principales factores que aporta relevancia a la presente investigación es la carente bibliografía específica que existe entorno a la figura de Enrique Urbizu. A pesar de que su nombre conste en obras que ahondan en los cineastas emergentes del nuevo cine vasco, o en documentos volcados en el cine policíaco español, solo existe –hasta día de hoy– una monografía que nos acerque a su producción cinematográfica: *Enrique Urbizu. La imagen esencial*, un libro basado en una entrevista en profundidad realizada por Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2003). Después de una minuciosa búsqueda podemos afirmar que nos encontramos ante una publicación completísima que aporta tanto datos biográficos y personales del director, como interesantes conclusiones extraídas de las conversaciones mantenidas. Desde sus primeros cortos hasta su última película, recorreremos su filmografía haciendo paradas estratégicas en cada una de sus producciones. A nuestro parecer, la entrevista en profundidad es la herramienta perfecta para conocer el universo cinematográfico de un cineasta. Sin embargo, la propuesta queda incompleta al presentar una limitación

³ Pueden verse algunas de sus publicaciones en <https://www.congresonegro.com/publicaciones/>

temporal: la última cinta sobre la que versan autores y director es *La vida mancha* (2003) en vez de *No habrá paz para los malvados* (2011).

Además de esta monografía, Carlos F. Heredero –el único teórico que parece haber mostrado verdadero interés en descubrirnos la importancia de Urbizu para la cinematografía nacional–, firma dos volúmenes previos –*Espejos de miradas: entrevistas con nuevos directores del cine español de los años 90* (1996) y *20 nuevos directores del cine español* (1999)– en los que, gracias a testimonios personales, reflexiona acerca de diversas cuestiones relacionadas con el séptimo arte. A pesar de su obsolescencia –en el momento de la publicación Urbizu solo había producido cinco de sus ocho películas–, es una fuente que consideramos de sumo interés.

Como ya adelantamos, nuestro trabajo pretende establecer una conexión entre lo que denominamos trilogía *noir* y el cine negro clásico americano. Revisando las diferentes fuentes documentales solo encontramos un artículo que demuestre la existencia de motivos suficientes para agrupar los tres últimos largometrajes⁴ del cineasta –hasta 2021, año del estreno de *Libertad*– bajo una misma etiqueta. Con *Imaginarios audiovisuales de la crisis*, Antonio Sánchez-Escalonilla (2016), comenta –de manera cronológica– diferentes aspectos de los personajes, la puesta en escena, la estructura narrativa o la temática, de *La caja 507, La vida mancha y No habrá paz para los malvados*. Las conclusiones extraídas permiten establecer un modelo de repetición que, de alguna manera, es común en cada filme. De este modo, salen a relucir las interconexiones que nos permiten englobarlos, de manera fundamentada, en una trilogía. Se trata, sin duda, de una publicación que nuestro estudio tratará de ampliar y completar, gracias a la exhaustividad y profundidad con la que serán abordadas cada una de las películas antes mencionadas.

A todas estas aportaciones hay que sumar varios artículos de investigación que versan sobre algunos de los componentes cinematográficos de las producciones de Urbizu, facilitando su comprensión. Destacan: *La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y La caja 507*, de Javier Sánchez Zapatero y María Marcos Ramos (2014); *Santos Trinidad y No habrá paz para los malvados: del hard-boiled primitivo al*

⁴ Durante el resto de la investigación consideraremos *No habrá paz para los malvados* como el último largometraje de Urbizu, acotando nuestro objeto de estudio desde 1988 y hasta 2011.

día después de la modernidad policía, de Jafet Israel Lara (2014); *Claves de género negro en La caja 507*, de María Marcos Ramos (2014); o *El mal en la sociedad española contemporánea: el cine negro de Enrique Urbizu*, de María Pilar Rodríguez Pérez (2016).

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

PRIMERA PARTE: EL CINE NEGRO

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Capítulo 2. El género negro

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Durante este primer bloque enunciaremos las claves para comprender a qué podemos llamar cine negro, cuál es el periodo histórico durante el que se desarrolla o cuáles son sus características más reseñables. No trataremos ni de ofrecer un nuevo punto de vista ni de ser partícipes del debate terminológico que a tantos investigadores ha enfrentado, más bien nos limitaremos a exponer las diferentes teorías que se han planteado a lo largo de los años para, posteriormente, posicionarnos con la que, a nuestro juicio, es más acertada en comparación con el resto.

2.1. Discusión terminológica

“El cine negro sigue siendo una nebulosa que no acepta definiciones demasiado precisas” (Simsolo, 2011, p. 43). Partiendo de esta declaración, nos preguntamos: ¿qué es realmente o qué podemos considerar como cine negro? Esta es, sin lugar a dudas, la eterna pregunta a la que, desde sus inicios, han buscado dar respuesta historiadores y teóricos, y es que sigue existiendo “cierta confusión a la hora de establecer las diferentes tendencias, corrientes, fases y ciclos englobados dentro de esa matriz común y ecléctica que hemos definido como el movimiento pluriforme del cine negro” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 82).

En la actualidad, los innumerables estudios y análisis contrapuestos continúan provocando controversias y desacuerdos. Una de las problemáticas reside en “la deseable descodificación analítica de una amplia corriente cinematográfica que no tarda en desvelarse, a poco que se aproxime la lupa, mucho más heterogénea, plural y cambiante de lo que puede parecer en una aproximación superficial” (1996, p. 17). El principal enemigo del cine negro es su propia complejidad, y es que, conforme más nos sumergimos en él, más dificultades terminológicas nos plantea.

¿El cine negro es un género en sí?; ¿es lo mismo el *noir* que el *thriller*?; ¿el cine de gánsteres es cine negro?; ¿cuándo nace el cine negro?; ¿sigue presente o se ha extinguido?; cualquiera de estos interrogantes es útil para marcar el punto de partida de la investigación que da comienzo. A continuación, buscaremos ofrecer a los lectores una respuesta consensuada en las reflexiones que otros autores ya han expuesto previamente. Para ello, debemos abordar: la definición de género cinematográfico; la explicación de lo

que, históricamente, se ha considerado como cine negro; y la amplitud histórica del término empleado para designar a los largometrajes pertenecientes a esta corriente.

El concepto *género cinematográfico*, y siguiendo a Altman, no es un término descriptivo cualquiera sino:

Un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera: el género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria; el género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas; el género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores; el género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público. (2000, p. 35)

Hereadero y Santamarina señalan que la conformación de un género no solo se debe a que un conjunto de películas compartan una serie de rasgos identificables por parte del público, sino que requieren, además, que la narración hinc sus raíces en la conciencia colectiva de manera que actúen como una metáfora de la realidad social del momento en el que fueron concebidas. Del mismo modo, es imprescindible que se produzca un diálogo entre estas obras y los espectadores, de manera que las imágenes:

Se convierten en reflejo y vehículo (por vía inversa o directa) de actitudes, expectativas, referentes o escalas de valores existentes en la sociedad, bajo cuyo entramado el análisis sociolingüístico puede descubrir la impronta del contexto histórico en el que aquellas surgen, del que son deudoras y al cual también contribuyen a conformar. (1996, p. 20)

Román Gubern y Joan Prat nos hablan de “los cánones iconográficos, los cánones diegéticos-rituales y los cánones mítico-estructurales” (1979 p. 32), tres normas fundamentales para definir la noción de género cinematográfico. A nuestro parecer, las pruebas irrefutables que permiten considerar el *noir* como un género son:

La relación dialéctica del cine negro con el presente histórico de la sociedad en la que nace (...), la raíz expresionista que alimenta las tonalidades atmosféricas de su estética y la cuestión esencial de la ambigüedad en la producción de sentido dentro de estos filmes. (Hereadero & Santamarina, 1996, p. 24)

Estos mismos teóricos, y a fin de profundizar en el término más apropiado para definir los filmes que se adscriben a este tipo de cine, consideran que debemos establecer una diferenciación entre lo que se ha llamado cine de gánsteres y cine negro. Llegan a la conclusión de “que ambos comparten un extenso territorio fronterizo y que el cine de gánsteres sienta las bases de una formulación mucho más compleja y adulta nacida de sus entrañas; es decir, el cine negro propiamente dicho” (1996, p. 24). Así mismo, actúan como dos modelos genéricos que, aún estando subsumidos en el ámbito eclético del *thriller*, disfrutan de sus propios códigos y configuraciones.

Otras dos causas que provocan controversia y que están estrechamente ligadas son: la amplitud histórica del género y los periodos evolutivos que ha experimentado. Heredero y Santamarina hablan –y sobre lo que ya apuntamos anteriormente– de dos etapas: el primitivo cine de gánsteres, desarrollado entre 1930 y 1939 e independiente al género que vendría después; y el cine negro, producido desde principios de los 40 y hasta 1956, año a partir del cuál es incapaz de prolongarse por ser exclusivamente un producto de Hollywood:

Resulta muy difícil extender la pertinencia genérica del cine negro más allá del periodo histórico citado y de los límites geográficos en los que nace, fuera de cuyos márgenes – además– el modo de producción que lo ha hecho posible y que ha permitido su desarrollo ni sobrevive (tras las mutaciones operadas a comienzos de los años cincuenta en el sistema de los estudios) ni, fuera de América, llegaría a existir nunca. (1996, p. 26)

Javier Coma y José María Latorre coinciden a la vez que difieren con la propuesta anterior. Por un lado, son partidarios de que el sistema de producción imperante en Hollywood favoreciese el desarrollo del género:

El auge del cine negro dependió, en alto grado, de la política de géneros mantenida por los estudios, lo que facilitaba, cada anualidad, el estreno de numerosas películas de anécdota criminal; conforme avanzó la concienciación ideológica de los responsables de tales filmes, aumentó paralelamente la cifra de éstos, englobable como cine negro, al tiempo que sus connotaciones invadían otros géneros, especialmente el melodrama. (1981, p. 13)

Por otro lado, defienden la existencia de una única época clásica del género, comprendida entre los años 30 y 1960, década en el que termina muriendo debido, principalmente, a la decadencia y crisis de los estudios. La propuesta es secundada –no en su totalidad– por José Luis Sánchez Noriega, quien está de acuerdo con la extensión del periodo clásico; sin embargo, recalca que el cine negro es un género que no ha dejado de reinventarse, llegando –con una apariencia renovada– hasta nuestros días:

El cine negro conoce desde la época clásica diversas metamorfosis que le han hecho sobrevivir hasta el presente. A partir de los sesenta ha cambiado la mirada y se presenta como una recreación irónica, romántica, espectacular, cómica o violenta, pero de la vitalidad del género dan cuenta obras recientes. (1998, p. 7)

Víctor Arribas nos habla de una época dorada comprendida entre 1941 y 1958, precedida por el género de gánsteres o *prenoir*:

Insistamos en lo de época clásica, que en términos académicos se inicia en 1941 y llega hasta 1958, porque la auto exigencia por mantener esos límites como cénit de la creación universal de películas negras se ha hecho en mí casi visceral (...). No me pregunten por qué, pero lo que llegó después de 1958 ya no es cine negro clásico, es otra cosa, en algunas ocasiones magnífica, insuperable en otras, pero distinta a lo que ocurrió en esas dos décadas de fulgor creativo y cimas artísticas inalcanzables. (2015, p.12)

Simsolo (2011) coincide, en parte, con la postura de Arribas (2015) y Heredero y Santamarina (1996), en cuanto a la diferenciación entre una etapa primitiva durante los años 30 y una etapa clásica en la década siguiente. Sin embargo, prefiere establecer el verdadero comienzo del *noir* en 1944 –y no en 1941–, así como alargar su existencia hasta 1959, momento en el que se pone en marcha su deterioro y disolución entre diferentes subgéneros como: el policíaco, el de tribunales o el carcelario. A partir de los 60 y en consonancia con Sánchez Noriega (1998), el género iniciaría una transformación que sigue vigente en la actualidad, pensamiento que también defiende –esta vez en solitario– Antonio Santamarina (1999), que distingue cinco ciclos evolutivos del género: Precursores y antecedentes (de 1921 a la instauración del cine sonoro); el primitivo cine

de gánsteres (1930 a 1941); el cine negro clásico (de 1941 a 1960); el *thriller* moderno (de 1961 a 1980), y la ficción criminal posmoderna (de 1981 a 1998⁵).

Jean-Pierre Esquenazi (2018) se mantiene en sintonía con su compatriota Simsolo en cuanto al origen del género en 1944. El francés considera que el hecho de que el 24 de septiembre de 1943 la censura interna de los estudios permitiese que la Paramount adaptase la novela de James M. Cain titulada *Double Indemnity*, marca el pistoletazo de salida de un género cuyo esplendor abarcaría la primera mitad de la década de los 40. “*Phantom Lady, Laura y The Woman in the Window* pueden ser considerados junto con *Double Indemnity* como los pioneros del *film noir*” (2018, p. 101). Aunque apunta a que el clasicismo *noir* se extendió hasta 1958, afirma que la “caza de brujas” iniciada en 1947 provocó que, durante la década siguiente, los cineastas que adaptaron y absorbieron el modelo de cine impuesto desde 1944, asistieran al desmantelamiento del sistema de estudios.

Los postulados de Borde y Chaumeton (1958) continúan obstaculizando una acotación temporal consensuada al proponer etapas de menor amplitud histórica. Los teóricos defienden que la *serie negra* –sobre la que volveremos en epígrafes venideros– se gesta entre 1941 y 1945, años en los adquiere un estilo propio. Posteriormente, vive una época de esplendor entre 1946 y 1948; y emprende un declive en 1949 que le conducirá a su extinción en 1953.

Tomando como referencia todos estos puntos de vista tan variados a la vez que dispares, podremos hablar, en lo que resta de investigación, del cine negro como un género cinematográfico independiente al cine de gánsteres –preámbulo compuesto en su mayoría por obras centradas en la vida de hampones–, nacido en Hollywood en el año 1941, coincidiendo con el estreno de *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, John Huston). Sin embargo, su periodo clásico o de máximo esplendor se pondría en marcha en 1944 con *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944), para extenderse hasta 1958, siendo *Touch of Evil* (*Sed de mal*, Orson Welles), la última gran obra de la era dorada. A partir de entonces su idiosincrasia y estilemas se irán adaptando a nuevas corrientes y

⁵ Antonio Santamarina establece el límite de este último ciclo en 1998 a ser el año el que se publicó su obra.

derivaciones cinematográficas que no le han impedido llevar su aroma crítico y su fiel reflejo de la sociedad hasta producciones contemporáneas. Parafraseando el prólogo de la obra de Borde y Chaumeton escrito por Marcel Duhamel: “No le veremos el final mientras que la sociedad no esté suficientemente modificada” (1958, p. 6).

2.2. Origen y expansión del término

La procedencia de un concepto tan complejo como es el *cine negro* depende del origen de los historiadores y teóricos que se han adentrado en él. La crítica anglosajona puso de manifiesto el término *thriller*, que deriva de la palabra *thrill* –escalofrío, estremecimiento–, y que según Heredero y Santamarina (1996) ya se utilizaba –de manera menos precisa en Estados Unidos antes de su aparición en Europa– para designar a todas aquellas películas que girasen entorno al hampa, lo policiaco, el suspense, el misterio, las persecuciones, la delincuencia, la clandestinidad...

Simsolo (2011) apunta a que la primera aparición del término *film noir* se remonta a Francia en agosto de 1946. Nino Frank, en un artículo publicado en el número 61 de la revista *L'Écran Français*, hablaba de la llegada de un nuevo género policiaco compuesto por varias obras estadounidenses estrenadas en el país galo, en las que se retrataba de una manera nunca vista hasta entonces tanto la violencia física como los hechos delictivos. Películas como *El halcón maltés* (John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Double Indemnity* (*Perdición*, Billy Wilder, 1944) o *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, Fritz Lang, 1944):

Respondían al mejor período del luego llamado cine negro norteamericano y mezclaban la influencia directa o indirecta de realizadores de la escuela centroeuropea emigrados a Hollywood, principalmente por causa del nazismo, y alimentaban un estilo neoexpresionista de incisivo hincapié en las posibilidades significativas de la angulación y la iluminación. (Coma & Latorre, 1981, p. 12)

La denominación de Nino Frank, y siguiendo a Simsolo (2011), es consecuencia de la creación en 1945 de la llamada *Série Noir* –concepto acuñado por Jacques Prévert–, una colección que agrupaba diversas novelas de autores estadounidenses en tomos de portadas amarillas y negras bajo la dirección de Marcel Duhamel. Así mismo, el término *negro* ya

se había utilizado en 1930 para referenciar a un conjunto de obras policíacas: “Le Domino Noir”. Por otro lado, en 1946 Jean-Pierre Chartier ratifica la propuesta de Frank, al valerse del vocablo “cine negro” para referirse al realismo poético francés cultivado antes de la guerra por cineastas de la talla de Jean Renoir o Marcel Carné.

Simsolo apunta a que, en primera instancia, al cine negro americano se le hace muy difícil asentarse en Europa ya que “muchos críticos lo atacaban por su amoralidad, su gratuidad y su complacencia en materia de violencia y de crueldad” (2011, p. 23). Exceptuando una pequeña parte del gremio, el nuevo enfoque cinematográfico es considerado –al igual que en su lugar de origen– como un producto de segunda fila. Esto se debe, principalmente, a que los propios integrantes de la industria ven en este tipo de cine una amenaza contra las producciones nacionales. En una maniobra proteccionista tratan de desacreditar estas obras acusándolas de albergar un carácter nocivo y de incitar a la violencia, sin darse cuenta de que, en realidad, es un género revelador que evidencia el “malestar vital del individuo en un mundo que lo oprime” (p. 30). No será hasta 1960 cuando la crítica especializada, impulsada por las nuevas propuestas de Jean Pierre Melville –*Bob le flambeur* (*Bob el jugador*, 1956)–, o François Truffaut –*Tirez sur le pianiste* (*Tirad sobre el pianista*, 1960)–, rinda admiración a un género hasta entonces desamparado.

En Estados Unidos el término “negro” se consolida a lo largo de los años 40, sin embargo, su verdadera irrupción se remonta a principios de siglo. “En los años veinte, este color había sido la marca de fábrica de una revista estadounidense, *Black Mask*, que fue la cuna de la literatura policíaca” (Simsolo, 2011, p. 21). Esta publicación forma parte de los llamados *pulps*, unas revistas que:

Difundían desde sus páginas, a precios muy asequibles, diversos géneros de ficción (próximos a la subliteratura en muchos casos) dirigidos fundamentalmente al entretenimiento de un público masculino de clase baja, lo que explica que la temática criminal –con sus dosis de violencia y su vitola de actualidad– gozase de gran aceptación entre la mayoría de sus lectores y acabase por tener sus propias colecciones de revistas especializadas. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 43)

Siguiendo a estos autores, entre mediados de los años 20 y comienzos de los 30 la novela criminal, amparada por el éxito de los *pulps*, desarrolla dos formulaciones narrativas: la

escuela *hard boiled* –que referencia a los héroes duros y en ebullición que las protagonizan– y la *crook story* o historias de gánsteres. Ambos conjuntos se nutren de una serie de rasgos que, posteriormente, adoptaría el cine negro: la influencia de la literatura behaviorista en la construcción del carácter de los personajes; los diálogos secos, cortantes y dinámicos; la fragmentación narrativa; y la visión negativa de la sociedad para poner de relieve sus aspectos más sórdidos ligados al crimen y la ilegalidad.

La popularidad de la novela negra captó la atención de los estudios de Hollywood, que no dudaron en contratar a autores como Dashiell Hammett, Raoul Whitfield, Raymond Chandler o James Cain –máximos representantes de las escuelas literarias antes mencionadas– para adaptar sus textos a la pantalla o generar nuevos guiones que casasen con el cine sonoro, que comenzaba a dar sus primeros pasos. Para Coma y Latorre “es un fenómeno innegable que aquella generación estuvo presente en el origen del cine negro al compás de la implantación masiva del sonido (1981, p. 23).

El término “cine negro”, según Simsolo (2011), se empleó exclusivamente en Francia hasta finales de los años 60 ya que la crítica estadounidense no lo adoptó hasta los 70 para referirse a un gran número de cintas autóctonas producidas entre los 40 y los 60. Después de su etapa más clásica el género sufre una transposición y “conoce diversas aclimataciones nacionales europeas, nacidas de las especificidades de la industria cinematográfica autóctona de cada país” (López Sangüesa, 2017, p. 65). Entre ellas destacan el *polar*, el *krimi*, el *giallo*, el *poliziesco*, y el *Brit Noir*.

La palabra *polar* –contracción de *policier* y *popular*– se ha utilizado para denominar al cine policíaco francés. Para Jesús Palacios:

La Serie Negra en manos de los franceses, adquiere un frío tono desapasionado, bajo cuya superficie gélida y bruñida, laten las emociones más fuertes y descontroladas. Si el género (lo sea o no) *noir* usamericano es esencialmente, una reacción romántica contra el clasicismo hollywoodiense de los años 20, en cine, y contra el costumbrismo y la tendencia moralista de una escritura muchas veces profiláctica, ejemplificada por la novela-problema inglesa, en literatura, el *noir* francés y todo lo que se aproxima o relaciona con él, es, a su vez, una reacción decadente y perversamente esteticista ante ese apasionamiento romántico, propio del género. (2006, p. 63)

López Sangüesa, y citando a Palacios (2006), reconoce que este tipo de cine es herencia del realismo poético francés ya que “frente la naturaleza activa del antihéroe norteamericano del *noir* clásico, el antihéroe francés del polar se dejará arrastrar por la fatalidad de un destino trágico, en lugar de enfrentarlo (inútilmente) como su homólogo en la ficción negra estadounidense” (2017, p. 81). Su desarrollo da comienzo en la década de los cincuenta gracias a cineastas como Jules Dassin y su *Du rififi chez les hommes* (*Rififi*, 1955), que se ve influenciada por *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalto*, John Huston, 1950); Jacques Becker y *Casque d’or*, (*París bajos fondos*, 1952); y ya en años posteriores, a Jean Pierre-Melville y *Le Samouraï* (*El silencio de un hombre*, 1967).

Dentro de las fronteras teutonas la producción policíaca se denominó, entre los 50 y hasta los 70, *Krimi*, etiqueta con la que nos referimos al “cine de evasión germano-occidental destinado a un público traumatizado por la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría, y ávido de diversiones modernas” (López Sangüesa, 2017, p. 85). Sus antecedentes se sitúan en el expresionismo alemán y sus máximos baluartes: Fritz Lang, Robert Wiene o Robert Siodmak, algunos de los cuales trabajaron posteriormente en Norteamérica. Sin embargo, serán las adaptaciones del escritor inglés Edgar Wallace las que marcan la línea directriz de este fenómeno cinematográfico cuyas características son recogidas por Carlos Aguilar (2006): tramas ubicadas en Inglaterra; conflictos que giran entorno a un criminal sin escrúpulos que no busca más que la ascensión social; mezcla de terror y policíaco; e influencia de Hitchcock, el expresionismo y el gótico. A estas habría que sumar las aportaciones de López Sangüesa (2017): presencia de crímenes de naturaleza retorcida y ambientación de los relatos no solo en Inglaterra sino en otros países, incluyendo el continente asiático.

Otra manifestación cinematográfica es el *giallo* italiano, un término nacido del modismo *romanzo giallo*, que equivale a la expresión –de procedencia francesa– novela negra. Mikel J. Koven (2006) establece su nacimiento en 1962 a raíz del estreno de *La ragazza che sapeva troppo* (*La muchacha que sabía demasiado*, Mario Bava). El largometraje alberga, según López Sangüesa (2017), varios elementos que integrarán la idiosincrasia de esta derivación genérica entre los que destaca una narración que otorga protagonismo a un individuo que, tras ser testigo de lo que parece ser la obra de un asesino en serie y

sin que la investigación policial sea concluyente, inicia una pesquisa por su cuenta para llegar hasta el fondo del asunto.

Dos años más tarde, el cineasta antes mencionado lanzaría *Sei donne per l'assassino* (*Seis mujeres para el asesino*, 1964), otra obra cargada de estilemas como “el erotismo tanático y las violentas agresiones a víctimas femeninas, así como la característica iconografía visual del asesino: vestido completamente de negro, con gabardina, sombrero de ala ancha, y guantes también negros” (López Sangüesa, 2017, pp. 66-67). Esta corriente, cuyo periodo histórico es delimitado por Koven (2006) entre 1970 y 1975, presenta algunas características que López Sangüesa (2017, pp. 68-69) recopila: barroquismo visual provocado por el uso del gran angular, ángulos enfáticos y horror vacui en la composición de encuadres; retorcimiento de las tramas; puesta en escena efectista basada en una fotografía saturada y contrastada, cámara subjetiva, zooms y movimientos de grúa; tratamiento morboso del crimen; voyerismo; muertes con marcado carácter erótico – generalmente los asesinatos se cometen sobre mujeres bellas a las que se sodomizan–; cierta dosis de psicologismo; y un marcado protagonismo femenino.

En Italia el *giallo* convivió con el *poliziesco*, una corriente inspirada en el *hard boiled* estadounidense en la que “el inexorable policía solía acabar peleando con estructuras de poder de gran fuste (mafias internacionales, redes delictivas sostenidas por algún oligarca empresarial o financiero)” (López Sangüesa, 2017, p. 70). Estos filmes, ubicados generalmente en Roma, Nápoles o Milán, recurren tanto a este tipo de tramas como a otras protagonizadas por individuos anónimos que se ven involucrados en algún tipo de asunto turbulento, así como por delincuentes –influencia directa de la escuela *crook story*– que plantan cara a una organización criminal. Para Paniceres (2006), cuyo testimonio recoge López Sangüesa (2017), el *poliziesco* retrata la impotencia del ciudadano de a pie ante la corrupción generalizada y la cruda violencia desatada durante los *Años del Plomo* (1969-1982). Esta corriente se retroalimenta, como bien hacía el cine negro americano, del contexto histórico-político de la Italia de la época.

Por último, y por hacer referencia a su existencia, es conveniente remarcar la expansión del género hasta Reino Unido, país en el que se cosecha bajo el término *Brit Noir*. Este se muestra “muy apegado, en cuanto a cronología y estilo, a la versión norteamericana

del género” (Luque Carreras, 2015, p. 10). Borde y Chaumeton afirman que los factores del *noir* se conjugan en una auténtica *serie negra* británica desde 1946:

Volvemos a encontrar en ella la mayoría de los temas de Hollywood, esto es, el realismo policial, la ferocidad, la ambivalencia y a veces lo insólito (...). Citemos al azar entre los títulos mejores: *Brighton Rock* (1947), de John Boulting, el notable *The upturned glass* (1947), de Laurence Huntington; *Obsession* (1949) de Edward Dmytryk; *The third man* (1949), de Carol Reed, y algunas escenas del filme colectivo *Dead of night* (1945). (1958, p. 125)

2.3. Principales características del género

Aunque la definición terminológica del género aún sigue siendo una incógnita, sus rasgos –estilísticos, formales, narrativos– más característicos si están consensuados. Para adentrarnos y profundizar en ellos, y a modo de resumen, tomaremos como referencia la obra de Sánchez Noriega (1998), en la que se recogen las que, a su parecer, son las señas de identidad del género: personajes estereotipados; historias dramáticas en las que la muerte o la violencia moral tienen un protagonismo importante en el desarrollo; los conflictos y la criminalidad vienen determinados por el contexto social; los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas; la acción narrada es contemporánea y se ubica preferentemente en espacios urbanos; estética visual de carácter expresionista; diálogos cortantes, muy cinematográficos y frecuentemente cínicos; historias basadas en novelas baratas (*pulp fiction*) y en reportajes periodísticos (pp. 12-13). A estas, Coma (1990b) suma: el uso del *flashback* y la voz en *off*; los finales en los que se suele dar una resolución insatisfactoria de los conflictos (pesimismo, muerte como destino liberador); o la presencia de la figura de la mujer fatal.

Lo primero que tenemos que entender, y siguiendo a Bordwell, Staiger y Thompson (1985) citados por Heredero y Santamarina (1996), es que el cine negro rompe con los valores narrativos, dramáticos y morales de la producción clásica hollywoodiense, y los moldes de la serie criminal que lo precede –cine de gánsteres–. Estos autores establecen que la nueva propuesta cinematográfica se basa en cuatro *pautas de la no-conformidad*: 1. la ruptura de la causalidad psicológica; 2. el desafío a la prominencia masculina en el

romance heterosexual; 3. el ataque a la motivación del final feliz; 4. la crítica de la técnica y del estilo clásico.

El primer punto se refiere a la proliferación de la violencia como al aumento de protagonistas vinculados al mundo del asesinato. Esto se debe, y de acuerdo con Heredero y Santamarina, a que son rechazados por la sociedad estadounidense a la que son incapaces de integrarse, provocando que “busquen vías alternativas de escape que, en este caso, se concretan en un imposible regreso al pasado (hacia la América rural) o en una huida hacia adelante, más allá de los territorios que acotan sus fronteras” (1996, p. 204). Así mismo, añaden:

El cine negro acompaña siempre a sus protagonistas (gánster, policía, detective o criminal) en su deambular por el universo del hampa o del delito, por los caminos del crimen y de la extorsión. La presencia de estos elementos, y de todos aquellos factores relacionados con ellos, hace que la película negra gire esencialmente en torno a la muerte o, cuando menos, en torno a su amenaza o su premonición. Su territorio dramático predilecto es la angustia, el miedo o la sombra que provoca la cercanía o la posibilidad de la muerte. De ahí su necesidad de instalarse bien en la médula o bien en la periferia del delito, del medio criminal o de las aguas turbias por las que discurre la borrosa línea fronteriza entre el bien y el mal. (p. 29)

En estas historias “el mal no tiene una encarnación absoluta y estereotipada, sino que aparece como fruto de la pobreza de la infancia o de un psiquismo enfermo que domina la voluntad del sujeto” (Sánchez Noriega, 1998, p. 18). En general, y conforme a la propuesta de Simsolo (2011), el protagonismo de estos nuevos filmes ya no recae sobre el hampón clásico sino sobre el ciudadano de a pie, que se ve arrastrado a un mundo sombrío por fuerza del destino y entornos sociales no favorables. Surge así el modelo del antihéroe, un individuo que se debate entre el bien y el mal, la moralidad o la ilegalidad, ser víctima o verdugo, entre la vida y la muerte como liberación, o entre la culpabilidad o la inocencia.

Urbizu toma prestados estos rasgos a la hora de configurar la dimensión dramática de los personajes de la trilogía *noir*. Nos enfrentaremos a sujetos que no dudarán en sentenciar a muerte con tal de ver consumada su venganza –Modesto Pardo en *La caja 507*–; a protagonistas corrompidos por una pasión amorosa no correspondida que les lleva a tratar

de detonar un matrimonio aparentemente feliz –tío Pedro en *La vida mancha*–; o a individuos que, a pesar de formar parte de la Policía, se valen de todo tipo de actividades delictivas o ilegales para alcanzar sus objetivos –Santos Trinidad en *No habrá paz para los malvados*–.

Así mismo, el cine negro presenta una clara construcción dicotómica:

El carácter “negro” de este cine reside no tanto en los aspectos temáticos o formales como en una metafísica, en una consideración de lo real que establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad y una indagación más profunda (...) que pone de relieve la corrupción de la policía, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder, los mecanismos del subconsciente... todos los cuales tienen en común una fatalidad destructora y necrófila. (Sánchez Noriega, 1998, p. 13)

El objetivo de la dualidad que plantea el género es la de conmover al espectador:

La ambivalencia moral, la violencia criminal y la contradictoria complejidad de las situaciones y de los móviles concurren para darle al público un mismo sentimiento de angustia o de inseguridad, que es la marca propia de la película negra de nuestra época. Todas las obras de esta serie se hacen notar por la misma identidad de orden emocional; el estado de tensión que nace en el espectador con la desaparición de sus puntos de guía psicológicos. La vocación de la película negra es la de crear malestar específico. (Borde & Chaumeton, 1958 p. 20)

Como veremos, toda la trilogía *noir* se levanta sobre constantes configuraciones dicotómicas. A la ambivalencia del comportamiento de los personajes habrá que sumar las continuas dualidades que Urbizu nos plantea: la realidad que creemos como cierta frente a la que sobrevive soterrada y oculta al amparo de los mecanismos más turbulentos del sistema, capaz de silenciar muertes y maquillar actividades ilegales –*La caja 507*–; el choque entre dos maneras de entender el hogar, la familia y la fidelidad –*La vida mancha*–; o la confrontación entre la imagen de una sociedad que consideramos perfecta y segura cuando, en realidad, está plagada de carencias y se rige por ciertos organismos de poder incapaces de salvaguardar los intereses de los ciudadanos.

Dentro de las historias *noir*, una de las figuras más icónicas y reconocidas es el detective privado, que “suele ser un antiguo policía que hubo de abandonar la institución por su individualismo, el enfrentamiento con jefes corruptos, o por haber sido víctima de algún engaño o conspiración” (Sánchez Noriega, 1998, p. 18). Podríamos definirlo como un sujeto individualista, solitario y hermético que solo confía en sí mismo. Trata de no prestar atención a las mujeres, rechazándose cualquier acercamiento emocional hacia ellas:

Su actitud ante la vida es profundamente escéptica, por ello se rodea de una ironía y de un humor sardónico que utiliza hasta para burlarse de sus propios éxitos. Desprecia a los criminales –sobre todo a los poderosos–, y llega a violar la ley para conseguir una confesión o avanzar en su investigación. (Sánchez Noriega, 1998, p. 18)

La irrupción, en 1941, de este nuevo tipo de protagonista provoca “el desplazamiento correlativo del gánster dentro de la ficción (relegado ahora a un papel marginal dentro del relato) y la asunción de algunos de sus rasgos arquetípicos” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 208). A diferencia de los capos de los años 30 a los que sí se les daba la oportunidad de nutrirse de un núcleo familiar en el que apoyarse y confiar, el detective carece de parientes y tiende a no fiarse ni de su propia sombra. Siguiendo los postulados de los autores mencionados, estos sabuesos anacrónicos se rigen –sobre todo durante la década de los 40– por un código de conducta anticuado y férreo. De acuerdo con Michel Ciment (1992), estos personajes, que han decidido actuar por su cuenta saliéndose de un sistema corrupto, encarnan valores con los que el espectador suele identificarse: la fidelidad a la amistad, estoicismo, y satisfacción por el trabajo bien hecho. Ya en los 50 sus comportamientos dejarán de ser tan ejemplares, volviéndose maleables.

Por otro lado, su suspicacia les lleva a enfrentarse al mundo:

Combinando sagazmente sus dotes de observación con su instinto de supervivencia, para lo cual no vacilará en adoptar actitudes equívocas e, inclusive, en pactar temporalmente con sus propios antagonistas; es decir, con todos los demás, porque para el nuevo detective no existen seguridad ni amistad posible fuera de algunos casos aislados entre el lumpen-proletariado. (Coma & Latorre, 1981, p. 11)

Este emblemático personaje tiende a desaparecer a finales de los 40, siendo reemplazado por el policía, quién “asume entonces las mismas contradicciones que sacudían a aquel y que llegará a moverse, incluso, en el mismo espacio de indefinición entre el bien y el mal que constituía el territorio de su antecesor” (Herederó & Santamarina, 1996, p. 222).

En la trilogía *noir* Urbizu prescinde de la icónica figura del cine de los 40 para acercarse al estudio psicológico del agente de la ley adscrito a algún cuerpo oficial del Estado, cuyas características –hermetismo, estoicidad, soledad o individualismo– beben de los viejos detectives. La particularidad de los policías o ex agentes que intervienen durante las películas que veremos posteriormente, es que en ningún momento se retratan desde una perspectiva que ensalce su labor, más bien se pone en entre dicho o se critican los procedimientos que llevan a cabo para concluir sus pesquisas.

La segunda pauta de la no-conformidad plantea que, en el cine negro, la seguridad del hombre es perturbada por la sexualidad femenina mediante la figura de la *femme fatale* –para la crítica francesa– o *spider woman* –para la anglosajona–. Independientemente del término por el que nos declinemos, ambos se emplean para designar a aquellas mujeres de impulsos destructivos que buscan arrastrar al hombre a la perdición o la muerte. Para Coma, la representación de este singular personaje es ambivalente:

Producto simultáneamente, de la misoginia y del ensueño de cineastas de sexo masculino, la mujer fatal en los filmes negros quedó materializada como personaje realista y onírico al mismo tiempo, y representó de algún modo los deseos ocultos bajo el cumplimiento cotidiano de las normas sociales: transgredir los límites y arrojarse en los brazos de la fascinación del Mal. (1990a, p. 34)

Borde y Chaumeton apuntan:

Este nuevo tipo de mujer, orillando o entregada a manejos criminales, insensible y cruel a semejanza del medio que la rodea, y también experta en la extorsión y el vicio como en las armas de fuego –y probablemente frígida–, ha impuesto su sello a un erotismo *negro* que a veces no es más que una erotización de la violencia, y que está a mil leguas de las castas heroínas del antiguo *western*, o de la película histórica. (1958, p. 17)

La aparición de la mujer fatal provoca “un vuelco radical en las estructuras narrativas y dramáticas del naciente género” (Herederó & Santamarina, 1996, p. 214). Sus orígenes pueden encontrarse tanto en la Biblia, “donde Salomé y Dalila bailan con sus siete velos y manejan el cuchillo (...) cortando la cabeza o los cabellos” (Ciment, 1992, p. 90), como en la cinematografía danesa:

El cine danés esboza el mundo de Hollywood, al cual debía suministrar los accesorios indispensables: la vampiresa y el beso. La mujer fatal se arrastraba, desde el romanticismo, por la mejor y la peor literatura, de donde la habían tomado los italianos desde 1908 para llevarla de vez en cuando a la pantalla. Pero los daneses hicieron de ella una criatura típicamente cinematográfica, que bautizaron como *vamp*. Esta criatura era en 1941 tan típicamente danesa, que la actriz Theodosia Goodman, para aclimatar este tipo nuevo en los Estados Unidos, tomó un seudónimo de consonancia danesa: Theda Bara. (Sadoul, 1972, p. 77)

Santamarina (1999) sostiene que es el estereotipo físico de la mujer vampiro que cuelga de los brazos de los gánsteres de los años 30, del que el cine negro crea esta nueva tipología de personaje femenino, que le roba el protagonismo a su opuesto masculino e invierte la jerarquización de los papeles característicos de estas ficciones. Coma (1990a) señala que la mujer fatal es un ser ambicioso, cruel y astuto que no duda en emplear la seducción y sus encantos sexuales para, no solo destruir al hombre, sino también para ascender socialmente y obtener poder, dinero, o lujo, a toda costa, dando de lado las cuestiones morales. Siguiendo el modelo del detective privado, es solitaria, individualista e independiente. No tiene hogar ni pretende tenerlo. Tomando como referencia la fauna animal podemos establecer un símil con las mantis religiosas, las panteras o las arañas: tejen una maraña de mentiras para embaucar a los personajes masculinos y acabar con ellos. Así mismo, son camaleónicas, adoptando un aspecto autoritario, caprichoso, maligno, dulce, exigente o débil, en función de sus intereses.

Aunque se retraten desde una perspectiva poco amable, el papel de la *femme fatale* posibilita un cierto empoderamiento femenino ya que “por primera vez aparece en las pantallas el carácter íntegramente humano –contradictorio, con voluntad de poder, complejo psicológicamente... y no meramente decorativo o constreñido a una figura–, de la mujer” (Sánchez Noriega, 1998, p. 19). Apuntan Herederó y Santamarina:

Su presencia introduce en el género una curiosa ambivalencia: la dimensión misógina que ubica la fuente del mal en la naturaleza femenina y el desafío implícito, por las relaciones que aquellas mantienen con los hombres, que supone su protagonismo frente al tradicional posicionamiento dominante de las figuras masculinas, cuya firmeza y seguridad ahora se desestabilizan o se diluyen frente a ellas. (1996, p. 215)

El incipiente protagonismo de la feminidad en las ficciones, y continuando con los postulados de los anteriores autores, es un reflejo del cambio sociológico acontecido en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial: la incorporación de la mujer al mundo laboral a raíz de la falta de trabajadores masculinos enviados al frente.

La *femme fatale*, y como sucedía con los detectives privados, es una de las grandes ausencias de la trilogía *noir*. Urbizu muestra un compromiso tanto con sus protagonistas femeninas como con sus secundarias, ya que en ningún caso se platean como personajes manipuladores, sexualizados o vengativos, todo lo contrario, se identifican con valores positivos como la bondad, la verdad, la fidelidad, la humildad o la perfección; siendo los personajes masculinos los que cumplen con los roles menos favorables.

Como comentamos anteriormente, además de estos estereotipos, el cine negro se nutre principalmente de historias protagonizadas por hombres de la calle, por ciudadanos estadounidenses. En consonancia con Heredero y Santamarina, durante los años 40 prevalece el arquetipo del individuo que es víctima del sistema social americano. Conforme el género evoluciona y se apaga la política del *New Deal*, el sujeto “será víctima bien de sus propias pulsiones amorosas, bien de artimañas urdidas por mujeres fatales, bien de un cúmulo de circunstancias más o menos azarosas” (1996, p. 219). En la mayoría de los casos, los largometrajes se centran en la trayectoria de un “ciudadano que decide romper las leyes y pasar a la acción delictiva” (Coma & Latorre, 1981, p. 104).

Un síntoma similar padece el gánster, una figura que abandona su faceta grandilocuente y mitificada de los años 30 para convertirse en “un hombre corriente, mezquino, mediocre, siempre notoriamente indigno, que puede llegar a matar por los motivos más mínimos y cuya única grandiosidad radica en la fuerza de las metralletas que disparan en su nombre” (Latorre, 1978). Lo que el cine negro propone es una democratización, ya que el universo tanto de los hampones como el de ciudadanos corrientes confluyen en un

mismo tablero –la realidad social– en el que difícilmente pueden identificarse los límites entre el bien y el mal, entre la delincuencia y la legalidad.

Toda la trilogía *noir* deja entrever la impronta de estas características que se toman prestadas de la escuela *crook story*. Por ejemplo, en *La caja 507* la sed de venganza de Modesto Pardo, un hombre cualquiera con una vida sin altibajos, le lleva a protagonizar un viaje por el mundo del hampa durante el que mutará en un ser sin escrúpulos que, en un intento por acabar con la corrupción del sistema, terminará siendo parte del mismo. En *La vida mancha* y *No habrá paz para los malvados* se produce esa democratización a la que antes nos referíamos, ya que en un único terreno de juego coinciden individuos corrientes –Fito y la juez Chacón–, con delincuentes de toda índole –desde tío Pedro y su misterioso pasado en la cárcel, hasta la célula yihadista que buscará detonar un centro comercial–.

La tercera pauta de la no-conformidad gira entorno a la imposibilidad del cine negro para defender el *happy ending* al que tan acostumbrado tenía a sus espectadores el cine de Hollywood. El carácter crítico, desesperanzado y dramático de las historias que nos trae el *noir* son consecuencias de la desconfianza en los valores que la sociedad estadounidense trata de defender. Heredero y Santamarina (1996), sostienen que el cine negro es una radiografía crítica de una realidad social que se ve envuelta en un clima de violencia que llega hasta todos sus ámbitos, desde instituciones hasta individuos. Esta, y según Hurtado, “puede ser expresada por cualquier personaje, representada en cualquier espacio o convertirse en arma de cualquier grupo o clase social” (1986, p.53). Al ser una pieza fundamental del armazón de estos relatos, la violencia es “una de las claves estructurales del género” (Carceller & Company, 1986, p. 12). Hurtado apunta a que la agresividad desbordante de estos filmes reside en el propio tejido sociocultural de Norteamérica. El fracaso del *New Deal* y el final de la guerra provocan el desplome de un ecosistema en el que ya no quedan referentes a los que los ciudadanos puedan aferrarse, viéndose aplastados por “la ley del más fuerte” (1986, p. 55). El género pone de manifiesto las deficiencias de un sistema en el que no existe “ninguna posibilidad de redención individual, de curación, en un cuerpo social que tiene todos sus órganos vitales (desde la justicia hasta la política, desde las finanzas hasta los pequeños negocios, desde

la esfera pública hasta la privada) corroídos por un cáncer incurable” (Herederó & Santamarina, 1996, p. 236).

Sin duda, el final pesimista es uno de los códigos que con más fuerza cala en la trilogía *noir*, y es que los tres largometrajes que la componen guardan un desenlace trágico. *La caja 507* y *No habrá paz para los malvados* dejan un poso de desesperanza al poner de manifiesto todo aquello que falla en el sistema, sus bajos fondos, sus carencias y su lado más intoxicado por la corrupción. Por otro lado, *La vida mancha* pondrá fin a una historia dramática que no deja más que personajes derrotados y abatidos por situaciones que difícilmente encontrarán solución.

Otra de los rasgos intrínsecos del cine negro es que “se nutre de su presente histórico contemporáneo” (Herederó & Santamarina, 1996, p. 25), y esconde una denuncia por parte del narrador ficticio de la representación, que sumerge “al espectador en un universo preñado de turbulencias, sin asideros fiables y sin referencias morales delimitadas” (1996, p. 204). Es, en definitiva, un espejo en el que la realidad se mira:

El género se adentra de esta forma en la vida y en la cultura, en las costumbres y en los excesos de la sociedad americana, a la que se aproxima desde un ángulo oblicuo y a través de un prisma distorsionado en el que reina la inestabilidad de las perspectivas y el desequilibrio de los valores. El fatalismo que con tanta frecuencia impregna la vida de sus personajes, la dislocación psicológica que los mantiene cercados, el desengaño y el autoengaño del que son víctimas no son otra cosa que manifestaciones individuales derivadas del «estado de las cosas» en un mundo donde toda certeza o línea de referencia ha terminado por desvanecerse entre las brumas. (1996, p. 28)

Urbizu cumple a rajatabla con todo esto, ya que la trilogía puede entenderse como una crónica de la sociedad española del momento en el que los largometrajes fueron rodados. Con *La caja 507* nos acercaremos a la corrupción urbanística que, a base de recalificaciones y sobornos, acabó con gran parte de los parajes naturales de la Costa del Sol; con *La vida mancha* tomaremos conciencia del papel de la mujer trabajadora en la España de principios de siglo; y con *No habrá paz para los malvados* descubriremos que vivimos en un mundo de falsas apariencias en el que nada funciona como verdaderamente debería.

Herederero y Santamarina afirman, además, que el cine negro –y volviendo a la importancia de la ambivalencia y la dicotomía– propone al unísono una “imagen ideal” y una “imagen metafórica” de la sociedad americana:

La primera aparece situada, por lo general, en un tiempo pretérito, en un medio rural, en unos espacios abiertos al infinito y con los colores luminosos del día alumbrando el conjunto (...). La segunda, completamente opuesta y prácticamente su negativo fotográfico, es la que estas mismas películas ofrecen de su entorno real y contemporáneo, cuyas constantes se localizan –por antítesis– en un tiempo presente y fracturado, en un medio predominantemente urbano, en unos espacios cerrados y con la noche como protagonista casi absoluta de la narración. (1996, p. 233).

Hay que tener en cuenta que en el género negro impera un carácter urbano. La mayoría de obras emblemáticas se desarrollan en ciudades –muchas de ellas sin nombre– que recorreremos a través de un itinerario que nos lleva a locales clandestinos, calles vacías, clubs, locales de apuestas, fábricas abandonadas... Todas estas ubicaciones están intoxicadas por el crimen y la violencia, de modo que el mal penetra “definitivamente en todos los rincones de las grandes urbes, incluida la esfera privada de cada individuo” (Herederero & Santamarina, 1996, p. 232). Esto implica que la ciudad –que en algunos casos llega a tener tanto protagonismo como los propios personajes– no sea más que una “extensión expresionista de la violencia latente en este instinto moral” (Hurtado, 1986, p. 58). En definitiva, se revela como un tablero en el que “las estructuras de poder se muestran con toda su crudeza y donde cualquier expectativa de ascenso en la escala social –como la que alimentan la mayoría de los protagonistas de estas ficciones– acaba por desvanecerse de manera definitiva” (Herederero & Santamarina, 1996, p. 232).

El retrato pesimista de una urbe que oprime, encierra y maltrata a los ciudadanos que son incapaces de acomodarse a ella, provoca que el entorno rural sea el ansiado lugar, por su aspecto tranquilo y apacible, al que los personajes de las ficciones *noir* pretenden desplazarse para huir del mal. Sánchez Noriega (1998), señala que, además de estas características ubicaciones, habría que sumar otras como: las ciudades provincianas, la frontera tanto terrestre como marítima, las colonias asiáticas, el Japón contemporáneo o espacios éxitos como Estambul.

El diálogo entre lo urbano y lo rural también está muy presente en la trilogía *noir*. Por ejemplo, en *La caja 507* Urbizu plantea una dicotomía entre el mundo de la pobreza – simbolizado por La Línea de la Concepción y entornos degradados del litoral mediterráneo– y el de la riqueza –compuesto por lujosas mansiones y complejos urbanísticos que, alejados de la urbe, sirven de escondite para mafiosos extranjeros de toda índole–. En *La vida mancha*, existe un enfrentamiento entre un barrio periférico que oprime y encierra a sus protagonistas, y una laguna ubicada en mitad de la naturaleza a la que los personajes acuden tanto para reencontrarse con el pasado como para sentirse libres. Por último, en *No habrá paz para los malvados*, y regresando a la idea propuesta en *La caja 507*, se busca diferenciar la metrópolis –entendida como enclave en la que el ciudadano se siente seguro– del entorno periférico y rural que la rodea y en el que existen anónimas guaridas en las que germina el mal. Todas estas cuestiones las abordamos en un artículo titulado *La naturaleza como refugio: diálogo campo-violencia en la trilogía noir de Enrique Urbizu*, recogido en el libro *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción* (2020), coordinado por María Dolores García Ramos.

Que el cine negro sea de carácter contemporáneo no significa que sus obras tiendan a ser naturalistas, de hecho, se alejan de esta corriente para abrirse a una estética expresionista, algo que nos lleva a la última pauta de la no-conformidad que planteaban Bordwell, Staiger y Thompson (1985), con la que se refieren a la ruptura de la puesta en escena clásica:

La introducción de procedimientos de carácter subjetivo (voz en *off*, *flashbacks*, puntos de vista identificados con la cámara, etcétera) y el despliegue de una estilización impregnada de inestabilidad visual y sustentada sobre composiciones de lectura borrosa (tanto por su iluminación como por la naturaleza de los encuadres) hacen incompatibles estas ficciones con el desarrollo convencional o previsible de las historias. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 206)

La puesta en escena está muy influenciada por la fotografía, la estética y la iluminación del expresionismo centroeuropeo que caló en Estados Unidos gracias a cineastas emigrantes como Fritz Lang o Robert Siodmak, que decidieron escapar del viejo continente amenazado por los totalitarismos y el desencanto social. Estos exiliados, cuya

procedencia germánica llevó a hablar de la “escuela alemana de Hollywood” (Borde & Chaumeton, 1958), apostaron por imágenes metafóricas, turbias y oscuras cargadas de simbolismo que nos remiten a los largometrajes producidos por la UFA durante la república de Weimar. La importancia de las sombras, de los contrastes, los claroscuros, las fuentes de luz sin justificar, el uso forzado del contrapicado o la presencia de lluvia o niebla, configuran una atmósfera oscura, casi de pesadilla, que atrapa a los personajes:

Estos exiliados trabajaban sobre una temática de la desaparición, utilizando estilos procedentes del cine alemán anterior al nazismo, y también del realismo poético francés. En sus películas la realidad se deformaba artísticamente, lo que producía un sentimiento de angustia a menudo ligado a la desconfianza respecto al orden establecido. (Simsolo, 2011, p. 16)

La iluminación deja de ser estética o ambiental para adquirir una nueva naturaleza más dramática y conceptual que se asienta, según Heredero y Santamarina sobre tres operaciones: el incremento de la luz principal *–key-light–*, la progresiva retirada de la luz de relleno *–fill-light–* para remarcar el valor de las sombras y el reforzamiento del contraluz. Esta propuesta:

Genera una iluminación de contrastes altos (*high-key*), que acentúan el choque entre la luz y la oscuridad, distorsiona los rostros, endurece la expresión, sumerge las habitaciones en penumbra, ennegrece las sombras y aumenta la violencia con la que éstas son invadidas por las ráfagas de luz que surcan el encuadre dentro de una confrontación de la que han sido extraídos –o minimizados– los elementos estabilizadores. (1996, p. 259)

Todos estos estilemas ayudan a configurar una serie de imágenes en las que predomina la nocturnidad. “La noche es el espacio de las sombras en la que la ambivalencia de las figuras recortadas en contraluz o entrevistas en la penumbra se corresponden con personajes nunca del todo conocidos y siempre imprevistos en sus reacciones” (Sánchez Noriega, 1998, p. 19). La destrucción del realismo que propone la iluminación expresionista genera una barrera visual que impide acceder a ciertos puntos del encuadre. Los cineastas *noir*, antes que ver esto como un punto en contra, lo emplean –junto al fuera de campo– como respuesta a la censura del código Hays, que prohibía mostrar explícitamente en pantalla cualquier muerte o acto de violencia. En muchas ocasiones el

espectador tendrá que suponer lo que el realizador le sugiere con un contorno, una sobra, un sonido o un plano de reacción de alguno de sus personajes.

Donde más difieren el cine negro clásico y la trilogía *noir* es en todo lo relacionado con la construcción lumínica de los largometrajes. El efecto dramático que logra la escuela expresionista en las obras de los 40 y los 50 se abandona por completo en la propuesta del cineasta bilbaíno, marcada por la estética naturalista sin retorcimientos expresivos. Además, las sombras y la nocturnidad tan característica del género son sustituidas por la luz diurna, de manera que todo queda al descubierto. Urbizu pretende justificar cada una de las fuentes de luz que intervienen en la narración además de evitar que se generen zonas que oculten información a los espectadores.

La ruptura con el clasicismo cinematográfico de Hollywood no reside exclusivamente en la puesta en escena sino también en la estructura narrativa de los filmes, que convierten “la ambición –entendida como deseo de superar las diferencias insalvables que imposibilitan ascender, por medios legales, dentro de la escala social– en el motor de las historias” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 236). En primer lugar, estos relatos se caracterizan por la densidad narrativa, al condensar gran cantidad de información y acontecimientos en un periodo breve de tiempo. Para ello, se valen de la voz en *off* –mediante la que los protagonistas relatan sus calvarios y su decadencia hasta la muerte–, y las elipsis. Así mismo, las obras se alimentan de intrigas, suspenses, pistas falsas y vacíos de guion que obligan a los espectadores a convertirse en auténticos detectives que han de completar la diégesis, ya que “los engarces no conducen a una explicación exhaustiva (resolución de expectativas) de todos los conflictos abiertos” (Sánchez Biosca, 1986, p. 179). El objetivo de estos filmes es “desorientar al espectador, que no encuentra sus puntos de guía habituales” (Borde & Chaumeton, 1958, p. 19). Añade Sánchez-Noriega:

Estas películas atrapan la atención del espectador por la vía de la sorpresa y la imprevisibilidad, pero lo hacen sin atar todos los cabos. Precisamente, en la fascinación que ejercen los personajes y las historias radica su capacidad para ser aceptados con muy pocos elementos, y al mismo tiempo, deja entrever todo un mundo –sumergido, pero nunca explicitado–, detrás de ellos. (1998, p. 16)

Uno de los mecanismos con los que el cine negro rompe la linealidad narrativa previa a su nacimiento es el *flashback*, un recurso que según Sánchez Biosca (1992), define una relación casual entre pretérito y presente. La utilización de los saltos al pasado dan lugar a una narración fragmentaria que nos permite acercarnos al origen de los conflictos que se desarrollan en la trama del presente ficcional. Este resorte distintivo suele ir acompañado de la voz en *off*:

Cuya intromisión en la banda sonora es un artificio que viene a romper –todavía más– la distante objetividad narrativa del cine de gánsteres y que se ofrece como vehículo para implicar al narrador ficticio en el conjunto de la representación. Esta operación supondrá, como efecto adicional, la inmersión reforzada del espectador en el mundo inestable por el que circula el protagonista, ya sea éste un detective o cualquier otro personaje que actúe como conductor del relato. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 244).

La trilogía *noir* se muestra claramente influenciada por la estructura narrativa que plantea el cine negro clásico. Urbizu, basándose en una estructura en la que el planteamiento, el desarrollo y el desenlace quedan perfectamente definidos, impone ritmo y velocidad a unas narraciones que no se permiten divagaciones. La concesión y concreción de sus obras se debe a una labor sintáctica que elimina todo aquello que no es significativo para la diégesis y que evita subrayar aquello que el espectador puede desvelar por sí solo. Aunque recurra a constantes elipsis para agilizar las tramas, dejará de lado la voz en *off* y los *flashback* –solo recurrirá a este mecanismo en *La caja 507*–.

Capítulo 3. El cine negro americano

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

3.1. El cine de gánsteres (1930-1941)

Herederó y Santamarina (1996) señalan que *The Musketeers of Pig Alley* (*Los mosqueteros de Pig Alley*, D.W. Griffith, 1912) es el primer filme de gánsteres que adquiere un grado considerable de formalización. A comienzos de siglo, los largometrajes que orbitan entorno al hampa se decantan por historias con intrigas sentimentales muy cercanas al melodrama, relegando la violencia a un segundo término. Sin embargo, la entrada de la Ley Seca en los años 20 puso en marcha “la evolución del gansterismo italoamericano desde su era comercial (distribución y venta de alcohol) a su era industrial (su producción)” (Gubern, 1977, p. 84). Sinsolo considera lógico “que la inquietud nacida con la Gran Depresión y las decepciones ante la negativa gubernamental a intervenir contra el fascismo preparen el futuro ciclo negro, y la síntesis se opera con soberbios impulsos y concesiones deprimentes” (2011, pp. 88-89).

Tanto Sinsolo (2011) como Herederó y Santamarina (1996), apuntan a que la película fundacional del cine de gánsteres es *Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn LeRoy, 1931); sin embargo, cuatro años antes se estrenaba *Underworld* (*La ley del hampa*, Josef von Sternberg,), considerada como la precursora de esta nueva producción cinematográfica. Aunque en el filme sigan residiendo algunos de los estilemas propios del melodrama, plantea ciertos elementos como la estética expresionista, que heredarán los cineastas que cultiven el género a partir de los años 30:

La película realiza un retrato de Bull Weed en el que existen ya una serie de rasgos que serán luego característicos del arquetipo del personaje del gánster, como la brutalidad y la animalidad en su comportamiento, la gestualidad interpretativa, la desconfianza y los celos enfermizos, la incultura o el tic de jugar con una moneda (en este caso doblándola) como más tarde hará Rinaldo en *Scarface*. (Santamarina, 1999, pp. 26-27)

Entre 1927 y 1931 se suceden unos años de transición que son clave para el cine ya que gran parte de los estudios “comienza a intuir primero, y a explorar después, la capacidad del invento sonoro para potenciar la vertiente realista de una forma narrativa que casi parecía estar esperándolo y que, en realidad, lo incluye entre sus demandas” (Herederó & Santamarina, 1996, p. 139). Aunque durante este periodo, y tomando como referencia la recopilación de Santamarina, no existan obras reseñables, los grandes estudios

aprovecharon para incorporar a sus filas de guionistas a escritores de la *Black Mask*, al ser conocedores del mundo del crimen:

El éxito de la novela negra durante esos años y la actualidad de los temas que trataba – con los gánsteres convertidos, sobre todo tras la matanza del día de San Valentín (1929), en portada casi diaria de los periódicos– hizo que los ojos de los productores se volvieran hacia ese género a la hora de encontrar una de las fuentes de las ficciones negras. (1999, p. 28)

La relevancia de los hampones, que pasaron a estar en boca de todo el mundo, provocó que los novelistas adoptados por Hollywood adaptasen mayoritariamente historias procedentes de la corriente *crook story*. De esta manera se configura una nueva imagen del malhechor:

El gánster ya no aparece como el arquetipo anticuado de novela popular y naturalista. Se convierte en un bárbaro, rebelde incluso, frente a un mundo corrupto. Su nihilismo lo convierte en un mito moderno y *Hampa dorada* (1931) abre el camino. (Simsolo, 2011, p. 89)

En consonancia con Santamarina, “*Hampa dorada* sienta la mayoría de las bases de las convenciones narrativas, dramáticas y arquetípicas del cine de gánsteres” (1999, p. 18). Revisando el largometraje detectaremos una estructura diegética lineal que conduce al espectador al ascenso –movido por la ambición de escalar socialmente– y al declive de un protagonista que reúne las siguientes características:

Infantilidad de sus comportamientos, la vanidad, la fascinación por el lujo como signo de poder (...), la homosexualidad larvada que manifiesta en su rechazo a las mujeres y en la relación que mantiene con Joe Masara y la orfandad paterna como metáfora, acaso, de la pérdida de los referentes de su país de origen y de sus deseos de integración en la nueva sociedad de acogida. (p. 31)

También en 1931 se estrena *The Public Enemy* (*El enemigo público*, William A. Wellman), otra obra clave para el desarrollo del gansterismo cinematográfico. Para Simsolo, lo fundamental del filme “es que no aparecen héroes admirables ni violencia seductora. La negrura de esta película procede de la forma clínica de mostrar la iniciación en la delincuencia y la ausencia de moral en los protagonistas” (2011, p. 92). El personaje

al que da vida James Cagney sigue el mismo patrón que sus compinches de la ficción: comportamiento violento, arrogancia, ambición, odio a las mujeres y ausencia de referentes paternos.

Antes de que estos dos largometrajes de 1931 se convirtieran en las obras prototipo del cine de gánsteres, Howard Hawks había rodado *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, 1930). Sin embargo, la censura le obligó a incluir un prólogo y a modificar el final –el hampón debía mostrarse indefenso a la hora de ser ajusticiado–, lo que supuso retrasar su estreno hasta 1932. Simsolo (2011) apunta a que el objetivo del filme era burlarse del realismo y de las películas sobre el hampa, algo que ratifica Santamarina (1999), al considerar equivocado el hecho de conceptuar como realistas este tipo de ficciones. La historia de Tony Camonte –inspirada en la propia vida de Al Capone– retrata la violencia y el mundo del crimen desde una puesta en escena estilizada que rebosa modernidad. Para “*Scarface* supone, desde la fisicidad y el conductismo que presiden su deslumbrante puesta en escena, la confirmación definitiva del proceso de depuración estilística al que había llegado el primitivo cine de gánsteres en el momento culminante de su desarrollo cinematográfico” (Santamarina, 1999, p. 44).

El mismo autor defiende que la obra de Hawks es la película culmen –a la vez que la elegía fúnebre– de una corriente que, a partir de 1932, se verá mermada por el encarcelamiento de muchos de los gánsteres de los que se habían nutrido sus historias, así como por los cambios sociopolíticos de Norteamérica. Hasta ese momento, los líderes mafiosos se mostraban en pantalla como seres a los que les costaba adaptarse al medio en el que vivían:

Necesitan romper con el pretérito para buscar su sitio en la contemporaneidad de una sociedad avanzada que construye su progreso sobre la superación del pasado. El coste de esta ruptura (...) es el camino de la criminalidad y éste aparece entonces, de forma metafórica, como una parábola del proceso por el que debe pasar el hampón –de habituales raíces europeas– para probarse a sí mismo como “americano”. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 147)

La caída a los infiernos después del ascenso meteórico de los hampones es el modelo que copa la mayoría de los filmes de principios de los 30. En los viajes que experimentan los

protagonistas ya se deja ver –característica latente en el posterior *noir*– la fuerza del destino trágico. Al criminal se “le niega cualquier posibilidad del burlar el *fatum* que rige su final” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 151). De acuerdo con estos autores, la tragedia de Aristóteles impregna estas ficciones ya que el peso del destino gravita durante todo el relato llegando a su punto álgido en las últimas secuencias del mismo. El infranqueable *fatum* “los maneja a su antojo y acaba por precipitarlos en un final prefijado desde las primeras imágenes del filme” (p. 158).

Estos individuos suelen verse acompañados de mujeres que adquieren poca relevancia y cuyos papeles normalmente se limitan, según Heredero y Santamarina (1996), a objetos de lujo que hay que poseer, madres resignadas o hermanas díscolas. Habrá que esperar a que el género evolucione para que sus ciclos y ramificaciones otorguen mayor protagonismo al arquetipo femenino, tal y como veremos en los epígrafes venideros.

El universo ficcional autónomo creado por este tipo de cintas supone una reinterpretación de la sociedad americana de los 30, algo que, sin duda, sienta las bases críticas del posterior cine negro. Los cineastas, generalmente, centran sus reflexiones en:

La mitología norteamericana del éxito, del triunfo personal, del *self made man*, que había calado a fondo en todos los sectores de la escala social durante la fase de prosperidad económica de los años veinte y que caería después hecha trizas como consecuencia del trauma moral de la Depresión. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 159)

Como venimos observando en los largometrajes comentados, las historias se focalizan en la ambición desmedida de unos personajes que se ven obligados, por el propio clima social en el que viven, a elevarse socialmente. Como reconocen Heredero y Santamarina (1996), la búsqueda del éxito individual –ese sueño americano– guía a unos protagonistas –en su mayoría extranjeros procedentes de Italia o Irlanda– que han de adaptarse a un nuevo medio, acomodando su patrón de conducta a los modelos sociales de Norteamérica. En definitiva, el cine de gánsteres es, y según Jack Shadoian, “una vía para ganar perspectiva sobre la sociedad mediante la creación de mundos y de figuras que permanecen fuera de ella” (1977, p.3).

Anteriormente comentamos que los largometrajes sobre las grandes figuras del hampa perdieron fuelle a partir de 1932 debido a una serie de cambios políticos acontecidos en Norteamérica:

Tras el *crack* provocado por el hundimiento de la bolsa de Nueva York en 1929, Estados Unidos entra en un largo período de depresión económica y en una crisis aguda de valores que amenaza con socavar los cimientos ideológicos sobre los que se sustenta el entramado social de la nación. Con la llegada, al frente del Partido Demócrata, de Franklin D. Roosevelt a la presidencia de la nación en 1933 se pone en marcha un ambicioso programa de reformas –conocido como *New Deal* (Nuevo Trato)– que intenta conseguir no solo la reactivación económica del país, sino también el rearme moral de una sociedad que ha perdido el rumbo después del desastre financiero. (Santamarina, 1999, p. 45)

Una de las medidas más recordadas de Roosevelt fue la derogación en diciembre de 1933 de la Ley Seca, lo que supuso, según Simsolo, el fin de:

El reinado de los *bootleggers* y de los sangrientos ajustes de cuentas entre bandas rivales. La miseria social y económica crea otro tipo de bandas. Los criminales se reconvierten, infiltrándose en los sindicatos o dirigiendo el tráfico de drogas, las casas de juegos y la prostitución, pero hay algunos que se quedan al margen de estas organizaciones, atracan bancos en solitario y matan para proteger su fuga. (2011, p. 97)

La represión de los hampones iniciada por el presidente provoca, según el historiador francés, que la saga de los gánsteres pase a la serie B o adopte un tono moralizante. Considera que se les impone un corsé a los guionistas y cineastas, de manera que la moral debe sobreponerse al realismo, provocando que los criminales reciban un tratamiento excesivamente maniqueo. Esta situación se agrava a su vez con la implantación del llamado código Hays, un manifiesto que coarta las libertades expresivas de las producciones cinematográficas. Entre sus medidas de censura podríamos señalar: no se ridiculizará la ley, natural o humana, ni se despertará simpatía por los que la violen; no se mostrará la técnica del asesinato de modo que pueda suscitar su imitación; no se mostrarán detalladamente los asesinatos brutales; no se justificará la venganza en la época contemporánea; el uso de armas de fuego se reducirá a lo esencial.

Todo esto conlleva a que la aureola de fascinación que envolvía a los gánsteres años antes se desvanezca:

Cuando los hampones regresan a la pantalla tras un corto período de hibernación lo hacen bajo un envoltorio temático completamente distinto. Los contornos casi míticos del personaje se visten ahora con los ropajes del hombre de la calle y la ambición se transforma en algo tan simple, y casi tan tópico, como la necesidad de escapar de la miseria y mejorar, mediante una de las pocas formas posibles por aquel entonces, las duras condiciones de vida. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 161).

Santamarina (1999) señala que, a raíz del rumbo que toma el país, surgen nuevas tendencias dentro del género: el cine penitenciario –denuncia las duras condiciones en las que viven los reclusos de las cárceles–; el cine de denuncia social –que pone de manifiesto las quejas contra la sociedad–; la sociología del gansterismo –pretende analizar las causas de la delincuencia y el crimen–; o la apología policial –defiende a toda costa la labor de los agentes de la ley–.

En 1932 Mervyn LeRoy dirige *I am a fugitive from a chain gang (Soy un fugitivo)*, un largometraje adscrito a la primera corriente mencionada en el párrafo anterior, en el que se narran las adversidades a las que tienen que hacer frente un presidiario de un centro penitenciario después de fracasar en su intento por labrarse un futuro. Su protagonista, James Allen (Paul Muni), se retrata como un hombre honrado que es incapaz de superar las precarias condiciones de vida de la cárcel, que terminarán por volverle loco. Para Santamarina la película denuncia:

Algunos de los males que aquejan a la sociedad norteamericana de la época, que, mientras aplaude, agasaja y admite en sus salones a conocidos criminales y traficantes de alcohol, no duda en enviar a la cárcel, por dos veces, a un ciudadano normal y corriente –a alguien que, como pone de relieve el filme, construye puentes para mejorar las condiciones de vida de los demás y no se dedica a destruir a sus semejantes– por mantener el respeto a la letra de unas leyes sin alma. (1999, pp. 47-48)

El ejemplo más claro de que la escuela *hard boiled* vuelve a imponerse, convirtiendo al policía en un auténtico héroe, es el estreno de *G Men (Contra el imperio de la droga)*, William Keighley, 1935), un largometraje que claramente ensalza la figura de los

Government Men (agentes del FBI), que lucharon infatigables contra la delincuencia y los criminales durante los años 30. A pesar de ser un manifiesto a favor de las fuerzas del orden, esconde dos elementos de la predecesora tendencia que serán heredados, en el futuro, por el *noir*. El primero de ellos es la sed de venganza que mueve a James Brick Davies (James Cagney –uno de los hampones cinematográficos más conocidos que ahora invierte su papel–), a unirse a los agentes de la ley para honrar la muerte de un amigo asesinado a manos de un gánster. El segundo, la estética expresionista basada en marcados contrastes entre luces y sombras.

Dentro de los nuevos ciclos a los que se refiere Santamarina (1999), los más significativos, no solo para la presente investigación sino para entender cómo actúan como preámbulo del espíritu crítico del cine negro, son el de denuncia social y el de la sociología del gansterismo. La película que abandera el primero de ellos es *Fury* (*Furia*, Fritz Lang, 1936). El realizador alemán ofrece una mirada desesperanzadora no solo contra el sistema sino contra el propio individuo a la vez que “transforma el rostro tradicional y fácilmente reconocible de la monstruosidad (gánster, asesino, psicópata, criatura sobrenatural) retirándole sus características individuales. Aquí el monstruo es la multitud” (Simsolo, 2011, p. 122). La obra refleja la crisis moral de la nación y carga, y en consonancia con Santamarina, contra: las deficiencias del sistema de derechos y libertades; la corrupción política encarnada por el gobernador del Estado; el cuerpo policial; el sistema judicial; y el pueblo americano, “que parece haber olvidado los valores democráticos de sus orígenes fundacionales” (1999, p. 58). Este manifiesto de denuncia –que prelude el venidero cine negro– con el que Lang, además, profundiza en los impulsos que llevan a un individuo corriente a cometer un crimen, se apoya en recursos formales tan característicos del *noir* como la voz en *off*, el *flashback*, y el tono expresionista.

Para entender la sociología del gansterismo debemos detenernos en dos de sus obras más emblemáticas: *Angels with dirty faces* (*Ángeles con caras sucias*, Michael Curtiz, 1938), y *The Roaring Twenties* (*Los violentos años 20*, Raoul Walsh, 1939). La primera analiza “la fascinación que ejercía, por esos años, la figura mítica de los delincuentes famosos sobre las pandillas juveniles y donde se apuntan también algunas soluciones para combatir esa influencia” (Santamarina, 1999, p. 43). Para Simsolo, el filme “lleva el

principio de prevención del delito hasta el absurdo, con un final en el que el bandido se rinde ante los ruegos de un sacerdote y finge miedo en el momento de su ejecución capital” (2011, p. 98), por lo que se convierte en un claro ejemplo de la censura impuesta por el código Hays. La historia, siguiendo la estructura narrativa de obras anteriores, se basa en el seguimiento de un hampón desde su ascenso hasta su posterior caída y muerte. A pesar de su maniqueísmo, denuncia las duras condiciones de vida de los ciudadanos de la gran ciudad, así como la corrupción que intoxica los órganos políticos y policiales.

El largometraje que pone fin al cine de gánsteres y que, a su vez, lo resume a la perfección, es *Los violentos años 20*. La propuesta de Walsh actúa “como repaso somero de la historia de Estados Unidos durante las últimas décadas” (Santamarina, 1999, p. 66). Gracias a una voz en *off*, el espectador asiste a una narración estructurada en diferentes episodios históricos que arrancan con la Primera Guerra Mundial y se extienden hasta la contemporaneidad de la película. A lo largo del metraje acompañamos –y regresando de nuevo a la construcción clásica del género– a Eddie Burlett (James Cagney), “un ex soldado a quien el paro, la inadaptación y las oportunidades que ofrece la Ley Seca le conducen por la senda del delito hasta llegar a la cima del éxito para caer, después, rodando desde ella” (Santamarina, 1999, p. 66). Como podemos observar, la *crook story* sigue vigente, ya que nos ponemos frente a un sujeto que, por circunstancias sociales, se ve arrastrado a la delincuencia. Mediante la recuperación de la figura del hampón –al que se le otorga una profundidad psicológica nunca vista– el filme ahonda –de manera crítica– en los motivos que pueden llevar a un hombre a transformarse en criminal. Para Simsolo, es una película “radicalmente negra, que no solo es un fresco nostálgico sobre los años veinte, sino un balance analítico de todas las películas de gánsteres realizadas desde *Underworld*” (2011, p. 101).

A modo de resumen, y antes de abandonar este epígrafe, creemos conveniente destacar diversos aspectos formales –además de los ya mencionados– de estas películas, ya que serán heredados por el género negro nacido en los 40. El primero hace referencia a la rapidez y concreción de las historias. Como apuntan Heredero y Santamarina, el esquema narrativo del cine de gánsteres se levanta bajo una concatenación concisa, áspera, seca, y trepidante, de los hechos narrados. Las obras no dan oportunidad para digresiones que no atañan a la diégesis principal. “La ascensión del gánster se consume a golpe de elipsis, de

fundidos a negro y de secuencias cerradas sobre sí mismas: sintaxis que insta una linealidad clausurada sin resquicios al final de la historia” (1996, pp. 178-179).

Por otro lado, el modelo predominante de estas ficciones, basado en el seguimiento de la trayectoria de un hampón, que conforme evoluciona el género pasa de estar “definido por sus acciones al gánster como producto social” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 180), no suele recurrir a los mecanismos dramáticos propuestos por Vale (1989) para provocar efectos sobre el espectador, algo que si mutará en el posterior *noir*:

No existe en ellas el suspense ni como resorte narrativo ni como efecto psicológico, no hay lugar para la derivación melodramática, ni tampoco para ninguna forma de administrar la información que permita generar expectativas diferentes a las de los protagonistas o que no esté sometida a la dinámica propia y exclusiva de la acción. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 174)

3.2. Los primeros pasos del género

Como venimos apuntando, desde finales de los años 30 las transformaciones sociológicas que tienen lugar en el seno de la sociedad americana provocan una desmitificación del hampón clásico a la vez que merman las ficciones que los convierten en protagonistas. Al comiendo de la nueva década:

Estados Unidos recupera la renta per capital real de 1929 y parece salir, por fin, del largo período en sombras en el que se hallaba sumido desde el *crack* de la bolsa de Nueva York. Para entonces, sin embargo, el programa de reformas puesto en marcha por Roosevelt, a través del *New Deal*, había perdido su impulso inicial, la corrupción volvía a extender sus largos tentáculos por todo el país y el negro presagio de una Segunda Guerra Mundial dejaba poco espacio para la esperanza o el optimismo que la recuperación económica parecía prometer. (Santamarina, 1999, pp. 73-74)

En estas circunstancias se estrena *High Sierra (El último refugio)*, Raoul Walsh, 1941), un largometraje que, como veremos a continuación, es el nexo de unión entre el agonizante cine de gánsteres –ya que mantiene parte de sus elementos característicos– y el incipiente cine negro, al aportar nuevos enfoques y perspectivas formales. Según Simsolo, el largometraje no es más que un “réquiem por un bandido dividido entre la violencia y la

ternura” (2011, p. 102), interpretado por Humphrey Bogart. Atendiendo a esta definición podríamos establecer un paralelismo entre el protagonista y Santos Trinidad, ya que ambos, por diversas circunstancias, se ven obligados a pasar a la acción para terminar con un último encargo.

La primera particularidad del filme, según Santamarina (1999), es la propia estructura narrativa, ya que obvia el proceso de ascensión al poder para centrarse exclusivamente en la caída y derrota de un delincuente ya maduro que, tras salir de prisión, se ve obligado a participar en el robo de un hotel para saldar una vieja deuda, cuando lo único que quiere es dejar todo atrás para empezar de cero. El retrato de este antihéroe convierte *El último refugio* en una *crook story* influenciada por la sociología del gansterismo, al profundizar en el lado más humano de un criminal incomprendido:

El gánster Roy Earle, que no es un megalómano sanguinario ni un asesino frío y cruel, atrae las simpatías del público de la manera más sencilla del mundo: él está fuera de lugar en un mundo en el que los antiguos “valores” del hampa, de la policía y de las personas normales han dejado de existir. (Simsolo, 2011, p. 102)

La principal diferencia que existe entre el cine de gánsteres y el cine negro reside en que las producciones de principios de los 40 que aún retratan a los hampones, lo hacen desde una nueva perspectiva, involucrándolos en una realidad vista desde la negatividad:

No se trata ahora ya de ofrecer un espejo a los mitos creados por la sociedad (como sucedía en el cine de gánsteres), sino de sustituir, como en la figura estilística de la metáfora, uno de los términos (la sociedad) por otro (la imagen depurada de ésta que presentan los filmes) y de devolver al espectador el producto obtenido golpeándole las retinas con la ambigüedad de sus ficciones preñadas de crimen y de violencia. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 204)

Otro aspecto interesante de la obra es el diálogo que existe entre el mundo rural y el urbano. El primero de ellos actúa, al igual que lo hará en los años venideros bajo el abrigo del cine negro, como un refugio frente a la oscura ciudad, donde prolifera la violencia y la corrupción –algo que veremos posteriormente en *La caja 507* y *No habrá paz para los malvados*–. El dicotómico enfrentamiento entre ambos espacios se hace presente, además, tal y como sugiere Santamarina (1999), en el desequilibrio, asimetría y ruptura de las

líneas compositivas de la puesta en escena cuando la cámara aborda la urbe, mientras que en la zona agreste todo guarda armonía.

La avaricia, la indiferencia y el egoísmo como motores del individuo a lo que debemos sumar la ausencia de maniqueísmo y el destino trágico e inapelable bajo el que sucumbe el protagonista –características presentes en los tres personajes a los que José Coronado da vida en la trilogía *noir*–, le aportan al filme lo que Simsolo (2011) define como *fatalismo negro*. En definitiva, la obra de Walsh está a caballo entre un género que se apaga y otro dispuesto a nacer:

Con la línea que separa el bien y el mal completamente difuminada, con el pasado convertido en una cicatriz que marca el destino del protagonista, con el dibujo más acabado de los personajes secundarios y con la evolución más compleja de las líneas narrativas y dramáticas, *El último refugio* contiene ya dentro de sí todos los ingredientes del cine negro. (Santamarina, 1999, pp. 72-73)

Como ya adelantamos, el estreno –también en 1941– de *El halcón maltés* (John Huston), marca un punto de inflexión dentro de la producción cinematográfica hollywoodiense ya que, la tercera adaptación de la novela de Dashiell Hammett, ha sido mayormente aceptada por autores como Borde y Chaumeton (1958), Sadoul (1972), Heredero y Santamarina (1996) o Víctor Arribas (2015), como la obra fundacional del cine negro clásico. Aunque, como ya adelantamos, nuestro parecer concuerda con el de dichos teóricos, ha de ser puntualizado: al igual que postulamos *El halcón maltés* como cabeza de serie del *noir*, coincidimos con Simsolo (2011) en que el periodo clásico del género da comienzo en 1944 con el estreno de *Perdición* (Billy Wilder).

Huston se inspira en el *hard boiled* para desarrollar una ficción que gira entorno a la figura del sabueso Sam Spade (Humphrey Bogart), en la que incrusta elementos novedosos respecto a la primera etapa de la escuela literaria como “desilusión, desprecio mutuo, artimañas” (Simsolo, 2011, p. 103). Siguiendo a Santamarina (1999), una de las pautas que nos lleva a considerar la obra como la primogénita del *noir* es la incorporación de dos nuevos arquetipos: la mujer fatal y el detective privado. Por una parte, Mary Astor interpreta a Brigid O’Shaughnessy, una joven camaleónica que basa su comportamiento en la insinuación, la seducción y su atractivo para encauzar los acontecimientos a su

antojo. Esta *femme fatale* se enfrenta al individualista inspector que actúa en la difuminada frontera que separa el bien del mal. Su férreo código de conducta y su perspicacia le permiten salir airoso de las desventuras que vive sin comprometerse con nadie más que consigo mismo. De hecho, no dudará a entregar a la mujer que ama para mantenerse fiel a sus principios. A pesar de que estas dos icónicas figuras estarán muy presentes durante toda la producción *noir* estadounidense, serán obviadas por completo en la trilogía de Urbizu, siendo la primera reemplazada por mujeres bondadosas y nada retorcidas, y el segundo por agentes de la ley que se desvían del camino recto llegando a cometer crímenes y todo tipo de ilegalidades.

Otros elementos que le confieren una envoltura negra al filme –y que el cineasta bilbaíno tomará prestados tanto en *La caja 507* como en *No habrá paz para los malvados*– son los sobornos, los chantajes, los asesinatos y las falsas apariencias que conforman una ficción que dibuja un paisaje desesperanzador en el que los personajes tienen “siempre algo que ocultar y donde todo el mundo engaña a alguien para obtener un beneficio económico” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 235). De acuerdo con Santamarina, los valores tradicionales como la amistad, el amor o la solidaridad se han visto sustituidos por la ambición, la escalada social y el dinero, detonando los referentes éticos de la sociedad en la que la obra se mira:

Simulaciones y engaños presiden el desarrollo de un filme que, tanto en la sequedad y concisión de su puesta en escena como en la estructura de encuesta que adopta la narración, en la iluminación indirecta (...), en la condensación del tiempo filmico y en los contenidos que desvela (...), abre las puertas de un género que, situado ya de lleno en el terreno de la ambigüedad, acabará por convertirse en el espejo donde se refleja, de manera metafórica, la podredumbre moral de la sociedad de su tiempo. (1999, p. 77)

La ópera prima de Huston pone la primera piedra de un género cuyos comienzos están estrechamente ligados a la novela negra y es que, las pocas producciones que vieron la luz durante el arranque de la década, se construyeron sobre una base literaria y no sobre guiones originales. Esta sumisión se debe a que la industria no era aún consciente del potencial que podían ofrecer este tipo de obras, por lo que prefirió ir dosificando su distribución entre el público –para que fuese acostumbrándose– sin apostar al cien por cien por el *noir*. Santamarina (1999) coincide con Borde y Chaumeton (1958) en que

desde 1941 y hasta 1944 además de *El último refugio* (Raoul Walsh, 1941) y *El halcón maltés* (John Huston, 1941), muy pocas obras continúan fielmente con las pautas establecidas por el género. Una de ellas, que destaca por pivotar entre el ya desfasado cine de gánsteres y el cine negro, es *The Glass Key* (*La llave de cristal*, Stuart Heisler, 1942). El cineasta estadounidense adapta por segunda vez⁶ la obra de Dashiell Hammett que narra la relación entre el gánster Paul Madvig (Brian Donlevy) y Ralph Henry (Moroni Olsen), un senador al que el hampón presta ayuda en su carrera electoral hacia el cargo de gobernador del estado, algo que afecta negativamente a Nick Varna (Joseph Calleia), otro capo que controla el periódico *The Observer* y cuyo estatus se vería en peligro con el ascenso de su enemigo de armas.

El mestizaje del filme reside, en primer lugar, en que se mantiene ligeramente apegado al cine de gánsteres en cuanto a que sus protagonistas son delincuentes capaces de manejar los hilos a sus anchas, algo a lo que Urbizu recurrirá en *La caja 507* a través de la figura de Julio Colón, un alto cargo del sistema con autoridad para ordenar asesinatos u ocultarlos tras cortinas de humo. Sin embargo, y siguiendo la estela de *El último refugio*, la trayectoria que los ha llevado al lugar que ocupan una vez arranca la ficción, es obviada, de manera que la trama gira entorno al descubrimiento de un asesinato que involucra a los hampones. Durante el transcurso del metraje la narración propone un enfrentamiento entre dos tipos de criminales: los buenos y los no tan buenos. En el primer bando encontramos a Ed Beaumont (Alan Ladd), el subordinado de Paul, quien encarna los valores positivos: valentía, amistad y, sobre todo, lealtad. Es un individuo que, siguiendo el modelo de conducta de Sam Spade de *El halcón maltés*, es capaz de entregar a una chica –de la que descaradamente está enamorado– con tal de salvaguardar la inocencia de su jefe. Este, por su parte, es un hombre violento, arrogante y ambicioso –que bien podría remitirnos al perfil que cumple Rafael Mazas en *La caja 507*– que no duda en hacer uso de la fuerza para que se cumplan sus órdenes. Sin embargo, y poniendo de manifiesto la influencia de las acciones iniciadas por Roosevelt para acabar con el gansterismo, en última instancia descubrimos su lado más protector y amable.

Aunque carezca de desenlace trágico –triunfa el amor entre Ed y Janet Henry (Veronica Lake), la hija del senador– es una cinta con retazos *noir*, tal y como muestra su

⁶ La primera versión cinematográfica de *La llave de cristal* fue dirigida por Phil Rosen en 1935.

contemporaneidad y su crítica contra un sistema infectado –a todos los niveles– por la delincuencia. De hecho, la influencia de los gánsteres llega hasta el mismísimo fiscal del distrito. Así mismo, el egoísmo de la sociedad se personifica mediante la figura del aspirante a gobernador, un hombre cuya carrera electoral –basada en perseguir el gansterismo–, se vale, paradójicamente, de una de sus figuras más relevantes para alcanzar el éxito. Según Santamarina, el filme revela “la conexión que existe, en esos momentos, entre el gansterismo, los poderes públicos y la prensa al mismo tiempo que denuncia la infiltración de la delincuencia en éstos como nueva vía de supervivencia de las organizaciones mafiosas” (1999, p. 80), afirmación que, a su vez, resumiría a la perfección el mensaje que Urbizu busca transmitirnos con *La caja 507*.

Por último, el suspense, el mecanismo del falso culpable para generar tensión, la estructura narrativa lineal, la concisión, el ritmo endiablado apoyado en elipsis –que permiten incluso relatar en *off* la muerte de uno de los personajes–, y el contraste entre luces y sombras de ciertas escenas:

Conforman la sintaxis de una obra trepidante que muestra, en su acabado, una cierta herencia expresionista que funda sobre las relaciones entre Ed, Janet y Paul el anticipo de uno de los motivos temáticos fundamentales del cine negro: el triángulo amoroso. (Santamarina, 1999, p. 81)

Con *La llave de cristal*, “culmina un largo proceso en el que el arquetipo del gánster va perdiendo paulatinamente consistencia y protagonismo en la ficción hasta ver cómo otros personajes terminan por ocupar su lugar preeminente dentro de ésta” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 152).

Además de la cinta de Stuart Heisler, Borde y Chaumeton (1958) reconocen que *The Shanghai Gesture* (*El embrujo de Shanghai*, Josef von Sternberg, 1941), *This Gun for Hire* (*El cuervo*, Frank Tuttle, 1942), o *Journey into Fear* (*Estambul*, Norman Foster y Orson Welles, 1943), son largometrajes que esconden ciertos mimbres *noir*. El primero de ellos es el que más despegado se encuentra del género incipiente, al inclinarse mayoritariamente hacia un melodrama que explora “las pulsiones autodestructivas y neuróticas de los personajes” (Simsolo, 2011, p. 110).

La segunda sí es considerada por el autor francés como una matriz del cine negro y será citada posteriormente por Melville en *El silencio de un hombre*. Recurre a temas y estilos del *thriller* de la época como el egoísmo, personificado en la figura de su protagonista, el matón Raven (Alan Ladd), del que se ofrece un estudio psicoanalítico:

Esta película desplaza el individualismo a un campo alejado del cinismo, el arribismo o incluso la venalidad. Si ese asesino tiene una ética, es la de ser fiel a la palabra comprometida por un contrato. Si incumple sus funciones de asesino a sueldo, es únicamente para castigar a aquellos que no respetan sus reglas del juego (...). Se aleja así de las biografías de gánsteres solitarios o de los suspenses ordinarios y abre camino a las estéticas de pesadillas del ciclo negro. (Simsolo, 2011, p. 105)

En *Estambul*, obra en la que también se sugiere el nazismo, sus directores, y de acuerdo con Borde y Chaumeton (1958), se acercan más al *thriller* que al *noir*. Sin embargo, existen códigos del cine negro como “voz en *off*, pintoresquismo de los papeles secundarios, noche, niebla, lluvia, paranoia del protagonista aislado, amenaza de muerte, exotismo turbio” (Simsolo, 2011, p. 129).

Herdero y Santamarina (1996) afirman que las obras mencionadas son producto del mestizaje que padecerá el cine negro desde sus inicios –rasgo que presentan también las películas de la trilogía *noir*–, al convivir con otros moldes genéricos. Así, al comienzo de los años 40, podremos encontrar largometrajes contaminados por el cine fantástico –*Cat People* (*La mujer pantera*, Jacques Tourneur, 1942)–, por el *thriller* de espionaje –*Estambul* o *El cuervo*–, o por el de psicología criminal –*Shadow of a Doubt* (*La sombra de una duda*, Alfred Hitchcock, 1943), largometraje del que bebe el personaje de tío Pedro en *La vida mancha*–, entre otros.

Como podemos observar, los filmes precursores del periodo clásico del género proponen “una transformación profunda de las estructuras narrativas, dramáticas y estilísticas del viejo cine de gánsteres” (Herdero & Santamarina, 1996, p. 208), a la vez que favorecen la germinación de la ambigüedad y la ambivalencia, dentro de unas ficciones que “cambian el centro de atención de su mirada e intentan investigar ahora no ya las causas exteriores del fenómeno delictivo, sino los procesos psicológicos que conducen al individuo a traspasar la frontera del crimen o de la tentativa de asesinato” (1996, p. 119).

3.3. El cine negro clásico (1944-1959)

3.3.1. La década de los 40

La discusión terminológica que ha provocado el género, como adelantamos previamente, se debe, entre otros motivos, a su amplitud histórica. Si bien coincidimos con Heredero y Santamarina en que *El halcón maltés* es “la primera manifestación emblemática del cine negro” (1996, p. 125), puesto en marcha en 1941, consideramos acertado el planteamiento de Simsolo, al proponer el nacimiento, en 1944, de lo que llama “ciclo negro”, una etapa que se extendería hasta finales de la década de los 50 y que generalmente se ha denominado “clásica”:

Lo que se ha convenido en llamar ciclo negro comienza en 1944 con películas dirigidas por cineastas de origen europeo (alemán, austriaco y ruso): *Bluebeard* de Edgar G. Ulmer; *Double Indemnity* (Perdición) de Billy Wilder, *Laura* (Laura) de Otto Preminger, *Murder my Sweet* (Historia de un detective) de Edward Dmytryk; *Phantom Lady* (La dama desconocida) de Robert Siodmak y *The Woman in the Window* (La mujer del cuadro) de Fritz Lang (...). Rodadas simultáneamente por compañías competidoras, estas seis películas son el vehículo de algo muy semejante a un manifiesto estético. Callejuelas oscuras, enemigos invisibles, seres desamparados movidos por pasiones asesinas, sombras inquietantes y parejas malditas despiertan los miedos atávicos del espectador. La ambigüedad de los personajes, la complejidad de las situaciones y las imágenes se infiltran en su subconsciente. (2011, pp. 141-142)

Antes de adentrarnos en la que Coma (1990b) considera como la década más prodigiosa del género negro, es necesario conocer el contexto histórico de Norteamérica en 1944. En primer lugar, el país se encontraba inmerso en la Segunda Guerra Mundial por lo que todos sus esfuerzos se volcaban en el ámbito militar, de manera que “la producción industrial alcanzó una cifra que en 1951 no había podido aún ser igualada” (Borde & Chaumeton, 1958, p. 44). El conflicto, entre otras cosas, supuso un claro impulso para la economía, provocando que la agitación laboral de la década anterior fuese suplantada por un nivel de desempleo muy bajo y puestos de trabajos bien remunerados. La política del presidente Roosevelt hizo efecto y le avaló para ser reelegido en su siguiente candidatura.

Una vez acaba la contienda la política americana da un vuelco: la muerte de Roosevelt en abril de 1945 hace que Harry S. Truman, vicepresidente del fallecido cargo, tome el mando. Uno de los propósitos del nuevo gobierno era mantener todas las bases militares que fueron levantadas durante los enfrentamientos, sin embargo, “chocó, en primer lugar, con la oposición de un pueblo que exigía una desmovilización lo más rápido posible, y, en segundo lugar, con la escalada comunista en distintos puntos vitales del dominio del mundo” (Coma, 1990b, p. 70). De igual modo:

El primer mandado de Roosevelt genera una guerra ideológica; en ella hubo dos “negocios” que alcanzaron elevadas cotas: las rupturas de las huelgas y el espionaje, y la detección de trabajadores subversivos, ambos “negocios” a favor de las grandes industrias, en especial la del automóvil. (Coma & Latorre, 1981, p. 36)

Otro de los obstáculos que hubo de sortear Truman fue la obligada reconversión de un sistema económico que, después del final de la Segunda Guerra Mundial, orbitaba entorno a una economía civil. La transformación trajo consigo una serie de modificaciones y cambios que dieron lugar al aumento de la “inflación, desempleo, desengaño y delincuencia” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 94). Las prometedoras cifras de empleo de años anteriores se desploman a raíz de la desmovilización de los soldados, provocando el descontento popular y el estallido de huelgas de trabajadores:

Mientras nueve millones de operarios abandonaban la industria de guerra durante los últimos meses de 1945 a 1946, se produce el reintegro a la vida civil de casi seis millones y medio de hombres. Aquel último año, la población en paro, afectada también por la reducción de puestos en la administración, llegó a más de dos millones de personas, en tanto que el costo de vida aumentaba el 17%, y cuatro millones y medio de obreros participaban en huelgas reivindicativas de incrementos de salarios. El retorno de los combatientes era ya de por sí suficientemente dramático en razón a sus heridas físicas y mentales, pero adquirió graves caracteres sociológicos a causa de sus inmediatas dificultades para encontrar empleo. (Coma, 1990b, p. 119)

Añade Simsolo:

El veterano que vuelve del frente dirige una mirada muy amarga sobre los que no han servido a su país en el campo de batalla. Traumatizado por la guerra, desamparado por las mutaciones que han tenido lugar en el país y decepcionado por la infidelidad de su

esposa o la traición de sus amigos durante su ausencia, experimenta un sentimiento de injusticia. (2011, p. 143)

El fin del llamado *American Way of Life*, el descontento popular, la confusión social y la incipiente crisis económica –como sucedió en los años veinte con el *crack*–, son estimulantes para la configuración de un nuevo panorama en la que la angustia y el rechazo al orden establecido sirven de precedentes para las nuevas producciones *noir*, que vuelven a tomar con fuerza los mandos del realismo crítico. Bajo este paraguas se estrenan una serie de largometrajes que reúnen, y siguiendo a Simsolo (2011), temas como la dualidad infausta, la enajenación sexual, la pérdida de identidad o la angustia existencial.

Si nos atenemos a criterios temáticos, los filmes nacidos a partir de 1944 se podrían seguir dividiendo según las dos escuelas literarias *noir*: algunos vuelven a retomar la psicología criminal –definición postulada por novelistas como James Cain, Horace McCoy o Don Tracy–, corriente que sitúa al hombre de la calle –indefenso y acorralado– en el centro de atención de sus preocupaciones, estudiando el proceso psicológico que le lleva a cometer un asesinato –en definitiva, una *crook story*–; y otros, que se preocupan por ensalzar la labor de las fuerzas del orden –ya sean detectives o policías– en su lucha contra la delincuencia –*hard boiled*–.

En el seno del contexto antes descrito irrumpen, tal y como acertadamente plantean Heredero y Santamarina, tres corrientes con desarrollos paralelos:

Cuyas imágenes beben, indistintamente, en las fuentes más oscuras y turbulentas de aquella sociedad: el *neogangsterismo* en negro, el policíaco documental y la fase clásica del cine criminal. Tres manifestaciones dispares que se superponen de forma intensa y promiscua durante tres años (1945, 1946 y 1947) y que despliegan todavía hasta 1950 –al menos las dos primeras– una densa, bien trabada y coherente evolución que dibuja el mapa fundamental, el territorio–madre por excelencia del cine negro en sus más ricas y complejas expresiones. (1996, pp. 125-126)

La primera de las seis obras que, para Simsolo (2011), actúa como manifiesto estético del género es *Bluebeard (Barba Azul)*, Edgar G. Ulmer, 1944). A nuestro parecer, de los largometrajes que el francés recoge y sobre los que volveremos en adelante, es el que

menos trazos *noir* mantiene, algo en lo que coincidimos tanto con Borde y Chaumeton (1958) como con Heredero y Santamarina (1996), quienes no lo incluyen dentro de sus respectivos análisis historiográficos. El cineasta de origen centroeuropeo rueda una película de bajo presupuesto muy influenciada por el cine mudo alemán, su estética gótica y su onirismo, centrada principalmente en la figura de un asesino –rol que permanecerá ausente en toda la trilogía *noir*–, temática que en nada se parece a las planteadas en los filmes de principios de los 40.

En esta misma línea se sitúa *La dama desconocida*, una película considerada por Borde y Chaumeton como “un *thriller* con gran sabiduría de iluminación” (1958, p. 54). La fantasmagórica historia de Siodmak también se inclina por una trama sobre la investigación de un crimen perpetuado, como comenta Simsolo (2011), por un asesino movido por su locura. Para Heredero y Santamarina (1996), el filme está lejos de la homogeneidad de *Perdición, Laura* o *La mujer del cuadro*, al dispersarse por múltiples derroteros colaterales. Lo más relevante de la cinta es la propuesta lumínica. “Toda la película está inmersa en una luz seductora que nos da la sensación de contemplar una pesadilla ajena” (Simsolo, 2011, p. 181). A pesar de recurrir a los falsos culpables y los fuera de campo para retratar la muerte, no es un largometraje verdaderamente *noir*.

Antes de abordar los siguientes filmes, es necesario puntualizar que, a partir de 1944, dentro de las estructuras del propio género irrumpe una corriente –como adelantamos en párrafos anteriores– que “prescinde de los análisis sociales e intenta investigar los procesos psicológicos que conducen a este –el hombre corriente–, al asesinato o a la tentativa de cometerlo” (Santamarina, 1999, p. 90), y que está estrechamente ligada con el apogeo de la psicología criminal en la novela negra. Este nuevo itinerario lo sigue, en primer lugar, *Laura*, de Otto Preminger:

Tomada de una novela de Vera Caspary, *Laura* relata la investigación policial sobre el asesinato de Laura Hunt, una mujer joven y hermosa asesinada de un tiro en la cara. El inspector Mark McPherson interroga a su protector Waldo y a su novio Shelby y se enamora de la muerta al contemplar su retrato. Laura sigue con vida. Otra mujer ha sido asesinada en su lugar. El asesino será desenmascarado cuando intenta disparar a Laura y será abatido. (Simsolo, 2011, pp. 255-256)

De acuerdo con Borde y Chaumeton, el vienés “logró con *Laura* una de esas obras que hacen época (...). Desarrollando un esquema trivial (un asesino se equivoca de víctima, intenta un nuevo crimen y se deja prender), *Laura* se sitúa de hecho entre la película negra y la de intriga policial” (1958, p. 47). Está claro que el filme se acerca al *hard boiled* –escuela muy presente en la subtrama que protagonizan la juez Chacón y el inspector Leiva en *No habrá paz para los malvados*– ya que las pesquisas de Mark McPherson (Dana Andrews), son la base sobre la que se construye la diégesis.

La estructura narrativa en la que se ligan “el melodrama sentimental y el criminal psicológico” (Sánchez Noriega, 1998, p. 258), se divide en dos partes claramente diferenciadas: durante la primera, las declaraciones de Shelby Carpenter (Vincent Price) y Waldo (Clifton Webb) –que culminan en un *flashback* narrado en *off* por este último–, permiten al agente de la ley hacerse una imagen de quien era Laura antes de su muerte; durante la segunda, la investigación da un vuelco al descubrirse que la joven está viva y que es otra mujer la que fue asesinada. A partir de ese momento se estrechará la relación entre McPherson y Laura a la vez que saldrán a la luz diferentes triángulos amorosos –figura que estructurará la trama de *La vida mancha*– en los que esta se ve involucrada.

El mestizaje de estéticas convierten a *Laura* en un filme melodramático que orbita entorno a un crimen pasional –móvil recurrente en el cine negro clásico y del que se aleja Urbizu en su trilogía– que ha de ser resuelto casi de manera detectivesca en el que se funden la psicología criminal con una atmósfera onírica “dentro del cual resulta difícil separar el sueño, la realidad y la imaginación” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 257). De hecho, y siguiendo a Santamarina, la segunda parte del filme se puede llegar a entender como un sueño experimentado por el teniente para devolver a Laura a la vida, una mujer de la que se ha enamorado “a través de diversos objetos pertenecientes a esta –los pañuelos, el perfume, los trajes, su retrato al óleo–,” (1999, p. 93). En definitiva, el conjunto “se convierte en un revelador de la oscuridad de un mundo basado en la protección de las apariencias” (Simsolo, 2011, p. 256). Para Esquenazi: “*Laura* se desarrolla en un mundo donde todos están actuando” (2018, p. 113).

La película deja su impronta en *La mujer del cuadro*, un filme en el que “Fritz Lang convierte el sueño reparador del que disfruta el profesor Richard Wanley (Edward G. Robinson), un psicólogo criminalista, en la materia narrativa de un relato teñido de

sombras” (Santamarina, 1999, p. 86). La estructura sigue el planteamiento clásico del *film noir*: “El sugestivo encuentro entre un hombre frustrado o desorientado y una mujer perturbadora y ambiciosa desencadena una aventura criminal que arrastra a los protagonistas a un mundo oscuro y amenazante” (Esquenazi, 2018, p. 153). La propuesta del germano se alza sobre el conflicto onírico que une, por puro azar, al protagonista con Alice (Joan Bennet), una extraña y seductora mujer en cuya relación se sugiere un adulterio soterrado por una censura que, a su vez, “no permite que se hable de prostitución y el señor invitado por la dama solitaria no tiene ninguna relación sexual con ella, pero pasa a ser víctima de un malentendido que lo convierte en un asesino” (Simsolo, 2011, p. 199).

La novela de J.H. Wallis nos sitúa frente a una nueva *crook story* en la que un hombre corriente con una vida aparentemente perfecta –bien podríamos estar hablando de Modesto Pardo en *La caja 507*– se topa, como comentan Borde y Chaumeton (1958), con una tela de araña en la que se va enredando más y más. Podríamos afirmar entonces que Alice –cuyo retrato es considerado por los colegas del profesor como el de la mujer de sus sueños–, es una *spider woman* con cuyo rol “Lang vendrá a indagar, una vez más, en las motivaciones que conducen a un individuo hacia el asesinato, empujado por sus deseos, por el azar y por sus propias circunstancias personales y sociales” (Santamarina, 1999, p. 88), temas sobre los que volverá Urbizu en *La caja 507*.

El cineasta alemán aprovecha con esta “fábula cruel construida sobre un engranaje mórbido que nace de un encuentro en los límites de lo sórdido entre una mujer de moralidad dudosa y un profesor de edad madura” (Simsolo, 2011, p. 199), para hacer una crítica de la ineficacia del sistema judicial, ya que el peso de los agentes de la ley no cae sobre el profesor, que mata –casi en defensa propia– al supuesto amante de Alice, sino sobre un chantajista –falso culpable– que termina perdiendo la vida a manos de la policía. Si no fuese suficiente, el destino trágico propio de estas obras lleva a que Wanley, siendo incapaz de cargar con la muerte de un inocente, termine suicidándose. Es justo entonces cuando se despierta del letargo que lo ha sumergido en una tragedia inolvidable.

En resumen, “*La mujer del cuadro* tiende a la *serie negra* por su técnica de claroscuros y escenas nocturnas (...) y también por la tensión en aumento que le confiere a la obra, a pesar de su lógica implacable, un ritmo de pesadilla” (Borde & Chaumeton, 1958, pp. 50-

51). Así mismo, la propuesta de Lang abre nuevas posibilidades ya que “mediante el ardid del sueño, el director burla la norma de la censura imperante en Hollywood desde el código Hays de que ningún crimen podía permanecer impune” (Sánchez Noriega, 1998, p. 198).

Otra película emblemática es *Perdición*, el cuarto largometraje de Billy Wilder. Para Sinsolo, la adaptación de la novela de James Cain –labor en la que colabora Raymond Chandler al ser trabajador de Paramount– inaugura un nuevo naturalismo crítico:

Cuya fuerza primera no se limita ni a una crudeza hasta entonces proscrita en la pantalla, ni a una estructura arquitectónica basada en el *flashback*, ni a la creación de un icono de mujer fatal prioritariamente carnal. Esta película tiene su originalidad ante todo en la mirada sardónica que Wilder lanza sobre una civilización que considera inhumana y enferma de arribismo. (2011, p. 212)

Para Santamarina (1999), es la historia de Walter Neff (Fred MacMurray), un hombre corriente con una profesión anodina que, como si de una marioneta se tratase, es manipulado por Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) para que cometa un asesinato. Como veremos posteriormente, la consecución del crimen perfecto es uno de los ejes más comunes en las tramas de las obras *noir*, sin embargo, ninguno de los filmes que componen la trilogía de Urbizu lo utiliza.

Borde y Chaumeton consideran que esta “mujer codiciosa, excitante, ávida de goces pero indudablemente frígida” (1958, p. 49), es el motivo de su inclusión como filme de género, afirmación que, a nuestro parecer, es incompleta ya que la obra mantiene una estética característica y aborda ciertos temas que avalan su tan reconocida relevancia. El primero de ellos es su formulación como drama pasional, ya que la *femme fatale* emplea la seducción para que su nuevo compañero sentimental elimine a su marido, esquema que volveremos a ver posteriormente en *The Postman Always Rings Twice (El cartero siempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1946). La presencia de esta figura arquetípica aporta el aroma erótico y sexual a un largometraje que, para evitar lo que Heredero y Santamarina denominan *barrera visual*, se vale de “resortes ligados a procesos de índole fetichista” (1996, p. 262), como la esclava que porta en el tobillo la señora Dietrichson, “objeto que despierta precisamente el deseo sexual del agente de seguros (...) y que marca

el inicio de la relación amorosa y criminal” (Santamarina, 1999, pp. 96-97). Como ya hemos apuntado, este emblemático personaje no solo se obvia en la trilogía de Urbizu sino que además, en ningún caso se sexualiza la figura femenina.

Siguiendo el modelo de los filmes ya comentados, el protagonista cumple el rol de *weak guy*, ya que “confunde la realidad con su propio imaginario, idea fantaseada e identidad realizada. Es como si para él la aparición de la mujer fatal materializara lo que suponía un sueño imposible” (Esquenazi, 2018, p. 267). Ambos arquetipos sufren la enfermedad a la que el relato negro somete a sus personajes: la codicia. El deseo y la ambición, motivos muy presentes desde el cine de gánsteres, provocan la perversión de una mentalidad basada en “la posesión a cualquier precio, incluido el crimen” (Simsolo, 2011, p. 163). Estos excesos, transformados en el filme en la perpetuación del crimen perfecto para cobrar una elevada suma de dinero, conducen a los protagonistas a un final trágico infranqueable: Phyllis encontrando la muerte, y Walter fracasando en su intento de escapar a México para evitar una condena que lo llevará a la cámara de gas. En definitiva, “dentro de un universo dominado por el afán de poder, por la mentira y por el crimen, no parece haber lugar para la salvación individual” (Santamarina, 1999, p. 98), afirmación que valdría como conclusión de la trilogía *noir*.

La estructura del filme sigue la estela de *La mujer del cuadro*, al fragmentarse en “un prólogo y un epílogo situados en el presente y un largo desarrollo narrativo situado en el pretérito” (Santamarina, 1999, p. 97). Este planteamiento –que nos recuerda a una de las diversas interpretaciones que podemos hacer del comienzo y final de *La vida mancha*–, y de acuerdo con Heredero y Santamarina (1996), se apoya en la voz en *off* del protagonista –siendo una conjugación pionera para el género–, de manera que el narrador ficticio se implica en la representación y establece una estrecha relación con el espectador, que se ve inmerso en un mundo inestable y ambiguo.

La presencia del adulterio, los triángulos amorosos en cuyos vértices se sitúa la mujer fatal, la iluminación expresionista, los fuera de campo –recordemos la maestría con la que Wilder filma el asesinato del señor Dietrichson, encuadrando el rostro triunfal de su esposa mientras el sonido nos sugiere el estrangulamiento de este–, hacen de *Perdición* una película “seca, áspera, descarnada y con unos diálogos brillantes y precisos” (Santamarina, 1999, p. 98).

El último filme que pone en marcha el cine negro clásico, y en consonancia con los autores que venimos siguiendo durante el transcurso de la investigación, es *Historia de un detective*. Edward Dmytryk adapta la que para Heredero y Santamarina (1996) es la mejor obra de Raymond Chandler, en la que vuelve a cobrar vida⁷ –empleando por primera vez su nombre original– el detective Philip Marlowe (Dick Powell). Para Simsolo (2011), el largometraje con aires de pesadilla en el que el protagonista es contratado por Velma (Claire Trevor) para encontrar un collar de jade, permite la entrada triunfal del prototipo del detective privado antiheroico en la nebulosa del cine negro, al ser presentado como un individuo “que sólo trata de sobrevivir por medio de trabajos dudosos, alcohol y relaciones más sexuales que sentimentales” (Esquenazi, 2018, p. 246), rasgos que estarán muy presentes en Santos Trinidad, protagonista de *No habrá paz para los malvados*.

Buscando referencias en las producciones anteriores, podríamos establecer un claro paralelismo con *Perdición*, al imitar su estructura narrativa:

Con un prólogo y un epílogo situados en el presente, en la comisaría donde Marlowe es interrogado y asiste al desenlace de su aventura, y un largo cuerpo central ubicado en el pasado y presidido por el relato que éste hace (por medio una vez más de la voz en *off*) de la investigación desarrollada en los días inmediatamente anteriores a su detención. (Santamarina, 1999, p. 82)

La trama con connotaciones *hard boiled* introduce al detective en un submundo corrupto “donde las clases bajas se venden por una botella de whisky y los ricos se dedican al chantaje, la extorsión y el asesinato” (Santamarina, 1999, p. 83); temas que, a su vez, redundan en *La caja 507*. En este ecosistema, en el que además se topa con una mujer fatal –Velma– y con un violento hampón –Moose Malloy (Mike Mazurki)–, las falsas apariencias han tejido una red de mentiras que hacen que la verdad sea cada vez más difusa. El investigador no puede fiarse de nadie –al igual que Sam Spade en *El halcón maltés*– más que de sí mismo y de su férreo código de conducta. La única vía para escapar de este universo moral en decadencia es la huida hacia el espacio fronterizo simbolizado

⁷ El detective Philip Marlowe irrumpe en la gran pantalla en 1942 con *The Falcon Takes Over* (*El Halcón inicia el vuelo*, Irving Reis), y reaparece al año siguiente con *Time to Kill* (Herbert I. Leeds). Sin embargo, en ambos largometrajes no aparece con su nombre real, sino que adopta el de “El Halcón” y el de Michael Shayne, respectivamente.

por México. A pesar de todos los embrollos que salpican al sabueso, y siendo fiel al código Hays, “la película se precipita hacia un final en el que todos los culpables resultan castigados (...) y en el que se abre todavía la posibilidad del amor para Philip Marlowe” (Santamarina, 1999, p. 85).

En 1945 se reduce considerablemente el número de producciones que mantienen vivo el espíritu del género. Sin embargo, Santamarina (1999) recoge en su antología dos largometrajes que deben ser mencionados: *Mildred Pierce (Alma en suplicio)*, Michael Curtiz) y *The House on 92nd Street (La casa de la calle 92)*, Henry Hathaway). El primero, y de acuerdo con Borde y Chaumeton, es un intento por abordar, de refilón, el género: “La aspereza de las pasiones, la figura del segundo marido, gigoló envilecido, y sobre todo la de la muchacha cínica descaminada son indicios suficientes de las influencias que han actuado” (1958, p. 51). Para Heredero y Santamarina (1996), la adaptación de la novela de James Cain padece los mismos síntomas que *La dama desconocida*, al estar más cerca del melodrama que del *noir* más puro. Sin embargo, y a pesar de todo, incluye recursos formales y estéticos como la estructura narrativa con *flashback*, el tema de la traición, la huida a México y el arquetipo de la *femme fatale* a través del personaje de Veda (Ann Blyth), “una joven ambiciosa, fría y astuta que pasa por encima de todo y de todos, incluida su propia madre, para conseguir sus objetivos de ascenso en la escala social” (Santamarina, 1999, p. 101).

Mucho más alejado del realismo crítico del género se encuentra *La casa de la calle 92*, un filme que Simsolo tilda de totalitario y propagandístico:

Esta película, que trata de la lucha contra el espionaje nazi en territorio americano, utiliza la forma del reportaje de actualidad (rodaje en los escenarios reales de la acción y voz en *off* de un comentarista) y manipula al público haciendo trampas con la (falsa) realidad de las imágenes. (2011, p. 251)

Borde y Chaumeton (1958) y Santamarina aprueban este planteamiento, al afirmar que la cinta es la precursora del subgénero policíaco documental, una corriente que hereda la construcción de los noticiarios de guerra, ecos del neorealismo italiano e influencia de la literatura *police procedural* “para hacer apología del trabajo de los agentes de la ley en un tono pretendidamente realista, utilizando, por motivos formales y de economía

presupuestaria, escenarios naturales” (1999, p. 103). A pesar de la importancia que adquirirá esta nueva corriente durante las primeras décadas del cine negro español, no obtendrá representación en la trilogía *noir*, que acostumbra a denunciar el mal funcionamiento de los diferentes cuerpos que velan por la seguridad ciudadana.

Dentro del conjunto de obras producidas en 1945 no podríamos pasar por alto un filme considerado menor –en comparación con otros del género– por Heredero y Santamarina (1996), pero que, a nuestro parecer, es la obra más *noir* del periodo: *Scarlet Street*⁸ (*Perversidad*, Fritz Lang, 1945). La que para Borde y Chaumeton (1958) es una obra menos lograda que *La mujer del cuadro*, narra la historia de Chris (Edward G. Robinson), un hombre maduro y casado –con una mujer dominante y arisca– que, por casualidad, conoce a una joven –Kitty (Joan Bennett)–, de la que queda prendado. A partir de entonces se construye una narración basada en un triángulo amoroso compuesto por Chris, Kitty y Johnny (Dan Duryea), el novio de esta. Siguiendo sus consejos, la *femme fatale* seducirá y manipulará al tercero de los vértices para obtener un beneficio económico. Sin embargo, cuando este descubre la verdad decide asesinar a la que consideró su amante a la vez que hace cargar con la culpa a su pareja, que es condenado a la silla eléctrica.

La trama ya es suficiente para afirmar que nos encontramos ante una *crook story* que, en la línea del anterior filme del cineasta germano, pone en jaque a un individuo corriente que se lanza a vivir nuevas aventuras sin ser consciente de que está firmando su autodestrucción. Para Sánchez Noriega “es una de las películas más pesimistas del cine negro americano. Todo el relato está abocado a una fatalidad en la que todos somos víctimas y nadie sale ganando de ninguna situación” (1998, p. 211) –desenlace que bien podríamos atribuir a *La caja 507*–, además, y como en *noir* previos, “los personajes principales (...) son aplastados al final” (Esquenazi, 2018, p. 260). Así mismo, el cambio de rol de Chris, que pasa de víctima del chantaje a verdugo ejecutor del crimen –dualidad a la que se someten los protagonistas de la trilogía *noir*–, el azar –fundamental en el desarrollo de *No habrá paz para los malvados*–, las elipsis, el fuera de campo, y la demostración crítica de que el sistema judicial no es infalible –ejecutan a un falso culpable–, son indicios que demuestran el valor del filme.

⁸ Se trata de un *remake* de *La Chienne* (La golfa, Jean Renoir, 1931).

A partir de 1946 da comienzo lo que Borde y Chaumeton denominan *serie negra*:

Se podría definir como serie a un conjunto de películas nacionales que poseyeran algunos rasgos comunes a todas ellas (estilo, atmósfera, temática) lo suficientemente acusados para enclasarlas sin equívoco, y para conferirles con el tiempo un carácter inimitable. Tienen las series duración variable; dos años a veces, a veces diez, depende un poco del espectador. Desde el punto de vista “filmístico” la fuente de las series radicaría en algunas viejas cintas, en algunos títulos ya lejanos. Gozan luego de un apogeo, es decir, de un momento de excepcional pureza, se desdibujan después y desaparecen dejando secuela en otros géneros. (1958, p. 10)

Es entonces cuando el público toma conciencia de la noción de la película “negra”, iniciándose la gran época del género:

Los años 46-48 marcan a la vez el ascenso y el apogeo del filme negro en los Estados Unidos. La psicología criminal y la “banda” de tipo clásico se relegan a segundo plano. De *Gilda* a *Dark passage*, el nuevo estilo ofrece sus más notables y acabadas obras. (Borde & Chaumeton, 1958, p. 57)

El auge del cine negro se vio favorecido, según estos autores, por una serie de condiciones favorables: el fin de la Segunda Guerra Mundial, que da paso a un periodo transitorio que ofrece el máximo de libertad; que la maquinaria de los estudios de Hollywood sea la primera del mundo, muy por encima de la industria cinematográfica europea; la renovación de gran parte del elenco actoral protagonista y la entrada de nuevos intérpretes a los que el espectador no puede ubicar anteriormente en otros filmes; y la imposición de nuevos cineastas como Wilder, Welles, Siodmak...

Entre las grandes producciones de 1946 destaca, en primer lugar, *Gilda* (Charles Vidor), un filme que, de acuerdo con Borde y Chaumeton (1958), se reviste de un clima específicamente negro para convertirse en una obra casi inclasificable que ha de situarse aparte en el género:

Gilda es uno de los títulos míticos del ciclo negro y del cine en general. A pesar de tratarse de un filme con una trama un tanto irreal y de su inverosimilitud, funciona bien con la identificación del espectador con unos personajes con fuerza quizá porque han devenido prototipos fácilmente reconocibles. (Sánchez Noriega, 1998, p. 148)

Bien es cierto que el largometraje podría haber sido excluido del análisis ya que “el sello del realismo está ausente” (Simsolo, 2011, p. 265). De hecho, la narración no se ubica en Estados Unidos sino en Buenos Aires, por lo que de ninguna manera reflexiona acerca de la realidad social del país o indaga en la psicología criminal. Así mismo, y siguiendo la estela de *Laura*, abandona el pesimismo permitiendo que el villano sea castigado y que el amor triunfe.

Sin embargo, para Esquenazi (2018), es un *film noir* genuino que “incorpora ingredientes de las obras exóticas de moda para articularlos de acuerdo con sus concepciones (voz en *off*), visuales (onirismo negro y llameante) y pintorescas” (Simsolo, 2011, p. 265). A esto habría que sumar que la historia gira entorno a un triángulo amoroso –estructura clásica del melodrama y a la que recurrirá Urbizu en *La vida mancha*– que involucra a los tres protagonistas; que se introduce el fetichismo mediante los guantes y las botas de Rita Hayworth en una de las escenas más icónicas de la historia del cine; y que el arquetipo de la actriz se aleja de la característica *femme fatale* para imponer un nuevo concepto de mujer sufridora y frágil –que nos recuerda al papel de Mónica, la novia de Rafael Mazas en *La caja 507*–, que sirve como detonante del conflicto. Con *Gilda*:

Nace otra iconografía de la mujer que está lejos del naturalismo a la manera de James Cain o de la mujer fatal arribista. Sus encarnaciones tienen algo de *cover-girl* y de mujer pantera. *Pin-up*, diosa o diablesa, es una criatura que pertenece al ámbito del sueño erótico, pero los hombres que las conocen se hunden inmediatamente en la pesadilla. (Simsolo, 2011, p. 265)

El filme que en 1946 sí se convierte en “un verdadero clásico del género” (Borde y Chaumeton, 1958, p. 60) es *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, Howard Hawks), una película rodada en 1944 que “no se estrenó hasta 1946 tras varios *retakes* y añadidos que le aportan un toque descarnado apasionante” (Simsolo, 2011, pp. 174-175). Hawks adapta la obra homónima de Raymond Chandler en la que Humphrey Bogart interpreta al detective Philippe Marlowe en una nueva aventura en la que, tras investigar un caso de chantaje, conoce a Vivian (Lauren Bacall), una atractiva mujer que lo conduce a una pesadilla de crímenes y extorsiones en la que acabará enfrentándose al poderoso hampón Eddie Marsh (John Ridgely).

Se ha comentado reiteradamente que la trama del largometraje –cuya complejidad, basada en diversos eslabones que el espectador ha de ir atando, nos remite al planteamiento narrativo de *No habrá paz para los malvados*–, “resulta innecesariamente complicada, hasta el punto de que parece que el propio novelista se muestra incapaz de esclarecerla” (Sánchez Noriega, 1998, p. 251). Para Coma y Latorre la afirmación respecto a la inteligibilidad de la narración es inexacta ya que “lo que sucede es que este denso argumento no está asumido por Hawks como tal argumento, sino utilizado como pretexto para articular otras cosas: las relaciones humanas, una visión del mundo, una mirada personal sobre el género” (1981, p. 91). De acuerdo con Santamarina, los sucesos narrados terminan siendo irrelevantes ya que la importancia del largometraje reside en el universo moral al que se asoma, “marcado por la corrupción, la crisis de valores y el afán de poder como señas distintivas de una sociedad enferma” (1999, p. 84). En esta articulación laberíntica plagada de personajes ambiguos la trama “atraviesa con ansiosa curiosidad entre verdugos y esas víctimas ligadas unas a otras por lazos inconfesables” (Borde y Chaumeton, 1958, p. 61).

Atendiendo a la configuración de la obra detectamos un carácter dual que provoca el enfrentamiento entre sujetos de diferentes clases sociales –algo que Urbizu volverá a plantear en *La caja 507*–, desde los más humildes –el propio Marlowe–, hasta la cúspide, integrada por individuos dominantes. “En todos estos escalones los intereses económicos y la ambición presiden el comportamiento humano y la corrupción parece en todos ellos una situación casi institucionalizada” (Santamarina, 1999, p. 117). Los de mayor poder adquisitivo:

Son el modelo ciudadano de los privilegios, las figuras dominantes de un núcleo urbano caracterizado por la codicia y la corrupción. Frente a ellos y sus intermediarios, o peones ejecutantes (...), están los otros, los pobres, los nada, generalmente poseedores de una honestidad ausente en los anteriores. (Coma & Latorre, 1981, p. 94)

En medio del ecosistema narrativo en el que no faltan las mentiras y el crimen, el detective privado se convierte casi en “un testigo incómodo e insobornable cuya presencia acusadora va poniendo al descubierto la podredumbre de los demás” (Sánchez Noriega, 1998, p. 252). El personaje interpretado por Bogart es mestizo, ya que mantiene los estilemas arquetípicos del investigador clásico: individualista, irónico, y hermético; pero

actúa siguiendo “un código ético más maleable, más flexible, y, en definitiva, más acorde con los nuevos tiempos” (Herederó & Santamarina, 1996, p. 212). A diferencia de su colega Sam Spade, e inspirándose en el final de otras obras como *Laura* o *Historia de un detective* –protagonizada también por el mismo personaje de ficción–, se le concede la oportunidad de abrir su corazón y dar el primer paso en un romance –sugerido– con la caprichosa Vivian.

Como conclusión, este filme con connotaciones *hard boiled*:

Capta, con ética mirada, la hecatombe de los valores que las clases privilegiadas aducían como principios morales tras los que escudar su injusto poder; resulta del todo lógico que sea un detective privado el que indagando los primeros escombros cumpla finalmente un reivindicativo papel de basurero. (Coma & Latorre, 1981, p. 98)

Otro filme que demuestra que, en 1946, sigue vigente la corriente *crook story* es *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett), una adaptación de la obra homónima de James Cain que ya había sido llevada a la gran pantalla anteriormente en Europa: en Francia con el título de *Le Dernier tournant* (Pierre Chenal, 1939) y en Italia como *Ossessione* (*Obsesión*, Luchino Visconti, 1942). La versión norteamericana relata las aventuras de Frank Chambers (John Garfield), un forastero que encuentra trabajo en un bar de carretera regentado por Nick Smith (Cecil Kellaway) donde se enamorará de su joven esposa: Cora (Lana Turner). Es entonces cuando se dibuja un triángulo amoroso conformado por tres sujetos “que tratan de sobrevivir en medio de un mundo hostil y dominado por la miseria económica y moral del entorno” (Santamarina, 1999, pp. 110-111).

La ficción se pone en marcha cuando Cora y Frank –influenciado por esta *femme fatale*– planean el crimen perfecto para librarse de Nick, de manera que no solo puedan dar rienda suelta a su amor, sino que cobren una cuantiosa suma de dinero. La narración, y de acuerdo con Esquenazi, sigue el modelo *noir* clásico ya que “el relato se desencadena a partir de un hombre solitario obnubilado por una mujer fascinante y consciente de sus encantos; así los personajes se precipitan en un mundo saturado de dudas y deseos” (2018, p.158).

El deseo sexual que despierta el recién llegado en una joven casada con un hombre maduro, el adulterio, el asesinato por motivos pasionales, el fetichismo, la voz en la voz en *off* de Frank como hilo conductor de un largo *flashback*, así como al aura de pesimismo que envuelve la ficción, hacen que podamos establecer un claro paralelismo con *Perdición*. Sin embargo, es este filme el que se inspira en el que ahora nos ocupa, ya que la novela que da nombre al largometraje fue escrita en 1934, dos años antes que *Double Indemnity*.

Para Borde y Chaumeton (1958), la obra se sitúa al margen del género negro auténtico debido a su cercanía al melodrama, algo que apoya Simsolo al afirmar que, a pesar de levantarse sobre el espíritu del *noir*, Tay Garnett aboga por un lirismo “contrario al realismo psicológico, sexual y social de la novela” (2011, p. 164). Aún configurando el filme sobre mimbres negros –dualidad víctima verdugo, la muerte como destino liberador, el azar o el falso culpable–, el cineasta se aleja de la psicología criminal para profundizar en un amor prohibido avocado al fracaso:

La fatalidad y el destino se conjugan de este modo para impedir el éxito de la pareja, condenada a vivir su romance –como quiere creer Frank mientras camina hacia la cámara de gas– más allá de la muerte, en un triunfo final del amor *fou* sobre la propia vida. (Santamarina, 1999, p. 112)

Guardando las distancias, los trazos *noir* del largometraje se podrían extrapolar a *La vida mancha*, una película que como ya apuntamos, puede entenderse como un largo *flashback* en el que se sumerge Pedro, un forastero que como Frank Chambers, llega de imprevisto para generar un triángulo amoroso que pone en jaque la vida del resto de personajes.

El último filme que abordaremos de todos los estrenados en 1946 es *The Killers* (*Forajidos*, Robert Siodmak). Heredero y Santamarina (1996) ratifican el pensamiento de Borde y Chaumeton (1958) al afirmar que la adaptación del breve relato de Ernest Hemingway es la obra fundacional, así como una de las más notables, de la llamada corriente *neogánster*. Esta, destaca por devolver al hampón a la gran pantalla, pero con una salvedad respecto a las producciones de los años 30: se desmitifica su figura a la vez que se le despoja de cualquier aire de grandeza. El gánster adquiere así el rol de un hombre corriente cuyos rasgos básicos “acostumbran a ser la indecisión, la debilidad de carácter,

la soledad –aunque sea aparentemente compartida con una mujer–, la inseguridad y un instinto de supervivencia muy desarrollado que no impide el final trágico de todos ellos” (Herederó & Santamarina, 1996, p. 224). Aunque la trilogía *noir* se desvincule por completo del cine de gánsteres, este nuevo retrato del hampón lo detectaremos en *La caja 507* gracias al personaje de Marcelo Crecci, un mafioso italiano afincando en la Costa del Sol.

La cinta de Siodmak relata las aventuras de Ole “Swede” Lunn (Burnt Lancaster), un exboxeador que tras enamorarse de una mujer fatal –Kitty Collins (Ava Gardner)– es arrastrado a un camino de no retorno plagado de delincuencia, traiciones y muerte. Como apunta Esquenazi, la ficción sigue el “esquema inicial de un encuentro fatal entre un hombre y una mujer y la posterior caída en un mundo peligroso” (2018, p. 217). Para Coma:

Contemplado desde una perspectiva histórica, el filme es un compendio de las temáticas negras, unidas por la imagen de una sociedad en crisis profunda: las comparecencias del boxeo, la cárcel, la banda de atracadores, los asesinos a sueldo, la *femme fatale*, el hombre víctima, bajo las miradas de todo tipo de personajes, componen una visión caleidoscópica y penetrante de que la que participan elementos de muy distintos subgéneros. (1990b, p. 121)

La estructura narrativa del filme se inspira sin lugar a dudas en *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1941), ya que tras la muerte del protagonista –en la secuencia de apertura que será homenajeada por José Luis Garcí en *El crack* (1981)–, se irán sucediendo un conjunto de *flashback* que reconstruyen la vida de *El sueco*:

Cada testigo de la vida de Anderson ofrece distintas aportaciones que, a modo de rompecabezas, reconstruyen unos hechos en los que vemos que el protagonista es un buen hombre, víctima de la mala suerte (carrera truncada como boxeador), de un enamoramiento no correspondido y de la traición del mundo de la delincuencia. (Sánchez Noriega, 1998, p. 142)

Durante el transcurso de los saltos al pasado se dibuja un submundo –al que Urbizu se asomará en *La caja 507*–, en el que intervienen todo tipo de criminales: desde despiadados asesinos hasta atracadores expertos, pasando por sujetos que no tienen otra

salida que delinquir para sobrevivir dentro de un universo “corroído por dentro y reflejo en cierto modo, de la visión escéptica y pesimista de Siodmak, cualquier intento de huida (...) resulta un ejercicio inútil y descubrir la verdad apenas reporta otra cosa que una cierta satisfacción intelectual” (Santamarina, 1999, p. 122). La turbia atmósfera que genera la puesta en escena, y siguiendo a Borde y Chaumeton (1958), es fruto de la influencia que recibe el cineasta de su compatriota Fritz Lang. Para Simsolo, *Forajidos* no es más que “un sueño de una oscuridad cruel teñida de un romanticismo muy germánico, de la angustia y de la fatalidad” (2011, p. 269).

La corriente del *neogánsterismo* en negro sigue estando vigente en 1947 tal y como muestra *Out Of the Past (Retorno al pasado, Jacques Tourneur)*. La adaptación de *Build my Gallows High* de Geoffrey Homes –seudónimo de Daniel Mainwaring–, “condensa y resumen mejor que cualquier otra los procedimientos narrativos, formales y estilísticos del cine negro” (Santamarina, 1999, p. 141). La historia de Jeff Markam (Robert Mitchum) tiene mucho que ver con *Forajidos*, al comenzar “con una figura del destino que llega a una pequeña ciudad provincial a reclamar lo que le deben” (Esquenazi, 2018, p. 218). Como le sucedía a *El sueco*, el pasado –del que Jeff trata de evadirse trabajando en una gasolinera de un pequeño pueblo y manteniendo una relación amorosa con Ann Miller (Virginia Huston)–, regresa para vengarse. El ajuste de cuentas es personificado por un matón de Whit Sterling (Kirg Douglas), un gánster al que traicionó diez años atrás.

Este planteamiento inspira tanto *La caja 507* como *La vida mancha*. En la primera, las vidas de Modesto y Rafael darán un vuelvo cuando un acontecimiento del pasado –la muerte de María, hija del director de la sucursal bancaria– repercute en el presente ficcional de la obra sin que lo esperen. Por otro lado, el turbio pretérito del que Jeff Markam trata de zafarse es uno de los rasgos que definirán a tío Pedro, un hombre misterioso que arrastra varias heridas ocultas.

Desde el primer punto de giro, se pone en marcha un largo *flashback* en el que el protagonista relata cómo, siendo detective privado, protagonizó una serie de intrigas entorno a un triángulo amoroso completado por Katherine (Jabe Greer), la mujer del hampón. Esta trama aglutina todos los ingredientes del ciclo negro:

Manipulaciones, criminales, traición, autodestrucción, mujer fatal, amor loco, lucha por la vida. La película los trabaja todos como accesorios indispensables, sin dar prioridad a ninguno de ellos. El resultado es una sucesión de escenas soñadas a plena luz o en una niebla crepuscular. (Simsolo, 2011, p. 275)

Uno de los aspectos más insólitos del filme, y continuando con las reflexiones del autor francés, es el nuevo rol del detective privado:

No tiene nada en común con Spade o Marlowe. Es un tipo corriente, lanzado a situaciones extraordinarias, que pierde sus escrúpulos y sus ilusiones al cabo de sus idas y venidas por una historia en la que es una víctima desde el principio al fin. (2011, p. 275)

El inspector que no duda en traspasar la linde entre el bien y el mal saltándose su código de conducta o empleando maquiavélicas manipulaciones –rasgos que Urbizu aplicará a Santos Trinidad–, está, desde primera hora, avocado a la tragedia. No tiene ninguna oportunidad de salvarse por lo que todo se convierte en un viaje hacia la muerte. El aura pesimista que sirve de envoltura recalca además en la sociedad, denunciando la descomposición y falta de transparencia –temas muy presentes en *La caja 507*– de:

Un mundo corrompido en el que todo tiende/conduce a la destrucción, y en el que un hombre, después de ser traicionado, traiciona, un hombre que, condenado a morir de desengaños y engaños, tiene todavía tiempo de cortar de raíz una flor venenosa antes de cerrar definitivamente los ojos a un mundo que no admite ni le admite. (Coma & Latorre, 1981, p. 128)

Como sucedía en *El último refugio* y siendo otro de los estilemas del género, se establece un diálogo entre los espacios rurales –Bridgeport y Acapulco–, “donde cabe todavía la posibilidad de contacto entre los seres” y los urbanos –San Francisco–, “dominados por los gánsteres y por la ambición” (Santamarina, 1999, p. 142).

La película que para Borde y Chaumeton (1958) constituye el punto álgido del *noir*, “supone el paso definitivo en el desarrollo del género y marca la confluencia entre el cine de detectives, el cine de gánsteres y el cine criminal” (Santamarina, 1999, p. 143). Para Coma, *Retorno al pasado* es:

Un filme de gánsteres, de detective privado, de *femme fatale*, y de hombre-víctima, a modo de reunión de subgéneros. Y conjugó, así mismo, el expresionismo, el lirismo y la abstracción en un lenguaje repleto de pasión creativa, digno, por sus propios acordes fantásticos, de representar un delirante amor *fou* por el cine y por la vida. (1990b, p. 169)

En 1947, además del estreno de esta emblemática película, tienen lugar diversos cambios sociopolíticos en Estados Unidos que venían intuyéndose años atrás:

El país gira hacia las posiciones de la derecha más recalcitrante (el partido republicano obtiene en 1946 la mayoría en ambas Cámaras del Congreso, lo que no sucedía desde 1928) mientras crece la tensión racial, se intenta limitar el poder de los sindicatos a golpe de ley y el Comité de Actividades Antiamericanas inicia, en 1947, su particular combate contra las ideas progresistas que arraigan en Hollywood. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 38)

La tensión provocada por la Guerra Fría da pie a que el senador Joseph McCarthy ponga en marcha una campaña contra el comunismo que se extendería durante un periodo conocido como “mccarthismo” o caza de brujas. Simsolo recoge alguna de sus medidas:

En 1947, la ley Taft-Hartley obliga a todos los representantes sindicales a demostrar que no son miembros del partido comunista ni creen en el derrocamiento del gobierno por la fuerza, ni propagan ideas de este tipo; más tarde la HUAC (House Un-American Activities Committee: Comité de Actividades Antiamericanas) la emprende contra los trabajadores del cine en los que adivina tendencias marxistas. (2011, p. 144)

Aunque para Heredero y Santamarina (1996) 1947 suponga el fin del periodo –iniciado en 1944– más fructífero del género, en los años venideros siguen produciéndose obras relevantes. Por ejemplo, en 1948 se estrena *The Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghai*, Orson Welles), “una película negra en el completo sentido de la palabra” (Borde & Chaumeton, 1958, p. 63) que adapta *I die before I wake*, una novela de Sherwood King. Siguiendo la versión de los hechos del propio protagonista –narrados en *off-*, nos encontramos ante Michael O’Hara (Orson Welles), un marinero que tras librar del secuestro a una poderosa mujer llamada Elsa Bannister (Rita Hayworth), es contratado por su marido (Everett Sloane) para que le sirva de guardaespaldas durante una travesía por el Atlántico. Un día, George Grisby (Glenn Anders) –socio del señor Bannister– es asesinado y la culpa cae erróneamente sobre Michael, ya que en realidad la verdadera

criminal es Elsa, una auténtica *femme fatale*. Como apunta Esquenazi, el largometraje se inspira en el “modelo narrativo *noir* articulado en torno el encuentro fatal” (2018, p. 200), ya adaptado en *Perdición y Retorno al pasado*, planteando una intriga complicada y confusa que “encierra al héroe en un decálogo de tinieblas del que no puede salir” (p. 201).

Coincidiendo con Borde y Chaumeton (1958), Coma y Latorre afirman que la arquitectura del film se divide en dos bloques claramente diferenciados:

En la primera parte, Welles respeta escrupulosamente el curso de la acción mediante sostenidos planos largos que van creando, por acumulación, una atmósfera entre insana, misógina y siempre decididamente erótica (...); en la segunda, Welles se entrega a un brillante ejercicio de virtuosismo (desde angulaciones forzadas e inverosímiles, en consonancia con la historia, hasta larguísimos y envolventes *travellings*), que culminan con la espléndida secuencia en el palacio de los espejos. (1981, p. 115)

El onirismo y la atmósfera expresionista conforman lo que para Simsolo es una pesadilla barroca que se burla del naturalismo además de una “historia complicada de asesinatos falsos y cadáveres verdaderos” (2011, p. 267). Welles retrata un turbio universo envenenado por las trampas, las mentiras y las traiciones, poblado por individuos de pasados oscuros y poca transparencia que ansían una solvencia económica por la que están dispuestos a todo. Así mismo, el cineasta denuncia esta situación planteando un triángulo amoroso constituido por los tres protagonistas y en cuyo vértice se encuentra la mujer fatal, cuyo verdadero comportamiento manipulador terminará sobreponiéndose a su falsa apariencia de víctima. Además, el relato propone una visión dual de la sociedad –muy en sintonía con la premisa de *La caja 507*–:

La pasión amorosa, los celos y la ambición constituyen el eje de una intriga dramática cuyo trasfondo enfrenta dos mundos contrapuestos: el de los poderosos –representado por Arthur, Grisby y Elsa, a quienes se compara con tiburones por su afán depredador– y el de los desheredados, como Michael, que resulta una presa fácil para aquellos. (Santamarina, 1999, p. 167)

En resumen, *La dama de Shanghai* no es más que una *crook story* sobre un individuo que:

Incapaz de acomodarse a los patrones de conducta, absolutamente inmorales, de la nueva sociedad encarnada por el matrimonio Bannister y sus socios, deberá aprender a vivir al final del relato con el peso de su fracaso, de su inadaptación a esa realidad, e inmerso en un mundo (de tiburones, según se insiste varias veces en la película) cuyas claves no alcanza a comprender de ningún modo. (Herdero & Santamarina, 1996, p. 230)

Son pocas las características del filme de Welles que atisbamos en la trilogía *noir*, sobre todo porque, como ya comentamos, desecha la presencia de la mujer fatal y el crimen pasional como motor de las tramas. Sin embargo, el desplazamiento que padece el protagonista al no encontrar su sitio es uno de los rasgos que veremos reflejados en el personaje anacrónico de tío Pedro en *La vida mancha*.

Otro largometraje que no debemos olvidar es *Criss Cross (El abrazo de la muerte)*, Robert Siodmak, 1948), una adaptación de la novela homónima de Don Tracy. A nuestro parecer, la cinta del cineasta germano es clave por dos motivos: en primer lugar, denota los primeros síntomas del agotamiento del cine criminal tal y como lo venimos conociendo desde 1944; y en segundo, introduce varios elementos que, en la década siguiente, formarán parte del ocaso de la corriente *neogánster*: la preparación de un golpe por parte de una banda de atracadores liderados por un hampón.

La propuesta de Siodmak, “en la que volvemos a encontrar la iluminación y el encuadre de su periodo alemán” (Simsolo, 2011, p. 269), se aleja del *noir* más clásico al plantear una ficción en la que, ante todo, prima una historia de amor que gravita entorno a un triángulo compuesto por Steve Thompson (Burt Lancaster) –un antihéroe y perdedor absoluto–, Slim Dundee (Dan Duryea) –un gánster seguido por la policía–, y Anna (Yvonne de Carlo) –la ex mujer de Steve y novia del hampón–:

La ambición de Anna, el desafortado romanticismo de Steve –caracterizado también por una cierta infantilidad en su comportamiento– y la deriva individualista de la época, que prima los intereses particulares de cada uno, acaban convirtiendo la traición y la violencia en el único nexo de unión posible entre unos personajes atrapados por su destino. (Santamarina, 1999, pp. 112-113)

A pesar de los entornos urbanos, de recurrir a la voz en *off* y el *flashback*, del destino trágico que lleva a los protagonistas a la muerte, de la presencia de la *femme fatale* –

desvestida de la crueldad extrema de modelos anteriores–, del expresionismo de la puesta en escena y del amor *fou* solo posible con la muerte –motivo que provocará la muerte de Rafael Mazas en *La caja 507*–, el filme está lejos de ser una obra *noir* clásica, inclinándose hacia el mestizaje. “Es a la vez una película de bandidos ennegrecida y un estudio sobre el envilecimiento de un hombre débil y enamoradizo” (Borde & Chaumeton, 1958 p. 81).

Los teóricos franceses afirman que entre 1949 y 1950 da comienzo la decadencia y transformación del cine negro:

A partir de 1949, el género propiamente dicho termina su carrera. Las causas de esta manera de esfumarse se dejaban presentir en el período precedente y esencialmente parecieran radicar: por un lado, en cierta crisis del argumento –que el tema de lo insólito había desatado apresuradamente– y por otro, en el gusto por un realismo radical, de los directores y del gran público, y donde puede entreverse, al menos en parte, la influencia en U.S.A de las producciones europeas, sobre todo las italianas (...). Ahora bien, esta orientación tenía más puntos de contacto con las series tradicionales: psicología criminal, que a partir de ese año conocería extraordinario repunte. A decir verdad, el estilo negro no desaparecería, tendía a reabsorberse en series vecinas en el momento preciso en el que el neorrealismo contribuía a modificarle ciertos rasgos, reforzando simultáneamente la dosis de atrocidad psicopatológica, o sensualidad, ya introducidas. (p. 85)

En 1949 se observan los primeros síntomas de agotamiento del género, y es que su corriente más representativa –el cine criminal– no encuentra manifestaciones cinematográficas. De las obras producidas ese año destacaríamos únicamente *White Heat* (*Al rojo vivo*, Raoul Walsh), un largometraje que pone en marcha la decadencia de la corriente *neogánster*, una de las más cultivadas a finales de los 40. Para Heredero y Santamarina el filme de Walsh supone:

Una pieza de transición que acierta a conjugar, con un brío y una energía insólitos, los ecos del ciclo fundacional (ascensión y caída de un personaje que ocupa el protagonismo central), los elementos acuñados durante los años cuarenta (incidencia de una psicología patológica) y los rasgos de carácter que van a configurar la siguiente etapa de los años cincuenta: la violencia explosiva y el nervio del estilo. (1996, p. 97)

El largometraje es una simbiosis perfecta entre el *neogansterismo* –que deja entrever los mimbres de la derivación *big caper*, que se asentará posteriormente con *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalto*, John Huston, 1950)–, y el *police procedural*, ya que la ficción se estructura entorno dos puntos de vista: el del hampón y su banda; y el de las fuerzas de la ley que tratan de darles caza empleando diferentes tipos de herramientas de seguimiento y vigilancia –esta doble focalización, basada en el esquema de perseguidor y perseguido, se aplicará tanto en *La caja 507* como en *No habrá paz para los malvados*–. Así mismo, y fiel al estilo fundacional del cine de gánsteres, se incluye la figura de la madre del delincuente –a la que está muy unido–, y su pareja sentimental, una mujer que, debido a su capacidad manipuladora casi podríamos considerarla como una *femme fatale*. Por último, la cinta es una demostración de que el crimen se paga, ya que el protagonista terminará sucumbiendo a un destino trágico del que, desde el comienzo del filme, deducimos que no escapará.

3.3.2. La década de los 50

La llegada de los 50 trajo consigo una serie de cambios sociopolíticos:

La década de los cincuenta fue republicana. Y, con el dominio de este Partido, volvió a surgir la corrupción anterior al *New Deal*, aunque ahora bajo otras formas y circunstancias. La decadencia ética de los Estados Unidos, patente en los nuevos senderos de su política asiática, recubrió la misma vida interna del país, sembrando en los próximos descontentos y rechazos que proclamarían las generaciones jóvenes. (Coma & Latorre, 1981, p. 165)

Añaden Heredero y Santamarina:

La declaración de la guerra de Corea en 1950, la estruendosa afirmación del senador Joseph McCarthy, en febrero del mismo año, sobre la infiltración de comunistas en el departamento de Estado y los primeros efectos de la guerra fría enrarecen todavía más el ambiente de una sociedad dominada por el miedo nuclear, el anticomunismo más primario y el aumento constante del delito. (1996, p. 38)

A todas estas circunstancias habría que sumar la llegada de un nuevo aparato muy competitivo que capto la atención de muchos espectadores:

La cultura narrativa de masas sufrió entonces otro enorme vuelco, causado por la televisión, disminuyendo considerablemente el desarrollo de los comics en la prensa y precipitándose hacia su fin los “pulp”, los seriales radiofónicos y las películas de escasos presupuestos y objetivos poco exigentes. (Coma & Latorre, 1981, p. 147)

Herdero y Santamarina definen los años 50 como una fase de transición:

Profundamente marcada en su fisonomía visual y dramática por los cambios (industriales, sociales y culturales) que, desde fuera y desde el interior de Hollywood, van a provocar ni más ni menos que el agotamiento de la era clásica y el nacimiento de la modernidad. Solo así puede entenderse que la transformación, primero, y el ocaso posterior del cine negro no resulte ser, a la postre, más que un síntoma adicional y complementario –aunque bien expresivo– de dicha evolución. (1996, p. 270)

Uno de los principales motivos que provocaron la mutación de la *serie negra* y su disolución entre diferentes subgéneros fue el desmantelamiento del sistema clásico de los estudios de Hollywood y la renovación del anticuado *star-system*. Así mismo, los mecanismos inquisitoriales del macartismo provocaron, entre otras cosas, que algunos de los realizadores *noir* más reconocidos –Lang y Siodmak– regresasen a su Alemania natal y que los cineastas, a fin de no ser perseguidos, dejaran de apostar por obras críticas con las que denunciar las desigualdades sociales. “El discurso revulsivo del cine negro, sus métodos expresivos, sus propias formas y maneras, entraban en contradicción con el moralismo y la hipocresía que se instalaron en el universo cinematográfico durante este período” (Herdero & Santamarina, 1996, p. 272).

A pesar de todas estas circunstancias a principios de la década surge una obra emblemática de un viejo conocido del género: *La jungla de asfalto* (John Huston, 1950), adscrita a una corriente *neogánster* ya en declive en la que surge un nuevo tipo de personaje:

El profesional del gansterismo que o bien presta sus servicios en una organización criminal, de estructura mafiosa, o bien pone sus conocimientos en el haber común de una banda de atracadores o de secuestradores. Los tiempos han cambiado para todos, y las

nuevas sociedades del crimen apenas dejan sitio ya para los independientes que hacen la guerra por su cuenta. (Herederero & Santamarina, 1996, p. 98)

La adaptación de la novela homónima de W. R. Burnett, narra las aventuras de una banda de atracadores –todos antihéroes derrotados– que fracasará en su intento de robo de una joyería. El largometraje, que para Borde y Chaumeton “se sitúa bajo el signo del negro o ‘ennegrecido’” (1958, p. 116), también “se interesa en destruir ciertos prejuicios. Sus bandidos sutilmente delineados, no son anormales, sedientos de muerte y pillaje, sino gente común” (1958, p. 94). Esta afirmación, que coincidiría con el retrato de la banda de atracadores que asaltan la sucursal de Bancosol en *La caja 507*, es ratificada por Santamarina, al sentenciar que el filme:

Introduce una nueva variedad de delincuentes, representada por aquellos gánsteres de segunda fila, o simples marginados, que no tienen otro medio de supervivencia que el botín de los atracos y que, de acuerdo con esta circunstancia, comenten sus delitos como si se tratase de un trabajo cotidiano y de una forma tan legítima como otra cualquiera de ganarse la vida. (1999, p. 182)

Siendo fiel al pesimismo *noir*, el largometraje viene a hablarlos del fracaso, personificado en “unos pobres tipos que se hacen pasar por duros” (Simsolo, 2011, p. 296) y a los que el director “no les deja ninguna oportunidad de escapar de un destino que les lleva a un final fatal” (p. 297). Del mismo modo, y como ya hicieron otras películas negras, establece un diálogo entre la urbe –como lugar donde germina la corrupción, las mentiras y el chantaje–, y el mundo rural –escenario al que el individuo trata de huir para encontrar la paz–.

Además de por seguir apostando por los estilemas de un género en desintegración, el filme de Huston debe ser recordado: por ser la obra fundacional de un subgénero denominado *big caper*, centrado en bandas de delincuentes y sus atracos –Kubrick lo retomará posteriormente con *The Killing (Atraco perfecto, 1956)*–; y por introducir la figura del policía corrupto –icono que volverá a reencarnarse tanto en la figura de Rafael Mazas como de Santos Trinidad–, un arquetipo que desplaza a los investigadores

privados⁹ de la década anterior, y que destaca por su violencia, su conducta ambivalente y la ausencia de cualquier código ético o moral a la hora de comportarse.

A pesar de que la producción criminal se reduce considerablemente desde que la corriente abandona el onirismo de la década de los 40 para inclinarse hacia el realismo, surgen dos títulos que parecen revitalizarla: *Strangers on a Train* (*Extraños en un tren*, Alfred Hitchcock, 1951) y *Angel Face* (*Cara de ángel*, Otto Preminger, 1952). La primera, incluida por Simsolo (2011) en el ciclo negro, destaca por el uso del suspense y el sentimiento de culpa que atormenta a los personajes después de llevar a cabo lo que consideran el crimen perfecto. En la segunda, encontramos elementos ya conocidos como la ambición, el destino trágico y la mujer fatal capaz de destruir a cualquiera, incluida ella misma.

En los años venideros títulos como *Human Desire* (*Deseos humanos*, 1954) o *Beyond a Reasonable Doubt* (*Más allá de la duda*, 1956), suponen las últimas incursiones de Fritz Lang en una tendencia cada vez más difusa, con las que intenta retomar esquemas de la época dorada del género como el veterano que regresa a casa después del conflicto –en este caso de Corea–, el recurso del falso culpable, los triángulos amorosos o la manipuladora *femme fatale*. Sin embargo, estas cintas están lejos del realismo *noir* de *La mujer del cuadro*, *Laura* o *Perdición*.

A pesar de todo, en 1953 el cineasta germano estrena el que es, a nuestro parecer, uno de los largometrajes más significativos de la década: *The Big Heat* (*Los sobornados*, Fritz Lang). La ficción pone en jaque al cine policial de los 50 al esconder una “reflexión crítica sobre el estamento policial como nunca antes se había visto en las pantallas” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 109). El filme orbita entorno al sargento Dave Bannion (Gleen Ford), un incorruptible policía que, tras el asesinato de su esposa, se transforma en un individuo vengativo que no duda en saltarse la ley para consumir su venganza –móvil que hace que Modesto Pardo tenga que pasar a la acción en *La caja 507*–. Para Coma y Latorre, “*Los sobornados* muestra el camino de esta venganza con un estilo nítido y restallante que deja en evidencia el alto grado de corrupción social, con una policía

⁹ Heredero y Santamarina (1996) estiman que *Kiss Me Deadly* (*El beso mortal*, Robert Aldrich, 1955), es el epitafio final del detective clásico.

vendida económicamente/políticamente al gansterismo” (1981, p. 158), conclusiones que atisbamos tanto en *La caja 507* como en *No habrá paz para los malvados*.

Desde el estreno de la película surge una nueva corriente denominada *antipolicial* –que influye activamente en la trilogía *noir*–, en la que, y siguiendo a los teóricos mencionados en el párrafo anterior, las fuerzas de seguridad y los agentes de la ley son retratados como criminales, como individuos sujetos al abuso de poder, a la corrupción y a los desequilibrios psicológicos. Estos “policías neuróticos, violentos o fascistas” (Simsolo, 2011, p. 323), alcanzarán su esplendor en *Sed de mal* (Orson Welles, 1958), el filme que marca tanto el punto y final de la vertiente antiprocedural como del cine negro clásico. El largometraje “constituyó entonces, adelantándose a la historia del cine, el aviso de que toda una concepción cinematográfica desaparecería para reencarnar en libertad, fuera de las fronteras de los géneros” (Coma & Latorre, 1981, p. 181).

La cinta usa como telón de fondo la investigación que lleva a cabo el capitán de policía norteamericano Hank Quinlan (Orson Welles), para plantear un enfrentamiento entre este y Vargas (Charlton Heston), un inspector de la policía mexicana. La lucha entre dos maneras de entender la profesión recalará en *No habrá paz para los malvados*, diferenciando la vieja escuela –Santos Trinidad– de las nuevas generaciones de agentes –Rodolfo–.

En primera instancia, Quinlan se describiría como “un viejo y respetado policía ante cuya palabra asienten no solo sus ayudantes, sino también el fiscal o sus jefes. Su fama de investigador intuitivo y certero acalla cualquier crítica sobre sus métodos” (Sánchez Noriega, 1998, p. 233); rasgos que, como veremos, definen a la perfección a Santos Trinidad. Sin embargo, conforme transcurre la trama vemos que tras esta apariencia se esconde un ex alcoholico que perdió a su mujer en un asesinato del que no se encontró culpable. Desde entonces se ha vuelto un individuo solitario capaz de recurrir a cualquier método para resolver un caso. En sus antípodas se sitúa Vargas, un personaje más cercano a los detectives privados de los 40, al ser inflexible, incorruptible y fiel tanto a la ley como a su código de conducta.

Este “film nocturno y contradictorio, envuelto en un clima de auténtica pesadilla, cargado de connotaciones sexuales y donde nada es lo que parece a primera vista” (Santamarina,

1999, p. 236), se nutre de recursos del género como la venganza, los territorios fronterizos donde germina la violencia –también presente en *La caja 507*–, la nocturnidad, los falsos culpables, el destino trágico y la difusión de los límites entre el bien y el mal. De acuerdo con Coma y Latorre, el largometraje es el epitafio de un tipo de cine cada vez más disperso:

Sed de mal aglutina varios subgéneros y tendencias del cine negro norteamericano: el documento y drama social (...), la psicología criminal (...), el anti-policial (...), en una visión de conjunto que no refuerza el género ni le abre tampoco nuevos caminos, sino que, como ya hemos dicho, lo sitúa fuera de los límites en un terreno de absoluta libertad expresiva, sin dejar por ello de ser uno de los grandes filmes policíacos de todos los tiempos. (1981, p. 186)

Para Heredero y Santamarina en este tipo de películas se sientan:

Las primeras bases arquetípicas del policía brutal de los años sesenta y setenta que, ya sin coartada moral de ningún tipo (salvo su oposición a cualquier regla democrática), decidirá tomarse la justicia por su mano convirtiéndose en juez y verdugo al mismo tiempo. (1996, p. 111)

Aunque generalmente se ha considerado *Sed de mal* como el filme que lapida el cine negro clásico, Heredero y Santamarina (1996), defienden que son *Anatomy of a Murder* (*Anatomía de un asesinato*, Otto Preminger, 1959) y *The Rise and Fall of Legs Diamond* (*La ley del hampa*, Budd Boetticher, 1960), las obras que verdaderamente cierran este periodo. La primera de ellas supondría el epílogo de la corriente criminal ya desnaturalizada, al difuminarse sus contornos e insertarse en otros modelos narrativos cercanos al psicoanálisis clínico del delincuente. La segunda, es una propuesta manierista que trata de resucitar la corriente del *neogansterismo* –al seguir el esquema de ascensión y caída del hampón de los años 30– y que no hace más que cerrar “la última de las puertas que permanecía abierta, o entreabierta, para la problemática supervivencia futura del cine negro clásico” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 122).

En el albor de una nueva década, “las diferentes corrientes por las que discurren la representación del delito y la serie negra durante todos estos años acaban por

entrecruzarse y contaminarse mutuamente hasta diluir en el interior de las nuevas formulaciones toda pincelada diferencial” (Herederó & Santamarina, 1996, p. 122).

3.3.3. Los años 60: el fin de un género

Como en décadas anteriores, el mermado género negro experimenta una serie de transmutaciones provocadas por diferentes cambios acontecidos en Norteamérica tanto a nivel sociopolítico como cinematográfico. En primer lugar, habría que destacar la victoria del Partido demócrata –que sustituiría al republicano– en las elecciones de 1960, otorgando la presidencia a John Fitzgerald Kennedy y dando comienzo a una etapa denominada *New Frontiern* que permitió al país evolucionar hacia una sociedad más justa y menos intoxicada por la delincuencia.

Dentro de este contexto cargado de optimismo la industria de Hollywood toma un nuevo rumbo que terminará por desgastar definitivamente el *noir*. Este se basa en primer lugar, tal y como recogen Coma y Latorre (1981), en que muchas de las grandes productoras de los 40 y los 50 fueron absorbidas por *trusts* que consideraban la producción de largometrajes como otra de sus muchas actividades comerciales. Por otro lado, el panorama filmico estadounidense fue asaltado por realizadores y películas europeas con un menor coste de producción. Así mismo, las fronteras entre los diferentes géneros se desvanecen a la vez que pierden interés, siendo desplazados a los seriales televisivos. Por último, se produce un relevo generacional: el viejo espectador es sustituido por una audiencia joven que no se siente atraído por las historias de delincuentes –cuyos nombres ni conocen–, sino que se inclinan por temas más contemporáneos vinculados al rock o el pop art.

Simsolo (2011) apunta a que el periodo final de la caza de brujas fue una causa menor, en cuanto a que el cine negro clásico abandonase paulatinamente las pantallas, si lo comparamos con la irrupción de la televisión, una de las principales causas de su definitiva desaparición. El nuevo aparato de entretenimiento acercó a la audiencia a eso que tantos años atrás hacía el *noir* en solitario: la violencia. La inmediatez y el fácil acceso a escenas turbias y desagradables aumenta el desinterés del público por este tipo de producciones.

Herederero y Santamarina coinciden en que otra de las muestras de agotamiento es la pérdida de contemporaneidad, de manera que las obras que aún tratan de levantarse sobre los mimbres más clásicos terminan dirigiéndose “hacia un espacio en el que el propio género acabará por sustituir a la realidad como referente de las imágenes” (1996, p. 274). Las cintas que luchan, en balde, por revitalizar un género sentenciado, acaban convirtiéndose en “productos que no responden ya a unas expectativas sociales estables y que surgen como manifestaciones puntuales y aisladas sin apenas relación entre ellas” (p. 275).

Desde principio de los 60 el género “comienza a deslizarse por unos caminos más intrincados y donde las señales de orientación parecen ocultas entre las brumas de la modernidad, primero, y de la posmodernidad, más tarde” (Santamarina, 1999, p. 240). Da por finalizado entonces el periodo clásico: desaparecen los detectives privados, las mujeres fatales, los universos oníricos, la puesta en escena expresionista, los gánsteres y el realismo social. Sin embargo, no podríamos estar más de acuerdo con Simsolo en afirmar que, conformen avanzan los años, este tipo de cine “subsiste exiliándose en géneros agónicos. Inspira a los autores cinéfilos. Desencadena también sistemas nuevos y se convierte en mitología popular con una estética en perpetua mutación” (2011, p. 389). Los cimientos sembrados desde los 40 servirán de base para una nueva etapa definida por Santamarina (1999) como *thriller* moderno, que abarcaría hasta 1980, momento en el que ve la luz la ficción criminal posmoderna.

Capítulo 4. El cine negro español

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

4.1. Discusión terminológica

Lo primero que debemos señalar, antes de enfrentarnos a un género “que no ha sido reconocido en su justa medida” (Luque Carreras, 2015, p. 11), es que “no hay apenas libros acerca del cine negro español, si se comparan con el elevado número de estudios sobre otros géneros, directores o temas” (Morales, 2010, p. 15). El principal problema al que ha tenido que hacer frente esta propuesta cinematográfica es el desacuerdo que existe entre los diferentes teóricos que se han acercado a ella, ya que, a día de hoy, sigue existiendo una falta de homogeneidad a la hora de referirse al cine negro español, y es que “se han venido utilizando diferentes etiquetas según el albedrío de los estudios, sin llegar nunca a emplear ninguna que fuera propiamente exclusiva del género realizado dentro de nuestras fronteras” (Luque Carreras, 2015, p. 11). Entre los términos más recurrentes para referirse a aquellos largometrajes producidos desde comienzos de los años 50 destacamos: cine criminal, cine negro, *thriller* o policíaco.

La discusión terminológica podrían venir encabezada por Elena Medina (2017), quien no duda en diferenciar, como géneros independientes, el negro y el policial, cuyas existencias son paralelas. Eduardo Torres-Dulce (2020) y Juan Andrés Pedrero Santos (2020) hablan exclusivamente del cine policial o policíaco, en el que pueden detectarse atisbos de cine negro. Por su parte, José Luis López Sangüesa (2017) se decanta por la palabra *thriller* para referirse a un tipo de cine –policíaco y criminal– cosechado durante un periodo comprendido entre 1969 y 1983. En esta misma línea se sitúa Javier Momba (2020), al hablar del cine policial como conjunto. Sin embargo, la propuesta del madrileño es particular, ya que es el único autor que, hasta el momento, ha planteado la posibilidad de no valernos de una única etiqueta para englobar a aquellas producciones centradas en el mundo del crimen, sino varios términos para referirnos a cada uno de sus ciclos evolutivos: el “spanish noir” (1950-1963); el *giallo* español (1963 hasta los 80) y el cine negro español actual/*neonoir* o nuevo *thriller* (a partir de 1981).

Por otro lado, Antonio José Navarro, sí aboga por la existencia del género negro patrio como ente que abarca diversas corrientes:

El cine negro español no fue intrínsecamente un “género de exaltación de los aparatos represivos del Estado (...), de la policía o de la Guardia Civil¹⁰” (...), tampoco fue una mera imitación del modelo norteamericano, ni una manifestación artística equiparable al producido en países como Gran Bretaña o Francia tras la Segunda Guerra Mundial. (2020, p. 111)

El reconocimiento del *noir* español por encima del policíaco documental también es secundado por Grace Morales (2010) Frances Sánchez Barba (2007) o Luque Carreras (2015). Este último apunta a que la utilización del concepto “policíaco” es errónea, “por circunscribirse a un subgénero dentro del género” (2015, p.11). Así mismo, no duda en defender “que hubo –salvando las distancias con el norteamericano– un cine negro español desde el inicio de los años 40 hasta nuestros días” (2015, p. 12).

Sin avivar el debate o sentar cátedra, la presente investigación –y siguiendo la propuesta de Heredero y Santamarina (1996) en cuanto a cómo definir el *film noir*– considerará el cine negro español como un movimiento pluriforme que alberga en su seno tanto al cine policíaco –ese que durante dos décadas copo la mayor parte de las pantallas de España–, como al criminal, al de delincuentes o al de investigación¹¹, con los que se hibrida para dar lugar a mestizajes estéticos o temáticos. Debemos puntualizar que el cine quinqu queda al margen del *noir* español, ya que, al igual que Memba, lo consideramos un género independiente “que capitalizó el cine policíaco español tras el éxito de *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977)” (2020, p. 152). Aunque esté muy cerca de la serie negra de finales de los setenta se trata de una variante “más parecida al cine de acción popular que al policíaco tradicional” (Luque Carreras, 2015, p. 56).

Otra dificultad añadida a la que debemos enfrentarnos al ahondar en el cine negro patrio es su amplitud histórica. Como punto de partida consideraremos que el género sigue vigente hoy en día y que durante sus etapas evolutivas ha experimentado una serie de transformaciones. En lo que coinciden todos los teóricos que se han acercado a él es que su irrupción se remonta a 1950, año del estreno de *Brigada criminal* de Ignacio F. Iquino y *Apartados de correos 1001* de Julio Salvador. A partir de entonces comienza el debate:

¹⁰ El autor toma la cita de la página 130 de *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* (1981) de Román Gubern.

¹¹ Subcategorías propuestas por Elena Medina (2017), en su estudio cualitativo de análisis de contenido para rastrear las películas policíacas y negras producidas en España durante la década de los 50.

por un lado, autores como Elena Medina (2000), Antonio José Navarro y Juan A. Pedrero Santos (2020) –independientemente del término con el que se refieran a este tipo de cine– defienden que el género se limita históricamente a una edad dorada que abarcaría desde 1950 hasta 1963, momento en el que se estrena *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz). Sánchez Barba (2007) coincide con este primer grupo, aunque apuesta por alargar la existencia del *noir* hasta 1965, algo que secunda Luque Carreras (2015). Por último, Memba (2020), se muestra de acuerdo con las acotaciones temporales hasta 1963 –el madrileño llama *spanish noir* a este primer periodo–; sin embargo, y en consonancia con el último historiador mencionado, es férreo defensor de la continuación del género más allá de la mitad de los 60.

A partir de 1963, y debido a la ausencia de ejemplos significativos de aires *noir*, surgen nuevos obstáculos ya que, y de acuerdo con Luque Carreras, “no suele ser nada fácil delimitar el momento exacto entre dos etapas históricas” (2015, p. 47). Desde el fin de su periodo clásico el autor es incapaz de dar con la palabra adecuada para etiquetar a la producción naciente. Memba (2020), sin embargo, sí llama *giallo* español –debido a la influencia del cine italiano– a una etapa entre 1963 y el estreno de *El crack* (José Luis Garcí, 1981). Dentro de un arco temporal casi idéntico, López Sangüesa (2017) nos habla del *thriller* español, estando dividido en dos momentos históricos: el Período Oscuro (1969-1975) y la Transición cinematográfica española (1976-1983). A partir de la década de los 80, seguiremos la propuesta de Luque Carreras (2015) y Memba (2020), defendiendo la puesta en marcha del *neonoir* o cine negro actual.

4.2. Evolución histórica del género

El periodo clásico del *noir* nacional se enmarca generalmente entre 1950 y 1963, años durante los que “tuvo que sortear importantes restricciones morales y políticas para poder sobrevivir” (Navarro, 2020, p. 112). La censura impuesta a modo de barrera por el franquismo, dificultó su temprano nacimiento:

El fin moralizante, la necesidad de que el delito sea convenientemente castigado, la construcción monolítica de personajes para evitar ambigüedades y la necesidad de justificar la actuación de las instituciones del estado no permiten que se desarrollen todas

las características del género ni la existencia de algunos personajes clave del mismo, como es el caso del detective privado, y hacen de algunas películas un homenaje a los cuerpos de seguridad. (Medina, 2017, p. 16)

De acuerdo con Navarro, uno de los problemas que tuvieron que afrontar los cineastas de la época fue:

La rotunda negativa del franquismo a reconocer oficialmente las actividades de la criminalidad común, de los delincuentes profesionales, de las bandas organizadas – nacionales o extranjeras–, de la violencia gestada en el seno de grandes bolsas de pobreza y marginación social, como tampoco admitía la letal acción de psicópatas sexuales ni las actividades ilícitas perpetradas por empresarios, caciques, banqueros o políticos afines al régimen. (2020, pp. 112-113)

Esa falsa sensación de tranquilidad era incompatible con “las características de ambigüedad entre el bien y el mal, el realismo y la crítica social que conlleva el género” (Medina, 2000, p. 9). Por tanto, y para que los largometrajes de temática criminal pudiesen estrenarse, debían, según Luque Carreras (2015), mantener un final moralizante de manera que ningún delito quedase sin resolver y que el delincuente sucumbiese ante las fuerzas del orden. Como comenta Memba (2020), la premisa de todo argumento dejaba claro que el crimen siempre se paga. Este contexto sirve de punto de partida para una serie de realizadores –algunos de los cuáles ya habían debutado durante los años 40– “que se propusieron adaptar el género negro al mundo que los envolvía, añadiéndole algo de neorrealismo, aparente estética de documental y una visión maniquea de la realidad a favor de las fuerzas del orden” (Luque Carreras, 2015, p. 27).

Todos los teóricos e historiadores que venimos consultando afirman que el *noir* español se inaugura en 1950 con el cine de apología policial y sus dos largometrajes fundacionales: *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino) y *Apartados de correos 1001* (Julio Salvador), dos obras a las que “debe atribuírseles el mérito de marcar muchas de las constantes formales y temáticas sobre las que giraría el género durante más de una década” (Pedrero Santos, 2020, p. 22). Desde entonces, esta corriente se caracterizará por retratar al policía como “un hombre honesto e íntegro. En ningún momento las instituciones y sus hombres han de mostrar las más mínima duda sobre su moralidad, así

como tampoco puede asomar la incompetencia o la corrupción policial” (Luque Carreras, 2015, pp. 32-33).

Los 50 vendrán marcados por este cine maniqueo que ensalza las fuerzas del orden y castiga al criminal a toda costa. Sin embargo, y a pesar de abanderar el género durante más de una década –ya que su influencia llega hasta los 60–, será olvidado en la trilogía *noir*, que como descubriremos en próximos capítulos, se encuentra apegada a la corriente antipolicial del cine negro clásico americano desarrollada a partir del estreno de *Los sobornados*, y que se basa en desmitificar el correcto funcionamiento y la incorruptibilidad de los agentes de la ley. Del mismo modo, la propuesta de Urbizu se desvinculará de otros códigos característicos del género, que bien recoge Sánchez Barba (2007, pp. 81-82), como por ejemplo: la mirada misógina hacia la mujer, cuyo papel queda reducido a la de mero acompañante de un hampón; el alineamiento político; o la atenuación de la ambigüedad moral de los protagonistas.

Durante la década de los 50, junto a la abundante producción policial, nacieron una serie minoritaria de obras que adaptaron parte de la idiosincrasia del cine negro americano gracias a “toda clase de malabarismos estéticos/dramáticos sobre lo que se podía o no se podía mostrar en pantalla” (Navarro, 2020, p. 120). Las mujeres fatales, los crímenes pasionales, la nocturnidad y los ambientes urbanos se entremezclan en diferentes largometrajes que habilitan la consideración de un cine negro propio que, sin embargo, no sirve de inspiración para las temáticas a las que Urbizu se acerca en su propuesta *noir*. De hecho, el realizador afirma: “No habíamos visto y seguimos habiendo visto muy poco de los policíacos españoles de los cincuenta. Sobre todo habíamos visto cine americano y Melville” (Angulo et al., 2003, p. 187).

El único filme que podría vincularse con la propuesta del bilbaíno, por la denuncia que esconde, es *Surcos* (1950). La película de Nieves Conde “puede entenderse como un relato criminal” en el que “no hay ni buenos ni malos, sino personas que se ven empujadas por las circunstancias a un lado u otro de la ley” (Membra, 2020, p. 56). Su carácter contemporáneo –rasgo definitorio de la trilogía– la convierten en un retrato pesimista de la España de la época, envenenada por el estraperlo y las falsas promesas de triunfo de la gran urbe frente al mundo rural, tal y como apuntó Agustín Gómez (2011, pp. 79-118, pp. 383-397).

En los 60 la tendencia *noir* nacional sigue siendo ajena al estilo que cosechará Urbizu a partir de *La caja 507*. La nueva década trae consigo, según las características que recoge Sánchez Barba (2007, pp. 82-84), un cine con un nuevo componente propagandístico relacionado con fenómenos como el turismo (rodajes en castillos, playas...), que evidencia la mejora del nivel de vida de los españoles; que apuesta por una mayor interacción de la Policía española con sus homónimas europeas y estadounidenses, o con la Interpol; en el que aumentan las coproducciones y las dobles versiones; y en el que irrumpen, como protagonistas, los jóvenes nacidos en los años cuarenta y cuyas preocupaciones y modos de vida distan de sus mayores.

Pese al distanciamiento que existe con la trilogía *noir*, el cine negro español de esta nueva década plantea una serie de códigos –también recogidos por Sánchez Barba (2007)– que sí podemos atisbar en la propuesta de Urbizu: mayor importancia al estudio de la psicología criminal y al drama interior de los delincuentes en todas sus vertientes, en consonancia con la perturbadora idea de que cualquier ciudadano puede encerrar un asesino o delincuente en potencia –nos remite a la metamorfosis que experimenta Modesto en *La caja 507*–; mestizaje genéricos que incorpora nuevas propuestas narrativas provenientes del cine negro francés; y mayor permisividad en la explicitación de la violencia.

De los pocos filmes que entremezclan la psicología criminal con la tradición *noir* podríamos destacar *Los culpables* (Josep María Forn, 1962), un largometraje que, a pesar de orbitar alrededor de un crimen pasional, plantea una estructura narrativa basada en la unificación de eslabones –como *No habrá paz para los malvados*–, que está pensada “para un público culto, aficionado a los desafíos deductivos, que no se mueve con los patrones de la acción sino más bien con jugadas de estrategia propias del ajedrez que permite el disfrute y la anticipación” (Sánchez Barba, 2007, p. 401).

Siguiendo a Pedrero Santos y Navarro (2020), el año 1963 marca un punto de inflexión dentro de la producción negra española ya que, después de haber sido herida de muerte con *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962) –tal y como señala Memba (2020)–, el estreno de *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963) pone fin a esta primera etapa evolutiva que podríamos definir como:

Un proceso continuo de negociación ideológica y estética entre las demandas del público y las trabas censoras; entre una industria que necesitaba ser operativa internacionalmente y un régimen dictatorial que intentaba cuidar su maltrecha imagen internacional, lo que dio pie a un gradual aumento de las coproducciones. (Navarro, 2020, p. 141)

Con el fin de la edad de oro del policíaco español –término empleado por Pedrero Santos y Navarro (2020)– el cine negro español se ve inmerso en una nueva etapa –que abarcaría casi dos décadas– en la que se vuelve insignificante en comparación con los años anteriores:

A pesar de que hay una evidente apertura al mundo –si bien es superficial–, los cineastas españoles que se valen del género se arriesgaron poco, pues se limitaron a emular las cintas más comerciales sin dejar paso a un retrato de la realidad y a cierta crítica social, que deberían aguardar a la muerte de Franco para poder ser reflejadas en la gran pantalla, de acuerdo con los rasgos propios del cine negro. (Luque Carreras, 2015, p. 54)

El nuevo ciclo –desvinculado por completo del cine que cosechará Urbizu– denominado *Periodo Oscuro* (1969-1975) por López Sangüesa, provocará que la presencia tanto de criminales como de policías autóctonos entre en un letargo que se extenderá hasta principios de los 80, y en el que proliferarán las coproducciones:

Los estándares creativos empezaron a volverse más internacionales, las intrigas se tornaron cosmopolitas, localizadas fuera del territorio español, donde no faltaban espías o tramas centradas en el contrabando de cualquier producto (tabaco, alcohol, armas, objetos de arte...), así como en el tráfico de drogas. (Luque Carreras, 2015, p. 47)

El panorama cinematográfico nacional se copa de largometrajes muy influenciados por “las típicas películas de acción, de aventuras y de espías, como consecuencia de los exitosos filmes del agente especial 007” (Luque Carreras, 2015, p. 48), y que, en ningún caso, serán referenciados por Urbizu en su trilogía. Esta nueva corriente rechaza “la gravedad, la pesadumbre y el moralismo del *spanish noir*”, para ser “liviano, jovial y positivo” (Memba, 2020, p. 103). Este tipo de cine, definido por Memba (2020) como *thriller cosmopolita* y cuyo máximo representante fue Antonio Isasi-Isasmendi y sus

películas *Estambul 65* (1965), *Las Vegas, 500 millones* (1968) y *Un verano para matar* (1972), fue golpeado por una serie de cambios sociopolíticos que dieron lugar a que:

Se produjeran cintas de una ínfima calidad, en la que todos los esfuerzos iban dirigidos a las dobles versiones y a la filmación de películas que atrajeran a un público concreto, necesitado de novedades. De esta manera, el género se transformó en una especie de thriller erótico-terrorífico, que fue bautizado como fantaterror y que, en el fondo, surgió de la mezcla de dos géneros extranjeros: el *giallo* y el cine de la Hammer. (Luque Carreras, 2015, p. 51)

La trilogía *noir* no guarda vinculación alguna con este periodo histórico del cine negro español ya que los *giallos* que asolaron las pantallas se caracterizaban, según Memba (2020), por la morbosidad y brutalidad de los crímenes retratados, rasgos a los que Luque Carreras (2015, pp. 52-53) añade la presencia de misteriosos y perturbados asesinos de guantes negros y armas blancas; el erotismo; y los desnudos femeninos. Como veremos, los largometrajes que plantea Urbizu son comedidos, rechazan la sexualidad gratuita –en ninguna de sus obras aparece un cuerpo desnudo–, la escabrosidad, la espectacularización de la violencia o la gratuidad de la misma. Así mismo, no se recrean en el acto del homicidio ni en sus procedimientos, alejándose del carácter *gore* de algunos *giallos*.

La hibridación genérica y el mestizaje que padece la producción *noir* nacional durante el final de los 60 y principios de los 70 genera, tal y como señala López Sangüesa (2017), el nacimiento de subcorrientes como el *thriller* psicológico, el *thriller* erótico-moralista y de adulterios, o el cine policíaco-político, a las que, además, se suma la tendencia que, desde los 50, ensalza la labor de las fuerzas del orden. A pesar de las múltiples derivaciones temáticas y narrativas no detectamos obras de las que Urbizu pudiese haber bebido a la hora de plantear una trilogía más apegada a la esencia crítica del género, que no volverá a las pantallas españolas hasta los 80.

La muerte de Franco en 1975 pone también en marcha la Transición Cinematográfica, en la que “continúa el policíaco de bajo presupuesto de explotación, con idénticos rasgos estético-narrativos (exceptuando el Techniscope) a los del período 1969-1975, y muchas veces dirigidos por los mismos profesionales de dicha etapa” (López Sangüesa, 2017, p. 279). La producción “negra” nacional, copada por el *giallo* y el *poliziesco*, se ve sacudida

por la llegada del cine quinquí y la delincuencia juvenil, dos corrientes que tampoco tendrán cavidad en la trilogía *noir*.

En el seno de este nuevo panorama cinematográfico de mayor aperturismo, al que llegan largometrajes adscritos al *neonoir* americano de finales de los 60 y principios de los 70, irrumpe, como señala Memba (2020), un cine negro con dos vertientes: una que siente nostalgia por el *noir* clásico de Hollywood, y otra que nace de la hibridación de ciertos códigos del género y el *thriller*. A la primera se adscribiría *El crack* (José Luis Garci, 1976), un largometraje que, desde el punto de vista del costumbrismo, revisa “los elementos propios del género negro con un detective castizo pero, en el fondo, tan de vuelta de todo como sus congéneres norteamericanos” (Luque Carreras, 2015, p. 69). La venganza que transforma el rol del protagonista de víctima a verdugo –como Modesto en *La caja 507*–; la denuncia de la corrupción de las altas esferas de la sociedad –muy presente en la trilogía *noir*–; el retrato tanto nocturno como diurno del Madrid de la época –también presente, en cierta medida, en *No habrá paz para los malvados*–, que se transforma casi en una oda a la capital; las traiciones; y hasta que Germán Areta lleve un revólver en vez de una pistola –arma que también portarán Rafael Mazas y Santos Trinidad–, hacen del filme una obra con la que el cineasta madrileño “demuestra su conocimiento del cine negro norteamericano, así como su habilidad para trasvasarlo a la idiosincrasia española” (Luque Carreras, 2015, p. 189), algo que también logrará Urbizu en su propuesta *noir*. En definitiva, y de acuerdo con Memba:

El crack es la cinta que inaugura el cine negro español actual (...) no solo porque es la primera que asume sin estridencias esa paradoja entre lo fantástico y lo cotidiano, también por el equilibrio con que admite esa otra paradoja, entre lo universal y lo castizo, que a nuestro juicio otorga el verdadero internacionalismo de las cosas. (2020, pp. 169-170)

Dentro de la segunda corriente mestiza a la que Memba (2020) se refiere, más apegada a la tradición policíaca y, por tanto, desvinculada de la trilogía *noir*, podríamos señalar –al estar conectada con la posterior *Todo por la pasta* (1991) por el protagonismo femenino y el estilo de la puesta en escena– *Barcelona sur* (Jordi Cadena, 1981), un filme que refleja “la marginalidad y la delincuencia que imperaban en las principales ciudades españolas durante los primeros años de la democracia” (Luque Carreras, 2015, p. 148) y que podríamos entender como “un curioso policíaco revisionista de actualización de los

códigos del *noir* a la Ciudad Condal en tiempos del punk y la movida alternativa” (López Sangüesa, 2017, p. 292).

A pesar de la influencia de *El crack*, y de la buena acogida entre el público nacional de largometrajes *neonoir* norteamericanos como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Body Heat* (*Fuego en el cuerpo*, Lawrence Kasdan, 1981) o *Blood Simple* (*Sangre fácil*, Joel Coen, 1984), el resurgimiento del cine negro autóctono tarda en llegar. Sin embargo, a comienzos de los 80, y siguiendo la estela de Garci, hay cineastas que tratan de revitalizar la esencia de la producción criminal española. El primero de ellos es José Antonio Zorrilla, que dirige *El arreglo* (1983), un filme antiprocedural –como *No habrá paz para los malvados*– que pone en entredicho el correcto funcionamiento del sistema policial:

Ópera prima de José Antonio Zorrilla con una puesta en escena clara, sencilla y fría, rasgo frecuente de muchos filmes del género, en la que denuncia ciertos procedimientos policiales españoles, actualizando un viejo planteamiento del cine negro norteamericano, que ya desde los años treinta comenzó a criticar con fuerza aspectos judiciales escondidos para la gran parte de la sociedad. (Luque Carreras, 2015, p. 133)

Para López Sangüesa:

El arreglo (José Antonio Zorrilla, 1981), era, por su parte, un policíaco bastante ortodoxo, adscrito a las corrientes del *neo-noir* tan presentes en los años 70 y 80 –sobre todo en el cine estadounidense–, pero su revisitación de los cánones del género negro terminaba dibujando un cristalino discurso sobre las cloacas del Estado en los países occidentales, y más concretamente en la España de la Transición. (2017, p. 289)

En 1984, Vicente Aranda adapta *Prótesis*, la novela homónima de Andreu Martín bajo el título de *Fanny Pelopaja*. Esta *crook story* protagonizada por una ex convicta –igual que la protagonista de *Barcelona sur*– es una de las cintas más peculiares de la producción *noir* española, ya que, de acuerdo con Memba (2020), destaca por su impronta autóctona y por no verse influenciada en demasía por el *neonoir* de los 80. El afán por trasvasar los códigos del género –sin hacer una mera copia– y adaptarlos a la realidad española, conecta el largometraje con la trilogía de Urbizu.

Ya durante los 90, y como en la década anterior, la nostalgia de un *noir* clásico –que combina triángulos amorosos, delincuentes, personajes derrotados, muertes y mentiras–, convive con ficciones con tendencia al *thriller* de suspense. Sin embargo, Memba considera que el *neonoir* nacional no está la altura del género al que imita:

Lo que antaño eran sutilezas –siempre mejor que las evidencias en lo que al cine se refiere– ahora es el regodeo en la violencia, la aparatosidad de las persecuciones y los efectos especiales... artificios al fin y al cabo. Con ello se consigue que las películas sean más parecidas a videojuegos que a una novela negra o detectivesca. (2020, p. 186)

Entre las producción “negra” española sobresaldría *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), un largometraje también protagonizado por mujeres que, a pesar de verse influida por Martin Scorsese y Paul Schrader (Luque Carreras, 2015), pretende –al igual que Urbizu con *Todo con la pasta* y la posterior trilogía *noir*–, aportarle al género aires autóctonos y castizos.

En el nuevo siglo, y en medio de un panorama cinematográfico poco alentador, nace una camada de cineastas que ponen en marcha una etapa de revitalización de lo criminal en la que *thriller* y cine negro se dan la mano. Siguiendo el patrón del género clásico, los nuevos largometrajes se convierten en espejos en los que se refleja –ácidamente– la realidad social del momento. Del mismo modo, las ficciones negras de los últimos veinte años se inspiran o toman prestados únicamente aquellos elementos del *noir* americano vinculados a las temáticas o construcciones narrativas, y nunca a la puesta en escena – como hace Urbizu en su trilogía–:

No es apreciable un contraste de luces y sombra como en el cine negro clásico, que transmitía un ambiente casi onírico. En las producciones de la era del *neonoir*, se apuesta más por que la cámara sea el ojo del espectador inmerso en el mundo que retrata la trama, que no es otro que un mundo similar al que vive éste. (Herrera Gil, 2018a, 172)

Este mismo autor, y después de un análisis formal de los filmes negros producidos durante los últimos años, resume cuáles son las referencias visuales y de contenido que los vinculan tanto con el cine negro clásico como con el *neonoir* contemporáneo, y que Urbizu implanta en la trilogía *noir*. El primero de ellos es la profundidad psicológica en la construcción de los protagonistas, que suelen verse anclados a un pasado turbio que

influye en la trama –rasgo que marcará a Rafael Mazas, Fito, Pedro y Santos Trinidad–. “El espectador va empatizando con los personajes principales, ya que el género profundiza en ellos y los vuelve humanos, retratando sus carencias y vergüenzas para entender sus acciones en la trama” (Herrera Gil, 2018a, p. 176). En consonancia con este, Memba (2020) apunta a la aparición de cintas con un marcado carácter anti-policial que critican la labor de las fuerzas del orden desde el equilibrio, sin la hagiografía del *spanish noir* ni el maniqueísmo del cine quinqué. La figura del policía se desdibuja, mostrando la imagen poco complaciente de un individuo que no dudará en transgredir la ley, beneficiarse de chantajes o abusar de su poder –características aplicables a Rafael Mazas y Santos Trinidad–.

Otro de los elementos recurrentes del género al que se refiere Herrera Gil es la *pesadilla fatalista*, un término propuesto por Alain Silver y James Ursini (2004) que impide –al igual que en cualquiera de las obras de la trilogía– un desenlace optimista:

El cine negro gira entorno a la causalidad. Los acontecimientos se entrelazan, como una cadena irrompible que conduce inevitablemente a un final más que anunciado. Es un universo determinado en el que la psicología, la casualidad, e incluso las estructuras de la sociedad, pueden, en último término, anular las posibles buenas intenciones o las esperanzas de los protagonistas. (Silver & Ursini, 2004, p. 15, como se citó en Herrera Gil, 2018a, p. 180)

El último recurso que podemos ver reflejado tanto en el *neonoir* español del nuevo siglo como en la trilogía *noir*, es la influencia de la escuela *crook story* que prohíbe a los protagonistas diferenciar entre lo correcto y lo incorrecto:

Esas tramas que nos cuentan que ya no está tan definido quién es el bueno quién el malo, reflexionando así sobre que hasta el más noble de los ciudadanos se puede corromper, precisamente porque es humano. Esto acerca al público a una realidad latente en su día a día y que el cine negro la retrata muy bien, a veces con atmósferas oníricas y composiciones estéticas laberínticas, otras con una imagen cruda y real con tramas verosímiles que evocan a la reflexión de nuestro día a día. (Herrera Gil, 2018a, p. 183)

Las nuevas ficciones “negras” del siglo XX –que escasean o no guardan vinculación con la trilogía *noir*– vendrán abanderadas por *La caja 507*, una cinta crítica y

desesperanzadora que marca “la pauta de todo el *thriller* español venidero” (Membra, 2020, p. 189). A partir de entonces, las obras del género “demuestran que el cine hecho en nuestro país, como mínimo, ya no se avergüenza de acomodar los estereotipos del género negro a la idiosincrasia de la España real y menos complaciente” (Luque Carreras, 2015, p 101). Sin duda, será *No habrá paz para los malvados* (2011) –película que pone punto y final a este recorrido cronológico– el largometraje que, como comprobaremos posteriormente, mejor recoge la tradición crítica del cine negro, al ofrecer “un gran retrato de la sociedad española actual a través de la denuncia de ciertas lacras como son la crisis económica, el eterno paro, la telebasura y el tráfico de drogas” (Luque Carreras, 2015, p. 323).

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

SEGUNDA PARTE: LA TRILOGÍA NOIR

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Capítulo 5. Enrique Urbizu y su filmografía

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Enrique Urbizu Jáuregui nace en Bilbao en 1962. Su padre –profesor mercantil– padeció una enfermedad degenerativa que le condenó a la postración absoluta en una cama hasta su fallecimiento. Las dificultades económicas se hicieron eco en un domicilio en el que, junto al único varón, convivían dos hermanas –cuatro y tres años mayor que él, respectivamente–, su madre y su abuela –de origen andaluz y con la que compartía habitación–:

La nuestra siempre ha sido una casa muy apretada económicamente. Nunca ha habido en ella ningún tipo de lujo. Como he dicho, la televisión llegó tarde, y la televisión en color también. Cuando mis hermanas comenzaron a trabajar, se holgó un poco la situación, porque la pensión que le quedó a mi madre no era muy boyante, según tengo entendido. (Angulo et al., 2003, p. 101)

De su padre hereda la afición por la lectura. Lee cualquier tipo de estilo y género narrativo, desde los cómics de *Tintín* hasta el posterior descubrimiento de la obra de Raymond Chandler y Dashiell Hammett, las dos figuras más representativas de la novela negra americana:

Hoy en día continúo aún leyendo novela negra. De los autores actuales, yo destacaría a James Ellroy, pero el que me sigue gustando mucho, ya desde aquella época, es Jim Thompson. De Thompson me interesan la estructura de sus libros y su mirada, por qué se fija en las cosas en las que se fija. Me atrae también toda la galería de personajes que aparece en sus novelas. (Angulo et al., 2003, p. 106)

Sus inicios como espectador se ven ligados principalmente a la televisión. Siente fascinación por el cine de terror desde muy pequeño. *The Phantom of the Opera* (*El fantasma de la Ópera*, Ruper Julian, 1925), *Gaslight* (*Luz que agoniza*, George Cukor, 1944) o *The Brides of Dracula* (*Las novias de Drácula*, Terence Fisher, 1960), son algunos de los títulos que recuerda durante su primera toma de contacto con el género. Partiendo de este cine, llega hasta *Macbeth* (Orson Welles, 1948) y hasta otros largometrajes de Welles que Juan Carlos Santamaría, un cura del colegio al que asiste – La Salle–, proyectaba en clase.

Durante su estancia en la escuela se hace inseparable de Luis Marías, otro joven cinéfilo con el que descubre la filmografía de Hawks, Kubrick o Ford, entre otros. El interés que

sienten por el séptimo arte les lleva a proponerle al maestro mencionado anteriormente, crear un cineclub en el colegio. Debido al coste económico que supondría la actividad, la idea es rehusada. Sin embargo, el padre Santamaría –que tenía ciertos conocimientos– se compromete a ilustrarles sobre cine los viernes por la tarde. Los muchachos, ávidos de todo tipo de producciones, descubren algo hasta entonces desconocido: el lenguaje cinematográfico. Comienzan a interesarse por el estilo de cada director, la puesta en escena, el movimiento de la cámara, el sentido de la acción, la profundidad de campo...

A raíz de la muerte de Franco y con la llegada de los 80, entran en escena nuevos directores nacionales como Fernando Trueba –que debutaría con *Ópera prima* (1980)– o Imanol Uribe –que lo haría con *La fuga de Segovia* (1981)–:

Durante esos años entró como una especie de soplo de aire fresco en el país, que daba pistas de que se podía hacer un cine aquí, y un cine más acorde con la generación de cada uno y con la coyuntura social. Cine que ya no tenía por qué ser necesariamente de carreras de calzoncillo o tías en bragas o cine muy cerrado en sí mismo, abstracto, simbólico (...). Empiezas ya a tener cierta sensación de que no es imposible dedicarse al cine en España, cosa que si habíamos sentido hasta entonces. Porque hasta ese momento no nos gustaba el cine que se hacía aquí o no lo entendíamos, y el que entendíamos, no nos interesaba. (Angulo et al., 2003, p. 115)

A los diecisiete años, y con la financiación de La Salle, Enrique y Luis se lanzan a la dirección de sus primeros cortometrajes en Super-8. El primero de ellos se llamó *El ascensor*. Como bien recogen los autores antes mencionados, la obra fue dirigida en solitario por Marías y protagonizada por Urbizu. El argumento se inspira en dos obras que, en ese momento, habían fascinado a los cineastas: *Psycho* (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1961) y *The Texas Chainsaw Massacre* (*La matanza de Texas*, Tobe Hooper, 1974). A este experimental cortometraje le siguió *Secuencias*. En esta ocasión dibujan una idea que bebe directamente del cine negro y que, de alguna manera, imita el estilo de Jean Pierre Melville¹². Posteriormente, y con Urbizu a los mandos de la dirección, llegarían *El lado salvaje* –una nueva aproximación al *polar* del francés–, *Encrucijada*, *La noche eterna* y *Con las horas contadas*. El cineasta reconoce que el principal objetivo de

¹² El cineasta francés será uno de los referentes más claros en toda la carrera cinematográfica de Urbizu.

estas producciones era “seguir un proceso de rodajes con el que ir aprendiendo diversas cosas, poco a poco, y para ello utilizar temas de nuestro agrado” (Angulo et al., 2003, p. 118).

La preminencia del *thriller* dentro de esta rudimentaria producción de cortometrajes viene provocada por la situación social en la que se encontraba la ciudad de Bilbao. La reconversión industrial, los primeros años de gobierno socialista, las más de 100 muertes de ETA al año, la desmantelación del astillero Euskalduna, el surgimiento del rock radical vasco, el tráfico de cocaína y la entrada de todo tipo de drogas, asentaron las bases de estas obras marcadas por el óxido y los tonos grisáceos del paisaje de la ciudad.

Su preocupación por el audiovisual le llevó a estudiar Ciencias de la Información, Sección Publicidad. “Era la única carrera que teníamos cerca y que se aproximaba al mundo de la imagen. Nos fuimos todos los que estábamos interesados en el cine, Luis, yo, y más gente” (Angulo et al., 2003, p. 119). Comienza entonces una de las etapas clave en cuanto a su formación como cinéfilo y cineasta:

Yo estudié cine yendo y viniendo, viendo todo lo que podía, discutiendo con los amigos, cambiando libros con Luis y yendo a algunos cinefóruns, a cineclubes como el San Vicente, del que fui socio durante un año y donde se programaban películas que era difícil llegar a ver de otra forma. Iba también al Museo de Bellas Artes de Bilbao, que tenía una programación muy buena (...). Bilbao, para ser una ciudad pequeña, tenía una oferta cinematográfica más amplia que hoy en día. (pp. 119-120)

Mientras estudian en la universidad, Urbizu y Luis entran en contacto con Creativideo, una empresa fundada por Joaquín Trincado, Ana Murugarren –sería la montadora de sus dos primeros largometrajes– y otros personajes relacionados con el mundo de la imagen. Haciendo desde bodas a documentales, va ganándose la confianza de Trincado, que en ocasiones y a cambio de trabajo, le deja material para rodar Super-8:

Aquella etapa me vino bien para adquirir oficio: madrugar, coger cables, mancharte, sudar y luego sacar de donde no hay. El documental industrial te obliga a ser muy conciso: la máquina es la máquina y solo tiene un ángulo bueno. Tienes que ir al grano y procurar no aburrir a las ovejas. (Herederó, 1999, p. 335)

Después del desmantelamiento de una televisión pirata que trataba de defender la libertad de expresión durante la Semana Grande de Bilbao, allá por 1983, Joaquín Trincado consigue una subvención del Ministerio de Cultura para sacar adelante un guion escrito por Marías que se convertiría en *Tu novia está loca* (1987) la ópera prima de Urbizu.

5.1. *Tu novia está loca* (1987): su ópera prima

Con tan solo veinticinco años, y sin haber dirigido cortometrajes en 16 o 35 mm, su buen hacer y la confianza que Trincado deposita en él, le llevan a conseguir su sueño de la infancia: convertirse en director de cine. *Tu novia está loca*, el primer largometraje de Creativideo, cuenta con un equipo técnico compuesto en su mayoría por profesionales que, de alguna manera, colaboraban con la productora. Entre ellos, por su proyección profesional posterior o su participación en obras venideras de Urbizu, destaca Carles Gusi, encargado de la dirección de fotografía. La configuración del equipo artístico resulta insólita teniendo en cuenta la falta de experiencia del cineasta. Aunque parte del elenco era casi debutante –Ana Gracia, María Barranco, Álex Angulo o Pepo Oliva–, lo encabezaban Antonio Resines, Marisa Paredes, Santiago Ramos, Willy Montesinos o El Gran Wyoming (ficha en anexo 3, p. 685).

Urbizu (Angulo et al., 2003) reconoce que, al hacer frente al largometraje, se topa con dos problemas. El primero, tener poco conocimiento de un género –la comedia–, que no ha cultivado durante sus aproximaciones cinematográficas en Super-8. “La comedia es un género en el que (y curiosamente he tenido que hacer varias) me he sentido un intruso (...). La comedia es muy difícil” (p. 134). El segundo, viene provocado por la indecisión y por la falta de autoridad a la hora de fijar una línea directriz que guíe la narración. “Es una película que se debate entre la intención de hacer una comedia coral y la de contar la historia de amor de una mujer. Era una cuestión de elegir bien el protagonista de la historia” (p. 152).

A día de hoy, y teniendo en cuenta la producción que vendría después, parece descabellado que Urbizu iniciase su andanza en la gran pantalla con una comedia. Sin embargo, fue reconocida como la primera en la historia moderna del cine de Euskadi, y

supuso un hito para la cinematografía vasca de finales de los 80, ya que actúa como desbloqueo temático para un cine muy nacionalista y arraigado al compromiso político:

El tercer cambio importante que caracteriza al cine de Euskadi de los noventa es la liberalización de los contenidos. En los años setenta no se perdonaba un cine que no se comprometiera abiertamente con la causa vasca. A principio de los ochenta el ambiente, –siguiendo el ritmo de la realidad– se fue relajando poco a poco, aunque era norma habitual tocar de algún modo la realidad socio-política vasca. Un caso orientativo es el de la primera obra de Enrique Urbizu, *Tu novia está loca*, producción de 1987 que despierta recelos en una parte importante de la crítica e incluso en las dependencias institucionales, las cuales, una vez examinado el proyecto, optarán por no subvencionarlo. (Roldán, 1999, p. 83)

Para Urbizu, el cine vasco de la época era:

Un cine muy preocupado por un territorio pequeño. Supongo que en su momento estaba plenamente justificado, porque se pueden y se deben contar historias de pequeños o de grandes personajes en ese momento. Pero tampoco a mí me parecía que las historias fueran apasionantes. Era un cine, de alguna manera, muy pagado de sí mismo, que prestaba poca atención hacia el espectador, que no se preocupaba si éste quería ver eso u otra cosa. (Angulo, 2003, p. 135)

Tu novia está loca supone una bocanada de aire fresco para la producción de Euskadi. El largometraje narra la historia de un triángulo amoroso –figura recurrente en el cine negro clásico o el melodrama–, compuesto por Amaia (Ana Gracia), una ejecutiva dedicada a la publicidad; Mikel, su novio (Antonio Resines), un abogado despistado con escaso éxito profesional; y Juan Vergara (Santiago Ramos), un afamado actor, juerguista y mujeriego que entra de casualidad en sus vidas. A los enredos y embrollos de los protagonistas, se suman un elenco de secundarios que lo único que hacen es empeorar las cosas. La trama, y como acertadamente apuntan Angulo et al. (2003), mezcla a la perfección la comedia clásica sofisticada de los años 30 con la comedia costumbrista española. Urbizu demuestra ser un ávido conocedor de la *screwball comedy* americana, y “juega con las referencias que le ofrecen, entre otras, películas como *The Philadelphia Story* (*Historias de Filadelfia*, George Cukor, 1940); o *Bringing Up Baby* (*La fiera de mi niña*, Howard

Hawks, 1938), algunas de las cuales mostró a su operador, Carles Gusi, para preparar el rodaje” (Hereadero, 1999, p. 336).

El primer aspecto del largometraje que llama nuestra atención es que guarda muchas referencias personales. Amaia, una de las protagonistas, dirige una agencia de publicidad; el capitán al que el policía llama para dar aviso de haber arrestado a Juan y a Mikel, recibe el nombre de Trincado –productor del filme–; Vergara ha conseguido hacer carrera en el mundo del cine gracias a sus interpretaciones en *Encrucijada* y *Con las horas contadas* –dos de los cortometrajes dirigidos por Urbizu antes de entrar en la universidad–; incluso en un momento dado, uno de los personajes aparece leyendo *Las joyas de la Castafiore*, uno de los cómics de *Tintín*.

Otro aspecto que destaca, en comparación con el cine que cultivará Urbizu durante su etapa de maduración, es que la película es muy coral. El joven cineasta reconoce (Angulo, 2003) que no estaba acostumbrado a lidiar con un elenco profesional tan amplio, por lo que tuvo que enfrentarse a nuevos problemas desprovisto de las armas necesarias para solventarlos y hacerlos funcionar. Sin duda, fue un ejercicio del que salió airoso, habiendo entendido el manejo del colectivo humano que considera fundamental y más importante de todos.

Teniendo en cuenta el particular universo que irá configurando, la construcción de Juan Vergara resulta reveladora. Como recordaremos, en la película cumple el rol de forastero que, por motivos desconocidos, viaja hasta Bilbao y pone en peligro la relación sentimental entre Amaia y Mikel –algo a lo que volveremos en *La vida mancha*–. De igual modo, si nos fijamos en el titular del periódico que Nati (María Barranco) lleva a la agencia de publicidad en la primera secuencia (ver fotograma 1, p. 567), observaremos como la prensa lo define como “el último duro cinematográfico”. Es decir, ya nos adelanta que se trata de un hombre fascinante y masculino. Posteriormente descubriremos, y a partir de que entre en escena, que nos enfrentamos a un personaje que, gracias a su presencia, sus aires altivos de seductor y su galantería, consigue cautivar a las mujeres con las que se cruza. A estas características, que bien podríamos extrapolar a Rafael Mazas o tío Pedro –protagonistas de *La caja 507* y *La vida mancha*–, habría que sumar

el alcoholismo, la seña de identidad de Santos Trinidad, el protagonista de *No habrá paz para los malvados*.

A pesar de que el guion lo firma Luis Marías –que haría su particular cameo en la cinta–, queda clara la intervención de Urbizu a la hora de dibujar el universo que envuelve a los personajes. Como veremos en sus posteriores obras, los protagonistas están acompañados de un conjunto esperpéntico de inolvidables secundarios. “Siempre he tenido mucho cariño por los personajes periféricos o secundarios. Se pueden hacer cosas con cuatro brochazos que des a un personaje secundario” (Angulo et al., 2003, p. 153). Destacan, aportando su nota de humor: Pepo Oliva (Paquito), un boxeador retirado y humilde al que el ring ha dejado sonado y que parece un crío de cinco años; el despistado municipal que, y en palabras del propio cineasta (Angulo, 2003), va disfrazado de policía de los años 50, con un casco similar al de *Manolo, guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1956) y al que le cuelga un mastodóntico *walkie-talkie*; Felipe (Richi Grijalba) un ex ratero que dice haber dejado de dar palos para ser honrado y casarse con su futura mujer, a la que ha dejado embarazada por error; o Yuste (Álex Angulo), el casposo representante de la Asociación de Defensa de la Conservación de los Valores Tradicionales, que termina cada frase con un: “Opino”.

Sin duda, el más caricaturesco de todos, y a través del cual Urbizu aprovecha para homenajear al cine negro clásico, es Iñaki Urquijo (El Gran Wyoming). Desde una pequeña oficina de esas a las que se accede por una puerta de cristal en la que podemos leer el nombre del sabueso, este inspector privado, dirige cada uno de sus casos. Como los detectives del *noir*, usa gabardina, corbata, cartuchera sobaquera y revólver –arma característica del universo Urbizu–. Así mismo, guarda aires de superioridad, mirada seductora y lenguaje, hasta cierto punto misógino, empleando palabras como “muñeca”. En resumen, “parodia a un tipo que cree ser Philip Marlowe o, más bien al personaje que él mismo se ha ido creando a partir de Marlowe” (Angulo, 2003, p. 109).

Los personajes deambulan por una narración que, en cuanto a estructura, presenta dos partes claramente diferenciadas: la primera, abarca desde el comienzo y hasta que Juan abandona la casa de Amaia al encontrarla besándose con Mikel; y la segunda, desde que la pareja masculina traza un plan para reconquistar el corazón de la chica y hasta el final,

en el que claramente se homenajea a la comedia clásica. “En aquella época veíamos muchas películas de Lubitsch y de Billy Wilder. Nos encantaban. *To Be or Not to Be* (*Ser o no ser*, Ernst Lubitsch, 1939) fue otra de esas películas que pudimos ver en cine en versión original. Quizás sí, había muchas puertas en la película” (Angulo, 2003, p. 134). El cineasta reconoce que la segunda mitad –a la que accedemos después de un salto temporal desconocido– presenta altibajos y no funciona como la primera, debido a las mutilaciones y recortes que sufrió por cuestiones de tiempo:

La segunda parte tenía que contar un *off*, a partir de cuando Antonio Resines y Santiago Ramos en esa secuencia de panorámicas, se unen de nuevo. A continuación, hay una elipsis, la chica está triste, llegan los dos y reunión final. Quizás es la pirueta más ingenua del guion y de la película. (p. 151)

Toda la acción se plantea en espacios dramáticos coloridos y chillones –los más alegres de toda la filmografía del director–, caracterizados por la artificiosidad tanto de los decorados como de la iluminación. El cineasta declara que el aspecto irreal de los escenarios era intencionado, de manera que se dejase claro que todo lo que el espectador ve es una mentira, “y esto es así hasta tal punto que, cuando teníamos algún interior natural, lo dibujábamos un poco, lo coloreábamos, le poníamos algo encima, fijaos si estábamos locos, para que tuviera unidad con el resto de decorados” (p. 132). Añade:

Tenía claro (...) que era una comedia al estilo de los años treinta, de coreografía de actores y rodada en un decorado de plató. Decidimos entonces que, como iba a quedar falsa de cualquier manera, mejor que pareciera falsa toda entera, así que hasta los exteriores los pintábamos para que parecieran más falsos. (Heredero, 1999, p. 336)

En cuanto a la dimensión visual, nos encontramos ante una película en la que, por todo lo comentado hasta el momento, el artificio cinematográfico queda a la vista, algo que no veremos en la futura carrera de Urbizu, fiel defensor de la invisibilidad de la cámara. Para hacer frente al planteamiento coral y a las infinitas voces que participan en cada escena, ha de decidir entre individualizar a los personajes –escasean los primeros planos, y si existen, mantienen el escorzo en cuadro–, o hacerles que compartan plano. Para dar solución a este dilema, se vale de un recurso que extinguirá conforme su producción madure: el plano secuencia y el plano conjunto:

Durante la filmación de los planos, tenías que tener a cuatro o a seis personajes dentro del cuadro, y eso me resultaba muy difícil de conseguir en aquella época, y aún ahora. Esa especie de cuajo que procede del teatro era muy difícil de lograr, pero no había más remedio que hacerlo, ya que era una película que te obligaba a ese tipo de composiciones. (Angulo et al., 2003, p. 133)

Así mismo, la composición del cuadro está supeditada al triángulo amoroso compuesto por los protagonistas:

En un trío siempre hay uno que se encuentra en el medio. La clave era saber a quién le tocaba estar en el medio en cada instante. Había momentos en los que quien estaba en el medio era la chica, momentos en los que quien estaba en el medio era el recién llegado, es decir, Santiago Ramos, y momentos en los que quien sobraba era Antonio Resines. (p. 151)

El amor y las relaciones sentimentales –temas recurrentes en su futuro universo– asientan las bases de un largometraje en el que Urbizu deja claro su manejo de la insinuación y lo subliminal, evitando los subrayados. Si nos remontamos al minuto treinta y ocho de metraje –la primera noche que, esposados, comparten Amaia y Juan–, existe un momento cargado de simbolismo que se produce cuando los personajes –que denotan una tensión sexual cada vez más incontrolable– se introducen rápidamente en la cocina. No es casualidad que, en la puerta de la misma, encontremos una ventana con forma triangular que da a entender la consumación final del trío (ver fotograma 2, p. 567). De igual modo, la cámara no sigue a los personajes, dejándoles intimidad. Haciendo un uso magistral del fuera de campo, somos capaces de imaginar –gracias también a la banda sonora– lo que está sucediendo en el interior de la estancia sin que lo vivamos en primera persona. Urbizu antepone la sugerencia a lo explícito, algo a lo que volverá una y otra vez en sus futuras producciones.

A pesar de encontrarnos ante un filme desenfadado y cómico, en el que se parodian situaciones hasta el extremo y que evita cualquier tipo de compromiso, no dejan de existir ciertas notas ácidas y corrosivas contra la Asociación de Defensa de la Conservación de los Valores Tradicionales, la normalización del consumo de cocaína, o los magnates

inmobiliarios cuyos proyectos ilegales son retrasados por demandas de abogados comprometidos con los ciudadanos:

Hay una cierta irreverencia hacia las autoridades, casi siempre tontas: el policía, el detective privado, los empresarios, el hombre de la Asociación, que era, además, un poco obseso sexual, un acomplejado (...). Había un caldo de cultivo que –en relación a la realidad del momento–, lo quieras o no, te hacía tener de alguna manera presente que el mal estaba por ahí arriba, diluido o disfrazado como siempre. (Angulo, 2003, p. 153)

El trabajo realizado, a pesar de los fallos propios de un director novel que rueda por primera vez:

Deja ver ya, sin embargo, las notables dotes de Urbizu como director. Lo que más llama la atención es, de hecho, la seguridad y el oficio casi insospechados que demuestra un realizador debutante para rodar un trabajo de género que no es precisamente fácil (...), y que le obliga, además, a ejercer un férreo control sobre la puesta en escena. (Heredero, 1999, p. 337)

Tu novia está loca se estrena el 4 de diciembre de 1987 en los cines Izaro de Bilbao y Rontegui de Barakaldo, ambos desaparecidos, con la aceptación de público y expertos. El crítico Antton Merikaetxebarría, y según recoge López Echevarrieta, escribía al respecto:

Resulta un film simpático y divertido destinado principalmente al público juvenil (...). No le vamos a negar al novel cineasta bilbaíno su capacidad para ordenar una narración objetiva y sin complicaciones, ponderando cuidadosamente el material de que dispone. Porque, eso sí, su película no es apta ni para trascendentes ni para pedantes. Cosa que, en definitiva, es un consuelo. (1987)

En cuanto a la repercusión, aclara Urbizu:

Yo creo que *Tu novia está loca* es, hasta *La caja 507*¹³, la película más rentable de todas las que he dirigido. Hizo, creo recordar, una recaudación de unos setenta millones de pesetas de la época –costó alrededor de cincuenta y cinco–, en taquilla. Y no tuvo ninguna repercusión. Nadie nos llamó, nadie nos dio más trabajo, no nos forramos. Se pagó a la

¹³ En el momento de las declaraciones Urbizu no había estrenado *No habrá paz para los malvados*.

gente a la que se debía dinero y seguimos rodando bodas y bautizos. No sentó escuela, nadie nos dijo: ¡Qué bien! Vamos a hacer comedias en Euskadi. No pasó nada. (Angulo, 2003, p. 161)

El notable éxito que cosechó el largometraje resulta paradójico teniendo en cuenta que Urbizu no volvería a dirigir un proyecto para la gran pantalla hasta 1991. La industria – que, como veremos posteriormente, se muestra reticente a sus obras–, no se rinde a su talento, por lo que ha de continuar realizando encargos para Creativideo. En 1988 se encarga de *Edición especial*, una producción de carácter didáctico sobre el periódico de Bilbao *El Correo Español -El Pueblo Vasco*. El guion de Luis Marías narra la historia de “un chavalín que descubría en el ordenador de su hermana, que a veces esta le dejaba para hacer trabajos, que la empresa donde ella trabajaba estaba contaminando la ría de Bilbao” (Angulo, 2003, p. 127). A partir de entonces, y de mano del protagonista (Santiago Ramos), íbamos descubriendo bajo el marco de la ficción, cómo era el seguimiento de una noticia y el funcionamiento y los entresijos de un periódico. El cortometraje de quince minutos, bajo la producción de Trincado, contó con la fotografía de Carles Gusi y el montaje de Ana Murugarren, miembros asociados a la productora.

Un año después nace *Grupo SPRI*, una obra dedicada a ensalzar esta sociedad encargada de la promoción industrial del Gobierno Vasco:

Se trataba de explicar, por medio de un documental, qué era el Grupo SPRI, qué hacía cada uno de sus departamentos, qué función cumplía el grupo (...). Fue todo un ejercicio de funcionalidad de la puesta en escena, donde lo que había que mostrar estaba ya muy medido. Trincado se trajo a Gusi para la fotografía, se rodó en cine, tuvimos helicóptero... Intentamos hacer un producto convincente. (pp. 127-129)

Durante los cuatro años que separan sus dos primeros largometrajes, Urbizu sigue formándose en Creativideo. Muchos de los proyectos que plantean no salen adelante y se dedican principalmente a prestar servicios audiovisuales como empresa subcontratada. Sin embargo, es una época de formación constante. El hecho de enfrentarse a situaciones hasta entonces desconocidas, le hacen ser más solvente y autodidacta. “Fueron unos años de hacer cualquier cosa para aprender de todo. El dinero no llegaba para mucho, pero la

productora pagaba sus deudas y teníamos un sitio donde ir a trabajar y una cámara que funcionaba” (p. 130).

5.2. *Todo por la pasta* (1991): de la comedia al *thriller*

Tres años después del estreno de *Tu novia está loca*, Creativideo le confía la tarea de dirigir *Todo por la pasta*, su primer *thriller*. Como demostrará Urbizu a lo largo de su carrera, su profundo conocimiento de los códigos y las características del género, le permiten trasplantarnos a su producción cinematográfica sin que sea chocante; y es que, es capaz de levantar un *noir* contemporáneo sin desligarse de la comedia más negra y gamberra:

Es una mezcla realmente complicada, porque no es sólo un *thriller* de peripecias, sino un *thriller* con un *background* político. En el origen hay una trama política, que también tienes que hacer comprender al espectador. Sobre todo, es una comedia muy cínica. No hay ningún valor más que “corre y llévatelo calentito”. (Angulo, 2003, p. 179)

Esta llamativa mezcla de géneros, que plagará toda su obra, parte del guion que Luis Mariás llevaba más de dos años gestando, y en el que se percibe la impronta –más que reconocida– de Chester Himes¹⁴ y Jim Thompson, dos eminencias de la novela negra:

Esa bajada a lo sórdido, pero no a lo sórdido delictivo, sino a lo sórdido cotidiano: una señora que tiene una mercería, las migas de la magdalena, el camión que se le transparenta y cómo ella nota que el sobrino la mira, el crucifijo... Esa bajada a los infiernos cotidianos es muy Thompson. Luego está la monja, que es quien lee *Corre hombre* en la película. Es un chiste. (2003, p. 169)

Para dar forma al largometraje, que sí consigue el apoyo del Gobierno Vasco, Urbizu se rodea de un equipo técnico en el que repiten Carles Gusi como director de fotografía y Ana Murugarren como montadora; y al que se suman, entre otros, el todavía desconocido Álex de la Iglesia¹⁵ –director artístico–, y el músico Bernardo Bonezzi, con el que no

¹⁴ Urbizu reconoce (Angulo et al., 2003), que el guion se deja influenciar por *Un ciego con una pistola y Corre, hombre, corre*, siendo esta última la que preste sus primeras páginas al inicio de *No habrá paz para los malvados*.

¹⁵ No dirigía *Acción mutante*, su ópera prima, hasta 1993.

volverá a colaborar. Las incorporaciones más significativas las protagonizan Roy Charman, técnico de sonido ganador de un Óscar por su trabajo en el filme *Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark (En busca del arca perdida, Steven Spielberg, 1981)*; y Kit West, profesional de los efectos especiales que había colaborado en *Dune (David Lynch, 1984)*. El cineasta (Angulo, 2003) explica que hubo un mayor entendimiento con el primero, que vivió el rodaje intensamente, mientras que el segundo, se mantuvo más alejado. A pesar de todo, el trabajar con técnicos norteamericanos supuso un recuerdo imborrable.

En cuento al elenco, viene encabezado por María Barranco –que gana presencia en comparación con su papel en *Tu novia está loca*– y Antonio Resines, reconvertido en policía corrupto. El protagonismo coral se lo reparten junto a dos debutantes en la producción de Urbizu: Kiti Manver y José Amézola. La fauna periférica que los envuelve está compuesta tanto por viejos conocidos como caras nuevas: Pepo Oliva, Álex Angulo, Ramón Barea, Txema Blasco, Pilar Bardem o Luis Ciges entre otros (ficha en anexo 3, p. 687). Todos ellos intervienen en una historia que arranca con el robo de cuarenta y ocho millones de pesetas en un bingo. Lo que los ladrones ignoran es que la Brigada de Información de la policía de Bilbao había destinado dicha cantidad a pagar a unos mercenarios para que cometieran un asesinato. Cuando la situación se complica, Azucena (María Barranco), novia de uno de los atracadores y actriz de espectáculos porno en vivo, decide apoderarse del botín. En su gesta, se cruza con Verónica (Kiti Manver), una refinada directora de una residencia de ancianos que decidirá protegerla, haciéndole pasar por psicóloga.

Herederero y Santamarina afirman que el cine negro es:

Un cine de protagonismo mayoritariamente masculino, poblado por antihéroes casi siempre aislados (tanto en lo físico como en lo mental), muchas veces prisioneros de su pasado o bien entregados a un distante escepticismo frente a un presente lleno de incertidumbres y oscuridades. (1996, p. 31)

Sin embargo, Urbizu apuesta por revertir esta situación, otorgando el peso de narración a la figura femenina. Del tándem Manver-Barranco, nace uno de los estereotipos más significativos del *noir*: la *femme fatale*. El personaje de Verónica cumple el rol de mujer camaleónica que se enfrenta a hombres menos maduros que ella, a los que transforma y

de los que se aprovecha. Cumpliendo con la idiosincrasia de Elsa Bannister¹⁶, Kitty Collins¹⁷, Cora Smith¹⁸ o Phyllis Dietrichson¹⁹, emplea las mentiras, las falsas apariencias, la manipulación y la seducción para tergiversar la realidad a su antojo, sacando el beneficio que más le interese:

En todas las escenas de la película tiene que estar fingiendo ser otra cosa. Y, sin embargo, el personaje mantiene una unidad. Acabas sin tener ni la más remota idea de quién es, porque la tía tiene una agilidad increíble para cambiar de registro. Nunca sabes cómo es ella de verdad, mientras que el personaje de María Barranco es, por el contrario, un libro abierto. (Angulo, 2003, p. 179)

Enfrentados al dúo femenino se encuentran Ángel Estrada (Antonio Resines) y David Egea (José Amézola), una particular pareja de policías que defienden prácticas y procedimientos judiciales totalmente opuestos, y que, en cierta medida, nos recuerdan a Rodolfo y Santos, ese par de inspectores de la Brigada de Personas Desaparecidas que protagonizarán *No habrá paz para los malvados*. Para construir el personaje de Estrada, Urbizu recurre a una herramienta muy presente en sus siguientes proyectos: la *teoría de los inversos*²⁰. Esta, consiste en desligar a un actor de un cliché interpretativo al que viene estando sometido. Por ello, decide que Antonio Resines²¹, que procedía de la comedia madrileña, sea el encargado de interpretar a un hombre despreciable que imparte justicia con su arma de fuego. De igual modo, el comportamiento y el código de moral por el que se rige, alude al cine anti-policial americano enmarcado en el *noir* de los 50. Por otro lado, su soledad, su hermetismo, su corruptibilidad, su misoginia, y su individualismo, anteceden a los personajes a los que, posteriormente, dará vida José Coronado en la trilogía *noir*. Así mismo, Urbizu reconoce que se inspira en Hank Quinlan:

La clave me la dio *Sed de Mal* (1958) de Orson Welles. Allí Quinlan es un policía corrupto, pero, sobre todo, es un hombre triste. Y esa fue la palabra que le ofrecí a Resines, porque la idea no era interpretar a un policía malvado. (Herederó, 1997, p. 699)

¹⁶ *Femme fatale* de *La dama de Shangai*.

¹⁷ *Femme fatale* de *Forajidos*.

¹⁸ *Femme fatale* de *El cartero siempre llama dos veces*.

¹⁹ *Femme fatale* de *Perdición*.

²⁰ La empleará en el personaje de Ana (María Barranco) en *Cuernos de mujer*, en el de Rafael (Sancho Gracia) en *Cachito*; o en el de Rafael Mazas (José Coronado) en *La caja 507*.

²¹ Hasta la fecha, solo había interpretado un papel serio en *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987).

Estrada es el primer personaje del universo cinematográfico del cineasta bilbaíno que goza de *backstory*. El término propuesto por Field (1995) alude a aquellos acontecimientos pretéritos que permiten justificar el comportamiento actual de un individuo. Urbizu declara que el guion del largometraje incluía escenas de la vida privada de Estrada. Sin embargo, y en busca de un espectador atento, apuesta por eliminarlas, construyendo un personaje a base de miradas y expresiones capaces de insinuar su pasado²². “Yo creo que está muy claro qué tipo de persona es Estrada, sin necesidad de proporcionar más información” (Angulo, 2003, p. 181).

El personaje de Egea también se rige por una regla que impondrá Urbizu a sus personajes: las falsas apariencias. Su aspecto inocente le vale para sobrevivir dentro de la vorágine que viste la narración:

Parece un chaval muy poco hábil al principio de la película. Hasta que te das cuenta de que, en realidad, es el que maneja los hilos de todos los demás, aparentemente más fuertes. Ese aspecto de inocente, de limpio, incluso de cierta estupidez, hace que uno se pregunte: ¿este pringado quién es? Este pringado es el que está moviéndolo todo. (2003, p. 175)

Todos estos individuos se apoyan, al igual que en *Tu novia está loca*, en un conjunto esperpéntico de secundarios que, a pesar de estar dibujados con simples trazos, logran aportar la nota cómica al filme. “A veces pienso que lo mejor de algunas películas, o de algunas secuencias, es la fauna periférica. Yo me he apoyado mucho en ellos” (2003, p. 171). Personajes como Genaro (Álex Angulo), el proyccionista homosexual de un cine de películas pornográficas; Begoña Salazar (Pilar Bardem), una madame que sobrevive en un cuchitril con el dinero que gana con la prostitución y la venta de estupefacientes, o ese niño gitano de unos siete años al que Verónica soborna ofreciéndole un cigarro a cambio de una información que finalmente termina obteniendo a costa de dos. Todos “juegan una función concreta, desarrollan un papel dentro de la historia, contribuyen a enriquecer la tipología humana de la ficción (...), en definitiva, destilan autenticidad” (Hereadero, 1999, p. 341).

²² La eliminación de pasajes del pasado de sus personajes, dejándolos a la interpretación del espectador, será un mecanismo al que acuda continuamente a lo largo de su obra.

La trama de *Todo por la pasta*, ideada por Luis Marías, recibe claras influencias del cine negro clásico. El atraco, por ejemplo, nos remite al *big caper* cosechado por películas como *La jungla de asfalto* o *Atraco perfecto*. Así mismo, la traición y la venganza –dos motores característicos del género– actúan como detonantes de una *crook story* –al ser narrada principalmente desde la perspectiva de los delincuentes– ensamblada mediante una estructura narrativa lineal que “posee un vigor y un pulso que son fruto de una excelente asimilación de los modos del *thriller* clásico y del trabajo a conciencia sobre la planificación y el montaje” (Herederó, 1999, pp. 340-341). Además, el filme se nutre de dos subtramas paralelas que se alimentan, entrecruzan y oponen.

Con *Todo por la pasta*, Urbizu nos invita a recorrer los ambientes más sórdidos y degradados de toda su filmografía. Su puesta en escena presenta “una sociedad deteriorada, un ecosistema deteriorado, sucio, donde nadie cuida de nada” (Angulo, 2003, p. 191). La veracidad y el realismo que invaden la geografía de la obra es fruto de la incondicional labor de localización del cineasta y Álex de la Iglesia –director de arte–, que defienden un retrato auténtico de Bilbao y no el de una ciudad disfrazada. Las fábricas abandonadas, los clubs nocturnos, las comisarías de policía o los escenarios marginales – que se irán convirtiendo en espacios característicos de su cine más personal–, conforman los bajos fondos de Bilbao, retratados a través de una cámara con mucha movilidad en relación a su posterior producción cinematográfica:

Hay una intención inicial, una voluntad de que el estilo de la película exigiría una cámara independiente, una cámara a la que se permitiera acudir a cualquier aspecto del relato, al que ella optara por ir, una libertad que no me he permitido en ninguna otra película (...). No he vuelto a buscar este tipo de soluciones nunca, porque no tenía una historia donde necesitara esa especie de, entre comillas, libertad del mirón, del narrador en este caso. (2003, p. 194)

El travelling que abre el filme –que discurre por una carretera hasta entrar al sótano de un garito– simula un plano secuencia²³, que nos invita a adentrarnos de lleno en una historia cargada de dinamismo visual, fruto de sus innumerables posiciones, tiros de cámara²⁴ y

²³ Urbizu confiesa (Angulo et al., 2003) que aprovecharon una cortina negra para disimular el corte entre los dos planos que conforman el efecto de continuidad.

²⁴ Es el largometraje con el mayor número de posiciones de cámara de su carrera (más de mil).

disparidad de puntos de vista. Así mismo, el cineasta se permite experimentar, recurriendo a la cámara lenta y a la repetición —a propósito— de ciertos acontecimientos. Urbizu (Angulo, 2003) comenta, y en referencia al descarnado tiroteo que tiene lugar al final del metraje, que el sistema le permitía retratar esta acción tan frenética que no sería posible recoger de otra manera, debido a su velocidad. Los impactos de bala que reciben algunos de los personajes se mostrarán desde diferentes ángulos, alargando el tiempo filmico.

El último aspecto relevante de la dimensión visual del filme, en comparación con la estética que aporta a sus próximos largometrajes, es la iluminación expresionista con influencia directa del cine clásico. “La imagen de la película es muy dura, a base de contrastes, y con los encuadres muy pensados y marcados, con luces fuertes y muy agresivas” (p. 191). La propuesta que el cineasta idea junto a Gusi se va angostando conforme discurre el relato, algo a lo que no acudirá en el futuro:

Ese no es un camino que hayamos vuelto a seguir en *La caja 507*, de ir, por ejemplo, doblando la expresividad de la película por medio de la luz, siempre respetando el decorado, que es quien te marca la iluminación. (pp. 192-193)

Todo por la pasta se convertirá en el largometraje más violento de toda la filmografía de Urbizu. A pesar de no haber dirigido nunca escenas con tanta adrenalina, “los tiroteos, las secuencias de acción y las muertes (...) están resueltos con una gran convicción y con una profesionalidad notoriamente superior a la que era habitual en el cine español de aquellos años” (Heredero, 1999, pp. 341-342). Urbizu (Angulo, 2003) reconoce que la fisicidad de la película bebe del cine de Michael Cimino, y más concretamente de su largometraje *Year of the Dragon (Manhattan Sur, 1985)*. Confiesa, además: “En *Todo por la pasta* buscábamos mucho la víscera, la rabia, el arrebato” (Brox, 2011, p. 79). A través de los personajes, se pretende justificar una violencia:

Muy negra, muy de verdad. Las muertes debían ser contundentes y secas. Esa actitud frívola que hay en los personajes de Tarantino (...) no me hace ninguna gracia. La banalización de la violencia me pone los pelos de punta y la frivolidad con la que se utiliza me rebota bastante. Alguna muerte puede resultar graciosa por la forma de matar o por la

reacción de un personaje, pero ni a ellos les hace ninguna gracia, ni yo pretendo hacer ningún gag con esas escenas. (Heredero, 1996, p. 697)

Ni el fuera de campo ni la insinuación tienen cavidad en un filme en el que la sangre y la muerte se hacen explícitas. Es la única vez en su carrera que parece disfrutar de la espectacularidad de la violencia, alcanzando su máxima expresión en el tiroteo final – muy de *western*– que tiene lugar en el club de alterne. Urbizu define esta secuencia como:

Un puro capricho. Es un tiroteo a bocajarro, porque me gusta mucho la dimensión física de la violencia, eso que se desprende de una situación en la que alguien viene disparando de frente y no queda más remedio que ir a por él, disparando también, hasta que le matas o te mata él a ti. Es ese sentimiento dinámico y físico de la violencia que también está en Robert Aldrich o Sam Fuller. (p. 697)

Demostrando ser un hábil manejador de los códigos intrínsecos del género, la contemporaneidad de la película la convierte en una historia producto de su tiempo a la vez que en un manifiesto crítico contra algunos mecanismos soterrados del Estado. De acuerdo con Angulo et al. (2003), el largometraje ofrece dos tramas que acusan tanto la corrupción policial como la política. La primera de ellas, protagonizada por Estrada, lanza una mirada crítica –como bien harían las obras anti-policiales del género clásico o incluso películas nacionales como *El arreglo* (José A. Zorrilla, 1983)–, contra los sistemas de seguridad y los agentes de la ley educados en el antiguo régimen franquista. La segunda, encabezada por Egea y ligada a la anterior, denuncia sutilmente las malas prácticas del GAL (Grupo Antiterrorista de Liberación), dejando entrever el lado menos complaciente de un comando dirigido por las altas esferas del Estado:

Las redes de corrupción policial eran conocidas y todos sabíamos lo que estaba pasando, pero tampoco queríamos que esa dimensión estuviera en primer plano, sino que fueran las dos chicas quienes persiguen el dinero para ser felices. Detrás aparecen esos portugueses que, por medio millón de pesetas, están dispuestos a matar a cualquiera, y de ambas cosas deriva el lado cínico del título. (Heredero, 1996, p. 696)

Urbizu bucea entre los entresijos y las tripas de un sistema corrompido que, abandonando un código ético por el que regirse, es capaz de tomar decisiones que no tengan en cuenta

los daños colaterales que puedan provocar a víctimas inocentes²⁵. Al respecto, afirma: “Grandes magnicidios tienen por debajo una pequeña subtrama en la que muchos crímenes, de esos pequeñitos, sin aclarar, están originados por alguna decisión de despacho tomada muy arriba” (Angulo, 2003, p. 176).

El largometraje arroja una mirada hacia una realidad social que transmite la sensación de que “no hay solución posible de que todo está instrumentalizado y de que si no corres no te comes nada” (2003, p. 175). Dentro de este panorama pesimista, mermado y corrupto, el egoísmo se convierte en el arma más afectiva para salvar la vida. “En ese sentido es una película amoral. Incluso al final celebra la amoralidad de las dos protagonistas. Nada importa. Este es el mensaje que estábamos recibiendo de nuestro entorno social” (2003, p. 173). En resumen:

Enrique Urbizu demuestra ser capaz de hablar sobre el asesinato político y sobre las mafias policiales sin necesidad de ponerse trascendente ni de componer un alegato pretencioso, sin hacer concesiones a las pautas tradicionales del realismo ni a las corrientes dominantes en el cine vasco hasta ese momento. Su película termina siendo tan amoral como las mejores ficciones del género negro (...) y bajo sus imágenes corre una vena de cinismo, de negrura poco complaciente. (Heredero, 1999, p. 342)

5.3. El cine de encargo

5.3.1. *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994)

A pesar del éxito que cosechó el largometraje entre la crítica, la situación que ocupaba Urbizu dentro de la industria cinematográfica no se vio alterada. “Después de *Todo por la pasta*, tampoco se abrió la puerta. Nos fuimos a cobrar el paro, vamos” (Angulo et al., 2003, p. 165). Entre la producción de su última película y la que vendría después, pasan tres años en los que, en cuanto a proyectos, destacan: *Los justicieros* y *Show in the Saloon* (1992). El primero de ellos se trata de un videojuego ambientado en el lejano oeste, en el que el espectador dispara a personajes de imagen real que amenazan con destruir la

²⁵ En *La caja 507* volverá a denunciar el funcionamiento de un sistema enriquecido a base de acciones irresponsables en las que individuos anónimos pierdan la vida de manera “accidental”.

apacible vida de los habitantes de un pequeño poblado. Acepta el encargo tanto por motivos económicos –en esos momentos se encontraba en Barcelona cobrando el paro– como por la posibilidad de desplazarse hasta Almería para rodar. El fascinante mundo que se descubre ante él en el desierto de Tabernas le lleva a convertirlo en protagonista de *Show in the Saloon* (1992). El proyecto:

Fue una iniciativa de Canal + Francia (...). Se trataba de que un grupo de cineastas hiciera, cada uno, una película de tema y formato libre (ficción, documental, vídeo, cine), todos con el mismo presupuesto y con la misma duración, cinco minutos, sobre un lugar de España a su elección. (Angulo, 2003, p. 209)

Tras el estreno de *Todo por la pasta*, la relación con Joaquín Trincado se enfría y decide abandonar Creativideo, trasladándose a Madrid para tratar de sacar adelante proyectos personales. A diferencia de otros cineastas vascos de su generación –Álex de la Iglesia, Daniel Calparsoro o Juanma Bajo Ulloa–, que sí consiguieron ser apadrinados por miembros de la industria para proseguir sus carreras como directores, a Urbizu le es difícil encontrar financiación. Finalmente, Andrés Vicente Gómez se fija en él para que dirija *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994), su tercera película y su primer filme de encargo:

Siempre me ha atraído más el cine de encargo (...). Además, haciendo este tipo de cine tienes que ponerte al servicio de cosas que nunca habrías pensado hacer, cosas distintas que te sitúan en nuevos planteamientos narrativos. Y luego creo que el estilo es muy peligroso, pues muchas veces te lleva a repetirte. Creo que hay cineastas interesantes, pero que, cuando alcanzan el éxito, sus películas empiezan a parecerse demasiado. (López Echevarrieta, 2000)

El proyecto supone dar dos pasos importantes en su carrera cinematográfica. El primero consiste en desligarse del equipo técnico –en su mayoría de origen vasco– con el que colaboró durante sus años en Creativideo. Ninguno de los profesionales –a excepción de Patricia Monne– que participaron en *Todo por la pasta*, lo hacen de nuevo en el presente proyecto, plagado de incorporaciones. La principal baza es Ángel Luis Fernández –elegido por el propio Urbizu–, un director de fotografía que había trabajado anteriormente con cineastas de la talla de Zulueta, Trueba o Colomo. “Yo lo que buscaba era alguien

que me sirviera de interlocutor y alguien en quien confiar ciegamente, porque iba a ser mi operador, porque era mi primera película en Madrid y porque no iba a estar Gusi” (Angulo, 2003, p. 291). A este, se le suman la partitura de Bingen Mendizabal, el montaje de Pablo Blanco o la dirección artística de Miguel Chicharro (ficha en anexo 3, p. 689).

El segundo paso relevante, que le ayuda a seguir formándose como cineasta polivalente, es afrontar la adaptación literaria de obra homónima que ya cuenta con un guion elaborado por la propia escritora junto a José Luis García Sánchez. La historia narra las desventuras de Carmen (Carmen Maura), una periodista de la sección de cultura del periódico *El País*, que pierde a su marido Antonio (Antonio Resines) a causa de un inesperado infarto. El vacío y la falta de sentido de la vida asedian a una protagonista que atrae a todos los hombres que la rodean, y que no dudan en agasajarla para poner fin a su inestable situación. El repentino embarazo de su hija Marta (Irene Bau), con el que parece no estar de acuerdo, terminará convirtiéndose en un estímulo para reorganizar sus sentimientos y seguir adelante:

Yo creo que la película habla en general de cierto vacío existencial a cambio del éxito, del volcado en la tarea profesional. De repente te puedes llegar a encontrar con el cero absoluto. La hija ya se ha ido de casa y tienes que afrontar una nueva etapa de tu vida en la que el éxito voraz que has buscado a lo largo toda tu existencia, junto a una homologación e independencia, se ven contrastados con cierta soledad y vocación. (Maldonado, 2020, p. 645)

El protagonismo recae exclusivamente –siendo la única excepción junto a *Cuernos de mujer*, dentro de su producción cinematográfica– sobre el personaje que interpreta Carmen Maura, del que no nos separamos en ningún momento. Es la primera vez que el cineasta vasco la dirige, resultando una experiencia gratificante: “Fue lo mejor de la película. Un master estar todos los días con ella. Una maestra, vamos. En su trabajo, la mejor. Impresionante. Lo que le pidas, como se lo pidas y cuando se lo pidas te lo va a dar” (Angulo, 2003, pp. 220-221). A esta, se suman otros actores con los que ya ha trabajado anteriormente: Antonio Resines, Ramón Barea, Txema Blasco, Pilar Bardem, Ion Gabella o El Gran Wyoming.

Al ponerse al mando de este encargo, Urbizu intenta darle un aire fresco y rejuvenecedor a un largometraje que no es más que la continuación de *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (Ana Belén, 1991):

Bueno, oficialmente es una secuela porque cuenta con el mismo personaje protagonista, Carmen, pero la verdad es que tiene poco que ver con *Cómo ser mujer y no morir en el intento*. Cambia la situación vital y profesional de la protagonista, cambia el tono, cambian muchas cosas. Además, que sea una película de encargo no me molesta en absoluto, todo lo contrario, demuestra que un productor confía en mí, en este caso, Andrés Vicente Gómez. (Albert, 1993)

El principal impedimento con el que se topa es la falta de solidez de un guion que le viene dado:

Intenté dignificar el producto que tenía entre manos, el que había aceptado hacer según contrato (...). Acepté hacer ese trabajo y lo hice lo mejor que pude, pero no intentando convertirla en una parodia de Carmen Rico, por ejemplo, que hubiera sido otra forma de ver el proyecto. (Angulo, 2003, p. 225)

La narración, se caracteriza por la indefinición, ya que –y siendo una de las marcas de la casa que podremos rastrear en el venidero cine de Urbizu– oscila entre la comedia, el drama y el melodrama. Rechazando las convenciones clásicas de la comedia sofisticada nos adentramos en una historia que, y de acuerdo con Angulo et al. (2003), descansa sobre un conjunto de relaciones sociales para retratar la inmensa soledad y el vacío emocional del personaje. El tono –en ocasiones intimista– agrisulce y melodramático, nos acerca a un filme que nos habla sobre el desengaño, un tema al que Urbizu recurre constantemente y que servirá de preámbulo de *La vida mancha*.

El protagonismo coral de sus anteriores largometrajes deja paso a una trama que, como apuntamos anteriormente, es narrada desde un único punto de vista, algo inédito en el universo cinematográfico del director. Como espectadores, nunca podemos separarnos de Carmen. No existen historias paralelas o subtramas que nos ayuden a profundizar en el mundo que la envuelve. Este planteamiento –al que nunca más recurrirá– configura un filme que “plantea los problemas de una mujer contemporánea y urbana. Se trata de un mosaico de situaciones cotidianas por la que se vehicula esta historia de soledades”

(López Echevarrieta, 2000). Buceando en el terreno psicológico, Urbizu construye una protagonista que, a pesar del derrotismo que derrocha –algo que siempre acompaña a sus personajes– puede no llegar a conectar con el espectador:

Difícilmente despierta sentimientos de simpatía. Es una nihilista. Le importa todo un huevo. Más o menos, es una mujer que se ha fabricado una vida y que de repente ésta se le revela emocionalmente insatisfactoria, como si fuera un desierto. Y de pronto, se ve sola (...). Lo mires por donde lo mires, es la historia de un fracaso (...). La historia de cómo una mujer de éxito se convierte en una abuela aburrida. (Angulo, 2003, p. 221)

Carmen guarda varias características comunes con la mayor parte de los personajes que conforman el mundo Urbizu: es retraída, poco empática y hermética, desde la perspectiva sentimental. Ante la pérdida de su marido –otro tema al que el cineasta recurre asiduamente– su corazón se congela. El interés que despierta en los hombres trata de apagarlo a base de desinterés y frías contestaciones. Prefiere rehacer su situación en solitario, dejando su vida atrás –recordemos que su único objetivo es comprarse un ático para vender una casa plagada de dolorosos recuerdos–.

En comparación con la importancia que dará Urbizu a sus personajes masculinos en los proyectos personales que terminarán por llegar, resulta significativo cómo en el filme que ahora nos ocupa, se establece una apología de la liberación femenina y del papel reivindicativo de la mujer frente a un mundo de hombres estereotipado y machista. Esta idea, nacida directamente de la novela, trata de demostrar que a Carmen no le hace falta nadie a su lado para sobrevivir, ya que es capaz de hacerlo sola. De hecho, en la conversación que mantienen esta, su hija y su vecino Felipe, alrededor de la hora y trece de metraje, se deja entrever que es el hombre el que esconde esa dependencia soterrada. “Marta, no te fíes de éste, es un artista que sufre el síndrome de Mahler. Busca una tía que le organice la vida para poder crear en paz. O sea, una mayordoma²⁶”, declara Carmen.

Durante toda la narración, el rol masculino se limita únicamente a individuos que, ya sean sus compañeros de trabajo o vecinos, solo quieren aprovecharse de las horas bajas de la

²⁶ Diálogo extraído del minuto 00:00:00 de *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*.

protagonista para acostarse con ella. Constantemente la invitan a salir, a cenar o incluso a comprarse una casa nueva cerca de las suyas. Respecto a la simplicidad de los hombres, reconoce el director:

Intenté reducir al mínimo la parodia de los estereotipos masculinos, pero, claro, el guion estaba lleno de ellos (...). Busqué no hacer sangre, no hacer parodia, pero la verdad es que no lo conseguí, porque, vista ahora, todos ellos son de una sola neurona (...). Poco pude hacer más que dignificar la interpretación, el trabajo de los actores. (Angulo, 2003, p. 223)

De nuevo, Urbizu despliega –y nunca dejará de hacerlo durante toda su carrera– un caricaturesco conjunto de personajes secundarios que ayudan a dar empaque al largometraje, tengan o no frase: la portera (Pilar Bardem), obsesionada con la limpieza del bolardo que remata el pasamanos de la escalera del piso en el que vive Marta; Cerezo (Xanti Ugalde), el torpe, ingenuo e infantil trabajador de la agencia inmobiliaria; la criada (Alicia Agut), encargada de sacar adelante la casa de Carmen; su madre (Asunción Balaguer), una obsesionada de la botánica y a la que le gusta tomarse un chupito de Málaga Virgen con sus “vitaminas” de la mañana; o el impertinente taxista (Ramón Barea), que al enfrentarse con Carmen no duda en espetarle: “¿A usted nunca le han metido un par de ostias bien dadas?²⁷”.

La estructura narrativa ni arriesga ni emplea artificios cinematográficos para atrapar al espectador:

Carece en buena medida de estructura dramática en el sentido tradicional del término, al consistir, en definitiva, en una serie de viñetas, por así decirlo, exaltadoras, para unos, del concepto arcaico de la viuda alegre, y, para los demás, de la pura y simple consideración de la mujer como persona. (Santos Fontenla, 1994, p. 100)

El largometraje carece de mecanismos para crear suspense o expectativas en el espectador. La meta de Carmen –comprarse un ático con vistas al parque de El Retiro– no genera puntos de giro o reveses que aporten volumen y ritmo a la historia, desencadenando un final descafeinado. Como sucedería en *La vida mancha* –película que

²⁷ Diálogo extraído del minuto 00:00:00 de *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*.

sí esconde una violencia sentimental contenida a punto de explotar–, el filme se limita a dejar que los acontecimientos se desarrollen lentamente sin que intervengamos en ellos:

Es una película monótona, no tiene clímax ni anticlímax, ni primer acto ni tercer acto. No tiene nada de eso. Era un intento de que la historia fluyera de la manera más natural posible, según la puesta en escena que habíamos ensayado con los actores. (Angulo, 2003, p. 227)

En definitiva, el suspense y la tensión dramática brillan por su ausencia en una trama alimentada por una sucesión de situaciones en las que la protagonista se relaciona con multiplicidad de personajes. Todo se ensalza en una estructura narrativa lineal, únicamente interrumpida por un *flashback*, que nos muestra una escena matrimonial que rompe con la sutileza con la que Urbizu retrata el amor en la pantalla.

Además del salto al pasado, en el que vemos a Carmen tratando de evitarle un gatillazo a su marido, existe otra escena en la que la pasión –en comparación con la capacidad para sugerir e insinuar del cineasta– es más explícita. Tiene lugar cuando la protagonista, después de salir a cenar con Miguel Ángel (El gran Wyoming), termina acostándose con él. Es la primera vez que vemos, en la producción cinematográfica de Urbizu, a una pareja haciendo el amor. Sin embargo, el hecho de que Carmen aparezca de espaldas a cámara y con la camisa puesta, además del tono paródico desde el que se plantea la acción –el estado de embriaguez del periodista le impide rendir al máximo–, demuestran la delicadeza con la que el cineasta trata el sexo en sus películas:

Normalmente las escenas de sexo me molestan mucho a no ser que pase algo. Me parecen una pérdida de tiempo. Una ilustración discutible siempre, salvo que pase algo. Si pasa algo, ya sea que se hace el amor o se discute, pues a saco. Ahí tienes el problema de que, si vas a sacar una pareja follando, y follando de verdad, pues tendrás que sacar a una pareja sin hacer postalitas. Suelo evitarlas. (Maldonado, 2020, p. 647)

Así mismo, si avanzamos hasta el último tercio de metraje, accedemos a una escena en la que la tensión sexual entre la protagonista y Romualdo (Ramón Madaula) se desata. Como en el caso anterior, la cámara guarda cierta distancia frente a la acción que retrata, dejándole cierta intimidad a los personajes. Además, en esta ocasión Urbizu emplea dos elementos que nos hacen suponer la consumación del acto entre ambos, sin que seamos

testigos directos de ello: el conejo situado en el borde derecho del cuadro (ver fotograma 3, p. 567), que podría remitir a la famosa frase subida de tono; y la señal de advertencia con la que chocan con el todoterreno en el plano siguiente (ver fotograma 4, p. 567), que guarda una forma fálica. El cineasta lo ratifica: “Nos entreteníamos con todo ese tipo de detalles. Fueron totalmente intencionados (...). Con ello huíamos un poco de la clave realista y le añadíamos un comentario de relato a toda la película. No pretendíamos hacer realismo en absoluto” (Maldonado, 2020, p. 647).

La acción del filme se plantea en espacios dramáticos que nada tienen que ver con los que nos tenía acostumbrados el cineasta. La artificiosidad de los coloridos escenarios de *Tu novia está loca*, y la sobriedad de los oscuros, sucios y turbulentos bajos fondos de Bilbao de *Todo por la pasta*, dan paso a unos escenarios pulcros, austeros y realistas, que mucho tienen que ver con los que encontraremos años después en *La vida mancha*. La invariabilidad de la trama condujo a Urbizu:

A buscar el vacío, a buscar el blanco, a buscar una suavidad cromática. No hay ningún rojo vivo en la película, ningún signo de trazo visual fuerte. Intenté ceñirme a eso. De alguna manera, si estás contando la nada, cuéntalo con nada. Una desnudez impuesta. (Angulo, 2003, p. 227)

La uniformidad visual de este largometraje despojado de adjetivos, se ve reforzada por una puesta en escena caracterizada por la inmovilidad de la cámara. El ritmo y la viveza visual a la que nos tiene acostumbrados son sustituidos por un planteamiento mucho más clásico, académico y estático, que hace invisible el artificio cinematográfico. Urbizu reconoce que existe “poco manierismo, poco primer plano, poco inserto; en definitiva, poco subrayado. Es decir, dejar que la historia fuera pasando y que tú también vieras a los personajes con sus equivocaciones o no” (Angulo, 2003, p. 227). Añade: “Es una película muy limpia y escueta, de paredes despejadas, ángulos centrados y cámara quieta, poca música, japonesa decía yo para entenderme con Bingen Mendizabal, compositor de la banda sonora” (Hereadero, 1996, p. 701). De igual modo, Urbizu demuestra su voluntad de hacer un cine construido a base de silencios, pausas y miradas, que alcanzará su máximo esplendor en la trilogía *noir*.

Como adelantamos en párrafos previos, el relato busca reivindicar el papel de la mujer independiente y liberada. Sin embargo, se convierte, sin quererlo, en un retrato contemporáneo sobre el fracaso y el derrotismo de la figura femenina dentro del nuevo sistema político implantado en España:

A mi la situación de esta mujer me parece un síntoma de la sociedad del éxito de los noventa, de la etapa socialista, de la liberación. He conocido mujeres muy cercanas al personaje de Carmen Maura. Llegan al final de una vida plagada de éxitos en la que, sin embargo, se han olvidado de lo más importante, porque, quizás, para alcanzar el éxito hay que renunciar a las emociones, a los sentimientos y a cumplir cierto papel de madre en la vida. La protagonista manda a la hija a París para triunfar, para que la deje en paz. Y al final su vida se convierte, claro, en un cero a la izquierda. (Angulo, 2003, p. 221)

El largometraje fue estrenado en febrero de 1994 y desde primera hora no contentó a la crítica:

La película hizo un dinero, creo que recaudó cincuenta y siete millones, pero tampoco recibió ningún apoyo para que siguiera en cartel. Iba subiendo la recaudación cuando al quitaron de las salas. Por lo tanto, partías de que estabas haciendo un producto que no era puntero, de máximo interés para la audiencia. Lo intuías. (2003, p. 214)

A pesar de su éxito modesto, el encargo supone una “pequeña conquista de un cineasta que rueda con gran seriedad en clave de comedia sentimental clásica y que asume su papel de artesano no solo con impecable profesionalidad, sino también con estilo” (Heredero, 1999, p. 345). Tanto Carmen Rico-Godoy como Andrés Vicente Gómez parecen quedar satisfechos con el resultado, ya que vuelven a confiar en Urbizu para adaptar otra obra: *Cuernos de mujer*.

5.3.2. *Cuernos de mujer* (1995)

Aún con su última película en cartelera, se pone en marcha la producción de *Cuernos de mujer*, el cuarto largometraje del cineasta bilbaíno y el segundo encargo consecutivo con el que Andrés Vicente Gómez ponía fin a su llamada “trilogía de comedias de ejecutivos”. Para Urbizu, el proyecto supone:

Su segundo trabajo profesional como artesano, y se entrega, de nuevo, a esa labor de albañilería (...) para conseguir armar y apuntalar un relato cuya consistencia se sostiene con dificultad sobre el esbozo de un personaje (...) y sobre el borrador de algunas situaciones que se tejen alrededor suyo. (Herederó, 1999, p. 346)

Por segunda vez consecutiva ha de enfrentarse a un guion fruto de la adaptación de la obra homónima de Carmen Rico-Godoy, escrito por la autora junto a Manuel Gutiérrez Aragón, un director cántabro con experiencia. Urbizu (Angulo et al., 2003) confiesa que su relación con el coguionista se redujo a una única sesión de trabajo destinada a resolver las dudas que se le planteaban como recién llegado, mientras que el resto del tiempo y durante el rodaje, se comunicaba directamente con la novelista.

Al tratarse de los mismos productores que financiaron la obra anterior, el equipo técnico apenas sufre modificaciones. Entre otros, repiten: Bingen Mendizabal como compositor, Miguel Chicharro como director artístico, Pablo Blanco como montador, Patricia Monne como encargada de vestuario y Miguel Rejas y José Antonio Bermúdez como sonidistas. La gran ausencia la protagoniza el director de fotografía Ángel Luis Fernández, que, ocupado en otro rodaje, fue sustituido por Juan Amorós –ya había trabajado en *Cómo ser mujer y no morir en el intento*– a petición de Urbizu. “Amorós fue ya contacto personal (...) tuve *feeling* cuando nos conocimos. Totalmente opuesto a Angelón, de carácter, textura, de todo” (Angulo, 2003, p. 219).

El largometraje narra la historia de Ana (María Barranco), una decoradora con problemas para sacar su estudio adelante, sumida en una profunda crisis matrimonial que se agudiza al enterarse de que Miguel (Ramón Madaula), su marido, le es infiel. Una inesperada capacidad –algo inverosímil– de acertar los números de la lotería, le permiten acumular varios primeros premios que le aportan la independencia económica suficiente para plantarle cara a su esposo y separarse. Junto a los protagonistas, repiten: Antonio Resines –único actor que, hasta la fecha, interviene en todos los largometrajes de Urbizu–, Santiago Ramos, Pilar Bardem o Txema Blasco (ficha en anexo 3, p. 693).

Al igual que en *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*, nos encontramos ante un melodrama que, sin embargo, abandona el matiz paródico que aportaban sus secundarios, para acercarse a un tono más intimista en el que se mezclan los sentimientos, la oscuridad y el

pesimismo, temas sobre los que volverá a reflexionar en *La vida mancha*. Para ello, decide reinterpretar el final de la novela ya que, a su parecer, no encaja con la desintegración sentimental a la que la autora somete al matrimonio protagonista. “Con un final feliz la película sería mucho más discutible, a mi entender. Después de todo lo que las imágenes habían mostrado anteriormente, no se les podía mandar con el niño a las Galápagos” (Angulo, 2003, p. 233).

Como sucedía en *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*, y siendo algo fuera de lo común dentro de la producción cinematográfica del cineasta bilbaíno, toda la narración se estructura en torno al punto de vista de Ana, a la que acompañamos en todo momento exceptuando la ocasión en la que seguimos a Miguel hasta un piso situado en el paseo de La Habana, en el que descubrimos que vive su amante. Este planteamiento –al que ya no recurrirá en el futuro– impide el nacimiento de subtramas que enriquezcan el entorno de la protagonista. Reconoce el realizador: “Descubrí que la historia era muy subjetiva y que está contada, prácticamente toda, desde el punto de vista de María Barranco que, para empezar, era una mujer que no tenía claro si lo que pensaba era acertado o no” (Heredero, 1996, p. 703).

Para construir el personaje de Ana, una mujer perdida, retraída y cada vez más hermética –le cuesta reconocerle a su marido que ya no siente nada por él–, Urbizu trata de desvestir a María Barranco –usando la teoría de los inversos– de todos sus papeles anteriores –que la encasillaban en la comedia– para ofrecer una imagen más sincera y humanizada de la actriz:

Intentaba empujarla hacia el personaje de una mujer que está perdiendo pie, que no sabe dónde está la realidad. Es decir: me engaña o no me engaña, ¿qué hago con el hijo?, estoy escayolada, no paro de cortarme, de tropezarme, me toca la lotería...Una mujer que empieza a pensar que se está volviendo loca y quizás con razón (...). Era un personaje estupendo para María por su aspecto frágil, por tratarse de un personaje que siempre sufre, que le hacen daño, que es víctima más que verdugo. (Angulo, 2003, p. 237)

De nuevo, la película esconde una carga feminista que busca fomentar el empoderamiento de la mujer moderna, independiente y trabajadora, capaz de sobrevivir sin la ayuda económica o el apoyo sentimental de su marido. Los tiempos han cambiado y la figura femenina ya no quiere tabús ni mentiras, algo que queda claro en la confesión que le hace

Elena (Montserrat Salvador) a su hijo Miguel: “Yo tuve que tragar que tu padre me pusiera los cuernos con quien le diera la gana, porque en mi época las mujeres éramos tontas de remate, y pensábamos que llevar cuernos en el matrimonio era la cosa más normal. Pero ahora es diferente²⁸”. El hombre, es retratado como un ser desinteresado y machista, que ve normal tener una aventura a espaldas de su mujer, a la que no debería importarle que sucediera. Urbizu declara al respecto: “El peligro de estas comedias sexistas es la tentación de caricaturizar a los hombres, de manera que parezcan todos idiotas y el producto se convierta en una parodia fácil” (Herederó, 1996, p. 703).

A diferencia de *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*, en la que abundaban los papeles masculinos, en esta ocasión la crítica recae sobre Miguel, el marido de Ana. Se presenta como un individuo que considera que haberse casado es el mayor error de su vida. Así mismo, se rige por unos modales y unos pensamientos anticuados, basados en la idea de que el matrimonio consiste en aguantarse. “¿Y a qué no sabes por qué quiere que nos separemos? Pues porque la mujer se aburre y no encuentra suficiente pasión en su matrimonio. Como si separarse fuera como ir al cine. Ese es el sentido de la responsabilidad familiar que tiene tu nuera²⁹”, le espeta Miguel a su madre cuando Ana le acusa de serle infiel. Al final del largometraje, llega a reconocer: “Te puse los cuernos porque eras un coñazo³⁰”.

El resto de personajes masculinos –que ocupan papeles secundarios o esporádicos– también se plantean de manera simplona, simplificada y caricaturesca. Destacan: Vladimiro (Santiago Ramos), un despistado psiquiatra que no podría llevar su negocio adelante sin la ayuda de Adela (Julia Martínez), su tía y secretaria; el guardia de seguridad del banco (Alfonso Martínez) en el que Ana guarda su dinero, que solo se levanta a abrirla la puerta cuando descubre que es millonaria; o el baboso y borrachín jugador (Mikel Nieto) del casino, que no deja de acercarse a la protagonista para intentar seducirla. Por otro lado, destacaríamos dos personajes que enriquecen el característico universo de secundarios de Urbizu: el ciego (Santiago Segura) que vende cupones en Altea y que, a punto de ser atropellado, llega a decir: “Mujer tenía que ser³¹”; y el peculiar amigo (Sergio

²⁸ Diálogo extraído del minuto 00:55:45 de *Cuernos de mujer*.

²⁹ Diálogo extraído del minuto 00:56:20 de *Cuernos de mujer*.

³⁰ Diálogo extraído del minuto 01:21:54 de *Cuernos de mujer*.

³¹ Diálogo extraído del minuto 01:09:06 de *Cuernos de mujer*.

Sánchez) del hijo de Ana –al que no es casualidad que le guste leer cómics de *Tintín*–, que cumple con el estereotipo de cerebritito y empollón, al que le gusta matar el tiempo jugando al ajedrez.

Lo más característico del largometraje, teniendo en cuenta el estilo al que Urbizu nos tiene acostumbrados y en comparación con el que cultivará en el futuro, es su estructura narrativa. Con el apoyo de Carmen Rico-Godoy, el cineasta plantea una historia en la que las acciones se disponen siguiendo una temporalidad circular. Para Casetti y Di Chio “el tiempo circular está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulte ser siempre idéntico al de origen” (1991, p. 152). El relato nace y muere en un presente ficcional en el que los protagonistas se reúnen de nuevo ante su abogado para formalizar la separación. Actuando como narradores, y mirando directamente a cámara –que se identifica con la perspectiva del letrado además de con la del espectador–, son sus declaraciones las que articulan un relato configurado como un *flashback* continuo, que se ve salpicado por la intromisión –en el presente– de la pareja, que hace avanzar la trama hasta un cierre que Urbizu describe como demoledor: “Es uno de los finales más duros que yo he visto en una película. Terminan mandándose a la mierda directamente” (Angulo, 2003, p. 233). López Echevarrieta comulga con las palabras del cineasta: “Se trata de un film de ilustración de pequeños momentos que no tiene un mensaje cerrado, pero en el que al final queda un poso reivindicativo agrídulce en el que se cuestiona la infalibilidad de la pareja para siempre” (1995).

En cuanto a la puesta en escena, guarda similitudes con *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*, debido a una propuesta visual académica basada en la inmovilidad de una cámara poco independiente y estática, sin posibilidades manieristas o artificiosas. Urbizu afirma: “Si tienes algo decente que contar, no tienes que hacer tanto alarde para contarlo” (Angulo, 2003, p. 229). En cuanto a la paleta cromática, también existen similitudes entre ambos filmes, ya que, y como manifiesta Urbizu en las declaraciones recogidas por López Echevarrieta (1995), varía visualmente en función de los estados de ánimo de la protagonista. Las paredes blancas y vacías del anterior largometraje, dejan paso a ambientes recargados y pomposos salpicados de texturas y gamas de tonos más vivos.

5.3.3. *Cachito* (1996)

Con el estreno de *Cuernos de mujer* –cuyo resultado tampoco fue el esperado– se pone fin al:

Paréntesis más explícitamente artesanal que ofrece la filmografía de Enrique Urbizu. Una etapa de trabajo en la que se ve obligado a lidiar con materiales narrativos de escasa nobleza, pero a los cuales se enfrenta con un talante de esforzada entrega profesional. (Heredero, 1999, p. 348)

En 1996, con treinta y dos años, y sin encontrar financiación para sacar adelante nuevos proyectos personales, Antonio Cardenal le encomienda la reescritura de un guion escrito por Paco Pino, Jesús Regueira e Inmanol Uribe –que iba a ser el director antes de la llegada del bilbaíno–, que adaptaba a la gran pantalla *Un asunto de honor*, un relato escrito en 1994 por Arturo Pérez-Reverte. La propuesta inicial, que no convencía al novelista, y aprovechando que Uribe terminaría por salir del proyecto para dirigir *Bwana* (1996), supuso que Urbizu quedase al mando. “Un día me llamó el productor y me dijo que si quería hacerme cargo de la adaptación que estaba haciendo Uribe del relato, que yo ya había leído. Me gustaba como base para una película así que lo cogí yo” (Leyra, 1996, p. 102).

Al leer el guion que ha de transformar coincide con Pérez-Reverte en que el principal problema reside en el tono que se pretendía dar al largometraje. “Yo creía que la historia era más una película de aventuras naif que un drama neorrealista, como sucedía en el guion que yo leí. Como drama neorrealista nunca me lo hubiera creído” (Angulo, 2003, p. 23). Añade el director:

Lo que hice, entonces, fue abandonar las pretensiones de realismo y volver al esquema de cuento para hacer una película más de aventuras, más metida en unas coordenadas de género. Se trataba de regresar al espíritu de la literatura de ocio y de hacer una película ingenuista. (Heredero, 1996, p. 705)

Después de retoques y modificaciones, el guion gana solidez y termina convenciendo a Reverte, que declara: “Es la primera vez que me encuentro un guion de una de mis obras que amplía la historia y no he tenido la tentación de tocar ni una coma” (Molina, 1995).

Para el rodaje de *Cachito*, el equipo técnico que Urbizu configura, sufre algunas modificaciones debido a que Antonio Cardenal le obliga a disponer de un paquete de dos profesionales con los que siempre acostumbraba a trabajar. Esto supone la incorporación de Alfredo Mayo como director de fotografía –con el que el cineasta³² confesó no terminar de entenderse–, y Luis Vallés como director artístico. Respecto al largometraje anterior, si repiten Manolo Carretero –encargado de peluquería–, Pablo Blanco –montador–, y Bingen Mendizabal –después de dos colaboraciones consecutivas, será la última vez que el compositor trabaje con Urbizu, al no sentirse cómodo diseñando partituras para obras de género como las que el cineasta desarrollará en el futuro–.

Como ya hizo con algunos personajes de *Todo por la pasta*, y como repetirá en *La vida macha*, el protagonismo recae sobre dos caras hasta entonces poco conocidas en el panorama cinematográfico español: Amara Carmona y Jorge Perugorría. La joven –elegida en casting– había debutado en cine³³ un año antes, mientras que el actor cubano –con una corta carrera en su país natal– solo había participado anteriormente en un proyecto³⁴ de nacionalidad española. Su incorporación en el reparto se debió a que Javier Bardem –actor con los que los productores esperaban contar– rechazó el papel. De esta manera, el filme vio modificado su tono, ya que Perugorría “es un héroe mucho más blando, físicamente, que Bardem, con lo cual la película ganó en poesía, pero perdió pelo, sudor, nalga” (Angulo, 2003, p. 243). Al dúo protagonista se une Sancho Gracia³⁵, un actor ya consolidado dentro del panorama español al que Urbizu otorga un papel totalmente opuesto –algo que volvería hacer con José Coronado y Rafael Mazas, su personaje de ficción– y que en nada se parece al icónico Curro Jiménez al que tantos años atrás había estado encarnando. Para su construcción, el bilbaíno se inspira en diversas fuentes: “En el personaje de Sancho hay mucho de viejo Sam y del Coyote y también mucho del capitán Haddock y de los personajes que hacía Anthony Quinn en las películas de piratas” (Uría, 1996). Junto a Amara, Gracia y Perugorría, se estrenan –a las órdenes del realizador– Elvira Mínguez, Aitor Mazo, Sara Mora, Pilar Lemos o Luis Cuenca. Así

³² En las conversaciones con Angulo, Heredero y Santamarina (2003), declara haber mantenido una relación únicamente correcta y no creativa con su operador, con el que no consiguió sacarle el máximo partido a la fotografía del largometraje.

³³ Su debut fue en *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995), que le valió para ser nominada al goya a actriz revelación por su interpretación de Lucía.

³⁴ Había interpretado un papel en *Un asunto privado* (Imanol Arias, 1996)

³⁵ Es la primera vez que trabajan juntos, y volverían a hacerlo años más tarde en *La caja 507*

mismo, repiten los habituales Txema Blasco y Pilar Bardem, que completan un elenco – ficha en anexo 3, p. 697– muy característico:

La mezcla del casting me encantaba. Me gusta porque abarca diferentes generaciones de actores muy distintas. Son muchos más interesantes los castings variados, los que te sorprende. Además, *Cachito* tenía un catálogo de personajes tan demencial, que lo pedía a gritos. (Leyra, 1996, p. 102)

El cineasta se lanza a rodar un largometraje que narra la historia de Toñi (Amara Carmona), una joven de casi diecisiete años y etnia gitana, que, tras la muerte de su abuela –el único familiar con el que vive–, decide enfrentarse al mundo, yendo en busca de su madre. Su primera pista la lleva hasta un puticlub en el que, supuestamente, trabajaba. Rafael (Sancho Gracia), el dueño del local, y sabiendo que se trata de la hija de Aurora (Sara Mora), decide secuestrarla para vender su virgo a Don Cayetano (Txema Blasco) un afamado cliente que disfruta con las menores de edad. Antes de que puedan beneficiarse de ella será rescatada por Manolo (Jorge Perugorría), un camionero con el que se había topado anteriormente en la carretera. Juntos, huirán hasta Tarifa, donde Toñi espera encontrar a su madre.

Volviendo a sus orígenes, Urbizu conforma un filme en el se entremezclan los géneros:

La película comienza como un cuento de miedo del tipo Pedro y el lobo, deriva hacia el *western* mezclado con elementos de comedia, *road movie*, aventuras de piratas y persecuciones, para culminar con un duelo al sol entre el bueno y el malo en un ambiente desértico. (Sartori, 1996)

Para Heredero, la película:

Se convierte en una especie de cuento de hadas que recorre, puntualmente, todos los cauces del género: la muerte de la abuelita protectora, el viaje iniciático de la huerfanita que todavía es virgen, su secuestro en la guarida del ogro, regentada por la madrastra – Nati (Elvira Mínguez)–, su liberación por un apuesto caballero, la persecución de ambos y el duelo final entre el bueno y el malo con una única resolución posible. (1999, p. 351)

A pesar de las referencias que puedan existir entre la historia que se plantea y cintas como *Duel (El diablo sobre ruedas, Steven Spielberg, 1977)* o *Convoy (Sam Peckinpah, 1978)*, Urbizu confiesa no ser consciente de ello:

Cada vez hago menos eso de ver otras películas para preparar las mías. Lo que si hago es coger secuencias aisladas, de títulos que pueden tener o no algo que ver con la historia que vaya a contar, para analizarlas a fin de averiguar su truco o descubrir algún mecanismo. (Heredero, 1996, p. 706)

Añade:

Cada vez intento usar menos influencias directas. Tú tienes tu propio bagaje y vas asignando cosas de las que ves. Pero yo trato de no utilizar referentes. Los referentes, además, siempre son los mismos y provienen de la infancia: el cine clásico de aventuras es la línea clara. (Uría, 1996)

Uno de los elementos más llamativos del largometraje, y en comparación con el cine que venía haciendo y hará³⁶, es el tratamiento maniqueo al que somete a los personajes, decisión que bebe directamente del *cartoon* de la Warner y de los dibujos animados:

La idea era que si el Coyote nunca coge al Correcaminos –recordemos que a Manolo lo apodan así por llevar un peluche de este icónico personaje en el retrovisor del camión–, Rafael tampoco debe dar en el clavo y todo le tiene que salir mal. (Heredero, 1996, p. 706)

De esta manera, Urbizu consigue engranar una historia basada en una cómica e ininterrumpida persecución:

La eterna persecución, un esquema en el que los personajes de *cartoon* se desenvuelven estupendamente. La persecución infinita. Se podrían estar persiguiendo durante horas y horas. El que persigue es un desastre y los perseguidos, con su inocencia y sin hacer casi nada, siempre salen libres. La piedra siempre le cae al Coyote en la cabeza. Además, era

³⁶ Urbizu acostumbra a trabajar con personajes que no son capaces de diferenciar entre el bien y el mal, ya que la frontera entre ambos es difusa, pudiendo pivotar de un lado a otro.

un mecanismo de autodefensa, porque no estaba haciendo una película realista. (Angulo, 2003, p. 247)

Podríamos decir que, al configurar los personajes, se basa en una escala con tres estados: los buenos –Toñi, Manolo–; los que, a pesar de su aura malvada, esconden un lado humano –Porky y Nati–; y los malos –Rafael–. Entre todos ellos, y considerando el cine que cultivará en su etapa de maduración cinematográfica, debemos detenernos en la construcción de Rafael y Manolo. Con el primero de los dos, Urbizu le brinda a Sancho Gracia la oportunidad de salirse del estereotipo de galán heroico:

En cuanto leí el cuento de Reverte, pensé que aquello era para que Sancho Gracia se vengara de Curro Jiménez, para que hiciera todo lo que hacen sus héroes positivos: maltratar a las niñas, tocarles el culo, rascarse las pelotas, beber sin parar, decir tacos, cargarse en Dios y no acertarle un tiro ni al tabique de enfrente. (Heredero, 1996, p. 706)

Obviando su maniqueísmo, que le hace ser torpe, esperpéntico y despistado, guarda rasgos que, en cierta manera, lo convierten en el alter ego de Santos Trinidad, el protagonista de *No habrá paz para los malvados*: sus aires de peligrosidad, su aspecto desaliñado –lleva incluso una cruz colgada del pecho al igual que Trinidad–, su carácter malvado, su afición a la bebida, sus botas de *cowboy*, su crueldad o su vocabulario malsonante.

Manolo, su antagonista, parece cumplir el rol de héroe absoluto y modélico. Sin embargo, Urbizu aprovecha su debut como guionista³⁷ para otorgarle a su personaje –por segunda vez dentro de su producción cinematográfica³⁸– un *backstory*. Durante el transcurso de la narración, el cineasta –ya sea de manera explícita o en *off*– va desvelándonos datos sobre el pasado del protagonista. Por ejemplo, descubriremos que tiempo atrás estuvo entre rejas por un motivo que nunca sale a la luz, o que sabe pelear porque estuvo dedicándose al boxeo antes de entrar en la cárcel y durante su estancia en la sombra. Detrás de su aspecto cercano y noble, se esconde un individuo al que no le importa fumarse un porro delante de una menor de edad y cuya desenvoltura en clubs de alterne demuestra que no

³⁷ En sus dos anteriores películas de encargo el guion le viene dado, simplemente se limita a adaptarlo o modificar ciertos aspectos para darles empaque o solidez.

³⁸ El primero fue el policía corrupto Ángel Estrada (Antonio Resines), de *Todo por la pasta*.

es la primera vez que los visita. De igual modo, está sometido a la característica dicotomía verdugo-víctima del *noir* clásico, ya que, en primera instancia –y a pesar de tratarse de un acto inconsciente–, no duda en entregar a Toñi para, momentos después, arrepentirse de una decisión equivocada que lo empuja a salvarla de las garras de Rafael. En definitiva, este *cowboy* de botas camperas y chaqueta de cuero terminará –al igual que el personaje de Mazas en *La caja 507*– arriesgando su vida por amor.

Como ya es habitual en el cine de Urbizu, y tomándose la licencia de intervenir el relato de Pérez-Reverte, incorpora varios personajes secundarios para terminar de conformar la fauna que puebla la narración. Entre ellos, y como dijimos con anterioridad, sobresalen Nati y Porky. A pesar de pertenecer a la pequeña banda con la que Rafael cuenta para sacar adelante el club, no comulgan con ella. Son individuos muy humanizados que viven oprimidos por el carácter violento de su jefe, contra el que no consiguen revelarse. Además de estos esperpénticos secundarios, no podríamos olvidarnos del torpe camarero (Rodolfo Sancho³⁹) que es incapaz de llevar las comanda mentalmente; de la prima de Rafael (Pilar Bardem), que lleva tiempo sin pasar por el club porque dice estar aburrida del sexo; del despistado encargado del motel (Kino Pueyo) que mata el tiempo charlando por un transistor; o del señor mayor que trabaja en el club Aurora (Luis Cuenca), quien, a pesar de la edad, impone respeto a base de revólver y coraje.

Una característica que comparten tanto protagonistas como secundarios principales, y que a partir de entonces será común dentro del universo cinematográfico de Urbizu, es el desarraigo y la soledad:

No tienen dónde caerse muertos. Yo me preocupé muy mucho de que el personaje de Jorge lo fuera. Hay un momento en que dice “me voy a casa” y le dicen, “¿a casa de quién?”, no tiene más casa que su camión. Y Amara es una niña que se acaba de quedar sola en el mundo y se tira a la carretera. Los malos en cuanto salen del puticlub no valen ni un pimiento. Es una película de desarraigados. (Uría, 1996)

La única vía de salvación que tienen los personajes es el amor, algo a lo que el cineasta no nos tiene acostumbrados. Es la primera y única vez en su carrera que da a sus

³⁹ Debuta de manera esporádica. Volverá a entrar en escena interpretando a Rodolfo, el compañero de patrulla de Santos Trinidad en *No habrá paz para los malvados*.

protagonistas la oportunidad de formalizar una relación sentimental que no se trunca o termina en desastre. La casualidad –otro de los componentes fundamentales de su cine– pondrá en contacto a Manolo con su “Cachito”, el nombre del amor platónico que lleva tatuado en el brazo –quizás aluda a una antigua novia–, con el que espera encontrarse algún día. A su vez, el camionero actúa como válvula de escape para Toñi, una joven que experimenta su primer romance, con el que logra dar sentido a su vida tras quedarse huérfana. Como les sucedería a Rafael y Mónica en *La caja 507*, solo se tienen el uno al otro, aunque en esta ocasión, todo acaba en un esperanzador *happy end*.

La película presenta un planteamiento narrativo –al que Urbizu ya recurrió en *Tu novia está loca* y al que regresará en sus dos siguientes largometrajes– basado en el antagonismo de los personajes masculinos, enfrentados en lo que Seger (1991) define como *conflicto de relación*, ya que sus metas son excluyentes: mientras que Rafael quiere capturar a Toñi para recuperar su honor, Manolo luchará por mantenerla fuera de su alcance. La lucha de intereses recobra la estructura lineal, cronológica y focalizada entre dos puntos de vista, dando forma a una historia que, en cierta medida, todavía se disuelve entre el protagonismo coral de los personajes. A la hora de dibujarla, toma prestada una de las ideas del guion de Uribe, que no pertenecía al relato original de Reverte:

Cachito, en el cuento, estaba en el puticlub, mientras que en la adaptación llegaba a aquel lugar buscando a su madre, que vaya usted a saber si alguna vez había estado allí. Ese sí era un buen punto de partida, porque te permitía salir del puticlub y que la niña tuviera todavía un objetivo para justificar su itinerario, para pedirle al camionero eso de “llévame hasta Tarifa”. (Angulo et al., 2003, p. 242)

La narración tiene lugar en espacios degradaos, áridos y desolados, muy alejados de los lujosos y recargados ambientes en los que se desenvolvían los personajes de sus dos anteriores largometrajes. Urbizu logra adaptar a la perfección los elementos típicos del *western* y la *road movie*, conformando un paisaje baldío poblado de moteles, bares de carretera, gasolineras y clubs de alterne. Todos ellos configuran el escenario de “un cuento hecho con mimbres realistas, pero irreal (...). No deja de ser una especie de retrato negro de algunas cosas muy cotidianas” (2003, p. 241). Esta declaración saca a relucir que, detrás de este cuento de ingenuos y caricaturescos personajes, se esconde un trasfondo crítico. Como es habitual, lanza una mirada corrosiva y ácida contra la realidad,

planteando que, en locales anónimos alejados de los ojos del ciudadano de a pie, se llevan a cabo actividades delictivas relacionadas con el tráfico de drogas o de menores:

Yo creo que sí, igual que ocurre con la compraventa de virgos e igual que ocurre en los puticlubs, son un negocio desde hace muchos años. Están impecables, hay muchos y el parking está lleno. Todo eso existe y estos personajes de los que hablábamos antes también existen en la vida real. Y la materia prima del cine siempre es la vida real. (Uría, 1996)

El resultado de *Cachito*, una película plagada de temas⁴⁰ que seguirán muy presentes en la etapa de maduración cinematográfica de Urbizu, no le convence del todo:

Uno nunca está totalmente satisfecho, pero me gusta y creo que le gusta a la gente. Porque es una película para todos los públicos y está hecha con esa idea. *Cachito* es una historia universal, como un cuento. Hay que seguir pujando por la buena racha del cine español. (Leyra, 1996, p. 103)

Después de dirigir tres películas en tres años consecutivos –experiencia que, hasta la fecha, no ha vuelto a repetir–, y cargado de esperanzas, se topa con la incompreensión tanto de crítica como de público:

Urbizu tiene ganada fama de director con pulso desde *Todo por la pasta*, y no es precisamente pulso lo que le falta a la película, el problema, desde un punto de vista personal, es que lo utiliza en la dirección equivocada: lleva la película hacia donde no es... A su camionero le falta soledad y hondura, a su princesa le falta plano corto (hay un par de ocasiones en el que la cámara sí atrapa los ojos y la sonrisa de Amara Carmona, y hay que agarrarse a ellas para con muy buena voluntad aceptar que se está enamorando de su “príncipe”), al “malo”, Sancho Gracia, lo empapa de apellido y lo trivializa. (Rodríguez Marchante, 1996)

El estreno comercial, que tuvo que posponerse quince días, estuvo rodeado de una polémica con diferentes versiones. Según explicaba en *ABC* Antonio Cardenal –productor del largometraje–, el propietario de los cines Rialto y Paz de Madrid –donde se pasaría por primera vez la película– se negaba a proyectarla en sus salas ya que, después de verla

⁴⁰ El hogar, la familia, el amor, el desarraigo, la influencia del western, las drogas, la ilegalidad,

en un pase de prensa, la tachó de blasfema e inapropiada para sus espectadores. En ese mismo artículo, José del Villar, presidente de la Federación de Entidades de Empresarios del Cine, alegaba: “Un empresario puede poner pegatas a una película por otros motivos de carácter comercial, pero no porque los actores digan tacos” (Arenas, 1996). La disputa no quedó ahí. Como recogen Angulo et al. (2003), Urbizu se sintió verdaderamente atacado cuando, en la sección de opinión del *ABC* en la que se mostraban los personajes en alza y en baja, apareció su caricatura acompañada de las siguientes palabras:

A estas alturas, el umbral de la provocación es tan elevado que nadie se rasga las vestiduras con película alguna, por más que éstas se rasguen con sorprendente facilidad. Por eso cuando las salas de cine se niegan a estrenar la última película del joven director, acusándola de “blasfema”, es que *Cachito* ha llevado la ofensa más procaz demasiado lejos. (1996)

El cineasta opinaba al respecto: “Es una película limpia, solo que mal hablada. No es lo mismo una película blasfema que una en la que se oye una blasfemia. Las películas no son blasfemas per se, lo son dependiendo de quien las mire” (Leyra, 1996, p. 102). La polémica siguió creciendo a raíz de las presuntas agresiones sexuales de las que fue acusado Sancho Gracia –terminaría siendo declarado inocente–, endureciendo aún más la situación.

Al mes siguiente del truncado estreno, los empresarios de los citados cines aprovecharon la tinta del *ABC* para explicar, en una lista de ocho puntos, cuáles eran los motivos que habían causado tanto revuelo. Entre ellos, destaca el número 4, en el que no se mencionaba nada acerca de la blasfemia: “La película *Cachito* ha sido retirada del cartel catorce días después de su estreno con un estrepitoso fracaso de recaudación, aun contando con la publicidad de medios, éxitos de sus protagonistas y el montaje publicitario en torno a nuestros derechos y criterios” (1996). Finalmente, y tras una espera llena de incertidumbre, el estreno se trasladó al cine Coliseum, misma sala en la que años atrás veía la luz *Todo por la pasta*. Sin embargo, la falta de apoyo promocional y una mala prensa llevaron el filme al fracaso. Según los datos⁴¹ recogidos por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), a pesar de no ser su trabajo con

⁴¹ Los datos de recaudación y espectadores de cada largometraje podrán consultarse en el apartado de anexos, dentro de la ficha de cada filme.

menor recaudación –*Todo por la pasta* se sitúa por debajo–, sí es el que, hasta la fecha⁴², ha reunido a menor número de espectadores. El poso final de *Cachito* resulta ser muy amargo:

Con *Cachito* descubro muchas cosas buenas y también descubro que por ese camino no voy a ninguna parte. Porque el fiasco en taquilla de las dos anteriores me lo podía esperar más o menos. Pero con *Cachito*, que tuvo una coyuntura muy mala en su estreno, el fracaso fue tan grande que nos quedamos todos un poco aturdidos. Fue en ese momento cuando me dije: no vuelvo a dirigir hasta que no tenga una historia decente. Toca sentarse a escribir. (Angulo, 2003, p. 239)

5.4. Polanski, la televisión y otros proyectos inacabados

La primera oportunidad de sacar adelante un proyecto personal se le presenta de mano de Pérez-Reverte, al que no le convencía el guion de Peter Shaffer que adaptaba *El club Dumas*, y que se convertiría en un largometraje –*The Ninth Gate (La novena puerta, 1999)*– dirigido por Roman Polanski, director que aún no estaba decidido cuanto Urbizu se incorpora al trabajo. El cineasta, reconvertido en escritor, apuesta por simplificar las tramas, agrupándolas en una sola en la que los secundarios adquieren mayor peso. Mano a mano con Reverte, y con el apoyo de Antonio Cardenal, envían un nuevo manuscrito al director polaco. Sin embargo, el resultado no es el esperado. Este les devuelve la propuesta con varias modificaciones con las que no comulgan. “Ha sido la primera sensación de dolor que he tenido como guionista que ya es desgracia, porque Polanski me sigue apasionando” (Angulo, 2003, p. 255). El largometraje, de producción francesa, no levanta pasiones sino críticas, que arremeten más contra el guion que contra el propio cineasta:

Yo creo que la crítica se encontró con una película de Polanski decepcionante, basada en un autor deleznable para ellos, y , sin embargo, se encontraron con que no podían poner mal a Polanski. Algunos críticos repartieron hostias por todas partes e intentaron salvar aquello que ellos entendían como guiños de Polanski, buscando la autoría con una lupa. (2003, p. 256)

⁴² Años más tarde se convertiría en la segunda película con menor número de espectadores (101.017), superada por *La vida mancha* (71.772).

Tras una nueva decepción, Eduardo Campoy le encomienda, además de dirigir, adaptar *El hermano pequeño*, una novela de Manuel Vázquez Montalbán protagonizada por el icónico detective Pepe Carvalho. Para hacer frente al proyecto⁴³, y siguiendo a Angulo et al. (2003), Urbizu ayuda a Pedro Molina –el verdadero guionista– a configurar una historia que debían ampliar considerablemente al partir de una trama que resultaba escasa. Esta coproducción entre España, Italia y Francia, le vale al cineasta bilbaíno para seguir adquiriendo formación como artesano de encargo:

Yo creo que en el Carvalho mi trabajo fue más de realización que de dirección. Pude dirigir algunos aspectos visuales de la serie, porque, al tratarse del primer capítulo, el trabajo con el director artístico, en cuanto al diseño de la casa y el despacho de Carvalho y las localizaciones exteriores, fueron nuestros. El resto del casting lo hicimos también nosotros. Y a partir de entonces ya dejabas un poco la línea editorial marcada: el armario del personaje, su vestuario, la relación con la novia... (2003, p. 257)

Añade:

Me dediqué sobre todo a aprender, a rodar con dos cámaras, a rodar hora y media en cinco semanas (cosas que no había hecho desde *Tu novia está loca*), a trabajar en Barcelona con todo un casting de actores catalanes estupendos (...). En fin, que el Carvalho fue otro aprendizaje técnico que me gustó. (2003, pp. 258-259)

Desde el estreno de la serie, en 1999, y hasta *La caja 507* (2002), Urbizu sigue recibiendo encargos que no llegan a buen puerto. El tándem Cardenal-Reverte, le confía la tarea de convertir las tres primeras aventuras de *El capitán Alatriste* en una película:

Es el mejor guion de encargo que he escrito (...). Lo escribí de espadazo en espadazo: le da el mandoble, pierde pie, retrocede dos pasos... Sabía que iba a ser la primera y última vez en mi vida que pudiese escribir una película de aventuras de capa y espada. Y la disfruté al máximo, aunque me costó mucho empezar. (2003, p. 261)

Hasta el momento de las declaraciones –año 2002–, la adaptación literaria de *Alatriste* no había visto la luz. Fue en 2015, después de que el éxito cosechado por *No habrá paz para*

⁴³ Se trata del primer episodio de una serie televisiva que constaría de seis capítulos de hora y media cada uno.

los malvados volviese a poner a Urbizu en boca de todos, cuando Mediaset convierte el proyecto en una serie para televisión. La coproducción, en la que interviene Beta Films – productora alemana–, cede la dirección del capítulo piloto al cineasta bilbaíno, de manera que marcasse la línea visual del resto de episodios⁴⁴. El conjunto resultante, basado en un nuevo guion a cargo de Alberto Macías, Carlos Molinero y Curro Royo, no satisface a Urbizu:

Prefiero no valorarla. La tengo más o menos cicatrizada. Alatraste fue muy frustrante y un fracaso en toda regla. Y luego, lo que se puso en televisión, no tenía que ver 100% con lo que yo había intentado hacer. Tampoco se podía hacer gran cosa. No merece la pena hablar de Alatraste. De todo se aprende y tuve un reparto estupendo... Es una experiencia a olvidar. (Fernández, 2018)

Como recogen Angulo et al. (2003), en los años que separan *Cachito* de su siguiente película, Urbizu trata de sacar adelante varios encargos que no se materializarían: junto a Inés París y Daniela Fejerman escribe un guion titulado *El verano del gorila*, sobre historias sentimentales basadas en cruces de personajes treintañeros; adapta para Iñaki Núñez *La belleza del diablo*, una novela francesa de época; y escribe hasta tres versiones de *Esos cielos*, una obra de Bernardo Atxaga que Victoria Abril planteaba llevar a la gran pantalla, y en la que Urbizu ve potencial por su carácter experimental:

Por un lado, me interesa la historia: la de una mujer que ha sido militante de ETA y que, tras salir de la cárcel en Barcelona, emprende el camino de regreso hacia Euskadi. A lo largo de ese itinerario se ve sometida a las presiones de su propio pasado, pero también a las de su presente (...), por otra parte, el proyecto me permite entrar en un cine de sensaciones puras, ya que no se trata de una película uniforme, sino de un campo de batalla en el que es preciso dejarse la piel. (Heredero, 1996, p. 708)

5.5. Maduración cinematográfica: la trilogía *noir*

Como venimos comentando, el varapalo que experimenta Urbizu con *Cachito* marca un punto de inflexión dentro de su carrera, alejándolo de la dirección durante seis años. Su

⁴⁴ Consta de un total de 13 episodios, en los que también dirigen José Manuel Lorenzo, Salvador Cano, Norberto López Amado, Luis Oliveros o Alberto Ruiz Rojo.

inactividad en el mundo del largometraje le permite dedicarse exclusivamente a escribir y plantear historias que espera poder materializar en el futuro. La paciencia de un cineasta que siempre ha tenido que aguardar su turno, termina viendo sus frutos. En 2002, *La caja 507*, además de su esperado regreso, supone el inicio de lo que podríamos llamar: etapa de maduración cinematográfica. Esta, abarca desde la fecha mencionada hasta 2011, coincidiendo con el estreno de *No habrá paz para los malvados*. Durante este periodo, el bilbaíno demuestra haber asimilado las lecciones aprendidas con sus anteriores trabajos, cultivando un cine más adulto, reflexivo y contemporáneo, pero no por ello de difícil acceso para el espectador. Valiéndose de la mezcla de géneros, plantea historias de mimbres realistas en las que la narración siempre prevalece sobre una puesta en escena de naturaleza invisible. Rechazando manierismos que pongan de relieve el artificio cinematográfico, nos invita a ser testigos de la decadencia moral de la sociedad.

Capítulo 6. *La caja 507*

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Durante varios años Urbizu asiste a Urnieta a ofrecer clases de dirección dentro de un curso de guion impartido por Michel Gaztambide, guionista que, después de firmar *Vacas* (Julio Medem, 1992), se intentaba ganar la vida escribiendo para ETB. Con el tiempo, la relación entre ambos profesionales se va haciendo más estrecha hasta el punto en el que intercambian dos guiones: Urbizu le presenta un guion acabado en 1998 —que terminaría siendo *La caja 507*— mientras que Gaztambide le entrega *Los López*, que años después se convertiría en *La vida mancha* (2003). Michel, rápidamente, ve en las líneas de Urbizu una historia con muchas posibilidades, por lo que deciden encerrarse a reescribir un *film noir*, género por el que se sienten cautivados:

Es un género fundacional para muchos de nosotros. Siendo muy jóvenes vimos *El Padrino* en un cine. Y devoramos la colección de Bruguera libro amigo. Descubrimos a los clásicos. Y a los autores españoles y europeos. Yo, además, tuve la suerte de nacer en Francia: país apasionado por el género negro con una larga tradición tanto a nivel editorial como cinematográfico. Luego he vivido en Euskadi. El tardofranquismo, la transición, la sangre... (Pérez, 2015)

El germen del nuevo largometraje, según Urbizu (Angulo et al., 2003), reside en la necesidad de revitalizar su vocación como cineasta. Para ello, construye una película contemporánea que le permite volver a ser limpio e instintivo. “Urbizu consigue realizar por fin un proyecto personal en cuya gestión se implica con total sinceridad y con absoluto control sobre sus propios materiales desde un principio” (p. 76). Es el 12 de abril de 2002 cuando se pre-estrena *La caja 507*, la sexta película dentro de la carrera cinematográfica del bilbaíno. Volver a situarse detrás de la cámara marca un punto de inflexión en su carrera. “El momento que estoy viviendo está inundado de sensaciones. Intento controlarme porque este es un oficio estupendo que me entusiasma. Estoy sintiendo de nuevo la sangre en las venas” (Intxausti, 2001).

6.1. Equipo técnico y artístico

Sogecine, productora ya afincada gracias a filmes como *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001) o *The Others* (*Los otros*, Alejandro Amenábar, 2001), se encarga de financiar *La caja 507* junto con Iberrota Films, Televisión Española, Telemadrid y Canal + España.

La distribución nacional, a cargo de Warner Sogefilms, se inició el 23 de agosto de 2002 en salas de Madrid. El nuevo proyecto supone la vuelta de varios profesionales que llevaban más de diez años sin trabajar con Urbizu –desde *Todo por la pasta*–. Es el caso de Carles Gusi, que firma la dirección de fotografía, y de Patricia Monne, encargada del vestuario. Por otro lado, al equipo técnico se suman caras nuevas como la de Mario de Benito –encargado de configurar la banda sonora–, la de Ángel Hernández Zoilo –montador–, o la de Ana Alvargonzález –directora de arte–.

El equipo artístico viene encabezado por Antonio Resines (Modesto Pardo), que se pone a las órdenes de Urbizu por quinta y última vez hasta el día de hoy –no lo hacía desde *Todo por la pasta*–. Para completar el dúo protagonista el director se fija en José Coronado (Rafael Mazas), actor con el que, hasta entonces, no había trabajado. “Fue en la segunda o tercera escritura cuando surgió la historia de amor; entonces vimos claramente a José y a Goya. Le había visto en teatro y en *Periodistas* y me lo imaginé perfectamente” (Fernández Santos, 2002). El objetivo del bilbaíno –y volviendo a la teoría de los inversos– era romper con el cliché al que estaba sometido Coronado, haciéndole encarnar a un individuo humanamente malvado. El resto del elenco lo conforman secundarios ya conocidos dentro de la filmografía del cineasta como Sancho Gracia (Santos Guijuelo), y nuevas incorporaciones como la de Goya Toledo (Mónica), Dafne Fernández (María) o Miriam Montilla (Ángela) (ficha en anexo 3, p. 699).

6.2. Guion, género y temática

Urbizu (Angulo, 2003) afirma que el germen de la historia nace en una visita a Cádiz. Durante varios días estuvo moviéndose entre La Línea de la Concepción y Marbella, percatándose de que la zona más pobre y la más desvergonzada del país las separaban unos escasos kilómetros plagados de grúas y parcelas a medio construir. El interés que le despertó le llevó a iniciar un seguimiento del enclave a través de la prensa, en la que prevalecía, entre otros temas, el valor en alza del lugar. Urbizu edifica una trama cuyo principal objetivo es poder relacionar diferentes noticias extraídas directamente de recortes de periódicos: la masacre de una familia en un chalet de Marbella; un ajuste de cuentas entre mafiosos italianos; la recalificación de terrenos...

En 1998 se concluye la primera versión del guion, denominada “cero”, a la que el bilbaíno seguiría dando forma con la ayuda de Gaztambide, del que aprendería “disciplina y oficio de escritor” (Angulo, 2003, p. 280). Michel, en una entrevista realizada por Pérez (2015), define el guion “cero” como un primer boceto en el que se consigue llegar al final de la trama y abarcar toda la historia. No es más que un acercamiento, carne de reescritura plagada de fallos y defectos, a partir del que se construye paulatinamente el guion que se trasladará a la gran pantalla. *La caja 507* llega a contar con más de diecisiete versiones hasta dar con una historia definitiva cargada de elementos característicos del cine negro clásico –que analizaremos en párrafos venideros– que, además, se inspira:

En el argumento de *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), uno de los admirados referentes de Urbizu. Prueba de ello consiste en el uso del agua como metáfora temática en los dos films: en ambos casos se investiga una trama de corrupción donde la carestía de agua afecta a los ciudadanos, tanto en Málaga como en el valle californiano, revela casos de corrupción a nivel político que conllevan delitos de sangre. (Sánchez-Escalonilla, 2016, pp. 146-147)

Después de *Todo por la pasta*, Urbizu regresa al *noir*, configurando un largometraje que habla “sobre el estado oculto de las cosas y el funcionamiento oculto del sistema” (Maldonado, 2020, p. 648). Afirma, además:

Yo creo que es un *thriller* puro. Eso lo intenté con todas mis fuerzas: no dejar pasar la comedia, ni la mezcla de géneros, esas combinaciones que siempre me han gustado. *La caja 507* tenía que ser blindada. Cuadrículada. No tenía que tener fisuras (...). Una película en ese sentido, pura. Con las reglas sobre la mesa, desde el principio y ciñéndome totalmente a ellas. (Angulo, 2003, p. 271)

Añade:

Esta película es una vuelta a mis orígenes, al género que me gusta de verdad. Decidí que era muy difícil hacer encargos y traté de encontrar una historia que me revitalizara, que me devolviera a contar cosas más cercanas, a los temas que a mí me gustan. *La caja 507* es la más emocional de mis producciones. (Intxausti, 2001)

A simple vista, *La caja 507* narra “la historia de un personaje corriente: Modesto Pardo, el honrado director de una sucursal bancaria en la Costa del Sol” (Sánchez-Escalonilla, 2016, p. 145). Tanto su vida como la de Ángela, su mujer, se ven sacudidas cuando María –su hija– fallece en el incendio –aparentemente accidental– de un pinar donde acampaba sin permiso. Pasados siete años, y a raíz de un robo producido en el banco que regenta, Modesto descubre unos papeles que relacionan la muerte de su hija con una trama de corrupción urbanística que involucra a varios cargos públicos que se vieron beneficiados económicamente. De esos documentos, a su vez, depende la vida de Rafael Mazas, un ex agente de policía que mantiene relaciones fraudulentas con mafiosos afincados en la Costa del Sol.

Podríamos decir que el *tema* del filme es, y siguiendo a Eugenio Sulbarán (2002), el asunto sobre el que versa la película. Entre las fuerzas temáticas recogidas por Algirdas J. Greimas (1976), la que más peso tiene dentro de *La caja 507* es el deseo de venganza. A raíz del descubrimiento de los documentos de la caja de seguridad Modesto no dejará de luchar para dar caza a todas aquellas personas que, de una u otra manera, obtuvieron un beneficio económico del incendio de la finca Las Zarzuelas que acabó con la vida de su hija. También actuarán como fuerzas temáticas el temor a la muerte y la necesidad de supervivencia experimentada por Rafael al descubrir la desaparición de los archivos.

El filme, y a pesar de su distanciamiento temporal, guarda paralelismos con *Todo por la pasta*, ya que ambas películas presentan, a modo de resumen, las siguientes características *noir*: en primer lugar, se acercan al *big caper*, ya que el detonante de las tramas es un robo a mano armada, ya sea en un bingo –*Todo por la pasta*– o en un banco –*La caja 507*–; los protagonistas son ambiguos y presentan un código moral reprochable; son películas violentas en las que intervienen delincuentes de todos los estratos sociales; la muerte acecha a los personajes constantemente, actuando como destino liberador; el azar y las casualidades sirven de motor narrativo; y los hechos que relatan las hacen contemporáneas.

6.3. Contexto histórico

Tanto *Todo por la pasta* como *La caja 507* son películas testigo de su tiempo. Urbizu las emplea para narrar el momento social que se está viviendo. De hecho, y según el cineasta, *La caja 507* a día de hoy sigue teniendo “cierta capacidad didáctica para explicar la mierda de mundo en el que vivimos” (Maldonado, 2020, p. 648). La contemporaneidad de la obra reside en querer mostrarnos los entresijos de “una sociedad enferma en la que todos los niveles administrativos, policiales, jurídicos y mediáticos adolecen de una gravísima dejación de sus responsabilidades éticas y morales, sustituidas por la persecución del lucro económico como único motor existencial” (Rodríguez, 2016, p. 143). Urbizu y Gaztambide plantean una historia que estalla en algún punto desconocido de la Costa del Sol y que se extiende entre diferentes puntos geográficos de Málaga y Marbella, pasando por Tánger, contaminados por la corrupción, las mentiras y la violencia.

Lo más llamativo de la trama es su carácter premonitorio, y es que, adelanta las investigaciones sobre actividades delictivas como malversación de caudales públicos, cohecho, prevaricación, tráfico de influencias y corrupción urbanística en la Costa del Sol iniciadas en 2005 en el marco del conocido caso Malaya:

Desde finales de la década de 1990 las denuncias a la actividad delictiva de los responsables políticos y los empresarios –sobre todo, los vinculados al mundo de la construcción– fueron constantes. De hecho, algunos como Jesús Gil –alcalde de Marbella entre 1991 y 2002– ya habían sido condenados por diversos delitos de prevaricación y malversación de caudales públicos. (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 13)

A pesar de que los medios no se hiciesen eco de los casos de corrupción inmobiliaria hasta 2010, al salir a flote las actividades fraudulentas de varios cargos públicos de renombre, y siguiendo a Sánchez Zapatero y Marcos Ramos (2014), en el momento en el que Urbizu y Gaztambide comienzan a trabajar en el guion de *La caja 507* ya existían voces críticas que protestaban contra lo que estaba sucediendo en la zona. Estos individuos eran víctimas tanto del proceso urbanístico que destruía sin control el litoral virgen como de la mala praxis de los partidos políticos regentes en la costa.

En definitiva, *La caja 507* es:

Una película hecha de tejido real, que habla de cosas que pasan todos los días. No quería hacer más cuentos chinos, ni elucubraciones mentales de historias que transcurren en la mente de una mujer. Me apetecía volver a mis inicios, al cine que siempre me gustó, más físico, más pegado a la realidad. (Angulo et al., 2003, pp. 265-266)

6.4. Dimensión narrativa

Habiendo contextualizado el largometraje, es hora de adentrarnos en el análisis en profundidad de la narración, definida por Casetti y Di Chio como “una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (1991, p. 172). Antes de abordarla, y a modo de introducción, es importante reparar en los títulos de crédito y el arranque del filme, terminando con un desglose por secuencias. De esta manera podremos dibujar fácilmente la estructura narrativa de la película para poder seguir ahondando en ella.

6.4.1. Títulos de crédito

Casetti y Di Chio establecen que los títulos de crédito son códigos gráficos que forman parte de los componentes cinematográficos. Los definen como “todos los géneros de escritura que están presentes en un film” (1991, p. 96). En el caso de *La caja 507*, la duración de los títulos de apertura no sobrepasa los treinta y cinco segundos de metraje. Sobre un fondo totalmente negro, que se mantendrá hasta que irrumpa el primer plano del filme, se impresiona el logotipo –acompañado de una música corporativa– de Sogecine, la productora encargada de la financiación del largometraje. A partir de este momento, y mientras desfilan los demás participantes en sufragar costes, la banda sonora se mantiene en silencio absoluto. Valiéndose de una tipografía en color blanco que nos remite a las máquinas de escribir, van apareciendo –sobre el fondo negro, ocupando el centro del cuadro y desvaneciéndose rápidamente– los logotipos de Iberrota Films, Televisión Española, Telemadrid y Canal + España. Por último, se presenta el título del filme,

destacando –debido al tamaño y grosor del cuerpo del texto– el número 507 sobre el resto. De esta manera el cineasta quiere hacer hincapié en esa cifra tan concreta que, como descubriremos posteriormente, se refiere a la numeración de la caja de seguridad que actúa como nexo de unión entre las historias paralelas de los dos protagonistas.

Algo que llama particularmente la atención es la ausencia de cualquier información acerca de la autoría de la obra, así como de los intérpretes. Sin embargo, la austeridad y minimalismo de los créditos será una característica común de la trilogía *noir*. “Estaría bien hacer las películas sin títulos de crédito. ¿A mí qué me importa quién la ha hecho? Me ha gustado. Eso debería bastar” (Angulo, 2003, p. 283). La eliminación de unos extensos títulos de crédito no hace más que afianzar el deseo del cineasta por no romper u obstaculizar el desarrollo de la acción:

Si los ponía delante –haciendo referencia a los créditos–, demoraban mucho el comienzo de la acción y la película ya tiene tres inicios, no dos, sino tres. (...). Ya en el guion era difícil enganchar la película desde el principio sin andar parando para volver a empezar. Entonces, si a eso le añades por delante dos minutos de títulos de crédito, me parecía que los espectadores iban a llegar agotados al final del atraco, a los cinco minutos de silencio en los que se ve a Resines que no hace nada. (pp. 283-284)

Sin embargo, al final del filme, y antes de que se suceda el índice completo del equipo técnico y artístico que atraviesa la pantalla en negro desde abajo hasta arriba, Urbizu aprovecha el último plano general del largometraje –en el que vemos a Modesto y a Ángela en un embarcadero que acaba en el mar infinito– para impresionar –con una tipografía blanca, gruesa, con borde oscuro y sombra paralela– varios nombres en el borde inferior izquierdo del cuadro, a fin de no quitar peso a los personajes así como de facilitar la lectura de los rótulos. Durante más de un minuto –en el que el plano se mantiene fijo– y acompasado por una música de guitarra y trompeta, desfilan desde Urbizu y Gaztambide hasta el elenco principal, así como los productores, el director de fotografía, montador, directora de arte, compositor, maquillaje y peluquería, sonidistas, efectos especiales y digitales, director de reparto, ayudante de dirección, jefa de producción y productora asociada.

6.4.2. Desglose por secuencias principales

A continuación, desfragmentaremos el largometraje en sus secuencias más características para que el lector pueda comprender el devenir de los acontecimientos tal y como se muestran en la narración fílmica.

Secuencia 1: la muerte de María

Corre el año 1996. María –hija de Modesto y Ángela– engaña a sus padres haciéndoles creer que duerme en casa de una amiga para escaparse de acampada con su novio. En mitad de la noche la joven se ve sorprendida por un incendio que se extiende por todo un paraje natural. Las llamas acaban con su vida.

Secuencia 2: el atraco

Siete años más tarde, la muerte de María sigue muy presente en la mente de sus padres. Un día como otro cualquiera Modesto, y tras dejar a su mujer en casa, recibe una llamada: unos atracadores pretenden saquear la sucursal donde trabaja. Utilizando a Ángela como rehén, lo extorsionan para que les facilite el acceso a las cajas de seguridad. En la cripta del banco queda inconsciente bajo los efectos del cloroformo. Al despertar, sin ningún orden o patrón, encuentra todo desvalijado. Sin embargo, una caja llama su atención: la 507. En su interior, y de casualidad, haya unos documentos que parecen revelar que el incendio de la finca Las Zarzuelas –donde murió su hija– no fue un accidente.

Secuencia 3: Rafael Mazas

Después de extorsionar a un cargo público a cambio de la recalificación de unos terrenos, Rafael Mazas, un ex jefe de la policía local, descubre que la sucursal de Bancosol donde guardaba unos papeles importantes ha sido saqueada. Ignorando si su caja de seguridad ha sufrido algún daño va al encuentro de Mónica, su pareja, para tratar de averiguar si ha revelado algún tipo de información que pudiese llevar a alguien a indagar en el contenido de la 507. Nervioso, va a visitar a Marcelo, un mafioso italiano para el que trabaja y cuya seguridad también depende de los documentos.

Secuencia 4: se inicia la cuenta atrás

Al día siguiente, Rafael y Mónica acuden al banco y descubren que los archivos de la caja 507 ya no se encuentran en su interior. Desubicado, Mazas acude a una cita con dos mafiosos enviados por Paolo, el primo de Marcelo. Rápidamente descubrimos que está jugando con Marcelo, que, además, está enemistado con su propio primo. La situación se tensa cuando los recién llegados le reclaman la entrega inmediata de los documentos a cambio de una suculenta suma de dinero. Desorientado, Rafael intenta ganar tiempo ya que solo tiene cuarenta y ocho horas para encontrarlos y formalizar el intercambio.

Secuencia 5: removiendo el pasado

Mientras Rafael lucha por sobrevivir, Modesto indaga en el incendio de Las Zarzuelas sospechando que el accidente no es más que una tapadera para recalificar el terreno y hacerlo urbanizable. Después de visitar el lugar que ocupaba el pinar donde acampó María –que ahora es una urbanización de lujo–, revisa los documentos del Archivo Municipal hasta que descubre posibles cómplices de la catástrofe. El primero de ellos es Santos Guijuelo, el ex jefe de bomberos que firmó el informe del incendio.

Secuencia 6: el viaje hacia la muerte

Rafael se encuentra en una encrucijada. El tiempo corre en su contra y necesita dar con los documentos de la 507 antes de que cumpla el plazo impuesto por Paolo. El primer paso es poner a salvo a Mónica. Después de entregarle un billete de avión –que estaría obligada a coger si no vuelven a verse a la mañana siguiente– visita a un ex presidiario para sonsacarle información acerca de los atracadores de Bancosol. Este le da el nombre y dirección de Toni Lomas, en cuyo domicilio encuentra una fotografía de dicho individuo junto a otros dos personajes que coinciden con la descripción de los sospechosos, que posan, además, al lado de Pichín, el propietario del club en el que Mónica trabajaba como bailarina. Este último le habla de Eugenio Regueira –uno de los hombres retratados en la instantánea–, que posee una depuradora de agua hasta la que Rafael se desplaza y donde encuentra la furgoneta empleada para el atraco. Mientras revisa el resto de la nave entra en escena uno de los atracadores. Pillándolo por sorpresa, y tras varios golpes, le confiesa la localización del resto de la banda.

Secuencia 7: pidiendo ayuda a los medios de comunicación

Modesto, después de entrevistarse con Santos Guijuelo –que confiesa haber aceptado dinero a cambio de falsificar el informe del incendio– y con los documentos de la caja 507 ya en su poder –habiéndolos recuperado de un libro de ilustraciones de botánica en cuyo interior los escondió el día del atraco para que la policía no los pudiese utilizar como prueba–, acude al periódico Europa Sur. Su objetivo es pedir ayuda a un periodista para que saque a la luz toda la trama de corrupción que impregna el litoral mediterráneo.

Secuencia 8: la guarida de Tánger

Rafael, y utilizando a uno de los atracadores como rehén, cruza el Estrecho para llegar hasta Tánger, donde el resto del grupo, al amparo de una vieja casa de campo afincada junto a un cementerio, se da cita para repartirse lo sustraído. Después de un encarnizado tiroteo –del que solo él sale indemne– termina confirmando sus peores presentimientos: los documentos que tanto ansía no forman parte del botín con el que acaba de toparse.

Secuencia 9: la sentencia de Mazas

Después de la visita al periódico –que no servirá de nada ya que los máximos dirigentes del grupo editorial al que pertenece deciden mantener la noticia a la sombra para no salpicar a las altas esferas–, Modesto decide continuar la guerra por su cuenta. Aprovechando el acto de colocación de la primera piedra de una nueva urbanización aborda a Gerardo de la Hoz, ex alcalde y empresario de la zona, que también forma parte de su lista negra. Sintiendo seguro y controlando la situación, le ordena ponerle en contacto con aquella persona que pagó para conseguir la recalificación de los terrenos de Las Zarzuelas. Es así como logra entrevistarse personalmente con Marcelo, al que extorsiona, ofreciéndole no airear los documentos –que sacaría a la luz una trama financiera fraudulenta que encabezaría– a cambio de recibir una cantidad de dinero para comprar su silencio. Además, le confiesa haber encontrado los archivos en una caja de seguridad a nombre de Mónica Vega. En ese momento, el mafioso italiano corrobora que Rafael no posee los papeles y que lo único que está haciendo es engañarle.

Secuencia 10: todo está perdido

Finalmente, y utilizando a Mónica como cebo, Marcelo invita a Rafael a reunirse con él. Aún sabiendo que es una trampa mortal, Mazas decide acudir a la cita para tratar, al menos, de salvar a su pareja. En el domicilio, donde yacen muertos Mónica y los enviados de Paolo, se encontrará –por primera vez– cara a cara con Modesto, su verdugo. Un disparo a bocajarro en la cabeza pondrá fin a su historia. Pardo, que sale indemne, venderá su silencio a cambio de ver caer a todas aquellas personas que, de una u otra manera, se beneficiaron del incendio de Las Zarzuelas.

6.4.3. Estructura narrativa

Linda Seger (1991) considera que toda obra dramática ha de ser dividida en una estructura de tres actos: planteamiento, desarrollo y resolución. Para Marcos Ramos:

Narrativamente, *La Caja 507* es una película que sigue los cánones de cine negro más clásicos. Con una estructura de guion muy sencilla, donde introducción, desarrollo y conclusión están perfectamente definidos, los personajes se desarrollan con unos escuetos diálogos, más funcionales que narrativos, en los que no es necesario añadir nada más, con una simple frase ya está todo dicho. (2014, p. 527)

La construcción narrativa del largometraje, sin embargo, no es tan sencilla como parece ya que cuenta con tres inicios. Para analizar en profundidad la estructura y conocer los mecanismos que emplea el cineasta para hacer avanzar la historia, hemos optado por dividir el primer acto en los tres planteamientos que menciona Urbizu. El primero abarcaría desde el primer fotograma que vemos en pantalla –un fondo de vegetación desenfocada sobre el que se recorta el perfil de María–, y hasta el minuto seis y veinticuatro segundos –plano general del pinar en llamas fundiéndose a negro–; el segundo, desde el minuto seis y veintiséis segundos –plano aberrante subjetivo de Modesto mirando desde la cama hacia la terraza–, y hasta el veintidós y cincuenta–, plano detalle de un mapa topográfico de la finca Las Zarzuelas; y el último, desde ese mismo punto y hasta el final.

El primer acto o planteamiento es, para para Seger (1991), el bloque inicial de un largometraje, en el que, además de dar información básica sobre el emplazamiento histórico o geográfico de la historia y de sus personajes, intervienen elementos detonantes que ponen en marcha la narración. Dentro del primer acto tenemos que diferenciar el planteamiento número 1, al que hemos denominado: “el incendio”. Durante los minutos que ocupa de metraje no existe ningún código gráfico que nos reporte información directa sobre el marco histórico en el que se ubica la historia. Sin embargo, y a fin de provocar al espectador atento, Urbizu dispone varios elementos contextualizadores tanto visuales como sonoros, que pueden pasar desapercibidos: el primero de ellos es el *walkman* que María guarda en su bolso (ver fotograma 5, p. 568) mientras se prepara para salir; el segundo, las cajas de VHS que se amontonan sobre el televisor del salón (ver fotograma 6, p. 568), ya que el DVD no se introdujo en España hasta principios de los años 2000; y el tercero, la retransmisión televisada de ciclismo que Modesto sigue atentamente (ver fotograma 7, p. 568). Estos detalles nos ofrecen pinceladas suficientes para situar el comienzo de la trama en los años 90. Además, gracias a que los comentaristas mencionan el sufrimiento de Induráin –narran el último tour de Francia en el que compitió– y a la imagen de la lápida de María a la que accederemos pasada la hora y veinte de metraje (ver fotograma 8, p. 568), podremos concretar aún más la fecha, ubicando la historia en 1996. Incluso sabemos el día exacto –14 de julio– gracias a un apunte en la libreta de Modesto. Aunque la fecha marque el día 17, gracias a la conversación que mantiene con Santos Guijuelo, sabremos que esa fecha solo hace referencia al informe del incendio que, sin embargo, tuvo lugar tres días antes.

Urbizu, detractor del cine obvio, tampoco utiliza códigos gráficos o grandes planos generales de situación que nos permitan, desde un primer momento, emplazar geográficamente la historia. Como de costumbre, son los elementos de la puesta en escena los que nos van revelando de manera progresiva los puntos cardinales que configuran el escenario de la narración. Durante los primeros compases del planteamiento, el mar, la sequedad del paisaje, los molinos eólicos, la cercanía del continente africano (ver fotograma 9, p. 569), y el estilo arquitectónico de los edificios colindantes al domicilio de Modesto, son componentes suficientes para afirmar que la trama se ubica en una zona costera del litoral Mediterráneo. Aunque nunca se nos revele el nombre exacto de la

localidad, el desarrollo de la historia nos hace entender que se trata de un punto situado entre Málaga y La Línea de la Concepción.

Durante este planteamiento inicial –resumido en la secuencia 1 del desglose realizado en el epígrafe anterior– Urbizu no pierde el tiempo en presentarnos metódicamente a los personajes, sino que se limita a esbozarlos, ya que su principal objetivo es introducirnos rápidamente en una historia que comienza con una mentira. Hasta el minuto dos y cuarenta y cinco segundos la puesta en escena es puramente narrativa y contextual. A partir de ese momento –en el que María y su novio acceden al camino presidido por un cartel que informa sobre la prohibición de realizar acampadas– se orquestan los primeros acordes de una melodía que se suspende varios segundos y que consigue crear una atmósfera de tensión cuyo colofón es la muerte de la joven. Este hecho actúa como *catalyst* –término acuñado por Seger (1991)–, ya que es un suceso que hace arrancar la historia y que permite asentar la columna vertebral de la misma. Si tomásemos como referencia el manual de la guionista, el incendio de Las Zarzuelas supondría el comienzo del segundo acto: el desarrollo. Sin embargo, y volviendo a párrafos anteriores, la particularidad de la estructura narrativa de la película reside en sus tres comienzos, por lo que este bloque es solo un primer planteamiento que será sucedido por otro al que llamaremos: “el atraco”.

Sobre un plano aberrante –en primer momento desenfocado– que deja ver las cortinas y el balcón del dormitorio de Modesto y Ángela, se impresiona el siguiente mensaje: siete años después. Urbizu (Angulo et al., 2003) reconoce que el texto podría haber sido eliminado ya que con solo prestar atención a la decoración del domicilio de los Pardo –el sofá ya no ocupa el mismo lugar en el salón, la televisión ahora es más grande y ha desaparecido un macetero con una planta de interior–, los espectadores habrían comprendido el salto temporal que experimenta la trama, pasando de 1996 a 2003. A pesar de que el filme se rodase durante el verano de 2001, Urbizu emplaza la diégesis dos años después para ofrecer, de manera premonitoria, una historia que sirve de preámbulo a la hecatombe que terminaría por llegar a la Costa del Sol con la más que conocida Operación Malaya –noviembre de 2005–, que acabaría con la mayor trama de corrupción urbanística de España gestada durante el mandato del partido GIL (Grupo Independiente Liberal) entre los años 1991 y 2003:

La película se desarrolla en el año 2003, además, con lo que los acontecimientos narrados no habían sucedido aún cuando se estrenó en 2002. Se sitúa en el futuro. Se podían poner nombres que no tuvieran nada que ver con la película. Por eso no aparece en ella Jesús Gil, porque ya no era alcalde en el momento en el que transcurre la película. (Angulo, 2003, p. 329)

Aunque el contexto histórico ha cambiado, la ubicación geográfica de la trama sigue siendo la misma. En los últimos siete años, lo poco que conocimos de los alrededores del domicilio de la familia Pardo durante el primer planteamiento, sigue intacto. Como si nada hubiese pasado, Modesto se levanta temprano para leer el periódico mientras espera al autobús que lo deja junto a la sucursal bancaria que dirige. Sin embargo, el sábado 16 de mayo –fecha que Urbizu nos revela fugazmente en un plano de inserto (ver fotograma 10, p. 569)– la vida de Modesto volverá a dar un giro inesperado. Cerca de las dos y media, y a punto de cerrar el banco, recibe una llamada anónima que le obliga a colaborar en un robo que está a punto de perpetuarse a cambio de no hacerle daño ni a él ni a su mujer, que se encuentra secuestrada en casa. El atraco, por tanto, se convierte en un nuevo elemento catalizador que hace posible la continuación de la historia.

Después de que la banda desvalije la mayor parte de la cripta del banco, Modesto recobra el conocimiento –había sido drogado para evitar que visualizase el golpe–. Mientras se mentaliza de que no podrá escapar hasta que llegue el lunes, se siente indispuerto y vacía rápidamente el contenido de una caja de seguridad al azar –la 507– para vomitar en su interior. Mientras recoge los papeles que albergaba descubre un mapa topográfico con las curvas de nivel de la finca Las Zarzuelas, lugar donde murió su hija. Intrigado, revisa rápidamente el resto de documentos que parecen estar relacionados con un entramado de sobornos y actividades fraudulentas. El hallazgo actúa como catalizador de un tercer inicio del primer acto que denominaremos “el descubrimiento de los papeles de la caja 507”, y que se extiende hasta alrededor del minuto treinta de metraje.

Lo más llamativo de este último planteamiento es cómo Modesto se convierte en el personaje que lleva el peso de la trama principal. La decisión de vengarse contra todos aquellos que se beneficiaron de la muerte de su hija, actúa, y siguiendo a Seger (1991), como primer punto de giro, al tratarse de un acontecimiento ubicado cerca de la media hora de película –minuto treinta y tres en nuestro caso–, que tuerce la historia en una

dirección diferente, poniendo un nuevo punto de partida ante los espectadores. El *plot point* –término acuñado por Field (1984)–, suscita la cuestión central del filme: ¿conseguirá Modesto consumir su venganza?

Sin embargo, y a fin de construir una narración más compleja, antes del primer punto de giro Urbizu nos presenta a Rafael Mazas, un personaje que protagonizará una trama secundaria –y paralela a la búsqueda de Modesto– que dejará entrever su vulnerabilidad. Esta intromisión provoca que el largometraje adopte dos puntos de vista narrativos: “Uno, el que descubre; y otro que intenta que no le descubran. Uno actúa por venganza, que es el bueno, y el otro actúa por amor, que es el malo” (Maldonado, 2020, p. 650). A partir de este momento nos enfrentamos a un relato con un esquema similar al que, posteriormente, detectaremos en *No habrá paz para los malvados*, y es que es “habitual del género y de la novela negra: el asesino y el perseguidor. Para nosotros está justificado no por el modelo sino por las necesidades de que ambas películas lo que pretenden es explicar funcionamientos de sistemas” (Maldonado, 2020, p. 650).

Seeger considera que “una buena trama secundaria tiene puntos de giro, un planteamiento claro, un desarrollo y un desenlace final. Los puntos de giro de una trama secundaria pueden reforzar los de la trama principal, si tienen lugar justo antes o después de los puntos de giro principales” (1991, p. 61). La trama secundaria protagonizada por Mazas cuenta con su propio *plot point*, ubicado justo después del *turning point* principal, y que se produce cuando un inspector amigo suyo le informa de que la caja 507 es una de las desvalijadas. El acontecimiento suscita la cuestión central de la subtrama: ¿conseguirá Mazas recuperar los documentos de su caja de seguridad?

A partir de estos dos puntos de giro se pone en marcha el desarrollo, que se extiende desde el minuto treinta y cinco aproximadamente y hasta la hora y veinte de metraje. Durante este segundo acto los personajes harán frente a varios imprevistos –tanto físicos como emocionales– que obstaculizan la culminación de sus respectivas misiones. Todo este bloque narrativo:

Se basa en dos investigaciones, la que inicia Modesto para averiguar qué le pasó a su hija, por qué murió y quién es el culpable de su muerte, y la que lleva a cabo Rafael, que

investigará quiénes son los ladrones que han atracado el banco y que, supuestamente, se han llevado los papeles. (Marcos Ramos, 2014, p. 526)

Urbizu plantea un enfrentamiento entre Modesto, el antihéroe de las *crook stories*, el hombre de a pie arrastrado a la delincuencia; y Rafael, el antagonista que “representa a un sistema mafioso y corrupto que la película quiere denunciar” (Marcos Ramos, 2014, p. 526). A lo largo del metraje, estos dos individuos tan diferentes y a la vez tan parecidos, “se ven forzados a seguir dos investigaciones paralelas condenadas a encontrarse” (Sánchez-Escalonilla, 2016, p. 145).

Seeger puntualiza que para que el segundo acto consiga mantener la atención del espectador deben existir lo que denomina *impulsos de guion*, que tienen lugar “cuando una escena conduce a la siguiente y así sucesivamente. Cuando las escenas están conectadas en una relación de causa-efecto, cada una de ellas hace progresar la acción acercándola al clímax” (1991, p. 86). Los impulsos vienen provocados por los llamados *puntos de acción*, que son acontecimientos que piden una respuesta. Estos puntos están constituidos a su vez por los puntos de giro –de los que ya hablamos anteriormente–, los *beat*, las *barreras*, la *compilación* o el *revés*; que permiten que la historia no pierda sutileza ni volumen. Para ahondar profundamente en el análisis de los puntos del guion –dejando el segundo *plot point* para más adelante–, abordaremos primeramente la construcción narrativa de la trama principal para centrarnos, después, en la secundaria, volviendo a retomarlas en conjunto en la consumación del clímax en el que por fin se entrecruzan.

Dentro de los puntos de acción, según Seeger (1991), no solo existen los *plot point*, sino que también pueden darse giros que, a pesar de no tener tanto impacto, hacen avanzar la historia. Durante el desarrollo de la trama principal encontramos un primer quiebro alrededor del minuto cuarenta y nueve de metraje. Modesto, después de recuperar todos los documentos encontrados en la caja 507 –que escondió en el interior de un libro de láminas de botánica–, descubre que Santos Guijuelo –el jefe de bomberos que firmó como “accidental” el informe del incendio de Las Zarzuelas y con cuyo nombre se había topado al revisar el dossier de la parcela en el Archivo Municipal–, habría recibido el 13 de julio de 1996 –un día antes de la catástrofe– una suma de treinta millones de pesetas

procedentes de una empresa con sede en Gibraltar. Esto le hace pensar que fue sobornado para que encubriese la intencionalidad del siniestro.

El segundo giro tiene lugar en el minuto cincuenta y siete, cuando Modesto visita el domicilio de Santos Guijuelo como consecuencia de su descubrimiento anterior. Este, y viendo que su interlocutor conoce todo el entramado construido alrededor del supuesto accidente, confiesa que la persona que le pagó por falsificar el informe fue Rafael Mazas, que en ese momento era el jefe de la policía local de la localidad. De esta manera, Urbizu comienza a establecer conexiones entre la trama principal y la secundaria.

El tercer punto de acción, en este caso un *beat* –definido por Seger (1991) como un incidente que, por causa-efecto, introduce al siguiente acontecimiento–, se halla en cerca de la hora y diecisiete de metraje, cuando Modesto acude a la colocación de la primera piedra de un nuevo complejo urbanístico orquestado por Gerardo de la Hoz, el presidente del círculo de empresarios. Allí, y aprovechando la información que ha recopilado sobre las recalificaciones ilegales llevadas a cabo por el ayuntamiento, obliga al ex alcalde a ponerle en contacto directo con el propietario de la empresa extranjera Kaventrish, encargada de todos los pagos, sobornos y extorsiones para conseguir proyectos de edificación en toda la Costa del Sol. De esta manera, su trama consigue impulsarse hasta llegar al segundo *turning point*.

El último punto de acción del desarrollo de esta trama se corresponde con el segundo *plot point*, un recurso –y al igual que sucedía con el primero–, que “suele provocar una decisión o un compromiso en el protagonista, nos introduce en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción” (Seger, 1991, p. 49). Este segundo punto de inflexión se produce cuando Modesto, y gracias a Gerardo de la Hoz, consigue entrevistarse con Crecci, el principal causante de la muerte de María, al que exige dinero a cambio de silenciar el contenido de la caja 507. Además, y sin saberlo, sentenciará a muerte a Rafael, ya que Marcelo descubrirá que le ha mentado y que no tiene los papeles en su poder.

La trama secundaria, con la que Urbizu explora las debilidades de Mazas, cuenta tanto con *beats* como con varias *barreras*, término que alude a “un punto de acción porque fuerza al personaje a tomar una nueva decisión, comenzar una acción nueva o continuar

en otra dirección” (Seger, 1991, p. 88). La primera de ellas entra en escena cuando los enviados de Paolo le reclaman los archivos que permitirán eliminar de una vez por todas a Marcelo. La inesperada petición fuerza al personaje a comenzar una nueva acción, disponiendo únicamente de cuarenta y ocho horas para dar con el paradero de los documentos si no quiere perder la vida.

Pasados cincuenta minutos de metraje ubicamos el primer *beat*. Rafael, que conoce a la perfección el mundo de la delincuencia, se desplaza hasta un desguace en el que intenta rehacer su vida Sánchez, un ex presidiario. Después de chantajearle, encuentra un nuevo eslabón –causa– de su investigación que le llevará a desplazarse hasta La Línea de la Concepción –efecto–, lugar de residencia de Toni Lomas, uno de los hombres que, supuestamente, tuvo algo que ver con el atraco a la sucursal de Bancosol. Allí se produce un nuevo *beat* ya que Mazas, después de registrar la casa, encuentra una fotografía –causa– en la que aparecen los presuntos atracadores posando junto a Pichín, el propietario de un club que conoce a la perfección y hasta el que se dirige –efecto–. En el local, y a base de violencia, conseguirá información para seguir el rastro de los ladrones hasta una depuradora de agua a nombre de Regueira, el supuesto organizador del golpe. El último *beat*, y después de sonsacarle a puñetazos el paradero de la banda a uno de los miembros, lleva a Rafael a cruzar el Estrecho de camino a Tánger, donde espera encontrar definitivamente sus papeles.

Otro punto de acción dentro de la subtrama se corresponde con lo que Seger denomina *revés*, definido como una acción que “produce un cambio de 180 grados en la dirección de la historia. Pasa de una dirección positiva a una negativa, o de una negativa a una positiva” (1991, p. 93). Este tiene lugar cuando Mazas descubre que sus documentos no forman parte del botín que los atracadores se llevaron del banco. Consciente de que el plazo de cuarenta y ocho horas está a punto de concluir, se ve forzado a tomar una nueva dirección ya que, otra vez, se encuentra en el punto de partida. De hecho, Regueira llega a decirle: “No vas en la dirección correcta⁴⁵”.

Antes de finalizar el desarrollo de la subtrama encontramos el segundo punto de giro de la misma. Rafael, de vuelta en la Península y totalmente acorralado, recibe, desde el móvil

⁴⁵ Diálogo extraído del minuto 01:19:16 de *La caja 507*.

de Mónica, una llamada de Modesto –aún no se conocen personalmente– informándole de que tiene sus papeles y que han de encontrarse. Mazas tiene que tomar una drástica decisión: o escapa, dejando todo atrás; o, y a sabiendas de que caerá en una trampa sin escapatoria, va en busca de Mónica para tratar de salvarla.

Tanto el *plot point* de la trama principal como el de la secundaria aceleran la acción, introduciendo y provocando que el tercer acto sea más intenso que los anteriores. La resolución supone poner fin a la historia a través del “clímax”, definido como “el momento en que se resuelve el problema, se contesta la cuestión central, se acaba la tensión y se arregla todo” (Seeger, 1991, p. 54). En este tercer acto cada trama tiene su propio clímax. El de la subtrama nace en la escena en la que Rafael vuelve a casa de Mónica y acaba muerto, ya que podemos contestar al interrogante que antes planteábamos: ¿conseguirá recuperar los documentos? Por otro lado, la trama principal alcanza su momento álgido cuando Modesto recibe la visita del presidente del Grupo Elder, propietario del periódico Europa Sur, a través del cual el protagonista trata de sacar a la luz la trama de corrupción urbanística. El magnate cede a la petición del protagonista: ver caer a todos aquellos que de alguna u otra forma están implicados en la muerte de su hija. La cuestión central –¿conseguirá Modesto vengarse?– se resuelve positivamente en los últimos compases de metraje, tal y como reflejan los titulares de los periódicos del litoral Mediterráneo: la detención de Gerardo de la Hoz y el asesinato, al completo, de la familia Crecci.

6.4.4. Construcción dramática

A través del largometraje, Urbizu nos presenta un relato –definido por Eugene Vale como un hecho real que surge de la imaginación del autor–, que se brinda a los espectadores a través de la construcción dramática, que consiste en:

Un número ilimitado de reglas que se aplican para obtener ciertos efectos (...). De manera que la construcción dramática en realidad depende y está condicionada por tres factores: la forma, los hechos del relato y las peculiaridades de la mente del espectador. (1989, p. 73)

El elemento fundamental del que parte la construcción dramática de un relato es el conflicto. Atendiendo a la estructura narrativa del largometraje, y según los postulados de Seger (1991), nos encontramos ante un conflicto de relación, ya que el protagonista y el antagonista tienen metas excluyentes: la intención de Modesto es esconder los documentos para beneficiarse de ellos; mientras que Rafael solo quiere encontrarlos para blindar su posición y salvar su vida. Además, la confrontación paralela entre las tramas provoca, y atendiendo a las aportaciones de Garaycochea (1986), un desenlace “elíptico” ya que ambas confluyen en un mismo punto en el que “en realidad, al final, no gana nadie” (Angulo et al., 2003, p. 272).

Por otro lado, si al conflicto le aplicamos el modelo propuesto por Vale (1989), los protagonistas del filme irán atravesando cinco etapas diferentes. La primera de ellas – *estado inalterado*– es el punto del que parten al iniciarse el metraje: Modesto padre de familia y director de banco; y Rafael, ex policía dedicado a los negocios fraudulentos. El robo de los documentos de la caja 507 actuará como *perturbación* –segunda etapa–, que involucrará una *intención* –tercera etapa–, basada en lograr un objetivo: dar con el paradero de los archivos sustraídos. A partir de entonces comienza la *lucha* –cuarta etapa–, particular de cada uno de los personajes para dar solución al obstáculo que se les ha presentado, para recuperar –dentro de lo que cabe–, su estado inalterado inicial. Por último, se produce el *ajuste*, que tiene lugar cuando se logra el objetivo. “Significa que se ha cumplido el propósito de la lucha: la alteración ha dejado de existir” (Vale, 1989, p. 107).

Los mecanismos dramáticos de una película buscan provocar efectos sobre el espectador. “Una construcción dramática correcta presenta el contenido del relato de la forma más efectiva. Debe evitarle al espectador los sentimientos de aburrimiento, fatiga, insatisfacción y lentitud. Debe causar sorpresa, esperanza, temor, suspense y moverse hacia delante” (Vale, 1989, p. 118). El fortalecimiento de la construcción dramática se apoya en la *ley de progresión continua*, también llamada *movimiento hacia delante*, que es “aquella que quiere que la tensión dramática sea concebida para ir creciendo hasta el fin, hasta el clímax, luego que los acontecimientos más impresionantes y sobre todo las emociones más fuertes estén previstas, para el final de la película, al término de una subida” (Chion, 1988, p. 43).

Para Piñeiro “la progresión continua de las escenas regula el movimiento de la película y manifiesta claramente el enfoque narrativo de la obra. De esta depende la lentitud, la agilidad, o la rapidez del film al desarrollar una historia o cualquier drama” (2000, p. 57). *La caja 507* se caracteriza por la sequedad narrativa y el ritmo trepidante, ya que “el *thriller* tiene que ser conciso, porque si te pones a explicar todo, acabas haciendo una novela de Dostoievski” (Angulo, 2003, p. 279). Toda la película se apoya en mecanismos que la vuelven –desde el punto de vista narrativo– depurada y condensada. El más importante de ellos es la eliminación de los subrayados, que evita revelar, de golpe o por completo, toda la información necesaria para la comprensión del relato o la configuración completa de los personajes. De esta manera se plantea una narración dosificada que rechaza las explicaciones innecesarias, mostrando “la ambición de hacer un cine con muy poco diálogo, porque aunque la película tiene muchos de ellos, presenta también una narrativa muy física, más cercana al cine que a la literatura” (Angulo, 2003, p. 276). Así mismo, este estilo narrativo “es una recuperación del cine que a mí me llevó a trabajar en este oficio. Es el lenguaje audiovisual” (2003, p. 280).

El proceso de construcción y deconstrucción continua del guion como trabajo previo al rodaje plantea una película en la que todo lo que vemos en el encuadre, así como los códigos auditivos que configuran la banda sonora, es significativo. El metraje está plagado de insertos y planos recursos que “forman una especie de relato sordo, que además exige mucha atención por parte del espectador desde el principio, pues pretende tenerlo muy enganchado. Cualquier detalle puede no ser anecdótico” (2003, p. 277).

Según Vale (1989) y Seger, el interés del público también puede conseguirse gracias a la *anticipación*, definida como “una pista visual o de diálogo que se da para plantear algo que sucederá después: cumplimiento o *pay off*” (1991, p. 104). Para Vale: “Es la capacidad del espectador de prever algo que sucederá en el futuro” (1989, p. 118). Buscando que el público anticipe con certeza un acontecimiento determinado, Urbizu se vale de lo que hemos denominado *elementos premonitorios*, que pueden dividirse en: objetos que están en contacto directo con los personajes o que pasan inadvertidos en algún plano fugaz del metraje; tonos o colores dispuestos en el vestuario; gestos o miradas de los protagonistas; o incluso piezas musicales asociadas a algún individuo o acontecimiento. En los siguientes párrafos nos dedicaremos al análisis, en exclusiva, de

los objetos físicos o las conversaciones premonitorias presentes tanto en la trama principal como en la secundaria.

El plano que abre el film se reduce, en primera instancia, a un fondo de naturaleza desenfocada sobre el que, segundos más tarde, se recorta la figura de María, la hija de Modesto, que entra en cuadro apurando las últimas caladas de un canuto. El propio director (Angulo et al., 2003) reconoce que en el plano existe una inquietud provocada por dos elementos que se vuelven claves en el desarrollo de la trama: el fuego y lo verde, y que permiten adelantar el incendio que arrebatará la vida de la joven. En los planos sucesivos Urbizu vuelve a plantear otra anticipación valiéndose de los preservativos que la joven introduce en un bolso que prepara en su dormitorio ya que, como veremos posteriormente, lo de pasar la noche con una amiga no es más que una coartada con la que oculta que dormirá con su novio, que la espera debajo de casa.

En esa misma escena, y teniendo en cuenta la suposición de Alberro, existe otro elemento que adelanta el calvario al que tendrá que hacer frente su padre: “La primera vez que observamos a Modesto Pardo (Antonio Resines) está viendo como Induráin sufre mientras sube un puerto en una etapa del Tour, pura metáfora del vía crucis que el apático director de banco vivirá en sus propias carnes” (2018).

Otro recurso anticipativo lo encontramos durante la secuencia del robo al banco, después de la elipsis de siete años, en la nos trasladamos hasta una zona industrial en la que los atracadores se preparan para actuar. Desde allí, el jefe de la banda recibe una llamada de Toni Lomas, que se encuentra en casa de Modesto. Al levantar el teléfono, Urbizu emplea un plano detalle (ver fotograma 11, p. 569), con el que, sutilmente, nos está adelantando tanto el paradero de la acción como el nombre del personaje que descuelga, una información a la que Rafael no accederá hasta su charla con Pichín, pasada la hora de metraje.

En la escena siguiente, nos encontramos en la cripta del banco a Modesto y a una señora de avanzada edad y origen francés que guardan un álbum de ilustraciones de botánica en una caja de seguridad. En un primer visionado podríamos considerar la escena como sobrante, sin embargo, esconde dos elementos anticipativos. El primer de ellos es el libro, ya que será donde, posteriormente, Pardo esconda los documentos de la caja 507 a fin de

que la policía no los encuentre durante el registro de la escena del crimen. Por otro lado, la intromisión de este espacio durante la escena de la preparación de los atracadores, permite prever cuál es su objetivo: desvalijarlo. Además, no es casualidad que en el plano detalle (ver fotograma 12, p. 569) en el que Modesto guarda bajo llave las pinturas en la caja de seguridad 406, se introduzca fugazmente –situada una posición por encima y en diagonal a la caja de seguridad mencionada–, la 507, uno de los objetos clave dentro de la trama.

Cuando Modesto, después de engañar a la señora antes mencionada haciéndole creer que se llevará su libro de ilustraciones para enseñárselo a un posible comprador, recupera el álbum entre cuyas páginas escondió los documentos de la 507, se percata de un indicador que le llama la atención: Santos Guijuelo, el jefe de bomberos que firmaba el informe del incendio de Las Zarzuelas, recibió de una empresa extranjera un ingreso de treinta millones de pesetas días antes del suceso. Con este dato, Urbizu nos pone en bandeja una nueva anticipación –sobornos a cambio de ocultar el verdadero móvil del accidente–, cuyo *pay off* saldrá a la luz en el encuentro entre Santos y Modesto, escenas después.

Tendremos que continuar hasta el minuto cincuenta y siete de metraje para toparnos con otro juego anticipativo. En la escena en la que Santos Guijuelo le confiesa a Modesto que Rafael Mazas ejecutó el pago para que falsease el informe del incendio de las Zarzuelas, el ex jefe de bomberos le pregunta: “Pero dígame, ¿usted quién es?”; a lo que responde: “Yo soy el final de la historia⁴⁶”. Sus palabras dejan paso a la siguiente escena en la que vemos un plano general –que continuará con un travelling de seguimiento de derecha a izquierda de Modesto a lo largo de un pasillo–, en el que –y como si fuésemos *voyeurs*– vemos el interior de la habitación de un hospital en la que una mujer solloza abrazada a un hombre –intuimos su pareja–, que, de espaldas, nos recuerda claramente a Modesto (ver fotograma 13, p. 570). Esta característica escena nos adelanta lo que el personaje siente en ese instante:

Simboliza el dolor. Le tengo mucho respeto a los hospitales, pase mucha infancia y juventud con mi padre, que estaba enfermo. En los hospitales si hay algo es la presencia del dolor, del dolor de los seres humanos, de los familiares... (...). Empecé la secuencia

⁴⁶ Diálogo extraído del minuto 00:57:57 de *La caja 507*.

con dolor y soledad porque era el estado de ánimo del personaje en ese momento. Colocas al espectador ante una escena que permite presuponer el estado de Resines cuando entra. (Maldonado, 2020, p. 651)

Dentro de la subtrama no existen objetos o conversaciones tan premonitorias como las que hemos podido describir en párrafos anteriores. Sin embargo, su construcción es puramente anticipativa ya que, como espectadores, sabemos de antemano que la búsqueda de Rafael no obtendrá el objetivo deseado. El personaje siempre llega tarde y avanza dando pasos en falso siguiendo una pista que no le llevará a ningún lado. A pesar de todo, consigue captar la atención del espectador ya que, como postula Vale (1989), anticipar algo desagradable provoca temor. El verdadero móvil de la subtrama, que parece centrada únicamente en el periplo del Mazas, es la profundización en el mundo interior de un personaje con el que nos terminamos identificando.

Otro mecanismo que, apoyándose en la anticipación, permite captar la atención del espectador es el *suspense*:

El suspense es la duda del espectador acerca del resultado de la intención de un actor. Por eso la primera necesidad para lograr suspense es la intención. Un relato sin intenciones no puede tener suspense. La intención establece un objetivo. Si no hay dificultades, no hay duda de que la intención alcanzará su objetivo. Y si no hay dudas no hay suspense para nosotros. El relato avanzará con serenidad hacia un objetivo establecido por la intención. (Vale, 1989, p. 124)

El suspense no es un elemento del relato, sino que es producto de las reacciones del público ante la historia narrada. Para que nazca, es necesario que los personajes tengan una intención. En la película, y como ya hemos comentando, la de Modesto es vengar la muerte de su hija y la de Rafael recuperar los archivos de la caja de seguridad. A partir de entonces, nos preguntamos si alcanzarán sus objetivos:

Para crear una duda la intención debe chocar contra dificultades. En la lucha resultante entre la intención y las dificultades radica la duda acerca de la frustración o cumplimiento de la intención y del logro o no del objetivo. Y en tanto el espectador dude sobre el resultado de la intención, sentirá el suspense. (1989, p. 124)

La incertidumbre de la trama principal viene provocada por todos los obstáculos a los que Modesto, siendo un hombre corriente, se tiene que enfrentar para poder dar con el último eslabón de la cadena de sobornos que provocó la muerte de María. Por su parte, la trama secundaria presenta dos peculiaridades: la primera de ellas es que la indecisión que provoca no es fruto de preguntarnos si Rafael conseguirá encontrar sus documentos entre el botín de los atracadores –algo que como espectadores ya anticipamos–, sino que nace de la ansiedad que nos provoca pensar si será capaz o no de salir con vida del embrollo en el que se ha involucrado, más aún cuando tiene que ceñirse a un límite de tiempo de cuarenta y ocho horas. La segunda peculiaridad es que la intención del personaje cambia al inicio del tercer acto ya que cuando recibe la citación telefónica de Modesto es consciente de que los archivos se han vuelto algo secundario y que ahora, su principal objetivo, es salvar a Mónica a toda costa. La modificación de su intencionalidad provoca tensión y suspense al espectador, generándole nuevas dudas sobre la consecución o no de su fin.

Además del conflicto, la anticipación y el suspense, existe “otra ley narrativa que garantiza la definición del tema y profundiza la premisa del film: la ley de la repetición” (Sulbarán, 2000, p. 57). Esta se basa en los llamados *leit motiv*, que no son más que “una imagen o ritmo recurrente que se emplea a lo largo de la película para profundizar, dar mayor dimensión a la línea argumental y añadir relieve al tema” (Seiger, 1991, p. 113). En el largometraje encontramos tres motivos recurrentes a los que Urbizu siempre vuelve una y otra vez a lo largo de su filmografía, y que beben directamente del cine negro clásico: la violencia, las casualidades, y la mentira.

El universo cinematográfico del cineasta está compuesto por historias en las que se ejerce la violencia, algo que, y siguiendo a Heredero y Santamarina (1996), es intrínseco del género negro clásico. En consonancia con Marcos Ramos (2014), la película se construye a través de las investigaciones que llevan a cabo los protagonistas, que no dudan en valerse de la violencia para alcanzar sus metas. Sin embargo, el film no se regodea en el espectáculo de esta, ya que, y como declara Urbizu: “No era una película que hablara de eso. Hablaba del que mataba y de las razones por las cuáles mataba. Hablaba de víctimas inocentes” (Angulo et al., 2003, p. 285).

La película enfoca la violencia desde dos prismas diferentes:

Por un lado, aparece de forma implícita al exponer de qué forma la violencia subyace en nuestro mundo, amparada e incluso ejercida por quienes detentan el poder, y convertida en el único modo de relacionarse con su entorno de algunos personajes como Rafael; por otro, se muestra de forma muy directa en algunas escenas de tiroteos, asesinatos o palizas. (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 21)

En primer lugar, deberíamos analizar cómo el cineasta retrata la violencia de la que, tanto organismos del Estado como cúpulas mafiosas, hacen uso para silenciar u ocultar todo aquello que pueda contaminarles. “La violencia es un tema con demasiadas implicaciones éticas –y más cuando se habla de las relaciones entre la violencia y el sistema– como para reducirlo a una cuestión formal” (Urbizu, 2008, p. 221). Esta voluntad da lugar a una película que, según Sánchez Zapatero y Marcos Ramos (2014), rechaza la espectacularidad y la recreación de la violencia, prefiriendo sacar a la luz las causas que –y debido a la podredumbre ética del sistema– le llevan a hacer uso de ella.

Lo que motiva a que los personajes utilicen la violencia es la supervivencia, de manera que, en cierta medida, justifica su uso. Ninguno de ellos la emplea como herramienta de disfrute sino como vía de escape ante un obstáculo o posible problema. Rafael, el hermano de Marcelo, o la banda de atracadores, la aplican directamente sobre sus adversarios; otros, como el propio Marcelo, el presidente del grupo propietario del periódico Europa Sur o Modesto, se benefician de ella sin mancharse directamente las manos y sin que, y siguiendo a Marcos Ramos (2014), les desagrade verla. Independientemente del uso –directo o encomendado– ninguno parece mostrar un código ético que les haga reflexionar sobre las consecuencias de sus actos.

Así mismo, Urbizu consigue plantear una violencia realista, física y contenida, gracias al uso del fuera de campo, las elipsis y rehuyendo los subrayados:

En el incendio del principio, por ejemplo, yo rodé a una especialista ardiendo en el lugar de Dafne –María–. Sin embargo, la panorámica que hizo Gusi de la cría de espaldas, subiendo por la línea del cielo, entre llamas, mostraba que ya había aceptado la muerte (...). El plano rodado con la especialista ardiendo estaba bien, pero decidí no montarlo, porque la película no iba por ese camino. (Angulo et al., 2003, p. 285)

Por último, toda la narración intenta alertarnos sobre el uso inconsciente de la violencia a través de la muerte de personas inocentes. Esta proposición queda perfectamente resumida en la secuencia en la que Rafael y Modesto se encuentran personalmente en casa de Mónica. “Ha muerto mucha gente por su culpa”, comenta Mazas. “Se lo merecían”, responde Modesto. “Ella no” –haciendo alusión a Mónica, que yace inerte en la cocina–. “Ustedes mataron a mi hija”, a lo que Rafael contesta: “Eso, eso fue un accidente⁴⁷”. Esta conversación, en primer lugar, nos hace plantearnos que, en realidad, la muerte de María es accidental, ya que en ningún momento hubo intención de acabar con su vida al incendiar Las Zarzuelas. Además, ni ella ni su novio deberían haber estado en una zona en la que se prohibía acampar. Independientemente de esta cuestión sobre la que Urbizu nos hace reflexionar, lo que está totalmente claro es que la consecución de objetivos a través de la violencia no consigue más que dejar un rastro de daños colaterales que afectan a personas inocentes, que llegan a pagar incluso con su vida. Ni Mónica, ni María, ni los hijos de Marcelo –que aparecen muertos en las páginas de un periódico con motivo del ajuste de cuentas de Paolo–, ni el señor mayor en cuya granja se reparten el botín los atracadores –y que Rafael mata para no dejar testigos de su masacre–, merecen el final al que son sometidos.

La falsedad y la mentira son dos componentes sin los que no podríamos entender no solo el género negro sino la cinematografía de Urbizu. Toda la trama de *La caja 507* se configura entorno a una mentira que trata de ser sepultada a toda costa: el incendio accidental de Las Zarzuelas. Además, desde la primera secuencia se teje una red de mentiras iniciada por María, que oculta a sus padres el verdadero motivo de su escapada. A lo largo del desarrollo del filme, tanto Modesto como Rafael, harán uso de engaños y embustes para avanzar en sus respectivas investigaciones sin reparar en las posibles consecuencias que puedan acarrear. Ambos se caracterizan “por la falta de reflexión hacia la existencia ética de la comunidad” (Rodríguez, 2016, p. 145). Las únicas ocasiones en las que sus mentiras podrían estar justificadas se producen cuando las emplean para proteger a sus seres más queridos: Ángela y Mónica.

⁴⁷ Diálogo extraído del minuto 01:30:01 de *La caja 507*.

Los últimos motivos recurrentes del film son el azar y el destino, que actúan como motores de la trama principal creando un nexo entre el asesinato de María y el atraco a la sucursal de Bancosol, que, a su vez, provoca el descubrimiento casual de los papeles. La fuerza del destino permite que los dos acontecimientos tengan sentido en conjunto, dependiendo el uno del otro:

La muerte de la hija no sería un azar que pusiera en marcha ningún mecanismo si después no se produjese el atraco (...). Modesto Pardo es un tipo que ha aceptado el destino, su hija ha muerto, y el destino, que no tiene nada que ver con la muerte de su hija, se presenta por una vez en la vida de Modesto para decirle que él no ha sido el culpable. (Angulo et al., 2003, p. 288)

De igual forma, en la subtrama de Rafael –que anticipamos que acabará con trágicas consecuencias– el destino ingobernable y fatalista –e inspirándose en los personajes del cine negro clásico– “los ha lanzado por la senda del delito sumergiéndolos, de paso, en un laberinto espeso y fatídico del que no consiguen encontrar casi nunca el camino de salida” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 224).

Para concluir el análisis de la construcción dramática del filme debemos dedicar unas líneas a lo que Urbizu denomina *espesantes*. Estos, son acontecimientos o acciones –no tienen por qué involucrar a los personajes– que no hacen que la narración prospere pero que permiten construir un relato sordo en *off*. “Por ejemplo, que Resines, mientras va de camino del ayuntamiento, vea un camión repartiendo agua ni quita ni añade nada a la trama, pero indica por qué esa trama sucede allí, en ese lugar, aunque no haga avanzar la historia” (Angulo, 2003, p. 279).

Para Vale, “el conocimiento general del espectador, que varía en su capacidad de comprensión, se puede y debe ampliar por la información que el relato proporciona con respecto a un hecho o persona específicos” (1989, p. 119). El principal *espesante* del largometraje es la sequía y la falta de agua, que entra por primera vez en contacto con el espectador mediante el boletín informativo que escucha Modesto en casa, la mañana del atraco. La televisión anuncia: “Empieza otra jornada de cielos rasos sobre Andalucía. No lloverá hoy ni en los próximos días. Estamos atravesando una de las primaveras más secas

de la última década. Además, están soplando vientos fuertes de levante y unos niveles de humedad relativamente bajos. Con esas condiciones, el riesgo de incendio es elevado⁴⁸.

Segundos más tarde, Modesto se dispone a darse una ducha como cada mañana. Sin embargo, al abrir el grifo de la bañera no sale ni una gota. Mira su reloj y se percata de que aún no marca las siete de la mañana. A la hora en punto vuelve a intentarlo, esta vez con éxito: el agua –que brota inicialmente embadurnada– cae por fin. Esta escena nos revela, en *off*, que la localidad en la que reside el protagonista sufre cortes de suministros durante la noche. La sequía también está presente en el titular del periódico que Pardo hojea mientras espera al autobús, y en el que puede leerse: “Primavera infernal ¿Empeorarán las temperaturas?” (ver fotograma 14, p. 570).

Además, y para continuar profundizando en este espesante, cuando el protagonista se dirige en coche al Archivo Municipal, pasa junto a un camión cisterna cargado con agua potable, utilizado para abastecer a ciertos puntos a los que no llega agua corriente (ver fotograma 15, p. 570). En definitiva, estas aportaciones, aparentemente insulsas, permiten contextualizar geográficamente la narración además de hacer hincapié en las desigualdades socioeconómicas que plagan el litoral mediterráneo:

El paisaje de la costa del Sol, desde Marbella hasta Campo de Gibraltar, era –y es, porque las cosas no han cambiado– dantesco y contradictorio. Por un lado, no hay una parcela de costa sin edificar. Todo está lleno de majestuosas urbanizaciones, llenas de campos de golf y de gente podrida de dinero. Por otro, hay pueblos que no tienen agua potable en el grifo, que tienen que esperar a que venga el camión cisterna para poder beber agua sin contaminarse. (Urbizu, 2008, p. 225)

6.4.5. Montaje

Todo lo expuesto acerca de la construcción narrativa y dramática de la película se resume en la siguiente declaración:

La caja 507 lleva a cabo una narración sostenida a través de una estructura de guion muy sencilla en la que introducción, desarrollo y conclusión están perfectamente definidos, y en

⁴⁸ Diálogo extraído del minuto 00:07:22 de *La caja 507*.

la que apenas hay lugar para elementos retóricos: todo lo que aparece en la historia tiene un valor funcional, lo que redundará en la intensidad del ritmo del filme. (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 14)

El largometraje presenta un montaje narrativo lineal, ya que la sucesión de escenas sigue un orden cronológico. Este tipo de ensamblaje nos remite claramente a la estructura del cine negro clásico, caracterizada por:

Una linealidad no amenazada por circunloquios, estructurada exclusivamente por la dinámica que imponen los actos (las miradas, los movimientos y la gestualidad de los actores) y por la peculiar compactación que producen las numerosas elipsis. Elipsis que actúan, indistintamente, sobre el tiempo y sobre el espacio, generando así un efecto simultáneamente narrativo y estilizador. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 178)

Sin embargo, la continuidad del presente narrativo que organiza la historia se rompe a través del único *flashback* que encontramos en toda la trilogía *noir*, y que presenta a Modesto y a Ángela acudiendo al lugar del accidente que se cobró la vida de María. Teniendo en cuenta la clasificación que lleva a cabo Chion (1988) y que bien recoge Sulbarán, nos encontramos ante un *flashback trauma*, ya que “destaca un momento traumático o recuerdo que surge de la conciencia del personaje” (2000, p. 53). Esta alteración narrativa es prescindible ya que, y de acuerdo con Angulo et al. (2003), no hace avanzar la historia, por lo que habría sido más coherente no visualizar aquellos acontecimientos:

Dice Urbizu que ese no es un *flashback* narrativo, sino un *flashback* emocional, con el que trataba de visualizar el dolor que da origen al campo de golf construido sobre los terrenos incendiados. Pero ese dolor –el de los padres de la chica–, es el mismo que, anteriormente, tras el prólogo que cuenta la excursión de ella con su novio, el propio director había decidido sumergir en la prolongada elipsis que da paso al segundo arranque de la historia, cuando Modesto se levanta de la cama y sale hacia el banco para trabajar. (p. 77)

Otros aspectos a tener en cuenta al estudiar el montaje del filme son, y siguiendo a Casetti y Di Chio (1991), el *tiempo de representación* –duración de la película como producto cinematográfico–, y el *tiempo de lo representado* –duración de los acontecimientos de la

historia-. Teniendo en cuenta la duración de la representación –una hora y cuarenta y cuatro minutos, contando con los títulos de crédito–, no coincide con la de los acontecimientos retratados en la narración –cuatro días, a contar desde el salto de siete años y hasta que muere Rafael–, la película presenta una duración *anormal* porque “la amplitud temporal de la representación del acontecimiento no coincide con la del propio acontecimiento” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 158). Esto se debe a que “toda la concepción narrativa de *La caja 507* descansa sobre exactas y contundentes elipsis (...)” (Angulo et al., 2003, p. 79).

Casetti y Di Chio definen la elipsis como un mecanismo que “actúa mediante un corte limpio cuando, sin solución de continuidad alguna, el relato pasa de una determinada situación espaciotemporal a otra, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos” (1991, p. 159). A la hora de emprender el análisis de esta herramienta de representación no consideramos relevante detenernos en cada una de las que condensan y hacen avanzar la historia rápidamente, sino que nos detendremos exclusivamente en aquellas que evitan mostrarnos ciertas acciones o acontecimientos de la misma, ya que, en ocasiones, “la elipsis niega al espectador un saber cierto para permitirle que investigue a través de las miradas y los movimientos de los personajes” (p. 159).

En primer lugar, y volviendo sobre nuestros propios pasos, habría que detenernos en el modo en el que Urbizu rehúye de la espectacularización de la violencia haciendo uso de las elipsis. Como mencionamos anteriormente –a raíz de la escena eliminada en la que una especialista en llamas mostraba la muerte explícita de María–, el cineasta apuesta por insinuar más que por subrayar lo evidente, prefiriendo que el espectador imagine lo sucedido. Es por ello que suprime la brutal paliza que Toni Lomas le propicia a una Ángela maniatada e indefensa. Tampoco asistimos a la muerte de este personaje –cuyo cuerpo sin vida, envuelto en plástico, es encontrado por Rafael en la depuradora de Regueira–, que es eliminado debido al estado deplorable en el que deja a la mujer de Modesto. Así mismo, el bilbaíno evita mostrarnos la brutal tortura y el posterior asesinato de Mónica, de los sicarios enviados por Paolo o de la familia Crecci al completo.

El cineasta también se vale de las elipsis para silenciar las historias de amor, de manera que las insinúa o provoca al espectador para que saque sus propias conclusiones. Este mecanismo de sugestión irrumpe en el minuto tres y medio de metraje. Un travelling lateral –de izquierda a derecha– nos acerca en plano general hasta la abertura de la tienda de campaña en la que María y su novio se besan apasionadamente, antes o después de haber practicado sexo (ver fotograma 16, p. 570). El hecho de mostrarnos unos pies desnudos, unas risas de complicidad y de que en la escena siguiente María lleve la camiseta de su novio (ver fotograma 17, p. 571), es suficiente para que nos imaginemos lo que acaba de suceder sin ser totalmente explícito.

La misma suerte corre el romance entre Mónica y Rafael. “La historia de amor entre Coronado y Goya también está en *off*. Cuando se acercan mucho, hago una elipsis” (Angulo, 2003, p. 285). El ejemplo más claro se sitúa alrededor del minuto cuarenta y ocho, en la secuencia en la que Mazas va a visitar a Mónica antes de lanzarse en busca de sus papeles. Abrazada a él y con la voz jadeante, le dice: “Llévame a la cama Rafael que tengo frío⁴⁹”. Le besa, pero él no reacciona, perdiendo su mirada en algún punto fuera de campo. Entonces, un corte en seco nos muestra al personaje saliendo de casa y montándose en el coche mientras Mónica le observa desde la puerta principal. La dispersión y falta de actitud de Mazas nos hace pensar que no tuvo tiempo ni ganas para acceder a la propuesta de su pareja. Sin embargo, la respuesta está en *off*, ya que existen las mismas posibilidades de que la hubiese rechazado como de que, a pesar de su falta de interés, la hubiese aceptado.

Al analizar el montaje de una obra audiovisual también hay que tener en cuenta las transiciones, definidas por Vivares como: “Efectos de video o sonido que se usan para pasar de una toma a otra. Se usan para que no pasen tan bruscamente sino suavizando el cambio de toma o sonido y así le brinda cierto ritmo al relato” (2016, p. 6). La más conocida y reiterada en la película es la transición por corte, basada en la “unión de dos planos sin ningún efecto óptico, que en el montaje de tipo clásico o académico pretende pasar desapercibida” (Marimón, 2014, p. 83). En el presente análisis solo nos

⁴⁹ Diálogo extraído del minuto 00:48:46 de *La caja 507*.

detendremos en aquellos cortes que van acompañados de algún tipo de sonido ya que son los únicos que consideramos de interés en comparación con los demás.

Además del corte, adivinamos varios fundidos, transición descrita como:

Efecto óptico de transición al negro o bien de transición desde el negro (o a cualquier otro color). Pretende mostrarse al espectador para significar que un bloque temático termina si la transición es al negro (igual que un punto y aparte o un punto final), o comienza si es desde el negro. (Marimón, 2014, p. 83)

Urbizu emplea este recurso en tres ocasiones: la primera, para cerrar el capítulo del incendio; la segunda, para abrir el nuevo planteamiento una vez pasados siete años; y una última para fundir el último plano del largometraje con los títulos de crédito.

A este tipo de transiciones se suman también el encadenado, caracterizado por “fundir una imagen mientras aparece otra. Pretende mostrarse al espectador para significar un paso de tiempo, normalmente una elipsis, pero puede ser también un salto hacia atrás, un *flashback*” (2014, pp. 83-84). En el film, los fundidos tienen cuatro usos diferentes: hacer avanzar el tiempo; retomar una acción pretérita; dar sensación de simultaneidad; y crear conexiones metafóricas entre escenas. El primero de los tres es el más común dentro del montaje ya que permite que el metraje fluya eliminando bloques de tiempo. Podemos observar esta función narrativa desde la secuencia en la que María viaja con su novio hasta la finca Las Zarzuelas. También sirve de conexión entre la escena en la que vemos a Modesto pensativo en el balcón del hotel en el que se hospeda, y la conversación que mantiene Rafael con uno de los inspectores encargados de la investigación del robo al banco, en un restaurante de comida turca (ver fotograma 18, p. 571).

Por otro lado, y si nos remontamos hasta el minuto cuarenta y tres de película, encontramos un encadenado que sirve de unión entre el presente –2003, Modesto divisa como la antigua parcela de Las Zarzuelas es ahora una urbanización de lujo–, y el pasado –1996, Pardo y Ángela visitan los restos calcinados de lo que queda del pinar en el que María pierde la vida–, dando paso al único *flashback* del film. La transición sirve únicamente para dar el salto hacia atrás, ya que la vuelta al presente se lleva a cabo mediante un corte.

El fundido también puede crear sensación de simultaneidad, tal y como refleja la secuencia del atraco al banco. Sobre los planos en los que vemos a Ángela maniatada y vigilada por Toni Lomas, se superimpresionan, durante varios segundos, imágenes de uno de los atracadores perforando las cajas de seguridad (ver fotograma 19, p. 571). En este caso, la disolución de una imagen a otra nunca es completa, por lo que no se llega a producir el fundido absoluto. Lo que busca Urbizu con la superposición de imágenes es hacernos ver que esas acciones pasan al mismo tiempo, de forma paralela.

Por último, existe un fundido que llama nuestra atención particularmente, no solo porque haga avanzar la historia sino porque, a nuestro parecer, busca crear una relación directa entre el presente y el futuro de un personaje. Nos referimos a la escena en la que Rafael, después del revés que sufre en Tánger y sin muchas posibilidades de salvar su vida, huye rápidamente bajando una colina sobre la que se sitúa un cementerio, mientras que el plano va fundiéndose con la lápida de María (ver fotograma 20, p. 571). Si atendemos a la banda sonora –que emplea los característicos sonidos de los molinos para hacer una alusión clara a la muerte de la joven– y teniendo en cuenta que en el cine de Urbizu todo lo que se ve y oye tiene una explicación, podemos deducir que el uso de esta transición no hace más que, de manera metafórica, anticiparnos el destino trágico que le espera:

La elección del espacio fue otro azar maravilloso. Estábamos localizando y en una colina vimos la mezquita y el guía nos dijo que el lugar estaba desacralizado pero que todo el monte era cementerio. El escenario no estaba en el guion y la escena se desarrollaba en una nave industrial desde la que pasábamos de Rafael corriendo al otro cementerio. Por suerte encontramos el cementerio árabe, donde nos dejaron rodar, y que nos permitía saltar de cementerio a cementerio. (Maldonado, 2020, p. 659)

Además de estos mecanismos ya descritos, el cineasta recurre a objetos para generar encadenamientos entre planos. Si recordamos, Modesto decide esconder los archivos encontrados en la caja 507 dentro de un libro de ilustraciones de botánica (ver fotograma 21, p. 572). Prácticamente en el siguiente plano entra en juego su antagonista. Lo más característico es, que el primer encuadre de la secuencia en la que Urbizu nos presenta a Rafael, muestra una televisión que emite un programa en el que se suceden imágenes de flores muy parecidas –tanto en forma como en colores– a las vistas en el plano anterior

(ver fotograma 22, p. 572). De esta manera, se construye un nexo entre dos personajes cuyos destinos dependerán del contenido escondido en el cuaderno floral.

En resumen, las abreviaciones temporales y la compactación narrativa provocadas por las elipsis y las transiciones permiten construir una película con un ritmo trepidante. Además, los puntos de acción que ya comentamos en el epígrafe de la dimensión narrativa, le aportan una carga de tensión e intriga que se ven reforzadas por: el montaje paralelo, el alterno y las pausas.

Al analizar este primer mecanismo de ensamblaje habría que dividir la película en dos grandes partes –el atraco y la búsqueda–, ya que el film cuenta con varios puntos de focalización. Durante el bloque del atraco, que se extiende desde alrededor del minuto nueve –Toni Lomas aprovecha que Modesto abandona su domicilio camino al banco–, y hasta el dieciocho –cuando Pardo se despierta solo en la cripta–, la focalización de la acción se divide en tres puntos de vista diferentes, que suceden al unísono: el de Modesto, el de Ángela y el de los atracadores. Los saltos espaciales entre unos y otros construyen una estructura en la que, a la vez, están presentes tanto el montaje paralelo como el alterno. El primero de ellos consiste en, y siguiendo a Luis Fernando Morales Morente, “vincular filmicamente dos acciones espacial y temporalmente dispares en la realidad, mediante el ensamble alterno de los fragmentos” (2005, p. 11). El secuestro y tortura de Ángela están narrados en montaje paralelo ya que, a pesar de suceder al mismo tiempo que la trama de Modesto y los atracadores, nunca se cruzan. Sin embargo, estos dos últimos puntos de vista, si configuran un montaje alterno, ya que se van intercalando hasta que llegan a encontrarse.

A partir del segundo bloque, iniciado cuando entra en escena Rafael, toda la película se centra en “dos personajes antagónicos a lo que siguen, de forma férrea y concisa, las dos ramas de la narración, intermitentemente pegadas al punto de vista de uno y de otro” (Angulo et al., 2003, p. 77). La doble focalización narrativa que da unidad al punto de vista dual que adopta el relato, y siguiendo a los autores mencionados, es rota únicamente por la secuencia en la que el director del periódico de Europa Sur –desde su despacho– se pone en contacto con el magnate propietario del grupo empresarial para informarle sobre el descubrimiento de los papeles de la caja 507 por parte de Modesto.

Durante toda la segunda parte, el metraje combina paralelamente las investigaciones que cada uno de los protagonistas lleva a cabo hasta que, y gracias a un montaje convergente, terminan confluyendo en el mismo espacio dramático. Según Mascelli (1998), que el cineasta recurra a estos ensamblajes le permiten aumentar el interés, crear conflictos y generar suspense. Estos efectos sobre el espectador también se ven potenciados por las pausas y estiramientos que Urbizu introduce hacia el final de la subtrama de Rafael, dilatando aún más su segundo punto de giro. Si recordamos, el primer contacto que tiene con los atracadores cuando consigue dar con ellos en Tánger se limita a un simple vistazo que acaba con la muerte de uno de ellos. Antes de que prosiga la acción, el cineasta la interrumpe introduciendo dos escenas que lo único que hacen es crear impaciencia en los espectadores ya que, y a pesar de conocer de antemano que los archivos no están en manos de la banda, ansían ver cómo saldrá Rafael del revés que Urbizu le tiene preparado. Cuando vuelve a retomar la secuencia todo está donde lo dejó antes, de manera que el público no se ha perdido nada, solo se le ha hecho esperar.

6.4.6. Punto de vista y premisa

Según Sulbarán:

La ley del punto de vista, para muchos llamada *visión de la narrativa*, se refiere a la relación existente entre el narrador del film y todo el universo filmico representado en la obra. El punto de vista se ocupa de la narración de la historia a través de un personaje, presente en la mayor parte de las escenas, y determina el eje del relato, así como su línea dramática. (2000, p. 58)

Como ya explicamos, toda la historia se narra en tercera persona a través de dos puntos de focalización que plantean una película en la que distinguimos:

Al hombre de acción, el que se mueve –Rafael Mazas–; y al hombre de paz –Modesto–, que es sedentario. Resines está viendo el ciclismo por la tarde al comienzo de la película y trabaja sentado en un despacho, pero se tiene que mover. Al final también está sentado en toda la escena del enfrentamiento. Mata a Rafael Mazas sin levantarse de la silla. (Maldonado, 2020, p. 652)

De acuerdo con Casetti y Di Chio, el punto de vista del autor implícito:

Es superior al del narrador o narratario. Quien guía el texto ve mejor, sabe más y posee razones mayores: lee en el corazón y en la mente de los personajes, capta incluso lo que ellos no llegan a comprender y nos da a conocer sus secretos. (1991, p. 240)

Urbizu, como narrador, nunca entra a juzgar los hechos, simplemente los presenta de la manera más objetiva posible siendo honesto con sus personajes. En relación a los postulados de Casetti y Di Chio, podríamos decir que, en su estilo, “la imagen muestra una porción de realidad de modo directo y funcional, es decir, presentando las cosas sin mediación alguna y presentando también todo aquello que en un determinado momento es necesario tener a mano” (1991, p. 247).

El bilbaíno nos plantea una historia que consigue despertar sentimientos e ideas en los espectadores, ya que toda la narración cuenta con una *premisa*, término que Baiz, define, cuando cita a Egri (1946), como “la proposición ideológica del texto (...), lo que el autor quiere decir con su obra (1993, p. 77); y que Sulbarán puntualiza como “el sentimiento del film que surge de la historia y da coherencia a la narración” (2000, p. 51). Teniendo en cuenta estas definiciones, podemos asegurar que con *La caja 507* Urbizu hace un retrato amargo y pesimista de la realidad social del momento. “Intento que mi cine dé claves del mundo en el que vivimos, porque considero que mostrar la podredumbre moral y el mal funcionamiento del sistema es parte de mis obligaciones como director de cine y como ciudadano” (Urbizu, 2008, p. 229).

De acuerdo con Sánchez Zapatero y Marcos Ramos, “el pesimismo que desprende *La caja 507* no reside, pues, en su negativa visión de la realidad, sino en su constatación de que es imposible intentar cambiar las cosas de forma ética” (2014, p. 20). Como comentan Angulo et al. (2003), en el *pressbook* de la película puede leerse una cita de Herodoto de Halicarnaso que viene a referirse la afirmación anterior: “De todas las miserias del hombre, la más amarga es esta: saber tanto y no tener dominio sobre nada”. Toda esta pesadumbre contamina al personaje de Modesto, que sufre una radical transformación. Al tomarse la justicia por su propia mano, se convierte, sin darse cuenta, en otro engranaje más de un sistema podrido y en decadencia capaz de corromper hasta a los individuos más honestos:

Modesto es uno de los pocos que intenta hacerle caso a Heredoto y acaba no teniendo dominio sobre nada. La película intenta también decir que te puedes cargar al mafioso italiano y al otro y al otro, pero el mecanismo va a seguir funcionando igual. (Angulo, 2003, p. 272)

Además de por su contemporaneidad, el carácter *noir* del filme reside principalmente –y al igual que en *Todo por la pasta*–, en la mirada con la que Urbizu cuestiona la sociedad, revelando –sin tapujos– las cloacas del sistema. “El cine negro permite hablar de economía, de política, de sociología, en definitiva: del movimiento verdadero del sistema, permitiendo, además, hurgar en todo lo oculto [y] (...) bucear en la sociedad que genera la película” (Sala, 2011). El cineasta carga contra todas aquellas corrientes de poder y financieras que permanecen ocultas y cuyos mecanismos de actuación se basan en: sobornos, extorsiones, chantajes, violencia, falsas apariencias y mentiras. Como dejan entrever los titulares de los periódicos que Modesto lee en la última secuencia del film – y que vienen a confirmar el éxito de su venganza–, el sistema es suficientemente poderoso para hacer callar sus propias deficiencias. La manipulación de los hechos lleva a los lectores a creer que la muerte de Mónica y Rafael –cuyos cuerpos calcinados se encuentran en el todoterreno de este último, en La Línea de la Concepción– se debe a una explosión que puede tener relación con el robo a la sucursal de Bancosol; del mismo modo, camuflan la eliminación de la familia Crecci como si se tratase de una venganza programada por la mafia italiana.

El cine negro:

Tiene un origen social, político, de denuncia y de interés por deformidad del sistema que es el delito. El género sirve para mostrar la identidad y las cualidades de los que juegan saltándose las reglas y para ver cómo afecta eso a las sociedades. (Urbizu, 2008, p. 221)

Es por ello que el film logra poner cara a algunos de los componentes corruptos que forman parte del engranaje del sistema: políticos, empresarios y medios de comunicación. Los dos primeros están representados a través de las figuras de Gerardo de la Hoz y del concejal o cargo público al que Rafael extorsiona cuando se entrevista con él. Urbizu consigue mostrarnos las dos caras de estos personajes que “ejemplifican la decadencia moral de las instituciones, así como su connivencia con el delito” (Sánchez Zapatero &

Marcos Ramos, 2014, p. 20). Por un lado, nos presenta el perfil visible que utilizan para ganarse la confianza de sus votantes o seguidores. Como enuncia el concejal antes mencionado durante la presentación de un proyecto urbanístico: “Es hora de hacer ver a nuestra clase política que los verdaderos expertos en gestión somos nosotros: los empresarios. Empresarios como nuestro ex alcalde y presidente, un hombre bajo cuya gestión modélica esta ciudad ha logrado alcanzar cotas de prosperidad, seguridad y futuro⁵⁰”. Sin embargo, detrás del enunciador del discurso como del ensalzado en el mismo, se esconden verdaderos depredadores cuyas voluntades –tal y como hace alusión un titular (ver fotograma 23, p. 572)–, son frágiles y fácilmente manipulables a cambio de dinero negro procedente de empresas fraudulentas con sede en el extranjero.

Urbizu también lanza una ácida crítica contra los propios medios de comunicación –a los que Modesto considera capaces de destruir la reputación de la gente– de la que además subyace una mirada juiciosa contra los mecanismos de justicia de nuestro país:

El hecho de que el protagonista decide acudir a un medio de comunicación y no denunciar en los tribunales lo averiguado en sus pesquisas demuestra la ineficacia del sistema judicial, así como la desconfianza que los ciudadanos tienen en su comportamiento. (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 20)

El cuestionamiento de la buena praxis del periódico Europa Sur –aunque podría haber servido cualquier otro– se hace presente mediante la figura del director del mismo, que, después de ponerse al corriente de los turbulentos descubrimientos de Modesto, prefiere ordenarle a uno de sus periodistas que guarde silencio y que no comparta la información con nadie. Su decisión “muestra un elevado nivel de corrupción en el que las acciones no están motivadas por la lógica de la actuación profesional, sino por una moral desplazada en la que se respetan las jerarquías por temor a las represalias” (Rodríguez, 2016, p. 146). Esta afirmación queda enfundada en la siguiente escena en la que el director se pone en contacto con uno de los propietarios del grupo empresarial que maneja el medio, para comunicarle que, viendo los nombres que aparecen en los documentos, prefiere ser cauto antes de dar un paso en falso. A pesar de que el periódico siempre ha estado comprometido con la zona y que se trata de una de esas historias que interesan a la gente

⁵⁰ Diálogo extraído del minuto 01:16:38 de *La caja 507*.

–palabras textuales del magnate⁵¹–, deciden ser discretos y no publicar nada, dejando en entre dicho “la falta de objetividad, así como el sometimiento de los intereses empresariales a la libertad de expresión” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 20).

6.5. Dimensión dramática

En los siguientes apartados profundizaremos, siguiendo los postulados de Galán Fajardo (2007), en la construcción de los principales protagonistas del largometraje: Rafael Mazas y Modesto Pardo.

6.5.1. Rafael Mazas

6.5.1.1. Dimensión física

A modo de introducción, consideramos conveniente hacernos la siguiente pregunta: ¿cómo podríamos describir la primera intervención de Rafael Mazas en la película? En ocasiones, y para realzar la importancia de un personaje, los cineastas apuestan por presentaciones en las que se emplean coreografías de cámara o algún tipo de plano concreto. En otras, es la música la que da pie a la aparición, convirtiéndose casi en rasgo intrínseco del personaje, acompañándolo a lo largo del metraje. Del mismo modo, en ciertas producciones cuando aparece uno de los protagonistas y se desenvuelve, ya somos capaces de elaborar una radiografía del mismo. Urbizu, sin embargo, prefiere no revelar de golpe las características de sus personajes cuando aparecen por primera vez en pantalla, sino que conforme avanza el relato va aportando datos que nos permiten, y solo al final de la obra, terminar de configurar la personalidad de cada uno de ellos.

Tendrán que pasar casi veinticinco minutos de metraje de *La caja 507* para que, una vez planteado el primer punto de giro, entre en escena Rafael Mazas. Un primer plano muestra una televisión que reproduce lo que parece ser un documental paisajístico en alemán. Partiendo del objeto, que está suspendido en la pared junto a la puerta de entrada, un

⁵¹ Diálogo extraído del minuto 01:15:52 de *La caja 507*.

suave travelling hacia abajo nos revela al personaje encuadrado de manera frontal y en plano medio. Mientras se guarda las gafas de sol en la chaqueta, entra a un pub sin detenerse, fijando su mirada en una mesa situada al fondo del establecimiento donde le espera un individuo. La cámara gira, y en plano general, vemos la figura de Mazas, de espaldas, con un andar decidido. Saluda a su interlocutor –que ni se levanta– con un apretón de manos y toma asiento.

Rafael se entrevista con un personaje cuyo nombre no se menciona, y es que realmente no tiene importancia. Le comenta que viene en representación de Marcelo, un individuo del que todavía no sabemos nada, para tratar de solucionar unos negocios. A través de la conversación podemos intuir que el personaje con el que charla debe ostentar un cargo público en algún ayuntamiento u organismo administrativo. Hablan sobre unos terrenos que esperan ser recalificados después de un proceso lento y complejo debido a la existencia de agua potable. El momento clave de la conversación, que nos revela el verdadero comportamiento de Rafael, llega cuando el hipotético político trata de chantajearlo, dejándole caer que la transacción solo podrá llevarse a cabo si doblan la cantidad acordada a cambio de cerrar de la operación.

Hasta ese instante, Mazas mira siempre a los ojos de su interlocutor, desviando únicamente la mirada, y en señal de comprensión y aceptación, cuando conoce la dificultad de la recalificación debido al agua potable. Cuando se siente víctima del chantaje vuelve a desviar la vista hacia su izquierda y hacia abajo, manteniendo la misma tranquilidad y pausa que ha rebotado durante toda la conversación, pero endureciendo el gesto. Sus ojos, con cierta violencia contenida, denotan impaciencia.

Su mirar penetrante cae sobre el personaje que tiene enfrente. Siendo consciente de que controla la situación saca cuidadosamente del bolsillo interior de su chaqueta un sobre y se lo entrega. El político, con cierta intranquilidad, recibe el paquete y lo registra, topándose con unas fotografías. El uso muy acertado del encuadre –que nos ofrece un plano medio con escorzo de Rafael– nos impide ver el contenido de las imágenes. Sin embargo, el diálogo parece revelarlos un caso de pedofilia cometida por el cargo público.

Mazas, mediante una voz cortante, amenaza con airear el contenido fotográfico a menos que la recalificación se lleve a cabo con éxito y sin ningún tipo de coste adicional. Así

mismo, aprovecha para escupir en la cerveza que bebe su interlocutor, mostrándole desprecio y asco. Finalmente, y desde un plano general del pub, vemos como, sin mediar palabra, el supuesto violador abandona rápidamente el establecimiento con el paquete de fotos bajo el brazo mientras Rafael se levanta lentamente, colocándose sus gafas de sol y reajustándose las mangas de la camisa que asoman bajo la chaqueta.

En la conversación que apenas dura cinco minutos y que puede parecer irrelevante, se pueden rastrear algunos de los rasgos definitorios del personaje. A simple vista, podemos describirlo como un hombre frío, calculador, y sin escrúpulos, que “representa a los oscuros agentes de la propia corrupción, enriquecidos a costa del bien social” (Sánchez-Escalonilla, 2016, p. 145). El cineasta lo define “como un estoico de formación militar que está acostumbrado a llevar un disfraz, algo que le convierte en alguien opaco, que no saca ninguna emoción. Es un tío que está constantemente controlando las emociones que enseña” (Maldonado, 2020, p. 658) Además de hacernos una idea de cómo es este individuo, en la charla existen diferentes elementos recurrentes que están presentes no solo en el desarrollo del largometraje sino en la trilogía *noir*, y en mayor o menor medida, en el universo creativo de Urbizu: los chantajes, las amenazas, la extorsión, la ilegalidad o la violencia.

Una vez hecha la presentación, y antes de iniciar el estudio de Mazas, tenemos que aclarar que los individuos que conviven en las películas del cineasta bilbaíno están compuestos por todo tipo de matices. Algunos son perceptibles a simple vista mientras que otros están ocultos, en *off*. Estos detalles implícitos que los enriquecen han de ser completados por el espectador:

Todas esas cosas forman una especie de relato sordo, que además exige mucha atención por parte del espectador desde el principio, pues pretende tenerlo muy enganchado. Cualquier detalle puede no ser anecdótico. (...). Es la ambición de buscar un espectador atento, como nos pasa leyendo una buena novela negra (Angulo et al., 2003, p. 278)

El arranque de nuestro análisis se centra en la dimensión física del personaje y nos lleva a preguntarnos por la elección de su nombre y apellido, algo a lo que normalmente no solemos dar importancia. Sin embargo, Urbizu no deja nada al azar y sus películas están perfectamente construidas desde el guio, de manera que todo tiene un sentido. Como bien

sabemos, la trama de *La caja 507* hace alusión al caso Malaya, por lo que podríamos deducir que el personaje al que interpreta Coronado recibe su nombre de Rafael del Pozo, el superintendente jefe de la Policía Local de Marbella que ocupó su cargo durante la etapa de Jesús Gil y que fue inhabilitado durante más de siete años al haber sido imputado en uno de los mayores casos de corrupción urbanística de España. Sin embargo, Urbizu (Angulo et al., 2003) niega esta afirmación, confesando que la elección del nombre era simplemente un homenaje al papel que interpretaba Sancho Gracia en *Cachito*.

Por otro lado, el apellido Mazas viene a reflejar tanto la personalidad del personaje, que no duda en usar la violencia y la fuerza bruta para conseguir lo que quiere, como, y a un nivel más metafórico, la opresión que pueden llegar a sentir los ciudadanos de a pie al intentar luchar contra un sistema que se define como democrático, pero que está corrompido desde las más altas esferas, permitiendo la existencia de todo tipo de delincuentes. En relación tanto al personaje de Rafael como de Modesto, Urbizu explica: “Los nombres de ambos me servían de guía cuando todavía no tenía claramente articulada la película. Me servían para no olvidarme de quiénes eran, para que no se desviaran de su función respectiva” (Angulo, 2003, p. 266).

Continuando con el análisis de la dimensión física propuesta por Egri (1946), y sin detenernos en aspectos como la nacionalidad o la edad, al no considerarlas relevantes para el estudio, pasaremos a hablar de su apariencia física, que engloba tanto la altura o la complexión como el corte de pelo, los defectos físicos o el tipo de ropa que utiliza el personaje. En el largometraje, Rafael se nos presenta como un hombre de estatura normal, tirando a alta –José Coronado mide casi metro ochenta–. Urbizu recurre a una puesta en escena que no busca ni engrandecer su figura con planos contrapicados exagerados, ni empequeñecerla con planos picados. De igual modo, es un individuo delgado con un cuerpo, que, a pesar de no ser excesivamente musculoso, demuestra estar en forma. Podríamos deducir que Rafael es un personaje sano y no fumador, al que le gusta cuidar su físico, una afición que quizás adoptó durante sus años de preparación o de servicio como policía. Esta afirmación queda enfundada en la escena en la que, desde su domicilio, mantiene una conversación telefónica con Marcelo. A través de un plano general en el que la cámara hace un movimiento horizontal de izquierda a derecha siguiendo al

personaje por el apartamento, el encuadre revela una máquina para levantar peso como la que podríamos encontrar en un gimnasio cualquiera (ver fotograma 24, p. 572).

Además del físico, también cuida minuciosamente su aseo personal. Nos encontramos ante un hombre impecable y pulcro con un corte de pelo al estilo militar. Tiene el rostro totalmente rasurado y podemos intuir que su afeitado es diario, y es que incluso asistimos a uno de ellos (ver fotograma 25, p. 573). La presencia o ausencia de bello facial en el rostro del personaje a lo largo de la trama podría parecer algo secundario, sin embargo, y aludiendo de nuevo a que “el cine es el arte de los detalles” (Urbizu, 2008, p. 225), no lo es. En la secuencia en la que se desplaza hasta Tánger en busca de los atracadores vemos como en su rostro empieza a crecer pelo (ver fotograma 26, p. 573). Parece como si Urbizu, a través de este aporte aparentemente insignificante, quisiera hacernos ver la degradación de un personaje cada vez más agotado, al no ser capaz de dar solución a los problemas que se le plantean.

Tanto su destrucción como la transformación de su arco dramático no solo están reflejadas en su aspecto fisionómico sino también en el color de sus prendas de vestir. A lo largo del metraje en el que interviene y que supondría un tiempo ficcional de tres días, utiliza solo dos conjuntos de ropa. Para entender cómo cambian los colores y el estilo de las camisas y chaquetas que utiliza tendríamos que dividir la película en dos mitades: una que abarcaría desde su primera intervención, alrededor del minuto veinticinco, y hasta la secuencia en la que se reúne con los enviados de Paolo; y otra, desde el momento en el que inicia la búsqueda de los atracadores y hasta su muerte.

Durante la primera parte viste de gris, color que simboliza, según Heller (2004), la falta de emociones y el mal humor. Es un color tenue, tranquilo y reservado, que no estimula, energiza, rejuvenece ni excita. Además, sirve para transmitir elegancia y formalidad, algo que vemos reflejado en su *look*, compuesto por una americana de color gris, con pantalones a juego y camisa blanca, sin corbata (ver fotograma 27, p. 573). En la chaqueta, además, podemos identificar una insignia militar, “símbolo de los viejos tiempos” (Maldonado, 2020, p. 651). La indumentaria se completa con un reloj que apenas vemos, un cinturón negro, unos zapatos de vestir marrones y unas gafas de sol modelo *caravan* con cristales *gold*.

El color de la ropa, algo que podría pasar desapercibido en un primer visionado de la obra, cambia considerablemente a partir del minuto cuarenta. En la secuencia en la que se reúne en un restaurante cerrado al público con los sicarios de Paolo, recibe la noticia de que los archivos que guardaba en la caja 507 –y que han sido sustraídos– deben ser entregados antes de lo previsto. De manera evasiva, intenta ganar tiempo, sin éxito. “Si no nos entregas los documentos en cuarenta y ocho horas, la orden es eliminarlo⁵². A él, y a todos los suyos⁵³”, comenta uno de los enviados.

A partir de entonces se ve inmerso en una situación delicada y peligrosa. Es consciente de que su vida, y quizás la de Mónica, están en peligro, y de que su única vía de escape es dar con los documentos sustraídos. Justo en la siguiente secuencia en la que vuelve a aparecer, su indumentaria cambia de color: los blancos y los grises dan paso al negro absoluto, un color falto de vida, que pinta tanto su camisa como sus pantalones. Esta indumentaria, completada por unos guantes del mismo color y una chaqueta marrón, será la que mantenga hasta su último plano. Urbizu (Angulo et al., 2003) ha reconocido que en ciertas secuencias existen detalles pensados para crear inquietud en el espectador ya que actúan como símbolos predictivos. Por tanto, la presencia del negro en la ropa de Mazas –color que simboliza el abismo, la mala suerte, la tristeza, la violencia, el mal o los ritos funerarios de la cultura occidental– nos dan a entender que el personaje ya ha sido sentenciado: su destino es la muerte y no existe posibilidad de salvación.

Para Fernández Diez (1996) tanto el físico del personaje como su peinado y su ropa permiten construir su *presencia*. En algunos largometrajes, viene muy marcada por la manera en la que el director retrata a sus protagonistas a través del encuadre. Como bien es sabido, la utilización de planos contrapicados –inclinación oblicua inferior de la cámara, que se coloca mirando hacia arriba–, sirve para ensalzar y magnificar al sujeto u objeto; mientras que el uso de encuadres picados –inclinación contraria a la mencionada anteriormente– transmite inferioridad, inocencia, debilidad o fragilidad. Como ya hemos comentado, Urbizu centra su atención en la historia que quiere narrar más que en la puesta en escena, que queda supeditada a esta. Por tanto, no reconocemos ningún plano o angulación que trate de afectar a la presencia de Rafael en pantalla, y es que no llega a

⁵² Hace referencia a matar a Marcelo Crecci.

⁵³ Diálogo extraído del minuto 00:41:22 de *La caja 507*.

ser necesario, ya que es un personaje con muchísimo peso dentro del cuadro. Su manera de vestir –estilo formal desenfadado de trajes immaculados–, su apariencia física, su atractivo, su galantería y sus aires de triunfador, lo convierten en un tipo que se hace notar.

Para Dyer (2001), la presencia del personaje cinematográfico se compone tanto de su ropa o apariencia física como: de su manera de moverse, sus gestos, por lo que dice y cómo lo dice, y por lo que oculta a los demás. Rafael es un individuo decidido. El estatus social hasta el que ha conseguido escalar gracias a las actividades ilegales relacionadas con mafiosos extranjeros, le hace sentirse superior a los demás. Su andar a lo largo del filme no admite dudas: denota chulería y seguridad en sí mismo. Siempre se mantiene recto, erguido. Ni en las peores situaciones agacha la cabeza. Apenas gesticula y suele mantenerse rígido al hablar, por lo que la expresión corporal no nos sirve de guía para adentrarnos en sus pensamientos o emociones. Sin embargo, la comunicación no verbal es lo que engrandece a este personaje tan bien construido.

Rafael se podría definir como un hombre de pocas palabras. No dice lo que piensa, sino que se mantiene a la espera. Prefiere los diálogos cortantes, con acidez y cierto desprecio. Su temperamento, y tomando como referente a Hipócrates, cuyos postulados son recogidos por Sánchez-Escalonilla (2001), lo convierte en un personaje apático, al ser silencioso, imperturbable, individualista y reservado, al que le cuesta mostrar sus sentimientos a los demás. Del mismo modo, y revisando el cuestionario caracterológico de Berger (1952) podemos afirmar que su carácter le hace ser una persona “flemática”, ya que le cuesta expresar sus emociones, es prudente y presenta reacciones violentas y agresivas. Sabe guardar secretos y dominar sus pasiones, y su inexpresividad puede llegar a ser desconcertante. Es capaz de transmitir más con sus miradas y silencios que con las propias palabras, por lo que es más importante detenernos en las facciones de su rostro que en la manera de expresarse. Esto se debe a que *La caja 507* es una película contenida tanto en su puesta en escena como en los comportamientos de sus personajes:

Hay contención en la forma de tratar la violencia y, sobre todo, en la interpretación (...). El personaje está contento y el actor quiere enseñarte una magnífica sonrisa, o una cara aséptica si está enfadado. Y eso es un error, porque, como bien dice Michael Caine, el actor ha de ocultar más que exponer porque en la vida real disimulamos y –salvo muy

contadas excepciones–, no vamos mostrando nuestros sentimientos. (Urbizu, 2008, p. 224)

Esta afirmación es una síntesis perfecta del comportamiento de Rafael a lo largo del relato. Su carácter hermético y su rostro impenetrable lo convierten en un hombre de piedra que oculta, a toda costa, lo que pasa por su cabeza. “El personaje que interpreta José Coronado en *La caja 507*, por ejemplo, es un tipo que está sufriendo todo un infierno personal, pero no hay por qué mostrarlo. Hay que dejar que el espectador intuya ese infierno” (2008, p. 224).

El cineasta bilbaíno, y como veremos en sus siguientes obras, siente predilección por estos personajes poco habladores pero muy comunicativos a la vez. Rafael podría inspirarse en algunos de los papeles interpretados por actores como Robert Mitchum, John Wayne, Ryan Gosling o Steve McQueen:

En *La huida* (1972), la película de Sam Peckinpah, el personaje que interpreta Steve McQueen –uno de los actores que mejor parece que piensan (...), sale de la cárcel tras varios años y en un plano abierto, en el que se le ve de cuerpo entero, mira a la puerta enrejada y la cruza para salir a la calle. Con esa mirada y ese gesto entiendes todo lo que va a hacer después en la película y todo lo que le ha pasado en la cárcel. (2008, p. 224)

Además de los mencionados anteriormente, y teniendo en cuenta el fanatismo de Urbizu hacia el cine de Jean-Pierre Melville, existe un claro paralelismo entre el personaje de Rafael Mazas y Jef Costello, el asesino a sueldo al que da vida Alain Delon en el film *El silencio de un hombre* (1968), una de las obras más representativas del *polar* francés. Ambos son hombres de pocas palabras que prefieren guardar silencio y permanecer impasibles ante cualquier situación. Son reservados, independientes, solitarios y difícilmente expresan signos de empatía hacia los demás. Son herméticos, fríos, calculadores, metódicos y minuciosos en el trabajo. Además, y a pesar de sus comportamientos apáticos e indiferentes, mantienen una relación sentimental algo inestable y extraña. Por último, son personajes que asumen su derrota y se suicidan –no en el sentido literal de la palabra–, uno por honor –Costello– y otro por amor –Mazas–. Son conscientes de que no tienen escapatoria y asumen la muerte como destino liberador:

Alain Delon va con una pistola descargada a pegarle un tiro a la pianista. De alguna manera también es un suicidio. Podía no haber ido, podía haber acudido con el cargador puesto, pero tiene que hacer el trabajo que le han encargado y va con una pistola sin balas porque no quiere liquidar a la negrita que toca el piano. Hay también algo de eso en Rafael Mazas, pero estar enamorado no te convierte en buena persona. (Angulo et al., 2003, p. 269)

Si antes decíamos que Urbizu rechaza cualquier adorno o floritura audiovisual para presentar o encuadrar a sus personajes, sí es cierto que la puesta en escena refleja la contención de la que hablábamos anteriormente. *La caja 507* cuenta con varios planos cortos de Coronado que demuestran la intención del cineasta de aportar pausas y silencios a la narración con el fin de que el espectador descubra lo que piensa Rafael:

Coronado es el rey de las miradas perdidas y se dedican un montón de planos al personaje de Rafael Mazas para intentar desentrañar qué le está pasando por dentro a ese tipo. Y lo empiezas a comprender porque la película te permite esos planos. Si la película fuera tan rápida como un chasquido, Coronado sería menos interesante. (2003, p. 281)

A la hora de estudiar las expresiones contenidas de Mazas nos centraremos, en primer lugar, en aquellas que únicamente nos puedan aportar información acerca de lo que está pensando y nunca nos revela. Más adelante, y siguiendo los postulados de Casetti y Di Chio (1991), profundizaremos en los gestos y miradas que delatan las emociones que siente hacia ciertos personajes, así como las que nos pueden revelar parte de su pasado, del que apenas recibimos datos de manera explícita.

Desde un punto de vista cronológico, su primera expresión contenida la encontramos en el minuto veintiocho, cuando llega a casa de Mónica para contarle que se ha producido un robo en la sucursal de Bancosol. Al entrar, la encuentra dormida en el sofá –intuimos que producto de una ingestión indebida de alcohol– con todo el salón desordenado. Tirándole una cubitera llena de agua la despierta y se dirige a la cocina, donde busca desesperadamente por varios cajones hasta que, debajo del fregadero y camuflado en una caja de detergente, encuentra una botella de vodka. En silencio, adopta una expresión (ver fotograma 28, p. 573) que resume a la perfección todo lo mencionado anteriormente: sus ojos bien abiertos, su mirada penetrante, su rostro tenso con los dientes apretados –aunque

no los veamos– y su gesto amenazante, consiguen transmitirnos la violencia y el odio que contiene, al no soportar que su pareja vuelva a recaer.

Tendremos que avanzar hasta el minuto treinta y dos del largometraje para volver a toparnos con otra mirada contenida. Sin ser consciente aún de que los documentos que salvaguardan su vida han sido sustraídos, va a visitar a Marcelo a su domicilio. El mafioso italiano, que le pregunta por la recalificación de los terrenos, le comunica que su primo Paolo –con el que está enfrentado– va a enviar dos hombres de Nápoles, en señal de amenaza. Cuando le pregunta: “¿Por qué precisamente ahora? Tiene que estar pasando algo. Algo que no sabemos⁵⁴”, esgrime una expresión reprimida, agachando la mirada unos segundos (ver fotograma 29, p. 574). Este simple y fugaz gesto esconde el desconcierto, la incertidumbre, la culpa y el miedo que le invaden, ya que la inesperada maniobra de Paolo desestabiliza la peligrosa y arriesgada situación en la que se encuentra al jugar a dos bandas con mafiosos extranjeros.

Cuando Marcelo le encomienda la tarea de averiguar qué está ocurriendo, modifica el drásticamente el gesto (ver fotograma 30, p. 574). Ya no está relajado y su mirada –que llega a parecer hierática– rebosa miedo, preocupación e intranquilidad. Está rígido, con la expresión congelada. No le queda otra que tragar saliva y aceptar el encargo con un tono de voz algo titubeante, esgrimiendo un gesto que denota incertidumbre y tensión, frutos de una situación que escapa de su control.

En el minuto treinta y nueve, y mientras juguetea con una botella de agua a la espera de la llegada de los sicarios de Paolo, encontramos otra muestra de contención. Mediante de un travelling de acercamiento, que se inicia justo cuando se percata de la presencia de los mafiosos, pasamos de un plano medio a un primer plano de su rostro (ver fotograma 31, p. 574). Su ceño fruncido, que se mantiene estático durante toda la escena, revela impaciencia y desagrado. Claramente está intranquilo, ya que no deja de pensar en todos los posibles problemas que se le pueden venir encima y que, irremediamente, amenazan su vida.

⁵⁴ Diálogo extraído del minuto 00:32:43 de *La caja 507*.

En la siguiente secuencia, en la que se entrevista con los recién llegados, intenta transmitir serenidad. Sin embargo, esta falsa apariencia se tuerce cuando uno de los interlocutores le requiere los documentos de la 507 de inmediato. Por primera vez en la película, y a través de un primer plano, vemos a Mazas verdaderamente confuso, con el rostro desencajado (ver fotograma 32, p. 574). Su cara de sorpresa y su gesto congelado, acompañados de un titubeo en el habla y un leve movimiento nervioso de hombros, reflejan la ocultación de su miedo. Además, desvía la mirada y adopta una aptitud pensativa que no pasa desapercibida para los matones (ver fotograma 33, p. 575). Sabe que necesita ganar tiempo a toda costa ya que la situación es cada vez es más turbulenta.

Sin duda, es la primera y última vez que el personaje muestra síntomas de perplejidad, debilidad y duda. La seguridad en sí mismo, su descaro, su garra y su cinismo, se tambalean. Sin embargo, y a pesar de todo, demuestra ser un hombre con un enorme autocontrol que le hace mantener la calma y recomponerse. Su cara de póker y su gesto serio le valen para transmitir una falsa apariencia de relajación y control de la situación. Así mismo, se escuda en sus armas secretas: la mentira y la ocultación, dos elementos característicos del personaje sobre los que versaremos más adelante.

Siguiendo con el análisis de su actitud contenida tendremos que detenernos en la escena del minuto cuarenta y siete del filme. Habiendo ya cambiado los tonos grises de su ropa por los negros, charla con Marcelo por teléfono para intentar convencerle –y lo consigue– de que no se presente a testificar en un juicio del que pretenden sacar tajada, y que, ni mucho menos, trate de tomar represalias contra su primo. Al final de la conversación, una mirada perdida (ver fotograma 34, p. 575) acompañada de un suspiro, manifiestan, de una manera silenciosa, la desesperación, la ansiedad y la turbación que lo asedian.

Las pistas que sigue para dar con el paradero de los atracadores que saquearon las cajas de seguridad le llevan hasta el club de alterne en el que Mónica bailaba. Allí se entrevista con Pichín, el propietario del local y un viejo amigo. A través de un plano medio picado con escorzo del personaje que se sitúa frente a él, somos testigos de cómo intenta contener su nerviosismo. A pesar de mirar a los ojos a su interlocutor no presta atención a la conversación ni articula palabra (ver fotograma 35, p. 575). Su rostro impenetrable, serio y hermético, se funde con una mirada de desesperación e impaciencia. Cuando Pichín le

comenta: “¿Qué tal está Mónica? Que putada que haya dejado de bailar⁵⁵”, su expresión se vuelve todavía más tensa y violenta (ver fotograma 36, p. 575). Frunce levemente el ceño y, con gesto inquisitivo y silencioso, clava sus ojos en los de su compañero. La situación llega al límite en el instante en el que el propietario del local le comenta, mientras le ofrece cocaína: “¿Qué pasa, ya no te metes⁵⁶?”. Entonces estalla en un arrebatado de cólera que saca a relucir su carácter más violento y animal. Desesperado, aprieta los dientes y golpea con fuerza la cara de Pichín contra la mesa, logrando obtener la información necesaria para continuar con su investigación.

El rastro que sigue durante película le llevan hasta Tánger. Tras el enfrentamiento más violento, brutal y visceral del filme que se salda con varias muertes, su búsqueda se topa con un muro infranqueable, ya que ninguno de los atracadores conoce el paradero de los documentos de la caja 507. Una vez cometida la masacre, y siendo consciente de que su vida pende de un hilo, le asalta la desesperación (ver fotograma 37, p. 576). Mira alrededor con el rostro desencajado y la mirada vacía, tratando de encontrar una salida – metafórica– a la situación en la que se encuentra. Está desorientado, aturdido, y débil. No tiene dudas: su camino acaba ahí, al igual que, posiblemente, su vida. Los cadáveres que lo rodean parecen advertirle sobre un destino que, al igual que el de los personajes del *noir* clásico, parece infranqueable.

Tras su fracaso, y a escasas horas de que cumpla el plazo establecido por Marcelo, decide volver a la Península. Sobre la cubierta de un barco, y apoyado sobre la barandilla, la cámara –partiendo de un plano medio corto– recorta su figura hasta un primer plano mediante una suave aproximación. El sutil desplazamiento está cargado de intencionalidad: Urbizu busca dejar al espectador a solas con los pensamientos –nunca revelados– del personaje. Todo esto se refuerza, además, con un silencio solo roto por el batir de las olas del mar. El cineasta nos concede, de nuevo, la oportunidad de desentrañar el enigmático cerebro de Rafael, que presenta una mirada hierática que apunta a la nada y se pierde en el horizonte (ver fotograma 38, p. 576). Su gesto es vacío, como si fuese

⁵⁵ Diálogo extraído del minuto 01:00:35 de *La caja 507*.

⁵⁶ Diálogo extraído del minuto 01:00:41 de *La caja 507*.

un fantasma o un muerto en vida que reflexiona acerca de su fatídico destino. Consciente de su sentencia, adopta un gesto de resignación con el que asume lo que está por venir.

La siguiente secuencia que ejemplificaría todo lo comentado tiene lugar cuando conduce, de noche, hacia el hospital en el que reposa la mujer de Modesto. Como sucedía en la escena anterior, el cineasta nos deja a solas con el personaje y sus preocupaciones, transformando al espectador en un testigo silencioso de su tragedia. Esta reflexión, además, se refuerza a través de la puesta en escena: de un plano medio pasamos a un primerísimo primer plano –el único de todo el metraje (ver fotograma 39, p. 576)–, de los ojos y parte de su boca. En la soledad y el silencio de la noche, se mantiene hermético, la mirada fija al frente. Su rostro, prácticamente inamovible, no deja entrever pena, desesperación o miedo, más bien expresa frustración.

Tras recibir una llamada de Modesto –que le pide que vaya a casa de Mónica– y aún con la posibilidad de escapar, decide ir al encuentro mortal para intentar salvar la vida de su pareja. “Mazas se auto inmola. Sabe que está yendo a una trampa mortal, pero que no puede dejar a Goya Toledo allí. Además, ¿qué te queda por hacer, Rafa? ¿Adónde vas a ir? ¿Te vas a marchar corriendo?” (Angulo et al., 2003, p. 271). Al llegar, encuentra a Mónica torturada, ensangrentada y sin vida (ver fotograma 40, p. 576). La boca entreabierta nos permite escuchar un entrecortado jadeo mientras se limita a observar el cuerpo inerte de la mujer, con una mirada de asombro y perplejidad. Su expresión de estupefacción, sin embargo, no se torna trágica. El gesto se mantiene estable y rebosa incertidumbre y desconcierto. “Al final, José Coronado no entiende lo que le está pasando y por qué han matado a su novia” (2003, p. 268).

Segundos después, varios pistoleros lo acorralan, obligándole bajar su arma. Marcelo, que se le acerca despacio, trata de entender la razón de su traición, a lo que solo puede contestar agachando la mirada (ver fotograma 41, p. 577). A diferencia de lo que podría haber hecho otro personaje cinematográfico –mostrar síntomas de ira o irritación, gritar, arremeter contra los enemigos, usar un lenguaje inadecuado, pedir explicaciones o clamar venganza–, se mantiene fiel a su estilo: contención y autocontrol, disimulando su abatimiento. Su expresión se imprime de cierta tristeza y derrota, con la boca algo torcida (ver fotograma 42, p. 577). En el momento el que se acerca a Modesto, que espera sentado

en el salón, su rostro se endurece (ver fotograma 43, p. 577), recuperando, en parte, ese aire de tipo duro que mira a los demás por encima del hombro.

Finalmente, somos testigos de su último primer plano en el metraje (ver fotograma 44, p. 577). Siendo consciente de que en unos segundos su cuerpo yacerá inerte en el salón logra no derrumbarse, manteniéndose firme. Su gesto sigue siendo inescrutable y frío, sin dejar que se adivine lo que verdaderamente siente: pánico, desesperanza y rabia. Ya no hay tiempo para arrepentimientos, perdón o clemencia. Su expresión es de absoluta resignación: acepta –al igual que muchos personajes del cine negro clásico americano– la muerte como única vía de escape, como destino liberador:

Me gusta la serenidad con la que acepta la muerte: “Haz lo que tengas que hacer y hazlo de una vez”. No intenta defenderse. Sabe que está muerto. Desde que ve a Goya en la cocina, todo le da igual. Solo le queda preguntarle al otro, a Modesto Pardo, el motivo de su muerte. (Angulo, 2003, p. 271)

Como hemos podido observar, Rafael es contenido y silencioso, por lo que debemos prestar especial atención a las pocas palabras que articula a lo largo de la película, y es que, según Casetti y Di Chio (1991), para analizar la dimensión física de un personaje no solo tenemos que detenernos en las cosas que dice o en cómo las dice, sino también en lo que se niega a decirnos. Estudiando el comportamiento y la manera de actuar de Mazas, podemos identificar una serie de características comunes que comparte con los personajes del *noir*: el uso de la ocultación, las mentiras y la tergiversación de la realidad para obtener ventaja o salir airoso de situaciones de peligro. A lo largo del largometraje es capaz de engañar a Marcelo, a Paolo y a Mónica.

Durante los primeros compases de *La caja 507*, vamos recibiendo información acerca de la relación que Rafael mantiene con Marcelo. El mafioso italiano afincado en la Costa del Sol guarda, aparentemente, una amistad cercana con Mazas, que actúa como nexo entre el delincuente y diferentes organismos públicos u organizaciones de los que obtiene beneficios a través de actividades ilegales. Mediante una conversación telefónica entre ambos, podemos intuir que la camaradería que los une viene de tiempo atrás, ya que Rafael le cuenta que Mónica ha vuelto a beber, por lo que deducimos que el extranjero está al corriente de los problemas que padece la pareja sentimental de su secuaz. Además,

Mazas es el encargado de la seguridad del italiano y su familia, lo que le ha permitido estrechar lazos más íntimos. A pesar de la aparente confianza que se respira entre ambos, el ex policía demuestra ser un mentiroso y un egoísta, ya que no duda en traicionarle – entablando una relación de intereses con Paolo– a cambio de dinero.

Marcelo y Paolo no son los únicos que sufren sus mentiras, también Mónica. Sin embargo, y a diferencia de los dos primeros, no la engaña para obtener un beneficio propio sino para protegerla. En ningún momento los embustes que emplea llegan a ser dañinos o perjudiciales, simplemente sirven para ocultar la peligrosidad de la situación en la que, sin quererlo, la está sumiendo. Su espíritu protector lo podemos detectar remontándonos a una secuencia situada alrededor de la hora y veinte de metraje. Tras el tiroteo en Tánger, y mediante una conversación telefónica, ella le pregunta: “¿Estás bien?”, a lo que responde paradójicamente: “Sí, estoy bien, tranquila⁵⁷”, al encontrarse rodeado de cadáveres a los que acaba de arrebatar la vida. Seguidamente asistimos a una nueva pregunta: “¿Has encontrado algo?”, y a otra mentira como respuesta: “Sí, ya lo tengo⁵⁸”. A través del montaje paralelo se crea un dramático contraste entre ambos: por un lado, Rafael, totalmente rígido y quieto, ocultando su impotencia y consternación; y por otro Mónica, que no para de moverse de un lado a otro de la habitación mientras prepara el equipaje para escapar. Manteniendo la calma, aún sabiendo que, posiblemente, los hombres de Marcelo ya estén yendo a buscarla, intenta transmitirle seguridad y confianza. “No te preocupes por mí. Mónica, mañana coge ese avión pase lo que pase⁵⁹”, sentencia.

6.5.1.2. Dimensión sociológica

Habiendo estudiado el físico, la manera de vestir, de hablar, los gestos y la comunicación no verbal, queda configurada la presencia de Rafael como personaje cinematográfico. Es momento de abordar, por tanto, el estudio de su dimensión sociológica. El primer paso es elaborar su radiografía profesional y social, atendiendo a la información que nos

⁵⁷ Diálogo extraído del minuto 01:20:52 de *La caja 507*.

⁵⁸ Diálogo extraído del minuto 01:21:05 de *La caja 507*.

⁵⁹ Diálogo extraído del minuto 01:20:57 de *La caja 507*.

proporciona Urbizu a lo largo del metraje, sin inmiscuirnos demasiado en su *backstory* – el pasado–, del que hablaremos posteriormente.

Teniendo en cuenta el presente ficcional de la película, podemos decir que Rafael Mazas es un ex jefe de la Policía Local –conocemos su cargo a través del titular de un periódico hacia el final del film–, de una población –sin identificar– que pertenece claramente a una de las localidades situadas entre Marbella y el Campo de Gibraltar. Tras abandonar el cuerpo por motivos que desconocemos –pensamos que debido a problemas con la justicia– se ha convertido en una especie de delincuente encubierto que mantiene relaciones con mafiosos extranjeros afincados en España, que llevan a cabo actividades ilegales como blanqueo de dinero, prevaricación, extorsiones o recalificaciones de terrenos. Ha conseguido un estatus social estable y acomodado actuando como intermediario entre diferentes criminales a los que ofrece sus servicios y sus contactos. Para Urbizu, Rafael es “un triunfador, un hombre que se desenvuelve muy bien en la vida, que tiene de socio a un empresario italiano viento en popa a toda vela” (Angulo et al., 2003, p. 268).

A pesar de ser un hombre de mediana edad no porta anillo de casado ni conocemos la existencia de ningún matrimonio fallido. Tampoco presenta descendencia conocida ni tener hijos parece entrar en sus planes. Podemos intuir que su afán por el trabajo, y siguiendo el modelo característico de los detectives del cine negro clásico, le ha llevado a una vida dedicada exclusivamente a su profesión, sin tiempo para sentar la cabeza y formalizar una relación. Sin embargo, cree en el amor y mantiene un vínculo sentimental con Mónica, una chica más joven que él, ex bailarina de un club de striptease.

A la hora de relacionarse con los demás es un individuo con aires chulescos y de superioridad, que mira por encima del hombro y que no duda en utilizar amenazas y tonos de mofa. Su personalidad le ha impedido rodearse de verdaderos amigos o familiares – “Solo nos tenemos el uno al otro⁶⁰”, le llega a comentar Mónica–. Es cínico y poco empático con los individuos de los que se rodea excepto con ella, siendo la única persona a la que, y no sin dificultad, deja superar su inaccesibilidad, permitiéndole llegar hasta

⁶⁰ Diálogo extraído del minuto 00:48:35 de *La caja 507*.

sus sentimientos más recónditos. A pesar de su frialdad y falta de romanticismo, es capaz de profesarle un mínimo de cariño.

La primera secuencia en la que se encuentran se sitúa en el minuto veinticinco del metraje. Rafael llega a casa y encuentra a Mónica en el sofá con varias botellas de alcohol por el suelo. Al entrar en el domicilio escuchamos los compases de la canción *La pistola y el corazón*, de Los Lobos. A simple vista, la pieza musical podría parecernos un detalle sin relevancia, pero no lo es. Urbizu busca intencionadamente que, justo en el momento en el que Mazas abre la puerta, suene la siguiente estrofa: “No sé cómo amarte, no sé cómo abrazarte⁶¹”. La elección premeditada de esta parte concreta de la canción se convierte en un *off* acerca de la relación que mantienen, siendo la síntesis perfecta de la manera en la que el protagonista ama a su pareja.

La expresión tensa y rabiosa –sobre la que ya hablamos– que esgrime Rafael después de encontrar la botella de vodka, revela –en *off*– que no es la primera vez que viven una situación similar. Su comportamiento y la manera en la que observa a Mónica nos hacen deducir que lleva mucho tiempo ayudándola a superar su adicción a la bebida. El lanzamiento de la botella contra el suelo, donde queda hecha añicos, demuestra que está cansado de la inmadurez de la joven, que, ante situaciones de nervios y aprovechando su ausencia, no duda en recurrir al alcohol para calmarse.

En la secuencia, además, quedan expuestas las personalidades opuestas de cada uno de ellos: la violencia de la bestia –Rafael– frente al indefenso y hasta infantil comportamiento de Mónica. La discordancia entre ambos también se pone de manifiesto a través de los gestos: Rafael la espeta fulminantemente mientras que ella se defiende posando los ojos –cargados de ternura– sobre su amado, tratando de apaciguarlo con dulces e inocentes palabras.

Si avanzamos hasta la media hora de metraje llegamos a una secuencia⁶² en la que se desvelan muchos datos relacionados con el vínculo amoroso que comparten. En primer lugar, descubrimos que Rafael es un hombre deleznable, capaz de golpear a las mujeres. Su irritación y enfado, que no duda en disimular, le llevan a propiciarle una bofetada a

⁶¹ Letra extraído del minuto 2m01s de *La pistola y el corazón*.

⁶² Secuencia en la que Rafael descubre que sus papeles han desaparecido de la caja 507, alrededor del minuto treinta y cinco de metraje.

Mónica, que –y encuadrada en plano aberrante– cae violentamente al suelo. Después de recoger su bolso y levantarse, se aleja unos pasos de él. Su mirada, que se pierde en el horizonte marítimo, nos trasmite su deseo de huir, de buscar una salida. A pesar de la respiración entrecortada, los ojos llorosos y la rabia contenida en sus palabras, Rafael ni se amedrenta ni rebaja su hostilidad, mirándola con desprecio (ver fotograma 45, p. 578). La reacción de la joven, que en ningún momento trata de gritar o de hacerle frente, y que va acompañada de un “No te vuelvas loco⁶³”, manifiesta –en *off*– que no es la primera vez que le pone la mano encima. Sin embargo, las súplicas no dan resultado: Mazas decide dejarla tirada en el descampado en el que discuten mientras sentencia fríamente: “Si vuelves a emborracharte, esta vez te mato”.

Otro elemento que nos ayuda a entender la relación entre ambos sale a la luz cuando, y una vez calmados los ánimos, Mónica mira fijamente a los ojos de Rafael para comentarle: “¿Por qué no nos vamos? Siempre dices que nos vamos a ir de aquí. Vámonos ahora⁶⁴”. La pregunta deja claro que anhelan huir hacia cualquier lugar donde empezar de cero, objetivo sobre el que alguna vez han discutido. Este sentimiento, y si nos remontamos al marco teórico de la investigación, está muy presente en los personajes del cine negro clásico, que, sumidos en abismos y situaciones escabrosas, solo quieren encontrar una vía de escape hacia una vida mejor.

La última secuencia en la que coinciden –en persona y con vida– tiene lugar en el domicilio de Mónica. Durante la conversación, Urbizu nos ofrece nuevos datos acerca del tipo de relación que mantienen. Por un lado, Rafael vuelve a demostrar su carácter protector, ya que siendo consciente de la peligrosidad de la situación, y empleando una actitud que nos remite al melodrama en el que el antihéroe, antes de afrontar su última misión, trata de salvaguardar la seguridad de su amada a toda costa; la invita –casi de manera obligatoria– a dejarlo todo atrás en el caso de que en dos días no haya regresado victorioso de su investigación. Mónica no duda en exteriorizar el miedo que le provoca la posibilidad de perderlo, por lo que se aferra a él en busca de calor y cariño, como si fuese consciente de que lo abrazará por última vez. Es entonces cuando entra en juego la otra faceta característica de Mazas: la dificultad para expresar sus sentimientos. Si

⁶³ Diálogo extraído del minuto 00:38:36 de *La caja 507*.

⁶⁴ Diálogo extraído del minuto 00:38:38 de *La caja 507*.

observamos el siguiente plano (ver fotograma 46, p. 578), vemos que Urbizu vuelve a crear un contraste entre ambos: mientras que Mónica entrecierra los ojos para besarle, Rafael adopta una actitud completamente opuesta, mostrándose poco receptivo, frío y ausente; sus ojos abiertos y la mirada hierática lo transforman en una bloque de hielo incapaz de amar.

Todo lo comentado anteriormente vuelve a estar presente en la última conversación telefónica que mantienen, después del escabroso tiroteo de Tánger. A parte del uso de las mentiras como protección –del que ya versamos anteriormente– es la primera y única vez que vemos el lado más humano de Rafael, que se permite mostrar verdaderos signos de cariño hacia Mónica. La empatía y el amor que le transmite se deben al sentimiento de derrota que le invade. Sabe que está acorralado y que la posibilidad de volver a encontrarse o conversar con ella es cada vez más remota. Sin perder la compostura, a pesar de encontrarse al borde del abismo, aprovecha para dedicarle las que son sus últimas palabras de afecto: “Yo también te quiero. Te veré pronto⁶⁵”.

Llegados a este punto quedarían configurados tanto el temperamento como el carácter de Rafael, que conforman su personalidad. Centrándonos en esta última, y siguiendo el estudio de Luis Amaral (2018), el personaje se situaría dentro de un grupo de individuos denominado “centrados en sí mismos” o “egocéntricos”, caracterizados por ser poco agradables, faltos de amabilidad y apertura a los demás. A pesar de mostrar un alto grado de extraversión no son francos, ni tienen escrúpulos, suelen considerarse superiores a los demás y son propensos a intentar tener las situaciones bajo control. Además, y si tenemos presente el modelo circuplejo de Millon (1987) y de Wiggins (1982), Rafael se definiría como un hombre autónomo e indiferente, debido a su apatía, osadía y dominancia.

6.5.1.3. Dimensión psicológica

Como bien es sabido, el temperamento de un individuo es innato y viene determinado por la genética, mientras que el carácter es consecuencia de las experiencias que ha vivido a lo largo de su vida, por lo que se va configurando con el tiempo. Para entender la forma de ser de Rafael habría que indagar en el *pasado oculto*, según Galán Fajardo (2007), o

⁶⁵ Diálogo extraído del minuto 01:21:13 de *La caja 507*.

backstory según Field (1995). Teniendo en cuenta el sentido narrativo de Urbizu, escasea la información explícita relacionada con el pretérito del personaje. El cineasta prefiere sugerir un rastro a lo largo del metraje para que nosotros, como espectadores, vayamos completando la vida anterior de Mazas. En ocasiones las pistas pueden ser elementos materiales dispuestos en determinados puntos del encuadre para que pasen desapercibidos. En otros casos, están implícitas en el comportamiento de los personajes y en sus reacciones ante ciertos acontecimientos. A pesar de que durante el análisis de Rafael se han revelado elementos de su pasado, es momento de abordar en profundidad todo lo que Urbizu nos insinúa en *off*. Habiendo prestado atención a todos los matices ocultos en el relato, podríamos identificar varias claves del pasado de Rafael que influyen en su carácter: el odio al alcohol, el haber dejado las drogas, el haber pertenecido al cuerpo de policía y el no haber formado una familia.

A lo largo de la película podemos detectar el desprecio que siente por la bebida. Esta afirmación, que podría parecer precipitada, queda enfundada cuando nos percatamos de que el personaje siempre bebe agua. Es cierto que en ningún momento se dejan claro cuáles fueron las causas que lo llevaron a sentir repugnancia por el alcohol. Como espectadores, y completando el hueco que nos plantea el director, establecemos dos motivos: por un lado, podemos suponer que, tras abandonar su adicción –intuimos que le dificulto la relación con otros individuos–, rechaza todo lo que tenga que ver con la bebida, ya que es conocedor de los problemas que podría conllevarle una recaída. Por otro lado, podríamos imaginar que ha sido una persona que nunca se ha sentido atraída por el alcohol, prefiriendo otro tipo de bebida. Sea cual sea la causa, la aversión que padece el personaje queda reflejada en varias secuencias.

La primera de ellas, y sobre la que ya apuntamos previamente, tiene lugar cuando descubre que Mónica ha vuelto a beber. La reacción exageradamente violenta y cargada de repulsión revela los síntomas de los que hablábamos en el párrafo anterior. Además, y como ahondaremos en el estudio de la joven, el alcohol también parece haber estado muy presente en su vida.

Si avanzamos hasta el minuto treinta y nueve de metraje, nos topamos con una secuencia que se inicia con el inserto de un hombre, aparentemente extranjero (ver fotograma 47, p.

578), que rellena un pasatiempo del periódico a la vez que disfruta de un vaso de coñac. Urbizu, a través de un plano medio, busca llamar la atención de los espectadores, ya que la cámara, que encuadra primeramente el vaso, acompaña el movimiento del personaje al levantarlo de la mesa y llevárselo a la boca, descargando su contenido en la garganta. En el siguiente plano –más abierto– vemos que Rafael –que queda encuadrado frente a la cámara– desvía la mirada hacia el extranjero mientras juguetea con una botella de agua. La mueca contenida, cargada de asco, (ver fotograma 48, p. 578), desvela la repugnancia que siente hacia el alcohol. Por último, tenemos que remontarnos a la secuencia en la que se desplaza a Tánger. Tras la masacre y la última conversación que mantiene con Mónica, se acerca a una mesa donde reposa una botella de whisky, que hace referencia a su propio pasado como alcohólico, tal y como confiesa Urbizu (Maldonado, 2020). Después de llenar uno de los vasos, lo levanta hasta la altura de los ojos (ver fotograma 49, p. 579), dedicándole una profunda mirada. El cineasta recurre a la elipsis, como es habitual, para no revelar a los espectadores si Mazas toma el trago o no:

Yo creo que se sirve para demostrarse que no se lo va a beber, aunque lo esté deseando. El alcohólico es él, también. Es un gesto que viene a decir: “Ante la perdición, disciplina”. La botella que no se caiga y ¿ahora qué hago? Es el único momento de pánico que tiene. Sin embargo, yo creo que no se la bebe. (2020, p. 661)

Mientras que su relación con el alcohol ha de suponerse, su ex coqueteo con las drogas queda claramente expuesto en el encuentro con Pichín en el club de alterne. Al entrar en el establecimiento por la puerta de emergencia –lo que denota que conoce bien el lugar– se muestra serio pero cómodo a la vez, ya que se mueve en un terreno que le es familiar. Antes de entrevistarse con el propietario, al que reconoce al fondo de la sala, tiene tiempo de estudiar a varios tipos que, entre alcohol y drogas, disfrutan de la presencia de varias bailarinas. Esta vez, la mirada que les dedica no respira odio, sino que esconde cierta añoranza. La expresión de indiferente melancolía que adopta parece recordar épocas anteriores en las que él mismo podría haber sido uno de los hombres a los que ahora mira. Sin embargo, en ningún momento se torna alegre, por lo que podemos intuir que no echa de menos sus costumbres pretéritas. El rechazo a sus adicciones insalubres termina comprobándose cuando Pichín le ofrece cocaína, a lo que responde golpeando su cabeza

contra la mesa. La furia que la cuestión le dispara reafirma que ese capítulo de su vida quedó atrás y nunca ha de ser aireado.

Otro elemento clave de su pasado es su ex pertenencia al Cuerpo de Policía. Urbizu nos pone en bandeja este dato a través de una fotografía que reposa en un cajón junto al arma reglamentaria y que muestra a un Rafael más joven vestido de uniforme. Antes de entender cómo ha influido en su personalidad el haber formado parte de los agentes de la ley –en el momento en el que se inicia el film ya no pertenece a estos–, debemos prestar atención al arma. Como bien sabemos, Urbizu es amante del *western* y en muchas de sus películas pueden colarse, de manera más o menos explícita, señas de identidad propias del género. El hecho – intuimos deliberado– de que el personaje empuñe un revólver y no una pistola parece ser un guiño a este tipo de cine, recurso al que acudirá de nuevo en *No habrá paz para los malvados*.

El estatus social que Rafael ha alcanzado se debe, en parte, a su ex pertenencia a la Policía Local. Aunque desconozcamos los años que estuvo al frente y los motivos que lo llevaron a abandonarla, los contactos que hizo entre políticos y miembros de organismos públicos durante su etapa como agente, así como el conocimiento de los ambientes en los conviven el delito y los malhechores, le facilitaron el acceso a diferentes negocios y actividades fraudulentas de las que ha obtenido importantes beneficios. Del mismo modo, entendemos que su falta de escrúpulos y su carácter frío, calculador y metódico, lo fue adquiriendo durante sus años de servicio. No le tiembla el pulso cuando extorsiona, amenazada o intimida. Tampoco muestra ningún tipo de remordimiento cuando aprieta el gatillo ni le flaquean las piernas al encontrar un cuerpo en descomposición. Está acostumbrado a no dejar rastro, ya sea utilizando guantes al allanar un domicilio, o acabando con cualquier testigo que le pueda incriminar en un delito.

Por último, analizando su pretérito podemos entender su carácter flemático y su falta de empatía. Como comentamos en párrafos anteriores, Urbizu no nos revela nada sobre su pasado sentimental, omitiendo cualquier tipo de información que pueda permitirnos relacionar al personaje con un matrimonio u otras parejas previas a Mónica. Sin embargo, y a fin de dar respuesta a su actual comportamiento, podemos formular dos hipótesis. La primera de ellas defendería que Rafael, y siguiendo el modelo de los detectives del cine

negro clásico, siempre ha sido un hombre solitario e independiente que, absorbido por el trabajo, no ha mostrado interés en iniciar una relación seria.

La segunda, afirmaría que las drogas lo llevaron a perder todo cuanto tenía. Si tomásemos como cierta esta conjetura, podríamos pensar que, en su momento, llegó a compartir su vida con una mujer. Sin embargo, el hecho de frecuentar locales de alterne, de trasnochar, y de verse enredado por las drogas, le habrían hecho caer en un pozo de vicios infranqueables que lo fueron alejando cada vez más de sus allegados. Sumido en la más absoluta soledad, en el club de Pichín se habría cruzado con Mónica, una joven bailarina, frágil y sencilla, que consiguió reavivar sus sentimientos.

A pesar de ser un bloque de hielo, es capaz de creer en el amor. Independientemente de que las teorías expuesta anteriormente sean ciertas o no, lo que no admite duda es que su relación con Mónica dura ya varios años. Esta suposición nos la plantea Urbizu, en *off*, mediante una fotografía que descansa sobre la mesilla de noche de la joven, y en la que la vemos junto a Rafael sujetando un cachorro de San Bernardo. Varias secuencias después observamos que el perro ha crecido y que ya es mucho más grande del de la instantánea por lo que, entendemos, que es antigua. Sin embargo, y a pesar de los años que puedan llevar juntos, Mazas no está dispuesto renunciar a su intimidad, por lo que vive en un domicilio diferente al de Mónica, que hace su vida en un chalet pagado por él.

6.5.1.4. Arco de transformación

Una vez estudiados el carácter y el temperamento que componen la personalidad de Rafael, podemos afirmar que es un personaje *redondo*, al ser “complejo y variado” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 178), con psicología propia y una amplia variedad de rasgos. De igual manera, es un individuo *dinámico* ya que su arco de transformación se ve alterado a lo largo de la película. “La evolución del ex policía corrupto y sanguinario, violento y machista, apunta hacia una hipotética redención por amor que resulta más bien revulsiva y transgresora” (Angulo et al., 2003, p. 79). Al igual que en el cine negro clásico, presenta un marcado carácter ambivalente y su rol va mutando, pasando de verdugo a víctima. En primera instancia, se nos presenta como un hombre sin código moral, machista y despiadado, que no duda en valerse de chantajes, extorsiones y violencia para conseguir lo que quiere. Su peculiar carácter podría provocar apatía,

dificultando la conexión con el espectador. Sin embargo, a lo largo del metraje somos testigos de su decadencia y caída al vacío, hacia la muerte.

Su evolución podría resumirse en la siguiente frase de Marcelo, minutos antes de ordenar su muerte: “Cómo es la vida, Rafael. Uno empieza a equivocarse y luego es como un tobogán⁶⁶”. A pesar de todo y en última instancia, abandonará su lado más despreciable, dando su vida por amor. “En su camino hacia el horror, acaba siendo un hombre enamorado, que muere porque decide ver a su novia” (Angulo, 2003, p. 268). Los sentimientos que le impiden huir lo reconvierten en un antihéroe muy humano con el que terminamos empatizando.

6.5.2. Modesto Pardo

6.5.2.1. Dimensión física

El personaje interpretado por Antonio Resines entra en escena en el primer minuto de la película. Un plano medio lo presenta sentado en el sofá de su domicilio mientras disfruta de una retransmisión de ciclismo por televisión. Su hija, María, cruza el encuadre y se dirige a la terraza para hablar con su madre sin que les preste atención, dedicándoles una mirada de escasos segundos. Madre e hija charlan un instante compartiendo una complicidad desbordante. Se despiden con un beso y un cachetazo en el culo mientras ríen. Mucho más fría y desinteresada, María besa en la cabeza a su padre y se encamina hacia la puerta. Modesto, girándose hacia ella y con expresión meditabunda, le espeta: “No te digo nada⁶⁷”. Cuando la joven sale de casa, Pardo le pregunta a su mujer si tiene el teléfono de la supuesta amiga con la que ha marchado, a lo que Ángela asiente afirmativamente con la cabeza. Su expresión irradia preocupación e instinto protector, algo que Urbizu viene a confirmar, de manera implícita, a través de un inserto de la televisión en el que podemos ver una imagen de Induráin acompañada del siguiente comentario: “Cara de auténtico sufrimiento⁶⁸”. El cineasta confiesa: “Induráin viene a simbolizar una especie de metáfora de la trayectoria posterior de Resines, es decir, de

⁶⁶ Diálogo extraído del minuto 01:29:06 de *La caja 507*.

⁶⁷ Diálogo extraído del minuto 00:01:40 de *La caja 507*.

⁶⁸ Diálogo extraído del minuto 00:01:59 de *La caja 507*.

Modesto Pardo, un hombre luchando solo, aguantando, resistiendo. Esa imagen de sufrimiento de Induráin, con la lengua seca, nos parecía casi un lema, una bandera” (Angulo et al., 2003, p. 235).

La presentación del personaje es fragmentada ya que, a partir de la despedida, toda la acción es narrada desde el punto de vista de María y no volveremos a retomarlo hasta que comience el segundo de los tres planteamientos con los que cuenta el largometraje. En este primer acercamiento podemos deducir que Modesto es un hombre casado, con una única hija y una vida –aparentemente– sin complicaciones. Como es habitual, no guarda una estrecha relación con María, que parece confiar más en su madre.

Después de la elipsis temporal que hace avanzar la historia siete años, podemos seguir construyendo la vida del protagonista. Nos encontramos ante un hombre que abre los ojos antes de que suene el despertador y cuya profesión –aún desconocida para los espectadores– le hace levantarse a las 06:45 un sábado por la mañana. Ve el boletín de noticias antes de ducharse y toma el desayuno con tranquilidad. Es un individuo aparentemente corriente con una vida anodina y rutinaria en la que el máximo nivel de emoción significa ir a comer a una gran superficie antes de hacer la compra en el hipermercado. Además, dos razones nos hacen pensar que no le gusta conducir: Ángela se ofrece a recogerle del trabajo y se desplazada en autobús, cuya espera mata leyendo el periódico. Su presentación concluye al entrar por primera vez a la sucursal de Bancosol. El comentario del guardia de seguridad: “Buenos días jefe⁶⁹”, anticipa el cargo que desempeña, al que accederemos segundos después gracias a una placa incrustada en la puerta de su despacho y en la que puede leerse: director. Este primer acercamiento al personaje, que rechaza –como es habitual–, cualquier tipo de artificiosidad desde el punto de vista del encuadre o del movimiento de la cámara, nos hace definir a Modesto como un hombre convencional que “responde al cliché del ciudadano corriente, ajeno a los escenarios sórdidos o convulsos” (Sánchez-Escalonilla, 2016, p. 145).

Teniendo en cuenta la antroponimia, *Modestus*, de origen latino, significa: “Aquel que es moderado, que tiene medida o que se mantiene en los límites de lo justo”. Así mismo, alude a la seriedad, la racionalidad, la dificultad para comunicarse con mujeres, la

⁶⁹ Diálogo extraído del minuto 00:10:20 de *La caja 507*.

prudencia y la paciencia. Por otro lado, el apellido –Pardo–, hace referencia a un tono perteneciente a la familia de los marrones. Desde la perspectiva psicológica este color no atrae ni capta nuestra atención, llegando a ser considerado antierótico. Además, hace referencia a lo viejo y lo pasado de moda, por lo que nombre y apellido encajan a la perfección con el personaje:

Su casa es una vivienda normal, carente de lujos, al igual que su coche y la ropa que habitualmente viste. Tampoco sus gustos ni aficiones parecen demasiado caros (...). Es, en definitiva, alguien con una existencia gris –tal y como indica su apellido– y rutinaria, al que incluso uno de los personajes de la película llega a definir como: un pobre hombre. (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 18)

Siguiendo los postulados de Egri (1946), consideramos irrelevantes la edad y la nacionalidad del personaje para nuestro análisis, por lo que pasaremos directamente al estudio de su aspecto físico. Durante toda la película –y como sucede en el cine de Urbizu– la puesta en escena no pretende ni empequeñecer ni ensalzar la figura de Modesto, se limita simplemente a retratarlo de manera objetiva. Como espectadores, lo definiríamos como un hombre de estatura media –Antonio Resines mide 1,78–, y complexión delgada, a pesar de la edad. No fuma ni ingiere bebidas alcohólicas durante todo el film, por lo que deducidos que, hasta cierto punto, se cuida. Lo único que le vemos bebiendo es café, la mañana en la que se produce el asalto a la sucursal. Al igual que Rafael, presta especial atención a su apariencia física. A pesar de su alopecia incipiente – que le envejece– y su estilo clásico y anticuado, cuida su manera de vestir, empleando polos o trajes de chaqueta y corbata. Así mismo, mima su aseo personal, afeitándose diariamente. La única ocasión en la que vemos bello facial en su rostro se debe a su reclusión durante dos días enteros en la cripta del banco.

Como comentaremos más adelante, la metamorfosis que experimenta el personaje no solo se hace eco en su personalidad, sino que también se deja entrever en los cambios cromáticos de la ropa que viste, recurso al que Urbizu volverá una y otra vez. Durante el primer planteamiento –desde la secuencia que abre el film hasta la elipsis temporal– Modesto utiliza un polo rojo con cuello azul (ver fotograma 50, p. 579). Lo que podría justificar la utilización de dicho color es su carácter premonitorio ya que, y tomando como referencia la psicología, se relaciona con el calor y el sol. Por tanto, anticipa no solo el

desastre de Las Zarzuelas, sino que de él subyacen elementos espesantes del largometraje como la sequía y la escasez de agua corriente.

Desde la primera secuencia del segundo planteamiento –desde que se despierta y hasta el descubrimiento de los documentos de la 507–, el color de la ropa prioriza en transmitirnos el estado anímico del personaje más que en revelarnos la transformación de su arco dramático. Tanto en la camiseta de pijama de mangas cortas (ver fotograma 51, p. 579), como en el traje de chaqueta y corbata que viste para ir a trabajar (ver fotograma 14, p. 570), predominan los tonos apagados y grises. Según Heller (2004), estos aluden a la falta de vida, al estado inmutable, a la frialdad, a la apatía, al conformismo, a la monotonía; significados muy presentes en su vida matrimonial desde la muerte de María.

En el transcurso del tercer y último planteamiento y hasta el desenlace, los colores sufren diversas modificaciones. La primera abarca desde el interrogatorio al que los inspectores lo someten después del atraco y hasta que se entrevista con Javier Landa (Ismael Martínez), el periodista de Europa Sur. Durante todo este bloque de secuencias, la corbata y la camisa dan paso a un polo marrón que se completa con el mismo traje gris que ya habíamos visto anteriormente (ver fotograma 52, p. 579). Este conjunto es sucedido por un traje de chaqueta azul marino con corbata oscura y camisa clara, que portará desde la visita al periódico y hasta que el magnate del grupo empresarial lo visite en el hospital (ver fotograma 53, p. 580). Los tonos ganan viveza y sacan a relucir el cambio que experimenta tanto su personalidad como su vida, que empieza a cobrar sentido al ver los frutos de su venganza. Como comenta Heller (2004), el azul marino es un color que transmite serenidad, calma, tranquilidad y control de la situación, elementos muy presentes en un hombre renovado, capaz de enfrentarse cara a cara con mafiosos italianos sin que le tiemble el pulso.

El último gran cambio cromático y en el que se hace más presente la transformación de su arco dramático se produce en la última secuencia del film, en la que va a visitar a Ángela a una clínica de alto standing donde está terminando de recuperarse de la paliza que le propició Toni Lomas. De nuevo, nos encontramos ante un traje de chaqueta con camisa oscura, pero sin corbata, que nos llama especialmente la atención por su color claro, entre blanco, crema y beige (ver fotogramas 54 y 55, p. 580). La consumación de

su venganza y el enriquecimiento económico que le ha supuesto, la sensación de desasosiego al haberse desprendido por fin del sentimiento de culpabilidad por la muerte su hija, así como que Ángela haya recuperado la sonrisa, se hacen evidentes en los tonos tan luminosos de la ropa que ahora viste. Las gafas de sol y el immaculado traje nos hacen entender que, como veremos posteriormente, se ha convertido en alguien nuevo, que no difiere demasiado –ni psicológica ni físicamente– de su antagonista (ver fotograma 56, p. 580).

La apariencia física permite construir su presencia. Fiel a su estilo, Urbizu no se vale de la puesta en escena, de la angulación de la cámara o de algún encuadre determinado para engrandecerla, más bien retrata al personaje de manera objetiva, evitando prejuicios visuales. En comparación con su antagonista, es un individuo con menos peso dentro del cuadro debido principalmente a su aspecto inocente e indefenso. Sin embargo, según avanza la narración abandona su apariencia inofensiva, se permite levantar la voz, amenazar, extorsionar y chantajear, sintiéndose más seguro de sí mismo. No necesita un físico contundente o emplear acciones violentas para hacerse notar; su control de la situación y su palabra son armas más que válidas para ganarse el respeto del resto de personajes con los lidia.

A diferencia de Rafael, su forma de andar se podría catalogar de “corriente”, sin desprender aires de galantería, superioridad o fanfarronería. Sin embargo, y siendo conscientes de la profundidad con la que Urbizu construye sus personajes, hay dos momentos en los que los dubitativos pasos de Modesto nos revelan lo que está sintiendo. El primero de ellos se encuentra en el minuto treinta y dos de metraje, cuando, después de ser interrogado por los inspectores de policía, tiene que pasar la noche en un hotel, ya que su domicilio está todavía precintado. Un plano general (ver fotograma 57, p. 581) nos muestra una habitación austera y carente de lujos ante la que se sitúa el personaje, que porta una bolsa con sus pertenencias. Durante unos segundos se mantiene totalmente quieto. Sus ojos echan una mirada de reconocimiento antes de iniciar un camino lento y pausado hasta la cama. Con simples gestos, somos capaces de identificar el sentimiento de abandono y desubicación que siente. Podemos pensar, por un lado, que es un hombre al que no le gusta estar en casas ajenas, que prefiere los lugares conocidos a salirse de su zona de confort. Además, el hecho de que se siente al borde de la cama, agache la cabeza

y se frote los ojos, realzan la sensación de abandono, de miedo a perderlo todo –ya que el estado de Ángela es muy delicado–, y de derrota, sentimientos que lo merman al verse sobrepasado por los acontecimientos.

La inseguridad de sus pasos vuelve a estar presentes al final de la secuencia en la que asiste a la muerte de Rafael. Después de ver consumada parte de su venganza y de ser amenazado por Marcelo, abandona el domicilio para dejarlo todo atrás. Durante el camino que recorre entre la puerta principal y la que da acceso a la calle, mira perdido alrededor, volviéndose en más de una ocasión hacia la casa. Su gesto está totalmente descompuesto. Toda la tensión que trataba de ocultar en el interior brota en cuanto cruza el umbral del porche. Es la primera vez que lo vemos apretando el paso, no lo suficiente como para parecer desesperado, pero sí como para escapar cuanto antes. En definitiva, parece no ser consciente de todo lo que está sucediendo a su alrededor.

En comparación con Rafael, es un personaje hablador. “Resines se mueve poco y habla con claridad. No tiene nada que perder porque ya se lo han quitado todo. Busca, como los personajes del *western*, recuperar la dignidad” (Esbilla, s.f). Guarda respeto a los personajes con los que interactúa. Es educado y de buenos modales, llevando por bandera el “por favor” y el “gracias”. No utiliza palabras malsonantes, no denota aires de superioridad ni mira por encima del hombro. Sin embargo, la consecución de su venganza lo va convirtiendo en un individuo cada vez más violento y seguro de sí mismo, capaz de amenazar e intimidar. Esta metamorfosis está muy presente en la secuencia en la que se entrevista con Gerardo de la Hoz, alrededor de la hora y dieciocho de metraje. Después de demostrarle que conoce el turbio accidente de Las Zarzuelas, le pide hablar personalmente con el cabecilla de Kaventrish. “Deje de sudar, que parece un cerdo”, le comenta al ver el nerviosismo que invade al ex alcalde. “Nadie se atreve a hablarme así”, le contesta, a lo que responde con una sonrisa sarcástica: “Siempre hay una primera vez. Llámeme, llame a quien le paga”. Ante la impasividad del empresario, golpea con la mano la pared de la oficina en la que se encuentran a la vez que sube el tono de voz para decirle: “Que lo llame, coño⁷⁰”.

⁷⁰ Diálogos extraídos del minuto 01:17:45 de *La caja 507*.

Modesto, al comienzo de la película, lo catalogaríamos como un hombre “melancólico”, al ser introvertido, emocionalmente sensible, perfeccionista y propenso a la tristeza. Entre sus fortalezas destacan la capacidad analítica, el afán por el trabajo y la autodisciplina, mientras que su principal debilidad es el carácter vengativo. Sin embargo, su temperamento se ve alterado conforme avanza la narración, aflorando características de los individuos coléricos –término que aplicamos de los principios de Hipócrates–, debido a su frialdad, poca empatía emocional, rencor, sarcasmo, crueldad y decisión. Uno de los rasgos que comparte tanto con Rafael como con el resto de protagonistas presentes en la trilogía *noir* es su hermetismo. A pesar de hablar constantemente, no suele decir lo que piensa, ocultando tanto sus sentimientos como sus emociones. Para descifrar lo que esconde ese rostro impenetrable y frío debemos prestar especial atención a los silencios, a las miradas perdidas y a la comunicación no verbal. Como ya hicimos en el análisis de *Mazas*, nos adentraremos en primer lugar en el estudio de las expresiones contenidas que nos acercan, de manera implícita, a lo que el personaje está pensando; para profundizar posteriormente en aquellas que nos revelan sus sentimientos hacia algún personaje o su relación con el pasado.

La primera secuencia que capta nuestra atención tiene lugar en el minuto siete de metraje, cuando Modesto se mira en el espejo antes de ducharse como cada mañana (ver fotograma 58, p. 581). Dedicamos unos segundos a observar fijamente la imagen triste y abatida que le devuelve el cristal, con la que hasta le cuesta identificarse. Urbizu logra que, con un simple gesto, seamos capaces de identificarnos con un personaje que parece preguntarse: ¿en quién me he convertido o por qué me ha tocado vivir con este peso –la muerte de su hija–, del que soy incapaz de zafarme? Antes de despedirse de su propio reflejo, agacha la cabeza en señal de asunción, aceptando su desafortunado destino. Es consciente de que, a menos que de un vuelco, su vida no volverá a ser como antes. Como veremos en futuros epígrafes, la acción de mirarse al espejo es una constante de los personajes del universo cinematográfico de Urbizu:

En el espejo es uno de los pocos momentos que tenemos de intimidad. La operación de mirarnos al espejo es una cosa que hacemos a solas y normalmente encerrados en una habitación. Lo que vemos en el espejo somos nosotros al revés, no al derecho. El espejo es el otro. Yo creo que el espejo alude a la dignidad, a la decencia, al valor... ¿quién

eres?, ¿qué vas a hacer hoy? Me gustan mucho los personajes que se autoestudian.
(Maldonado, 2020, p. 658)

Si nos adelantamos hasta el minuto treinta y tres de narración nos topamos con un recurso al que el cineasta bilbaíno nos tiene acostumbrados: encuadrar la nunca del personaje (ver fotograma 59, p. 581). Después de ojear unas fotografías familiares que guarda en la cartera y sabiendo que el incendio de Las Zarzuelas no fue un accidente, parece tomar la decisión de convertirse en un brazo ejecutor capaz de impartir justicia y de condenar a los que se vieron involucrados en el caso. Sin embargo, no podemos ponerle cara a ese sentimiento de venganza ya que Urbizu lo sitúa de espaldas a los espectadores. Un travelling hacia delante –que parte de un plano general que muestra al personaje mirando hacia el infinito en el balcón– va reduciendo el encuadre hasta convertirlo en un primer plano desde el que somos incapaces de observar su expresión. Sin embargo, el movimiento de cámara incita a la audiencia a pensar que algo está cambiando en el seno del protagonista.

El inicio de esta transformación se reafirma en la siguiente escena en la que se mira de nuevo en un espejo. Existe una clara diferencia entre la expresión que ahora se regala y la que se reflejaba secuencias antes. Ese hombre cansado y alicaído, endurece el semblante, serio y de convencimiento (ver fotograma 60, p. 581), llegando incluso a quitarse las gafas para no enfrentarse a una imagen distorsionada de sí mismo. Su mirada desprende seguridad y confianza. Es consciente de que ha llegado del momento de luchar, de volver a tomar las riendas de su vida, de mantenerse firme y de no amedrentarse ante nada ni nadie. Es el primer paso para transformarse en un hombre de piedra.

Su carácter inmutable, la mirada perdida y la expresión contenida, también se hacen presentes cuando se entrevista con Marcelo en el cementerio en el que, casualmente, está enterrada María. Después de un travelling *out* –en plano detalle–, de la lápida de la joven, Urbizu corta a un primer plano de Modesto, que la observa desde la distancia (ver fotograma 61, p. 582), clavando la mirada en la foto que preside la tumba. El ceño fruncido y el melancólico semblante acompañados de un silencio interrumpido únicamente por el cantar de los pájaros, nos hacen entender que la elección del lugar para el encuentro no es fortuita, sino que lo considera idóneo para, de alguna manera, hacer

ver a su hija que todo está cobrando sentido, que su lucha no ha sido en vano y que, finalmente, podrá vengarse de todas aquellas personas que la llevaron a estar donde está.

Su estado de ensimismamiento es interrumpido cuando los guardaespaldas de Marcelo llegan al punto de encuentro. Parpadea constantemente y agacha la mirada en varias ocasiones. En su rostro puede adivinarse la inquietud, el nerviosismo y el miedo que lo invaden al encontrarse ante una situación delicada y peligrosa. Cuando Marcelo comienza a hablar es incapaz de mirarle a la cara, perdiendo su mirada en algún punto fuera del encuadre mientras trata de ocultar su intranquilidad (ver fotograma 62, p. 582). Al enunciar los números de la cuenta blanca de Kaventrish, se gira levemente hacia el mafioso, volviendo rápidamente a su posición original. A pesar de que el discurso que lanza parece ensayado, titubea, suspira y le tiembla la voz. Sin embargo, demuestra un férreo autocontrol y se mantiene firme, llegando incluso a extorsionar al delincuente, amenazándolo con sacar a la luz las cuentas de la empresa si no le ingresa una importante suma de dinero.

Conforme avanza la conversación va ganando confianza, se siente fuerte y mira a los ojos de su interlocutor. Consciente de su posición ventajosa, deja a un lado las debilidades y encarna una expresión fría, de mirada severa, boca entreabierta y ceño fruncido. Cuando Marcelo se levanta y le invita a charlar dando un paseo, se siente incómodo e inseguro, desviando la mirada hasta detenerse en una mujer de avanzada edad que, de la mano de la que parece ser su nieta, se dirige a poner flores a alguna tumba (ver fotograma 63, p. 582). El uso de este característico inserto que pone fin a la conversación, remite, según confiesa Urbizu (Maldonado, 2020), a la muerte, al dolor, a la soledad, a la pérdida... sentimientos que, sin duda, asedian al personaje.

La metamorfosis del hombre de rostro impenetrable se consuma en la secuencia en la que, por fin, se encuentra con su antagonista. Rafael, revólver en mano, entra en la casa de Mónica esperando encontrarla con vida. Accediendo al domicilio desde la puerta del jardín al salón, encuentra a Modesto sentado, escrutándole (ver fotograma 64, p. 582). El primer plano nos presenta a un hombre inexpresivo e impassible ante la situación que está viviendo –los sicarios de Paolo yacen muertos en la mesa del comedor mientras que Mónica, que ha corrido la misma suerte, lo hace en la cocina–. Su rostro oculta cualquier

ápice de angustia, pena o empatía. A las preguntas de Rafael se limita a contestar con gestos o silencios, sin importarle absolutamente el inminente y fatídico destino que le espera. Desde su silla, de la que no se levanta hasta el final de la secuencia, solo le queda esperar a que Marcelo ponga fin a todo.

Cuando Mazas está acorralado, y sabiendo que no tiene escapatoria, abandona la cocina y se encara con él, espetándole que Mónica no merecía haber acabado en esas condiciones. En ese momento, y evitando dar una respuesta, agacha la mirada unos instantes antes de volver a mirarle fijamente. Su aire pensativo y su silencio parecen darle la razón. Sin embargo, no hay vuelta atrás, su muerte no es más que la de una víctima inocente involucrada, sin quererlo, en un asunto que escapa de su control. El bloque de hielo que aparenta ser se tambalea cuando Roberto (Xavier Serrat) –el hermano de Crecci– dispara a bocajarro a Mazas. En el momento del impacto es incapaz de observar el desastre, apartando la vista (ver fotograma 65, p. 583). Durante los segundos de silencio que invaden el salón desde que la mesa sobre la que cae Rafael se hace añicos, y hasta que Marcelo toma la palabra, duda, mira en varias direcciones, parece suspirar y entreabre la boca sin articular sonido (ver fotograma 66, p. 583). A pesar de todo consigue sobreponerse a su actitud indefensa y retoma las riendas de la situación. Ignorando el peligro que corre, lanza una mirada desafiante contra los mafiosos y se pone en pie, abandonando pausadamente el salón, no sin antes recordarles que tienen en su mano comprar su silencio.

El análisis de la comunicación no verbal del personaje nos lleva a definirlo como un individuo cada vez más silencioso, contenido, cerebral, insensible e indiferente. Inspirado en los personajes del cine negro clásico, va mutando hacia un sujeto poco transparente capaz de emplear la mentira como herramienta para avanzar en su investigación y alcanzar sus objetivos a toda costa. La primera vez que miente es cuando los dos inspectores que le interrogan después del atraco le preguntan si alteró la escena del delito. Consciente de que no existe manera alguna –ya que no hay cámaras de seguridad en la cripta del banco– que pueda incriminarle, no revela que escondió los documentos encontrados en la caja 507 para poder recuperarlos cuando todo se calme.

Una vez puesta en marcha su venganza, el primer paso es ir a visitar el Archivo Municipal, donde recurre a una nueva mentira. “Ante la lentitud y la inoperancia del sistema inventa un inminente desahucio de su familia (con sus dos hijos inexistentes) para acelerar el proceso y conseguir así el dossier de la parcela de la finca de Las Zarzuelas” (Rodríguez, 2016, p. 145). Su expresión –cada vez más camaleónica– y sus buenos modales, son las armas de las que se vale, al igual que en el Archivo, para hacer creer a la propietaria del libro de botánica –en el que se esconden los papeles de la 507–, que hay un posible comprador que necesita ojear el cuaderno para decidirse si quedárselo o no. De esta manera, logra hacerse con él sin levantar sospecha y rescatar lo que se oculta entre sus páginas.

Un falso estudio –que se transformaría en una publicación en forma de libro– sobre el desarrollo del terreno, es la excusa que utiliza para que Santos Guijuelo le abra la puerta de su casa y permita hacerle varias preguntas. Una triquiñuela similar es la que le sirve de llave para entrevistarte con Javier Landa. Este, pensando que conversará con Modesto acerca del robo de la sucursal, no sabe que lo que el protagonista quiere verdaderamente es ponerle al tanto de la trama de especulación inmobiliaria que ha descubierto a raíz de los archivos encontrados en la caja de seguridad. Así mismo, hará creer a Ángela que los gatos de la clínica de lujo en la que termina de recuperarse de sus convalecencias corren a cargo del seguro, aunque en realidad, están sufragados por una organización que también forma parte la red de influencias y recalificaciones que intoxica toda la Costa del Sol. Por último, y a pesar de sonar titubeante, es capaz de convencer –a base de falsedades– a Marcelo, haciéndole creer que ha blindado su posición, y que, si no compra su silencio y aparece muerto, alguien de su confianza hará públicas las cuentas de su empresa y los nombres de todos aquellos que recibieron sobornos de Kaventrish.

Hasta ahora, todas las falacias son meras estrategias para alcanzar un objetivo determinado sin que nadie corra peligro. Sin embargo, hay una ocasión en la que sus mentiras sí tienen repercusiones negativas o daños colaterales: cuando, hacia el final de la película, recibe la visita de Julio Colón, presidente de la banca Suiza en España y propietario del grupo mediático del que forma parte Europa Sur. Al preguntarle sobre cómo ha tenido acceso a los documentos que incriminan a tanta gente, Pardo contesta:

“Marcelo Crecci se ha convertido en un socio muy peligroso para ustedes⁷¹”. Su respuesta viene a confirmar su transformación definitiva en un individuo sin escrúpulos y sin código ético, capaz de echar la culpa al mafioso italiano para reforzar su posición, sin importarle las consecuencias que puedan acarrearle: su muerte y la de su familia. Sabe que con Marcelo fuera de juego y con los documentos a buen recaudo, podrá vivir tranquilo a costa del sistema.

6.5.2.2. Dimensión sociológica

Modesto Pardo es director de una de las sucursales de Bancosol, caja situada en algún punto del litoral Mediterráneo. Podría ser que hubiese accedido al cargo al desplazarse hasta Andalucía a vivir ya que, y como bien reconoce en la conversación que mantiene con Marcelo en el cementerio: “Hace mucho tiempo que vivo por aquí⁷²”; dando a entender que no siempre fue así. A pesar de que su posición –intuimos– le reporta beneficios considerables, lleva una vida corriente, carente de lujos y despilfarro; algo que quizás se deba a que Ángela, y sin tener información que diga lo contrario, es ama de casa, por lo que la familia ha de sostenerse con un único sueldo.

Es un hombre al que no le gusta destacar: viste ropa clásica y algo anticuada que normalmente compra su mujer, tal y como queda reflejado en una conversación hacia el final del largometraje, en la que Ángela le pregunta: “¿Esa camisa es nueva no?”, a lo que responde: “Sí, me la he comprado yo⁷³”. Además, lleva muchos años sin conducir – recordemos la escena en la que se renueva el carnet para poder desplazarse por diferentes puntos en busca de los causantes de la muerte de su hija–; y maneja un coche muy común (ver fotograma 67, p. 583). Por último, y en cuanto a su estado civil, sabemos que está casado –lleva alianza– y que ha formado una familia junto a Ángela, cuyo fruto es María, su hija de dieciséis años.

Al relacionarse con los demás es un individuo serio y de buenos modales. Su carácter introvertido o su dedicación al trabajo lo convierten en un hombre que prefiere dedicar tiempo a su familia más que a sus amigos, y es que, como bien sale a la luz en el

⁷¹ Diálogo extraído del minuto 01:36:10 de *La caja 507*.

⁷² Diálogo extraído del minuto 01:25:03 de *La caja 507*.

⁷³ Diálogos extraído del minuto 01:38:55 de *La caja 507*.

interrogatorio al que le someten después del atraco, no tiene a nadie con quien pueda quedarse a dormir hasta que su casa deje de estar precintada por la policía. Así mismo, y al proceder de otro punto de origen, tampoco tiene familiares cercanos con los que mantener contacto. En resumen, su vida social es relajada y trivial.

Lo que más nos interesa dentro del estudio de su comportamiento es cómo la conexión sentimental que lo une a su mujer se ve alterada durante el transcurso de la narración. En el primer planteamiento, y antes de que María salga de casa, cada uno de ellos representa la cara de una moneda: Modesto encarna la preocupación y la desconfianza del padre que trata de sobreproteger a un hijo que intuye que lo está engañando; mientras que Ángela actúa como la moderación y la calma, luciendo una resplandeciente sonrisa con la que trata de apaciguar a su marido. Podríamos decir que, en el tándem que componen, reina la felicidad.

Esta idílica situación se tambalea tras la muerte de María, volviéndose extremadamente fría y rutinaria. La incomunicación que nace en la pareja no es más que una degradación sentimental provocada por una pérdida irreparable:

Tuvimos en cuenta las pérdidas traumáticas, las fases por las que pasa la pareja: primero la negación, la culpabilidad, luego viene probablemente un altísimo porcentaje de separación: se ha muerto por tu culpa, no me hiciste caso... suele ser difícil superarlo para los padres, sobre todo siendo hija única. (Maldonado, 2020, p. 649)

Los síntomas del deterioro surgen después de la elipsis temporal de siete años. Al despertarse, Modesto se queda al filo de la cama, cabizbajo, con la mirada perdida. Su mujer, al intuir sus movimientos, le da la espalda para tratar de seguir durmiendo. En cuanto Pardo, con expresión resentida, se gira hacia ella, el cineasta salta a la siguiente escena mediante un corte con sonido encabalgado. Si tenemos en cuenta que Urbizu prefiere omitir el contacto físico entre los personajes, podríamos llegar a pensar que Modesto tiene alguna muestra de cariño hacia su esposa antes de abandonar la cama. Sin embargo, descartamos rotundamente esta hipótesis al ver el desarrollo de las siguientes escenas.

Mientras ve el primer telediario de la mañana, escucha a su mujer entrar en el salón. Con expresión indiferente, sin girarse a mirarla o dedicarle alguna carantoña o un beso, le pregunta: “¿Por qué te has levantado?”; a lo que tristemente responde: “Había pensado hacer limpieza⁷⁴”. Urbizu juega a la perfección con el doble sentido, ya que la contestación nos puede hacer pensar que la casa necesita ser aderezada. Sin embargo, la intromisión fugaz de un plano detalle en el que vemos un portarretratos con una foto de María –casualmente junto a un ventilador–, (ver fotograma 68, p. 583), nos da a entender que las palabras de Ángela aluden más bien a deshacerse de los objetos personales que todavía guardan en la habitación de su hija, que sigue prácticamente intacta a pesar de haber transcurrido siete años desde el accidente (ver fotograma 69, p. 584). Ninguno de los dos, embriagados por una sensación de auténtico desafecto, vuelve a tomar la palabra, por lo que un incómodo silencio invade la estancia.

El desgaste de una relación mermada en la que el amor y la complicidad se han ido a pique, termina por confirmarse durante el desayuno. Mientras Ángela ingiere varias pastillas que le ayudan a paliar las secuelas postraumáticas provocadas por la muerte de María, Modesto toma su café pausadamente. Mantienen una conversación rutinaria en la que solo una vez se miran a la cara. Se palpa un ambiente gélido, crispado, de distanciamiento. La costumbre se ha hecho fuerte en un matrimonio que no levanta cabeza desde el trágico suceso. La culpa que les invade les imposibilita que entrecrucen la mirada, desviándola hacia la nada. Posiblemente Modesto se eche en cara que no fue capaz de proteger a su hija, habiéndole permitido salir de casa ese fatídico día; mientras que Ángela, quizás se martirice porque, en realidad, conocía las intenciones de María –pasar la noche con su novio– y aun así accedió a dejarla marchar, ocultándoselo a su marido. Como conclusión: nos encontramos ante una pareja que arrastra en su interior una herida que aún no ha terminado de cicatrizar y que ha conseguido acabar con toda esperanza de recuperación sentimental.

A pesar de todo, Modesto, y padeciendo el mismo síntoma al que Urbizu somete a Rafael y a Mónica, teme quedarse solo para siempre. Desde la pérdida de su hija, y sabiendo que no puede ser arropado por familiares o amigos, la única persona que le queda es su mujer.

⁷⁴ Diálogos extraído del minuto 00:07:25 de *La caja 507*.

Durante todo el largometraje una sensación de abandono lo acompaña, ya que existe la posibilidad de que, a causa de las heridas provocadas por Toni Lomas, pierda a Ángela para siempre. La primera vez que acude a la UCI del hospital le ruega: “Aguanta mi vida⁷⁵”. En su segunda visita se permite darle un beso en la frente y llamarla “cariño”. A pesar de que no pueda escucharlo, le pone al corriente de la venganza que está a punto de iniciar y con la que pretende restablecer el orden en su vida, deshaciéndose del peso de la culpa. A fin de justificar los actos que está a punto de cometer, le susurra: “Tú ahora no puedes darte cuenta. Todo esto tiene un sentido. Pero para eso tienes que vivir Ángela. No me puedes dejar solo mi vida, no puedes⁷⁶”. Si su mujer no despierta, nada de lo que haga tendrá explicación, quedando condenado a vagar solo para siempre.

Después de vivir la situación más límite de su vida –presenciar en directo la muerte de Rafael–, regresa al hospital para rogarle a su esposa que vuelva: “Ángela ya puedes volver. Vuelve. Vuelve Ángela. No me puedes dejar solo⁷⁷”. Una vez consumada la venganza que le ha llevado a conocerse a sí mismo y de la que no ha salido impune, lo único que le queda es invocar a su mujer para que recobre el conocimiento y puedan empezar de cero. Urbizu, en un acto de buena fe, le concede su deseo. En el momento en el que Modesto abandona la habitación para atender la visita de Julio Colón, un travelling lateral descendente recorre el cuerpo de Ángela hasta una de sus manos, que experimenta un espasmo: la posibilidad de salvación es viable.

Cuando los personajes se encuentran en la última secuencia del largometraje todo parece volver a su cauce. La complicidad y la alegría vuelven a estar presentes, llegando incluso a darse un beso para saludarse. A pesar del juego de miradas a los ojos, Urbizu plantea una escena en la que existe una confrontación entre ambos: por un lado, tenemos a Ángela que, sentada y aún convaleciente, representa la inconsciencia, ya que no está al corriente de todo lo que su marido ha vivido en los últimos días. Por otro, Modesto, de pie y totalmente erguido, encarna el poder, la victoria y la pérdida de la inocencia, al haberse convertido en alguien que, posiblemente, nunca llegó a imaginarse. Sin embargo, Urbizu rechaza cualquier posible distanciamiento entre estos dos polos tan aparentemente

⁷⁵ Diálogo extraído del minuto 00:30:56 de *La caja 507*.

⁷⁶ Diálogo extraído del minuto 00:59:06 de *La caja 507*.

⁷⁷ Diálogo extraído del minuto 01:32:55 de *La caja 507*.

opuestos ya que, en los últimos fotogramas del plano general que cierra el filme –y sobre el que comienzan a proyectarse los títulos de crédito–, la pareja termina dándose la mano (ver fotograma 70, p. 584) en señal de unión y de restablecimiento del orden sentimental.

Para concluir con el estudio de la dimensión sociológica habría que determinar qué tipo de personalidad guarda Modesto. Esta se construye mediante el temperamento –y sobre el que ya apuntamos en párrafos anteriores– y el carácter. Modesto arranca siendo un hombre “apático”, ya que tras la muerte de su hija se sumerge en un estado de melancolía, apenas ríe, es esclavo de su rutina y adopta aires taciturnos; y terminará adoptando fortalezas y debilidades de los individuos flemáticos, debido a su frialdad, su auto-suficiencia y su dominancia. Por tanto, su personalidad se catalogaría como reservada, al ser un individuo introvertido, ni abierto ni neurótico; además de ser agradable, concienzudo y emocionalmente estable. Por otro lado, nos encontramos ante un personaje que pasa de ser pasivo, respetuoso y conformista; a convertirse en un hombre menos empático pero más seguro, activo e independiente.

6.5.2.3. Dimensión psicológica

El carácter de un personaje es fruto de las vivencias y acontecimientos que acumula, por lo que es necesario indagar en su pasado oculto para entender su manera de comportarse, de ver el mundo y de afrontar los obstáculos que se le presentan. “La importancia del pasado está, en que la forma de ser presente del individuo está determinada por el entorno, la vida e historia en los que se han formado” (Bobes, 1990, p. 52). Urbizu y Gaztambide, y en comparación con Rafael, apenas profundizan en la construcción del pasado de Modesto, al que retratan como un hombre al que ni le pesa su pretérito ni huye de viejas tentaciones o problemas que puedan volver a aflorar. Sin embargo, y como todos los protagonistas de la trilogía *noir*, cuenta con una herida aún sin cicatrizar: la muerte de su hija.

Como ya hemos ido apuntando a lo largo del análisis del personaje, ni él ni su mujer, y a pesar del paso de los años, han sido capaces de levantar cabeza desde el trágico accidente, provocando una brecha sentimental y empática en el matrimonio. Urbizu, con un hábil manejo del *off*, lo sugiere desde la secuencia inicial del segundo planteamiento del film. Desde la cama, un primer plano del gesto indiferente y vacío de Modesto es sucedido por

un plano detalle de su mesilla de noche en la que, a pesar de encontrarse en segundo término, destaca una fotografía de su hija de pequeña (ver fotograma 71, p. 584). De esta asociación de imágenes subyace un sentimiento de pérdida irreparable al que volveremos a acceder minutos después.

Totalmente solo en la habitación del hotel donde tiene que pasar la noche, decide reencontrarse con su pasado. Sentado al borde de la cama, abre su cartera en la que guarda tres fotografías (ver fotograma 72, p. 584). De izquierda a derecha, las instantáneas muestran a Ángela con María; a él con su hija; y a esta en solitario. Durante unos segundos se sumerge en unos dulces recuerdos que sabe que no volverán. Ese Modesto que posa tan sonriente y despreocupado en el centro del portarretratos ya no existe. La felicidad se esfumó de un plumazo desde que pudo ver los restos calcinados de María. Mientras observa las instantáneas la nostalgia y la tristeza relucen en una expresión melancólica en la que le tiembla el labio y asoman las lágrimas (ver fotograma 73, p. 585). Totalmente abatido, sigue culpándose por la muerte de su pequeña, algo que aún no ha sido capaz de asimilar. Sin embargo, la mirada perdida hacia el infinito acompañada de un profundo suspiro nos hace ver que es consciente de la oportunidad que se le ha presentado. Los documentos de la caja 507 son la única vía de escape para salvarse, para resarcirse de los errores que le corren y para revertir la situación en la que, tanto él como su esposa, se encuentran sumidos. Después de siete años ha llegado el momento de tomar la iniciativa y de reconducir su destino.

Esta decisión, que guiará a partir de ahora su camino, le permite reunir el valor suficiente para regresar a la finca Las Zarzuelas, donde se zambulle de nuevo en un recuerdo —el único *flashback* de la película y en el que nos detendremos más adelante—, que ha tratado de ocultar en algún recóndito lugar de su memoria. Volver a recrear la fatídica escena en la que acudió al pinar para certificar la muerte de su hija, le provoca un inmenso dolor que le hace incluso volver la mirada. Si recordamos, el último plano del salto al pasado muestra los restos calcinados de María transportados en una bolsa forense. Justo el siguiente encuadre, ya en el presente, plasma a Modesto con la mirada perdida hacia un violento recuerdo que, entre sollozos, todavía le hace cerrar los ojos.

6.5.2.4. Arco de transformación

Durante el transcurso de la narración, y como hemos podido esclarecer a lo largo del estudio, el hecho de que su personalidad y carácter adopten nuevas formas, provoca una modificación de su arco de transformación, convirtiéndolo en un personaje cinematográfico redondo, además de multidimensional, con gran variedad de rasgos, que lo transforman en un individuo con psicología propia y personalidad individual, como añade García Jiménez (1993). Según Francia y Mata (1992), el comportamiento y carácter del individuo se ven alterados por la llamada “motivación”, definida como un conjunto de factores dinámicos. Para Vale “el motivo es aquello que empuja al personaje a conseguir un objetivo” (1989, p. 90).

Lo que lleva a Modesto a iniciar su venganza es el fallecimiento de María. “El asesinato de su hija es la expresión máxima de esa fractura del pasado que acabará conduciéndolo a una suerte de descenso a los infiernos donde perderá (...) una parte importante de su integridad personal” (Angulo et al., 2003, p. 49). Tomando como referencia la producción cinematográfica negra clásica, Pardo emprende un viaje similar al que experimenta el agente Banion, protagonista de *Los sobornados*, que después de perder a su mujer y a su hija en un atentado dirigido hacia su persona, tratará de acabar con un entramado de mentiras, corrupciones y falsas apariencias para dar caza a los culpables del ataque. La venganza personal de Modesto, que nace del descubrimiento de la verdad que esconden los documentos de la caja 507, le configuran un carácter dual, que bebe directamente del *noir* tradicional:

Su giro copernicano, producido al romperse el equilibrio rutinario y convencional sobre el que giraba su vida, hace que la honestidad que le caracterizaba sea sustituida por un descreimiento absoluto en el sistema político y social que le rodea, y por una falta de escrúpulos que le lleva a resarcirse de la muerte de su hija impartiendo su propia justicia. (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 19)

Así mismo, el transcurso de la narración hace que vaya adquiriendo una personalidad cada vez más ambivalente. Como sucedía en el cine negro clásico, su rol como personaje se modifica: pasa de víctima a verdugo –sentencia a muerte a Rafael y a Marcelo–; de inocente a culpable. Su actitud fría y calculadora se sobrepone a su modestia y su

honestidad, perdiendo de vista tanto la fina línea que separa la frontera entre el bien y el mal, como su código moral. “Si ves el infierno te quemas un poco los ojos, es decir, te manchas”, confiesa Urbizu (Angulo, 2003, pp. 274-275). De acuerdo con estos autores, el film plantea “la trayectoria inquietante del hombre inocente, de la víctima arrollada por la corrupción política y por la violencia criminal, conduce a la frialdad de una vendetta hecha de cálculo frío y despiadado” (2003, p. 79). Para Marcos Ramos:

Modesto consigue resarcirse de la muerte de su hija impartiendo justicia por su cuenta. Se convierte en policía e investigador, logrando averiguar quién está detrás de la trama mafiosa, y en juez, ya que, al enfrentar a unos contra otros, condena a muerte a media docena de personas. Es cierto que él no mata a nadie, pero no evita las muertes. Además, gracias a su implicación en toda la trama, logra hacerse rico y vivir bien, al igual que viven los mafiosos a los que, en cierta manera, ha extorsionado. Modesto, no dudará en utilizar los mismos procedimientos mafiosos de los que se considera víctima para lograr aquello que quiere. (2014, p. 525)

Pardo toma decisiones sin tener en cuenta los desencadenantes que puedan ocasionar, haciendo ver una clara falta de ética. Se transforma en un brazo ejecutor que, y siguiendo la estela de los personajes *noir*, se toma la justicia por su propia mano ante la impasividad de un sistema corrupto. “No le queda otra posibilidad de elección, deben aprender a moverse dentro de unos patrones de conducta cortados por la mentira, la traición, el chantaje, la venganza o los instintos criminales” (Heredero y Santamarina, 1996, p. 234).
Añaden:

En este mundo informe donde no existen ya asideros morales a los que agarrarse ni orden en el que integrarse o sentirse integrado –puesto que la corrupción ha acabado por instalarse de manera definitiva en el centro de la sociedad y el poder y el dinero se han convertido en los únicos referentes válidos–, la ley de la jungla deviene la única ley, y la violencia, la única certeza. (1996, p. 230)

Toda la película se convierte en un viaje de transformación del personaje, de una búsqueda de sí mismo, de superación de sus propios límites, de ver hasta dónde es capaz de llegar sin importarle perecer por el camino. Como le confiesa a Julio Colón en la conversación que mantienen en el hospital: “A los que mataron a mi hija los quiero ver

caer. O caen ellos o caemos todos. Usted y yo incluidos⁷⁸”. Al final, se convierte en un hombre que apenas se diferencia de Rafael o de aquellos a los que intenta dar caza:

A juzgar por su aspecto y atuendo en la última escena, Modesto evoluciona durante su increíble periplo hasta convertirse en un remendo de Rafael: su némesis: viste como él y adopta sus ademanes, pues no en vano su venganza también ha causado muerte y sufrimiento. (Sánchez-Escalonilla, 2016, p. 146)

Como añaden Angulo et al., el protagonista “queda infectado al verse sumergido en aguas contaminadas fruto de una sociedad pesimista” (2003, p. 39). En definitiva, la venganza no le deja impune:

Otra de las frases claves para escribir el guion era: “El que quiera venganza, que busque dos tumbas”. Una para él y otra para su víctima. Pero para ti hazte otra, porque vas a acabar sucio, vas a acabar contaminado de violencia. En la película hay un momento terrible de Antonio Resines, que no mata a nadie en la película, pero al que le dice José Coronado: “Ha muerto mucha gente por tu culpa”. Visualmente, al final va de blanco y negro, se pone gafas de sol. Se ha ensuciado un poco. ¿Se ha convertido en uno de ellos? Hasta cierto punto sí. (2003, p. 275)

En su descenso a las cloacas del sistema Modesto se ve sobrepasado por los acontecimientos. Está enfrentándose a un engranaje que, a pesar de estar putrefacto, es complejo e invencible. Aunque logre acceder a Julio Colón, este, y parafraseándolo, no es más que “un humilde peón, nada más⁷⁹”, que forma parte de un mecanismo imparable:

La lucha de Modesto (...) para vengar la muerte de su hija es una lucha sembrada de cadáveres, pero condenada de forma inevitable al fracaso, ya que –como anticipan los héroes de *Force of Evil* (Abraham Polonsky, 1948) o de *A quemarropa* (*Point black*, John Boorman, 1967)– ningún individuo puede acabar solo con un sistema que a medida que van transcurriendo los años, parece más fuerte que nunca. (2003, pp. 38-39)

⁷⁸ Diálogo extraído del minuto 01:35:57 de *La caja 507*.

⁷⁹ Diálogo extraído del minuto 01:33:37 de *La caja 507*.

Aunque Pardo parezca salir vencedor –compran su silencio y venga la muerte de su hija– no deja de ser un antihéroe con aires derrotistas:

La película intenta también decir que te puedes cargar al mafioso italiano y al otro y al otro, pero el mecanismo va a seguir funcionando igual. Modesto no gana absolutamente a nadie: se quita de en medio a dos o tres tipos que se han vuelto muy ruidosos, pero más allá de eso, va a seguir ocurriendo lo mismo. (Angulo, 2003, p. 272)

Como sucedía en el cine negro clásico, cuando un personaje intenta hacer frente a los poderes que manejan los hilos de la sociedad, y de acuerdo con Heredero y Santamarina (1996), las estructuras de dominio existentes se consiguen mantener intactas, y el resultado que obtiene el hombre de a pie no es más que toparse con los mismos valores corruptos con los que pretendía acabar, estando condenado al fracaso de antemano. Al final, y como sucede tanto con Rafael Mazas como con los personajes que pueblan el universo cinematográfico de Urbizu, pese a su deshumanización y crueldad, el espectador es capaz de mostrar empatía por Modesto:

A pesar de que su comportamiento tras conocer los documentos contenidos en la caja 507 incluye extorsiones e, indirectamente, provoca varias muertes, el estímulo de obtener el paradero de los responsables de la muerte de su hija que mueve todas sus acciones es humano y comprensible. (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 18)

6.5.3. Personajes secundarios

En la cinematografía de Urbizu, “aparece una magnífica galería de personajes secundarios, que (...) alcanzan una extraordinaria consistencia y densidad, hasta el punto de convertirse –sobre todo en los films de encargo–, en uno de los mejores logros de estos trabajos” (Angulo, 2003, p. 51). En *La caja 507*, el bilbaíno perfila sutilmente alguno de los personajes que acompañan a los protagonistas y que permiten completarlos. Entre ellos destacan principalmente Ángela y Mónica.

La construcción de la mujer de Modesto no es tan meticulosa como la de la novia de Rafael, y es que su papel se reduce a escasas líneas de diálogo, al estar ausente durante la mayor parte del metraje. Con la poca información que el cineasta nos ofrece podemos

sacar varias conclusiones acerca de su carácter, personalidad o temperamento. Definiríamos a Ángela como una mujer de mediana edad, casada con Modesto y madre de una hija de dieciséis años. Teniendo en cuenta que la secuencia que abre el largometraje transcurre un domingo –Modesto no acude a trabajar y María no tiene instituto–, no podemos esclarecer si Ángela desempeña una profesión fuera de su hogar o simplemente es ama de casa. Después de la elipsis de siete años, y cuando volvemos a retomar la narración, tampoco hay respuesta a esta incógnita. Por un lado, el hecho de que la acción se desarrolle un sábado podría suponer que tenga el día libre; por otro, que el shock provocado por la pérdida de María –que trata de sobrellevar a base de pastillas– le haya llevado a abandonar su puesto de trabajo.

Al igual que Modesto y el resto de personajes de la ficción, arrastra una herida irreparable: la muerte de su hija. Como ya hemos comentado en varias ocasiones, el paso del tiempo no ha sido suficiente para reponerse del terrible acontecimiento, tal y como reflejan dos elementos: el consumo de medicamentos y el color del pelo. Si recordamos, lo primero que hace al despertarse –y que intuimos forma parte de su rutina– es ingerir varias pastillas que tratan de levantarle el ánimo. Además, a raíz del accidente, y como le confiesa Modesto a Regueira durante el atraco: “Mi mujer está enferma del corazón. Dígale a ese hombre que las medicinas están en el armario de la cocina. Si tiene un ataque hay que darle un spray tres veces debajo de la lengua⁸⁰”. Por otro lado, y haciendo gala de una minuciosa planificación al construir sus personajes, el pelo de Ángela nos dice mucho acerca de lo que siente y padece. Si nos detenemos un instante en el siguiente encuadre (ver fotograma 74, p. 585), observamos que las raíces oscuras del pelo se hacen cada vez más presentes en un cabello rubio poco cuidado que en nada se asemeja a la reluciente cabellera que luce al comienzo del largometraje (ver fotograma 75, p. 585). Este insignificante detalle es capaz de revelarnos, en *off*, la degradación de un personaje desencantado y abatido por una tristeza infranqueable.

Otra herramienta que nos ayuda a desvelar la personalidad de Ángela es el tono de la bata y del pijama que viste (ver fotograma 74, p. 585). Tomando como referencia el manual de Heller (2004), el rosa es el color que simboliza la fuerza de los débiles a través del

⁸⁰ Diálogo extraído del minuto 00:16:10 de *La caja 507*.

encanto, la sensibilidad, la delicadeza, el sentimentalismo y la amabilidad. En definitiva, encaja a la perfección con un personaje inocente que, por casualidades del destino, será maltratada y llevada hasta el filo de la muerte, de la que conseguirá salir recuperando la felicidad que creía perdida.

A pesar de no tener demasiado peso dentro del desarrollo del filme, su presencia se vuelve fundamental para Modesto. Este, y a pesar de no mostrarlo abiertamente durante los primeros compases de la película, siente un amor incondicional por su mujer. Cuando entra en coma, Pardo es presa del pánico ya que es consciente de que puede producirse otro desastre que sería incapaz de superar. Urbizu reconoce que la intención de haber acabado con su vida siempre estuvo en mente de los productores. “Nos pedían que la matásemos y cuanto antes. Incluso una de las versiones empezaba con Resines con las cenizas de ella esperando al autobús, entonces paraba una moto, lo ametrallaba, se caían las cenizas al suelo y se titulaba: *Hormigas en el infierno*” (Maldonado, 2020, p. 649).

Como apuntamos anteriormente, su recuperación es necesaria para poder justificar la venganza que Modesto se trae entre manos. Si el milagro no llegase a producirse, todos sus esfuerzos por pasar página y olvidar el pasado, serían en vano:

Había que darle algo, por lo menos un poquito de esperanza. Ya le hemos matado a la hija, no hace falta matar a nadie más. A parte que estaba solo y es bueno darles algún interlocutor. La recuperación de la mujer tenía que ver con la superación del asunto. La inocencia de Ángela dice mucho de las razones por las que Modesto tiene que hacer lo que hace, por dignidad, por decirle: “A tu hija la mataron”, pero ya me encargado yo. (Maldonado, 2020, p. 649)

En definitiva, Ángela representa a aquellas personas inocentes y ciegas que viven sin percatarse de todo lo que ocurre en las entrañas del sistema. Desde el estrato superficial de la sociedad, intentan llevar una vida decente y cotidiana que a veces es salpicada por trágicos sucesos que creen como fortuitos, pero que realmente son orquestados por individuos que, desde el subsuelo, manejan los hilos a su antojo y beneficio.

Como ella, Mónica es otra víctima que –esta vez sí– pierde la vida al verse involucrada en una vorágine de infortunios. A diferencia de Ángela, cuenta con un *backstory* más

trabajado, que la hace más “redonda” –desde el punto de vista de la construcción como personaje–, y en el que destaca su pasado como bailarina. En la secuencia en la que se presenta al espectador, Urbizu dispone en el encuadre varias piezas que, subliminalmente, nos permiten dar veracidad a la afirmación anterior. Un plano general cargado de significantes nos muestra el interior de su domicilio. Entre tantos objetos llama especialmente nuestra atención todo aquello que compone la parte izquierda del cuadro (ver fotograma 76, p. 585). De izquierda a derecha encontramos: una barra para bailarinas de ballet, unas mallas rosas, unos calentadores grises sobre el suelo, unas zapatillas de danza y una botella de agua. Todos estos ingredientes nos hacen pensar que sabe bailar y que ha estado practicando recientemente. Además, la presencia de un cuadro de la compañía de teatro de Pina Bausch (ver fotograma 77, p. 586), junto con dos pósteres de espectáculos –uno de la *Bella Durmiente* y otro irreconocible (ver fotograma 78, p. 586)– desvelan la verdadera pasión que siente por la danza.

Como sufriría Santos Trinidad en *No habrá paz para los malvados*, Mónica no es capaz de desprenderse de su peor enemigo: el alcohol. Suponemos que su adicción le ha causado verdaderos problemas de salud, llegando a estar interna en un centro de desintoxicación. A esta conclusión accedemos mediante la excusa que utiliza Rafael para escapar del control de Marcelo durante unos días: “Mónica ha vuelto a beber. Me han avisado⁸¹”. El hecho de que el mafioso italiano no sospeche de la mentira es motivo suficiente para afianzar nuestra hipótesis.

Además, y aunque pueda parecer insignificante, el hecho de que en la secuencia de presentación se quede dormida ebria después de una rutina de danza, posibilita una conexión soterrada con una herida del pasado: el haberse convertido en bailarina de striptease en vez de en profesional. En el presente ficcional del largometraje ya no se dedica a vender su cuerpo a cambio de dinero; sin embargo, es algo que solía hacer años atrás. Aunque no se den más datos al respecto, intuimos la frustración que pudo sentir el al tener que rebajarse al más ínfimo escalón en el club de Pichín, en vez de pertenecer a una compañía donde desarrollar sus dotes artísticas. Quizás fueran las malas influencias

⁸¹ Diálogo extraído del minuto 00:47:36 de *La caja 507*.

o la ausencia de seres queridos lo que la empujaron al mundo de la noche, su única escapatoria para ganar un sueldo y subsistir.

Todas estas afirmaciones están resumidas en la medalla con forma de dromedario que cuelga de su cuello y a la que se aferra cuando Rafael descubre que ha estado bebiendo (ver fotograma 79, p. 586). El animal –uno de los iconos de Alcohólicos Anónimos– forma parte de este característico objeto en el que puede leerse la siguiente leyenda:

Por un lado, está el dromedario y por el otro: “Dame Señor fuerza para cambiar las cosas que pueda, serenidad para aceptar las que no pueda cambiar y sabiduría para distinguir la diferencia”. Es una especie de lema que te hace ver que tu pelea es diaria, que nunca se acaba, que sigues siendo alcohólico. Solo por hoy, mañana ya veremos. Vamos a hacerlo bien hoy. Ellos se levantan así porque sino posiblemente la caguen. (Maldonado, 2020, p. 654)

El alcohol, además de ser una manera de apagar esa sensación de fracaso, es una herramienta perfecta para sobrellevar sus nervios y su tormentosa relación con Rafael. Desde la primera secuencia en la que coinciden, Urbizu nos plantea una dicotomía bella-bestia que continuamente se tambalea debido al trato vejatorio al que Mazas la somete. Mónica aguanta sus embestidas una y otra vez: amenazas, intimidaciones, golpes... ya que –y tal y como le confiesa–, es la única persona que tiene en el mundo. Prefiere una relación de altibajos a llevar una vida en soledad. Su rol podría hacer alusión, en parte, a aquellas mujeres que, en silencio, sufren violencia de género y que no son capaces de denunciarlo por las represalias que les pueda ocasionar.

A nuestro parecer, Mónica no alza la voz contra la figura de Rafael porque, en el fondo, sabe que tiene buen corazón y que trata de protegerla. Esto se muestra en la que escena en la que Mazas descubre que ha vuelto a beber. Desde el umbral de la cocina y como si de una niña pequeña e inmadura se tratase, le devuelve un gesto que deja entrever miedo y culpa, mientras juguetea con el colgante. Cuando Rafael le recrimina su desliz, agacha la cabeza y se gira para evitar cualquier contacto directo con su fulminante mirada, sabiendo que no soporta que caiga una y otra vez en la tentación. Al continuar la charla, se repone y sale a la luz su verdadera personalidad: mirada inocente, condescendiente y delicadas expresiones (ver fotograma 80, p. 586).

La joven, y coincidiendo con Ángela, viste gamas de tonos rosas (ver fotograma 81, p. 587). Como ya vimos, y referenciando a Heller (2004), el color, y desde una perspectiva psicológica, se asocia a lo dulce y lo agradable; al amor, la ternura y la inocencia; a la feminidad y la maternidad; elementos que reflejan a la perfección su personalidad. Justo hacia el final de la narración, su indumentaria se torna hacia el azul celeste (ver fotograma 82, p. 587). A nuestro parecer, no es casualidad que Urbizu emplee unos tonos que aluden a la calma y a la relajación justo en la secuencia en la que Rafael –habiéndose fracasado en la búsqueda de los documentos– la llame para tranquilizarla e inspirarle confianza.

Al final, el aura pesimista que envuelve el largometraje termina apoderándose de su destino. Empleada como moneda de cambio para capturar a Mazas, sufrirá las despiadadas torturas de Roberto, el hermano de Marcelo, que la llevarán a una muerte sangrienta y cruel que ni mucho menos merece. En definitiva, no es más que otra víctima inocente que se suma a la lista de cadáveres caídos a consecuencia de la venganza de Modesto.

Como reconoce Urbizu (Angulo et al., 2003), los personajes secundarios no están de relleno, deben aportar a la narración, ayudando a su avance o espesándola. La meticulosidad con la que el cineasta los trabaja también se ve reflejada en la construcción de: Sánchez, Marcelo, Santos Guijuelo o Toni Lomas. El primero de ellos es el empleado del desguace al que acude Rafael para obtener información acerca del atraco a la sucursal de Bancosol. A pesar de lo esporádica que es su intervención, el espectador se percata de que tiene un pasado tormentoso –rasgo común del universo Urbizu–. Con esta simple pregunta que formula Mazas: “¿Sabe tu mujer lo que hacías en el talego⁸²?”, respondida con una mirada fulminante y un gesto enfurecido, somos capaces de imaginar el rol que cumplía el personaje entre rejas. “No sabemos lo que hacía en la cárcel, pero o ponía el culo, o daba, o se dedicaba a machacar algo, no sé, hacía algo chungo” (Angulo, 2003, p. 172).

Por su parte, Marcelo está planteado como un mafioso humanizado. Es un hombre muy preocupado por su familia, su bien máspreciado. A pesar de que su presencia denota autoridad, el estar siempre acompañado por su hermano nos hace verlo como un hombre

⁸² Diálogo extraído del minuto 00:51:10 de *La caja 507*.

con debilidades. Así mismo, puede que no esté preparado para sobrellevar situaciones límite ya que, o bien no le gusta o no es capaz de mancharse las manos de sangre. Ni interviene en las torturas a Mónica ni se encarga personalmente de disparar a Rafael; es más, en el momento de la ejecución le da la espalda. Además, Urbizu le confiere un interesante pasado relacionado con evasión de impuestos y problemas legales en su país natal, lo que le llevó a huir a la Costa del Sol, donde parecer llevar tiempo residiendo.

El peso del pasado y de los errores que siempre vuelven son las piedras angulares que sostienen a Santos Guijuelo. Lo más llamativo de este personaje, y compartiendo una característica común tanto con el universo del cineasta como con el *noir* clásico, es la herida sentimental que sigue abierta: la muerte de su esposa. Como podemos sonsacar a raíz de la conversación que mantiene con Modesto cuando va a visitarle, es un individuo cuyo mundo siempre giró entorno a esa figura femenina. Fue capaz hasta de dejarse sobornar –falsificando el informe del incendio– para costear los cuidados que suponía la enfermedad que padecía su mujer y bajo la que –suponemos– terminó sucumbiendo. Como confiesa mientras la cámara hace un barrido hasta un marco de fotos en el que vemos a la pareja posando felizmente casados: “Tardé dos días en contestarle. Lo consulté con ella. Lo pensamos mucho, pero ¿por qué no? Esa chica ya estaba muerta. Yo había empezado a construir esta casa. Mi mujer no estaba bien⁸³”. A partir del fallecimiento, su vida dejó de tener sentido. La casa a medio construir plagada de bolsas de plástico, muebles antiguos, cajas de fruta... y el desorden reinante, envuelven a un personaje desecho y abandonado a su suerte. Su papel viene a ejemplificar que el dinero no da la felicidad, sino que importa más la salud.

Otro secundario interesante es Toni Lomas. Aunque su papel sea prácticamente insignificante en cuanto a presencia en cuadro, Urbizu busca que, al igual que con Sánchez, el espectador adivine cómo es ese personaje y el mundo que lo rodea. Esta suposición viene marcada por la escena en la que, literalmente, el cineasta nos abre las puertas de su casa. A través de dos planos generales (ver fotogramas 83 y 84, p. 587), nos encontramos frente a un piso que no difiere mucho del de Guijuelo. Suponemos que no pasa demasiado tiempo en él, ya que se amontonan trastos y desperdicios por todos lados.

⁸³ Diálogo extraído del minuto 00:57:20 de *La caja 507*.

La excesiva decoración con un toque *kitsch* –detengámonos en la figura vestida de flamenca que reposa junto al televisor– invade el espacio por completo. Además, intuimos que Lomas es un hombre que, o bien es soltero o si tiene pareja no vive con ella, debido a los dos sensuales pósteres de chicas desnudas que cuelgan de la pared. Por último, y como ya deducíamos de la secuencia en la que secuestra a Ángela, es asiduo a consumir cocaína y no se preocupa ni de tirar los restos del último tiro, que siguen sobre la televisión.

El último secundario que no podíamos para por alto, a pesar de su escasa participación, es Julio Colón. Se trata de un personaje que se define a sí mismo como un humilde peón que trabaja como uno de los muchos engranajes que componen un mecanismo que escapa a los conocimientos de Modesto, y que es capaz de jugar con la verdad y la mentira, la realidad y la ficción, haciendo creer cosas que realmente no son como sucedieron. Lo más llamativo de este individuo es el pin del yin y el yang –aportación del propio actor a la hora de perfilar su papel, según cuenta Urbizu (Maldonado, 2020)–, que presenta en la solapa de su chaqueta. El significado de este detalle –confrontación entre fuerzas opuestas– resumen a la perfección no solo la personalidad de este hombre de dos caras, sino toda la dualidad que marca el largometraje.

6.6. Dimensión visual y sonora

El objetivo del siguiente epígrafe es analizar en profundidad todo lo que atañe a la puesta en escena del film, concepto que, según Marzal y Gómez-Tarín (2015), describe la familia de elementos que construyen la representación audiovisual, partiendo de la composición, puesta en cuadro, el sonido, la luz, los decorados, el atrezzo, el vestuario, la caracterización, etc... Abordaremos en primer lugar los escenarios en los que se desarrolla la acción para continuar con un estudio minucioso de cómo los retrata el cineasta valiéndose de: encuadres, movimientos de cámara e iluminación.

6.6.1. Espacios dramáticos

Uno de los componentes fundamentales del cine negro clásico es su ambivalencia. Esta, está presente no solo en la construcción de los personajes que pueblan el largometraje que ahora nos ocupa, sino también en la configuración de los enclaves en los que se desarrolla el relato. Valiéndose de la especulación inmobiliaria como telón de fondo, Urbizu plantea varias dicotomías que abordaremos a continuación: españoles-extranjeros; lujo-pobreza; y naturaleza-violencia.

Desde la primera secuencia del filme y gracias a la presencia del mar en los encuadres, al modelo de ropa que visten los personajes y al tipo de arquitectura de los edificios, somos capaces de ubicar la trama en algún punto del litoral mediterráneo. Gracias a un plano general en el que se dibuja la silueta del continente africano (ver fotograma 9, p. 569), podemos afirmar con exactitud que la acción tiene lugar en la Costa del Sol, en alguna zona comprendida entre Málaga y Cádiz. Urbizu, que revelará más datos acerca del paradero conforme avance la diégesis, es partidario de modelar –y como si de un *western* se tratase– un escenario fronterizo. La proximidad entre África y la península, y la elección de Andalucía como destino de jubilación, provocan una confluencia entre diferentes culturas y nacionalidades. Las dos mujeres de origen musulmán que esperan al autobús (ver fotograma 85, p. 588); el marcado acento francés de la mujer que acude a la sucursal de Bancosol; el pub alemán en el que Rafael se entrevista con un funcionario público; la presencia de Marcelo Crecci y su familia; el restaurante turco donde Mazas se entrevista con el inspector de policía; y la clínica extranjera en la que Ángela termina de recuperarse; son algunas de las pinceladas que plantea el cineasta para dibujar el contexto en el que se mueven sus personajes, cuyos itinerarios los llevarán a desplazarse hasta el Campo de Gibraltar y Tánger.

Como ya apuntamos en epígrafes anteriores, Urbizu sitúa la trama en un momento en el que el “boom” de la construcción se hace fuerte en la Costa del Sol. Los escenarios del largometraje “tienen como horizonte un paisaje de grúas y urbanizaciones, subrayando así la denuncia de la corrupción inmobiliaria y de la sustitución de la riqueza natural del litoral mediterráneo por moles de ladrillos que vertebran la película” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 16). Este contexto urbanístico se sugiere desde el cartel

promocional que anuncia un nuevo proyecto llamado *Invierta aquí* (ver fotograma 85, p. 588), y a cuya presentación terminará asistiendo Modesto para extorsionar a Gerardo de la Hoz. Así mismo, hasta en cuatro secuencias se dejan entrever las siluetas de grúas y maquinaria especializada dispuestas a iniciar una nueva construcción (ver fotograma 45, p. 578; 86, 87, y 88, p. 588). En definitiva, el cineasta pretende hacernos ver que está emergiendo una nueva civilización insostenible, regida por unas leyes y normativas ilegales, y liderada por políticos corruptos y egoístas que no buscan más que beneficiarse de situaciones favorables para sus negocios.

La especulación inmobiliaria se convierte así en un *business* fraudulento capaz de encubrir acciones de destrucción de parajes naturales y zonas agrícolas que, infravalorando su potencial, son recalificadas para su posterior uso urbanístico. La crítica a este sistema, que no duda en hacer usos indebidos y despilfarrar recursos naturales – agua en este caso–, se inspira claramente en *Chinatown*, un film que “muestra como se puede deteriorar un territorio para comprarlo luego más barato porque se sabe, por información obtenida de los representantes urbanísticos, que la ciudad va a crecer por ese lugar” (Angulo et al., 2003, p. 177); algo claramente extrapolable a *La caja 507* y el incendio de Las Zarzuelas ya que, después del incidente, el pinar se transforma en un campo de golf y un lujoso complejo de chalets “para ricos⁸⁴” –en palabras de Modesto–, a los que “no les gusta que les miren⁸⁵”, tal y como reconoce el guardia jurado que le increpa en su visita al enclave del accidente.

Dentro de la amalgama de localizaciones exuberantes, y a pesar de entrometerse en una única ocasión en el discurrir narrativo, destaca el grandioso despacho de Julio Colón. En comparación con la pequeña sala desde la que ejerce su cargo el director del periódico Europa Sur –al que acompañamos en la escena anterior–, es un enclave más amplio y lujoso, en el que hay espacio suficiente para una gran mesa de reuniones, un escritorio y hasta una estatua que parece representar un león. Para Urbizu (Maldonado, 2020), esta peculiar localización que bien podría haber salido de una película de Fritz Lang y que no es más que un decorado que deja entrever las torres Picasso gracias a un *chroma*, viene a

⁸⁴ Diálogo extraído del minuto 00:58:40 de *La caja 507*.

⁸⁵ Diálogo extraído del minuto 00:44:11 de *La caja 507*.

simbolizar un Olimpo metafórico desde el que los dioses manejan los hilos a su antojo, protegidos por las alturas y los cielos.

Volviendo a las dualidades, y de acuerdo con Angulo et al. (2003), el realizador bilbaíno aprovecha la trama para exponer una relación entre la corrupción y el agua que, a su vez, evidencia la dicotomía lujo-pobreza a la que se asoma el largometraje. El periplo que vive cada uno de los personajes oscila entre dos tipos de ambientes: por un lado, las lujosas mansiones y las frondosas urbanizaciones, que bien podríamos ubicar en la zona de Marbella; además de las amplias y pomposas oficinas de los directores de banca situadas en grandes capitales (ver fotograma 89, p. 589); por otro, lugares recónditos, áridos y degradados, más propios del universo cinematográfico del cineasta, como casas de campo medio en ruinas, pisos abandonados en barrios periféricos de ciudades en descomposición, zonas industriales, bares y clubs de alterne...

Una de las peculiaridades de la obra es que, a pesar de tratarse de un *thriller*, Urbizu pretende alejarse de lo urbano y las grandes metrópolis para construir un largometraje en el que la violencia impregna todos los escenarios, especialmente los rurales. “Junto al lujo y los ambientes de las élites económicas instaladas en la zona, convive un submundo de violencia, delincuencia y marginalidad, sino que también se ponen de manifiesto las relaciones que se vinculan entre ambos espacios físicos y sociales” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 17). Tanto las localizaciones de postín como las más desangeladas, comparten una característica común: se sitúan en entornos rurales en los que la clandestinidad y el anonimato provoca que germine la violencia. La ambigüedad de un escenario, que nunca es lo que parece ser, permite “sumergir al espectador en un universo sin valores reconocibles, donde el universo siempre es inestable y donde todo es intercambiable” (Heredero & Santamarina 1996, p. 27).

Atendiendo a la importancia que da el cineasta a los entornos rurales, podríamos decir que el film recibe influencias del *country noir*, término que nos permite etiquetar a una serie de largometrajes que, cumpliendo con las características intrínsecas del género negro, ubican sus tramas en espacios agrestes. Aunque esta denominación fue acuñada en 1996 por el escritor Daniel Woodrell como subtítulo de su libro *Los huesos del invierno*, nace en el siglo XVII: “Country noir has a long-hidden tradition in American literature

with roots that reach back to 1682, beginning with the unlikely-sounding *The Sovereignty and Goodness of God*, by Mary Rowlandson⁸⁶ (Merrigan, 2014). Este subgénero nacido de la novela negra, bebe directamente de aquellas películas del periodo clásico del género, en las que se trasladan los relatos –por completo– a entornos rurales. Estos emplazamientos, convertidos en lugares apacibles y tranquilos, simbolizan un hogar ficticio o una guarida en la que los protagonistas se cobijan para deshacerse de una herida del pasado que aún les sangra, o escapar de una nación que amenaza con exterminarlos:

Quizá por esto mismo, también, la única salida que propongan varias de estas películas⁸⁷ para sus personajes sea la huida hacia el Sur, hacia México, hacia el Caribe; en definitiva, hacia una sociedad menos desarrollada e industrializada que la norteamericana. Un modelo social que, dentro del esquema conceptual de estas películas, viene a representar algo así como una reedición del mito del «buen salvaje», una vuelta imposible a los orígenes, a la América rural y a los tiempos primitivos de los territorios sin fronteras. (Herederó & Santamarina, 1996, p. 169)

Tomando como referencia el periodo clásico del género, títulos como *El último refugio*, *La sombra de una duda*, *El cartero siempre llama dos veces* o *Retorno al pasado*, vendrían a simbolizar el desplazamiento narrativo ciudad-campo. El interés por esta dicotomía sigue inquietando a los cineastas, llegando hasta nuestros días. Dentro de la producción cinematográfica americana moderna, a obras como *Sangre fácil*, *Fargo* (Joel Coen, 1996); *No Country for Old Men* (*No es país para viejos*, Joel Coen, 2007), *Hell or High Water* (*Comanchería*, David Mackenzie, 2016) o *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (*Tres anuncios en las afueras*, Martin McDonagh, 2017), podríamos otorgarles la etiqueta de *country noir*, ya que presentan relatos que, a pesar de estar ubicados en el mundo rural, siguen manteniendo los moldes y el aroma crítico del género.

En *La caja 507* Urbizu deja claro que el mal no solo es producto de lo urbano, sino que también se reproduce en una naturaleza cada vez más amenazante. Esta hipótesis queda reafirmada desde la secuencia en la que María y su novio escapan a la finca Las Zarzuelas. A simple vista, el lugar no levanta sospechas, sin embargo, existen dos elementos para

⁸⁶ El *Country noir* tiene una larga tradición oculta en la literatura estadounidense cuyas raíces se remontan a 1682, comenzando con *The Sovereignty and Goodness of God*, de Mary Rowlandson.

⁸⁷ Los autores se refieren a los largometrajes del cine negro clásico.

provocar intranquilidad y alarma. El primero de ellos es un cartel junto al que pasan los chicos con la motocicleta, en el que puede leerse: “Prohibido el paso y prohibido hacer acampada”. En un primer visionado quizá no demos demasiada importancia a este elemento que podríamos considerar de atrezo. Sin embargo, y siendo conscientes del afán del cineasta por ir revelando información de manera subliminal, llegamos a la conclusión de que es una clara advertencia de lo que está por venir. El movimiento lateral de cámara –de izquierda a derecha– que acompaña el avance del vehículo por un camino de tierra, seguido de un acercamiento en travelling hacia la señal, nos hace pensar que el paraje, que en primera instancia actúa como refugio clandestino para los jóvenes enamorados, es verdaderamente peligroso. Esta conclusión se ve reforzada por el segundo elemento que aporta inquietud a la escena: la música. La partitura de Mario de Benito, que utiliza un compás y unas tonalidades en ocasiones tétricas, no hace más que seguir construyendo una atmósfera que, tal y como señalan Cieutat y Predal (1993), es propia del género negro, debido a su carácter amenazante y opresivo. “Intenté crear ciertas expectativas. Cuando llega la moto, la brisa que mueve los árboles en primer término. Hay una amenaza” (Angulo, 2003, p. 281).

Toda la acción –hasta que empieza a desaparecer el sol– se caracteriza por el uso de grandes planos generales puramente narrativos mediante los que Urbizu, más que dar la oportunidad a los espectadores de disfrutar del paisaje, nos hace ver lo insignificante que podemos llegar a ser frente a la magnitud de terreno frondoso en el que se van sumergiendo los personajes. La inmensidad del Mediterráneo como telón de fondo, la arbolada que se extiende por toda la ladera de la montaña y hasta los grandes molinos eólicos que giran violentamente movidos por el viento, convierten la finca en un lugar inconscientemente peligroso.

Al caer la noche, y con la tienda de campaña ya situada en el pinar, los chicos se ven sorprendidos por el incendio. La situación, que parece irreversible, da sentido a todos los elementos perturbadores de los que hablábamos anteriormente, y que actúan como premonitorios. Las devastadoras llamas arrasan con todo a su paso, incluso con la vida de María, que acorralada, no puede más que asumir su fatídico destino. Con un gran plano general de parte del bosque ardiendo en mitad de la noche, Urbizu despide una magistral secuencia de la que podemos sacar la siguiente conclusión: en *La caja 507* lo rural no es

inofensivo ya que en la naturaleza hay cavidad para la violencia y la muerte. El cineasta trata de desmitificar la creencia de que el cine negro solo es posible en grandes metrópolis.

A partir de esta secuencia, los entornos rurales se vuelven áridos, secos, físicos y desolados. En ellos, la violencia se hace más explícita y desagradable. Además, son las localizaciones ideales para que delincuentes de poca monta traten de provocar el caos sin levantar sospechas. Al primero de estos nuevos escenarios tenemos acceso alrededor del minuto once de metraje. Mediante un único plano general de situación (ver fotograma 90, p. 589) con una duración que no excede de la necesaria desde el punto de vista narrativo, y un movimiento lateral de cámara de derecha a izquierda, seguimos a una motocicleta que, llegando desde un camino junto a una depuradora en mitad del campo, accede a una nave sin actividad aparente, en la que un grupo de ladrones se prepara para asaltar la sucursal de Bancosol. La depuradora de agua –volvemos a uno de los temas recurrentes del film– situada en mitad de un complejo industrial medio abandonado, es perfecta para que pasen desapercibidos al estar al margen de la ciudad.

Si avanzamos en la trama, y después del éxito del robo, la banda de malhechores se traslada a una nueva guarida, esta vez en Tánger, donde se disponen a repartirse el botín. El refugio se ubica en una degradada casa de campo situada en una alejada colina sobre la que se recorta, al fondo, la ciudad. Por medio de un plano general de seguimiento, Urbizu nos muestra un lugar que comparte muchas de las características del descrito anteriormente, pero en el que ganan fuerza los tonos terrosos, el calor aplastante del sol y la aridez, logrando construir un escenario *westerniano* que viene a reforzar la fisicidad de la violencia que invade estos emplazamientos. En esta ocasión, el cineasta sí apuesta por emplear planos de situación para justificar que, en estos espacios tan anónimos, alejados y poco expuestos a las fuerzas del orden y posibles testigos, puedan cometerse tiroteos tan descarnados y sangrientos como el que enfrenta a los atracadores con Rafael, sin que provoquen alarmas o sospechas.

Frente a estos emplazamientos, y como adelantábamos anteriormente, encontramos complejos urbanísticos de alto standing caracterizados por la ambigüedad y las falsas apariencias; y es que “todos los ambientes de *La caja 507* están marcados, en mayor o menor escala, por un modo de actuación basado en la falsedad, la mentira y la

desobediencia” (Rodríguez, 2016, p. 145). Además, y como señalan Sánchez Zapatero y Marcos Ramos:

El carácter idílico de muchos de los escenarios exteriores de la película también contrasta con la violencia que late en ellos, mostrada tanto de forma indirecta –a través de las repercusiones de las decisiones que se toman en muchos de los centros de poder políticos, económico y empresarial, de las que es ejemplo la muerte de la hija de Modesto– como directa –a través de los asesinatos que se cometen en mansiones como la de los mafiosos italianos–. (2014, p. 17)

La primera vez que accedemos a un ostentoso chalet de lujo se remonta a la media hora de película. Rafael, sospechando de la sustracción de los documentos que, como salvoconducto, guarda en la caja 507, va a visitar a Marcelo. A través de un movimiento lateral de cámara –de derecha a izquierda– seguimos su todoterreno, que atraviesa un camino flanqueado por varios árboles que termina en un portón. Una cámara de vigilancia reconoce al ocupante del vehículo y lo deja acceder al recinto altamente protegido, no solo por este sistema de video sino también por individuos armados y perros de presa (ver fotograma 91, p. 589). Estos indicadores nos hacen entender que el domicilio, más que una residencia al uso, es una guarida en la que se esconde alguien con poder y, quizás, hasta peligroso. Esta idea se reafirma gracias a un plano en el que observamos, de espaldas a cámara, a Roberto, que lee un periódico en italiano –Urbizu nos revela subliminalmente la nacionalidad de Marcelo– mientras sujeta un *walkie-talkie* con el que se comunica con los guardias situados en diferentes puntos de la casa.

Cuando Marcelo hace su entrada, el cineasta lo retrata como un padre de familia preocupado por su hijo –vemos como acaba de llegar de pescar con él– y su mujer, que lo espera relajada mientras toma el sol. Tras despedirse de ellos, entra en casa y se dirige con Rafael a la cocina. Alejados de las miradas de los demás, entablan una conversación en la que se revelan nuestras sospechas: Marcelo es uno de los muchos mafiosos que, buscando esconderse de la Justicia o sus enemigos, se afincan en la Costa del Sol, donde, aparentemente, pueden sortear a sus perseguidores.

Urbizu, fiel a su estilo cinematográfico, no se muestra muy descriptivo a la hora de presentarnos la localización, decantándose por una puesta en escena simple y concisa,

supeditada a la narración. A pesar de que evita mostrarnos de manera minuciosa el espacio, nos revela –indirectamente– el entorno a través de un plano general (ver fotograma 92, p. 589), en el que vemos la piscina y el jardín del domicilio. En el encuadre observamos, en primer lugar, que gracias a la altura del emplazamiento se puede ver el mar. Así mismo, no hay ningún edificio alrededor, por lo que el chalet está fuera del alcance de cualquier mirada. Por último, y prestando atención al sonido, solo somos capaces de identificar ruidos procedentes de la naturaleza. En definitiva, la ubicación rural del domicilio –amparada por el anonimato del lugar– le hace ser un escenario perfecto para pasar desapercibido y organizar actividades ilegales.

En definitiva, y para poner fin a este epígrafe, la muerte de María en el incendio de Las Zarzuelas; el descubrimiento, en la depuradora abandonada, del cuerpo sin vida de uno de los atracadores de la sucursal de Bancosol; el descarnado tiroteo que acaba con el asesinato de cinco personas en la casa de campo de Tánger; la muerte de Rafael y Mónica en el domicilio de esta última –situado en una urbanización de lujo–; el posterior descubrimiento de los cuerpos calcinados en un descampado de La Línea; así como el violento asesinato al completo de la familia de Marcelo en su chalet, son ejemplos que dejan entrever la perspectiva desde la que Urbizu enfoca la violencia, desplazándola hasta terrenos y ambientes rurales.

6.6.2. Fotografía

Para abordar el estudio de los planos, angulaciones de cámara y posición de actores, debemos partir de la siguiente cita del propio cineasta, que nos da pistas acerca de lo que podemos encontrarnos en el film:

Para la puesta en escena, nunca hay que poner por delante los principios estéticos, sino las propias exigencias de la historia. No se trata, por lo tanto, de hacer ningún ensayo para saber desde dónde vamos a ver mejor la escena. Se trata de preguntarse: ¿por qué tú estás de pie?, ¿por qué tú estás sentado?, ¿por qué a ti te veo la cara, ¿por qué no? (Angulo et al., 2003, p. 113)

Al esbozar la estética del film, el bilbaíno declara:

La caja 507 es una película sobre un territorio, sobre la búsqueda de la verdad, sobre la venganza. El físico ya te está diciendo: espacio abierto, cielo-mar, espacio cerrado, construcción... y ahí tienes una dialéctica. Ahí ya puede ir el director de localizaciones a saber lo que tiene que buscar, porque tiene que estar ahí todo lo que encontremos. Además, esa tierra tiene unos colores y una temperatura. Buscamos la nitidez, la fotografía limpia, la sensación de calor. Todo reforzado con la ropa pesada, un traje gris, que dices: “¿qué hace ese hombre con ese traje?”. Ya tienes varios departamentos implicados bajo la misma idea: vestuario, dirección artística, fotografía y localizaciones. Era la cuarta película que hacía con Gusi y nos entendíamos a la perfección. (Maldonado, 2020, p. 656)

Como ya hemos mencionado en varias ocasiones, en la cinematografía de Urbizu prima más el “qué” frente al “cómo”, por lo que la puesta en escena queda siempre supeditada a la narración, nunca prevaleciendo sobre esta. Por tanto, es de esperar que no nos enfrentemos a una película visualmente vibrante, con coreografías de cámara y angulaciones manieristas. Sin embargo, hemos considerado varios elementos que, de alguna manera, denotan una cierta autoría en la puesta en escena: el uso de un determinado tipo de plano, la configuración de las escenas, la profundidad de campo, y los movimientos de cámara.

En la presente investigación queda clara la meticulosidad con la que Urbizu, desde la preproducción, plantea sus largometrajes. No hay nada al azar, desde el dibujo de sus personajes al emplazamiento de la cámara en el espacio:

Llevo la planificación sobre planta. Es decir, sobre la planta del decorado voy colocando los ángulos de cámara, numerados, con su correspondencia en el guion. En esas anotaciones se explica también el tipo de plano de que se trata en cada caso. (Angulo, 2003, p. 157)

En este sentido, el filme parte de una línea directriz que le sirve de guía y de la que prefiere no salirse, a menos que las aportaciones del director de fotografía –Carles Gusi en este caso– o del operador de cámara, sean resolutivas y no desvirtúen el conjunto ya establecido. Así mismo, tampoco es partidario de ofrecer referencias cinematográficas

previas para ayudar a construir el *look* de la obra. “Suelo emplear más la pintura (...). Nos guiamos más por las texturas, tonos, colores, iluminaciones... todo esto nos ayuda más a construir el aspecto físico de la película” (Maldonado, 2020, p. 657).

Lo primero que llama nuestra atención en relación a los planos, es que no hace un uso excesivo de los mismos. Todas las escenas quedan perfectamente resueltas en cuatro o cinco encuadres como máximo, de manera que no se apabulle al espectador con un cambio de plano cada segundo. Este sistema de trabajo es fruto de los ensayos y de la descomposición fotográfica previa, que evita rodar más tomas de la cuenta, viéndose reducidos tanto el número de posiciones de cámara como puntos de vista desde los que retratar la escena; lo que permite agilizar no solo el rodaje, sino el posterior ensamblaje de las tomas. “*La caja 507* está montada ya en el guion. Casi plano a plano” (Angulo, 2003, p. 195). De igual modo, el film presenta una economía visual muy marcada, basada principalmente en el uso de objetos reflectantes que, dentro del mismo cuadro, nos ofrecen un contraplano sin que haya que realizar ningún tipo de corte. Este sistema puede valerse de las gafas de Modesto (ver fotogramas 93 y 94, p. 590), del ventanal que da al jardín del domicilio de Marcelo (ver fotograma 95, p. 590), o del reflejo que proyectan los pequeños cristales de la puerta de casa de Mónica (ver fotograma 96, p. 590). En todos estos encuadres se agrupan tanto el plano de acción como el de reacción de los personajes, aportando dinamismo visual al largometraje:

Los reflejos y las ventanas son muy importantes. Cuando Resines se levanta en el hotel desde el que llama para ver cómo está su mujer, se está reflejando toda la costa en la ventana. Cuando Rafael va a casa de Marcelo Crecci, se encuentra en la frontera, no pasa al jardín donde está la mujer del italiano. En el reflejo del cristal vemos el contracampo, vemos a Marcelo con el crío. Esto nos dice: tú no pasas; territorio privado; esperas ahí. Es el reflejo de la riqueza, la opulencia. (Maldonado, 2020, p. 657)

Tomando como referencia el tamaño, la película cuenta con largos, medios y primeros planos. Urbizu emplea los más generales y abiertos –desde el punto de vista del encuadre– para presentar tanto localizaciones como actores. La duración de los mismos no suele exceder de lo habitual por lo que nos encontramos ante un largometraje con un carácter narrativo más que contemplativo. Además, para acelerar el ritmo interno de los planos, el cineasta utiliza tanto el desplazamiento lateral de la cámara como el movimiento de los

sujetos dentro de cuadro. Esto está presente, por ejemplo, en la secuencia en la que mientras Modesto camina hacia la entrada del banco –seguido con un barrido horizontal de izquierda a derecha– vemos entrar en escena –por el lado contrario– a uno de los atracadores con su motocicleta. Así mismo, en la escena en la que Rafael llega a La Línea y aparca su todoterreno junto al domicilio de Toni Lomas –filmada en plano general–, un paneo lateral de seguimiento del vehículo además del corretear de unos niños en último término cuando este se para, hacen que fluya el pulso y el tempo visual de la toma.

La utilización de los planos medios o de los primeros planos –cuya alternancia está basada en la variación de la escala de lo que representan– no parece seguir ninguna regla, de manera que se ajustan perfectamente a las necesidades de la puesta en escena. Lo que sí llama nuestra atención es el carácter recurrente de los planos detalle, ya que *La caja 507* “es una película que está llena de insertos” (Angulo, 2003, p. 176). En el transcurso de la narración, su uso –enfátizar un elemento concreto de la realidad representada– cumple tanto una función narrativa como expresiva, ya que no solo permite adentrarnos en el mundo interior de los personajes –lo que piensan o sienten–, sino que también nos adelantan y nos ponen sobre aviso –de manera implícita– de lo que está por venir.

En ocasiones, Urbizu los utiliza como planos iniciales para aquellas escenas en las que pretende descontextualizar el espacio en el que tienen lugar, relegándolos a un segundo plano. Esto sucede en la secuencia en la que Mazas conversa con Sánchez en el desguace, y en la que partimos de un inserto de una amoladora cortando una chapa de metal; cuando Modesto se entrevista con la propietaria del cuaderno de botánica y vemos, en primer lugar, un plano detalle del mismo; o cuando Pardo pone a Javier Landa al tanto de la trama de corrupción urbanística que esconde la finca Las Zarzuelas, iniciando la escena un inserto de varios titulares del periódico. Respecto al uso de este recurso, el cineasta señala:

Suele tener que ver con el ritmo y con cómo hayas cerrado la escena interior. También buscas el impacto del sonido del inserto, un contraste entre escenas. Depende mucho de la escena. No es algo que suela hacer sistémicamente ni conscientemente. Lo que si me gusta es empezar las escenas casi empezadas. Existe una manía de que las escenas han de empezar y acabar. Para mi, las escenas normalmente deben empezar empezadas y acabar antes de que acaben. (Maldonado, 2020, p. 658)

Un plano al que Urbizu recurre hasta en tres ocasiones, a pesar de no ser frecuente, es el aberrante. Se caracteriza por presentar una inclinación horizontal pronunciada y por crear inestabilidad o inquietud a los espectadores. En la escena en la que Rafael golpea a Mónica, en el momento en el que la chica recibe el golpe, la cámara adopta una angulación diagonal que acompaña el movimiento de caída (ver fotograma 97, p. 591), reforzando la sensación de violencia. Cuando se levanta, el encuadre vuelve lentamente a recuperar su estado original. Por otro lado, el largometraje esconde dos aberrantes más (ver fotogramas 98 y 99, p. 591), que, además, se corresponden con planos subjetivos de Modesto. El segundo de ellos –y al que ya nos referimos con anterioridad– guarda un valor muy significativo ya que su característica composición, en la que las cortinas del dormitorio se entremezclan con las barandillas de la terraza configurando una cruz, nos revela –de manera subliminal– el estado anímico del personaje:

A la composición formal de cada plano, a los diálogos de rectas, a la presencia de curvas o de ángulos rectos... les doy mucha importancia. Hay que tener en cuenta dos cuestiones: está despierto antes de que suene el despertador, vemos el reloj, el retrato de la cría y las gafas –fundamentales para la peli–; y a un hombre que evidentemente está con un conflicto sin solucionar, con algo del pasado que es el balcón –la última vez donde vio a su hija–, esta vez sin flores, porque antes estaba florido y ahora no; a lo que se suma una agresión de rallas diagonales y una cortina de tono rojo. Eso es lo que está viendo o sintiendo cada mañana. (Maldonado, 2020, p. 649)

Además del tipo de plano, debemos analizar el lugar que ocupa la cámara en el espacio y desde qué ángulos observamos a los personajes. “El sentido interno de la acción dicta al director las formas adecuadas para visualizarlo” (Angulo, 2003, p. 65). Tomando como referencia el conjunto del filme, podemos afirmar que todas las angulaciones de cámara están justificadas, evitando cualquier tipo de efectismo cinematográfico. La altura del encuadre siempre viene marcada por la posición del personaje dentro del plano y por la dirección de su mirada. Para demostrar esta afirmación podemos tomar prestada la escena en la que Rafael, después de golpear a Pichín, lo tira al suelo para sonsacarle información. El lugar de la cámara y angulación se acerca al punto de vista del personaje sin que llegue a convertirse en un plano subjetivo. Es decir, Mazas, al estar de pie, es retratado en contrapicado –que en este caso refuerza además su superioridad frente a su interlocutor– mientras que el propietario del club queda relegado a un ángulo picado –transmitiendo

sumisión e indefensión– al estar situado en el suelo. En ninguna secuencia del filme encontraremos un plano que pretenda engrandecer o empequeñecer a un sujeto basándose únicamente en el lenguaje audiovisual.

Algo que queda claro, una vez estudiada la fotografía del largometraje, es que Urbizu es un maestro de la composición y del encuadre. Para estudiarlos, habría que hacer hincapié, en primer lugar, en el uso del escorzo como recurso cinematográfico. Como sabemos, esta herramienta se basa en colocar en primer término a un personaje –de espaldas– que escucha a un sujeto –de frente a cámara– que ocupa la mayor parte del cuadro, llevándose el peso visual. En el filme, dependiendo de la secuencia, el cineasta se vale tanto de planos contraplanos con escorzo –que permiten establecer conexiones de continuidad– como de planos individuales que refuerzan la presencia del personaje. La utilización de un procedimiento u otro no se rige por ninguna regla, sin embargo, creemos que sí guarda un sentido a la hora de retratar la relación entre Mónica y Rafael. Cuando mantienen una conversación siempre observamos sus escorzos; la cámara nunca se introduce en el círculo de acción, algo que sí sucedería si se empleasen planos individuales (ver fotograma 100, p. 591; 101, 102 y 103, p. 592). Por tanto, el cineasta no quiere inmiscuirse en su relación, situándose siempre al margen. Esto queda reafirmado en la última charla que mantienen antes de que Mazas inicie la búsqueda de los documentos. Como si de un *voyeur* se tratase, desde un plano general Urbizu va acercando la cámara lentamente hacia el momento más romántico de la escena, que acabará enmarcada en plano medio corto. A diferencia de las secuencias anteriores, prefiere no cortar a encuadres con escorzo, dando mayor intimidad a la despedida.

Si nos remontamos a la secuencia en la que Regueira –disfrazado– chantajea a Modesto en su despacho, observaremos que el plano con escorzo que lo encuadra está cargado de significado. Es de las pocas veces que el cineasta filma con objetivos de distancia focal larga, empleados principalmente para reducir la sensación de profundidad acercando los sujetos entre sí. El primer plano de Modesto, tomado con teleobjetivo, y en el que asoma parte de la cabeza de Regueira, hace que el personaje parezca engullido por el encuadre, transmitiendo al espectador cómo se siente: acorralado (ver fotograma 104, p. 592).

En el estudio del encuadre no podemos pasar por alto la gran cantidad de planos que basan su composición en el enmarcado natural. Este sistema de configuración visual permite resaltar un sujeto valiéndose de elementos como puertas, ventanas, árboles o ramas. Tomando como referencia los siguientes fotogramas (ver 13, p. 570; 105, 106, 107, 108, p. 593) podemos observar que, tanto los objetos colocados en primer término como las piezas arquitectónicas, permiten construir imágenes dinámicas a la vez que guían la mirada del espectador hacia el punto de interés que busca potenciar el realizador. La maestría con la que Urbizu superpone o recorta las figuras fuera de foco, le permiten obtener composiciones realistas en profundidad.

Otro aspecto a tener en cuenta respecto al encuadre, es su apertura con sentido contextual. En muchas ocasiones, los planos más cercanos a los actores se capturan con ópticas angulares, lo que permite no solo dar mayor sensación de profundidad y perspectiva, sino dejarnos ver el escenario en el que se encuentran. “Si quieres tener el rostro compartiendo con los detalles del fondo, ruedas con angular y te acercas. En *La caja* queríamos mucho poro y nos acercábamos bastante” (Maldonado, 2020, p. 660).

El hecho de no utilizar lentes de distancia focal larga, abre el encuadre, revelando detalles que nos invitan a desentrañar tanto la personalidad como el universo que rodea al personaje. Por ejemplo, los planos medios con los que Urbizu resuelve la secuencia en la que Rafael acude al domicilio de Marcelo, nos presentan –en un segundo plano bastante enfocado debido al uso de diafragmas cerrados–, cómo de lujoso es su hogar en comparación con el de Modesto (ver fotograma 109, p. 594). Lo mismo ocurre cuando Pardo interroga a Santos Guijuelo. Los primeros planos angulares (ver fotograma 110, p. 594) nos dan a entender que el antiguo jefe de bomberos es un hombre que guarda el mismo aspecto que su domicilio: desecho y en ruinas.

Como podemos observar, el predominio de las focales cortas configuran una fotografía caracterizada por una profundidad de campo muy cuidada y nítida. Los espacios escénicos presentan varios términos activos por los que los personajes se desplazan:

El uso de una gran profundidad en la planificación de los planos obedece a dos propósitos: uno, puede hacer innecesario el montaje al permitir al cineasta componer los sujetos

dentro de un solo plano; y dos, permite al director destacar selectivamente los elementos dramáticos. (D. Katz, 2000, p. 234)

La puesta en escena del filme podría resumirse en la siguiente afirmación: “Otro uso más conceptual de la profundidad de cuadro es la conexión de ideas a través del espacio” (D. Katz, 2000, p. 234). Urbizu construye una planificación en profundidad en la que tanto el primer término como el segundo están conectados, por lo que el fondo nunca deja de ser significativo. De acuerdo con D. Katz: “Es posible desviar la atención hacia el actor más alejado mediante el uso de la iluminación, la profundidad de campo o el contexto narrativo” (2000, p. 234). La función de este mecanismo se ve claramente reflejada en el lugar que Roberto, el hermano de Marcelo, ocupa en el plano. A pesar de quedar siempre relegado a un segundo o tercer término, su mera presencia es capaz de crear efectos tanto en los espectadores como en los personajes con los que se cruza. En primer lugar, transmite sensación de protección, ya que en todas las secuencias en las que participa el mafioso italiano, comparten planos de dos (ver fotogramas 111, 112, 113, 114 y 115, pp. 594-595); así mismo, radia intimidación, sobre todo cuando interviene en el mismo plano que Rafael. El hecho de colocarse siempre a su espalda crea inestabilidad, haciendo que el personaje se sienta vigilado y, hasta cierto punto, amenazado.

Como ya mencionamos, la violencia nunca es efectista y se retrata de manera sutil, a veces incluso, se insinúa gracias a la profundidad de campo. Si atendemos a los siguientes fotogramas, por poner algunos ejemplos (ver 116, 117, 118 y 119, pp. 595-596), podemos observar que, dentro de composiciones tan complejas y equilibradas, hay resquicios por los que se asoma la sangre o la muerte. La elección de estos encuadres denota una planificación previa muy meticulosa, que no busca más que acercarnos a una violencia que permanece no solo fuera de foco, sino hasta fuera de campo:

En una película en la que la violencia está muy presente, pero cuya estética rehúye del regodeo en la contemplación de misma, y en la que los momentos de mayor violencia se adivinan más que se contemplan, el propio Urbizu proporciona pistas para la comprensión de su obra. (Rodríguez, 2016, p. 146)

El rechazo a la espectacularización de la violencia supone “que las muertes se produzcan fuera de campo para que la cámara pueda después mostrar, solo con interés funcional y

sin ornamentos de ningún tipo, las consecuencias del uso de armas de fuego o de la fuerza física” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 22). Urbizu reconoce:

Nos interesaba más el asesino que las víctimas (...). A las víctimas las puedes mostrar luego o no, pero ver la explosión que destroza un pecho no era lo interesante. Y sobre todo hay un rechazo visceral a la utilización de la violencia como espectáculo. (Angulo et al., 2003, p. 284)

Esta premisa viene impuesta desde la secuencia de la muerte de María, cuyo cuerpo en llamas nunca llegamos a presenciar. Solo en el *flashback* veremos cómo la policía científica guarda sus restos mortales calcinados (ver fotograma 120, p. 596).

Así mismo, “las secuencias de la película que mayor dosis de violencia contienen están rodadas y montadas de tal manera que al espectador jamás se le enseña el acto en sí, sino las consecuencias que este genera” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos 2014, p. 21). Esto supone que el fuera de campo adquiera un valor añadido, sobre todo en la descarnada secuencia que tiene lugar en Tánger. Cuando Mazas dispara contra cada uno de los atacadores, el sonido del percutor de la escopeta y de las caídas de los cuerpos inertes, nos permiten imaginar lo que está sucediendo al otro lado del cuadro, ya que Urbizu evita mostrar los impactos –y si lo hace la duración en imagen es inferior al segundo–, manteniendo la reacción del asesino en primer plano.

La importancia de lo que siente un personaje a la hora de protagonizar o presenciar un acontecimiento traumático, frente a la exposición explícita del mismo, queda ejemplificada tanto en la escena en la que Rafael descubre el cuerpo ensangrentado de Mónica, como en la que muere a manos de Roberto. Esta última es sin duda la secuencia menos censurada y más explícita de la narración; sin embargo, y en cumplimiento con el rechazo al espectáculo sin justificante, se filma desde una perspectiva perfectamente compuesta en la que, desde un ángulo contrapicado, podemos vislumbrar tanto el cuerpo inerte de Mazas sobre la mesa de cristal hecha añicos, como –en segundo término– el rostro de Modesto, que no soporta la tensión y termina mirando hacia otro lado (ver fotograma 121, p. 597). En definitiva, y como reconoce el cineasta:

Soy firme defensor de la idea de que la puesta en escena de una historia ha de venir dictada por el contenido de aquello que estemos narrando. Qué estamos contando nos va a dictar cómo lo vamos a contar, o, lo que es lo mismo, si sabemos bien qué estamos contando sabremos siempre cuál es la mejor forma de contarlo. (Urbizu, 2008, p. 217)

Habiendo analizado los planos, encuadres y composiciones del filme, queda únicamente preguntarnos cómo mueve Urbizu la cámara para filmar las secuencias. Al enfrentarnos a una puesta en escena pulcra, sencilla y sin ornamentación, es normal no toparnos con movimientos coreografiados o grandilocuentes planos secuencias. El cineasta (Angulo et al., 2003) comenta que la película comienza con una cámara más independiente, que coge el testigo de *Todo por la pasta*, pero cuyos movimientos se van restringiendo de manera progresiva. Todos los desplazamientos que lleva a cabo, ya sean sobre su propio eje o en el espacio, vienen determinados por la puesta en escena y justificados por las necesidades de la narración. Es decir, la cámara experimentará un barrido siempre y cuando siga la acción de un personaje o pretenda enfatizar algún objeto premonitorio. Esto queda latente en el travelling *in* hacia la señal de prohibido que custodia la entrada de Las Zarzuelas; en el acercamiento que recorta la figura de Modesto y que se adelanta a la arcada que sufre en la cripta del banco; o en el travelling *out* que aumenta la separación entre Mónica y Rafael cuando se despiden en la última escena que comparten.

En repetidas ocasiones el movimiento de la cámara se limita exclusivamente a reencuadrar una acción, haciendo variar su punto de interés modificando el tamaño del plano. De esta manera, y sin llevar a cabo ningún corte, podemos partir de una escena que queda inaugurada con un plano general de situación y que concluye con un plano medio corto de algún personaje u objeto premonitorio. Urbizu señala que ese manejo de la cámara lo aprendió “de Douglas Sirk y Jean Renoir, que son auténticos maestros del encuadre, el reencuadre, de la utilización dramática de los elementos físicos del decorado y la relación con referencias pictóricas” (Maldonado, 2020, p. 657).

Para ejemplificar esta afirmación podemos remontarnos a la escena en la que Modesto guarda el cuaderno de botánica en la caja de seguridad del banco. De un plano detalle, y gracias a un travelling *out* y a la apertura del encuadre, pasamos a un plano conjunto. Otro ejemplo, pero a la inversa, lo encontramos en la secuencia en la que Pardo visita el Archivo Municipal. Desde un plano general de situación de una sala de lectura, la cámara

avanza rápidamente hasta sobrepasar el hombro del personaje, terminando en un encuadre cerrado y en detalle del dossier que revisa.

Como ya hemos podido intuir, Urbizu es un director que trabaja mucho la preproducción de sus películas y que no suele dar demasiada rienda suelta a sus operadores de cámara o directores de fotografía, en cuanto a planos y angulaciones se refiere, ya que sabe de antemano donde debe colocar la cámara para filmar la escena desde la perspectiva adecuada. Sin embargo, y como les reconoce a Angulo et al. (2003), es capaz de delegar en todo lo que a iluminación se refiere.

Analizado el film, la primera conclusión que sacamos es que guarda una iluminación realista que en nada se parece a los de los grandes clásicos del género negro. El hecho de plantear una narración veraz le lleva a apostar por la luz natural, que prevalece sobre la artificial:

Era una de las apuestas enunciadas desde el comienzo de la película cuando vemos el mapa meteorológico en la televisión, sin ninguna previsión de lluvia. Calor y luz, eso es lo que va a haber. La tradición *noir* europea tiene mucho *thriller* soleado. Los franceses y los italianos han hecho muchos muy bonitos: *Mélie en sous-sol (Gran jugada en la costa azul*, Henri Verneuil, 1963), por ejemplo. Yo decía que *La caja 507* era un *thriller* con trípode y gafas de sol. (Maldonado, 2020, p. 659)

El cineasta (Angulo, 2003) afirma, además, que el largometraje sigue una línea lumínica que no pretendía ser expresiva, aún cuando las secuencias se tornaban más violentas. Sin embargo, sí que existe una dicotomía lumínica provocada por el cambio de escenarios. Como apuntan Sánchez Zapatero y Marcos Ramos, hay diferencias entre secuencias exteriores “–dominadas por una intensa luz que dota de un atractivo colorido al azul del cielo o del mar, o al verde la vegetación– e interiores –sombrias y tenebrosas–” (2014, p. 17). En localizaciones naturales, debido a la potencia del sol, predomina una luz dura con sombras bien definidas (ver fotograma 14 p. 570; y 52 p. 579); sin embargo, y debido a las inclemencias del tiempo, algunas de ellas presentan una luz más difusa que reduce el contraste de las sombras (ver fotogramas 102 y 103, p. 592). En espacios interiores Urbizu prefiere no apoyarse en luces funcionales para reducir los contrastes entre zona claras y

oscuras (ver fotograma 122, p. 597), algo que, a su vez, le sirve para reforzar la idea de que algunos de sus personajes tienen dos caras y no son realmente lo que parecen.

La iluminación permite configurar un largometraje en el que predomina una temperatura de color cálida, que casa a la perfección tanto con la época del año como con los escenarios costeros en los que se desarrolla la acción. La película “tenía que ser limpia, translúcida, luminosa... (...), es sol, profundidad de campo, línea clara, perfil” (Maldonado, 2020, p. 658). La paleta cromática se compone de varios colores complementarios entre los que predominan los tonos ocres, terrosos y anaranjados; que combinan a la perfección con los azules y los verdes del mar y la vegetación de los entornos más rurales. Se consigue así una fotografía con un contraste discreto en la que no destaca un etalonaje intrusivo que desvirtúe colores, sombras o altas luces.

Resulta característico que, a pesar de encontrarnos frente a un filme en el que redonda el espíritu crítico del *noir* clásico, no existe una configuración lumínica que remita a este tipo de cine, cuya seña de identidad se basa en:

Una atmósfera turbia y densa, invadida por las sombras, habitada por espacios lumínicos rotos y quebrados que pueden llegar a generar una sensación de irrealidad y en los que el predominio del claroscuro dificulta una delimitación nítida o maniquea entre el bien y el mal. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 260)

A diferencia de la opresiva oscuridad de las cloacas del Bilbao de *Todo por la pasta*, que sí se acerca a la propuesta del género en su etapa más clásica, en *La caja 507* la mayor parte de la acción tiene lugar durante el día, quedando lo nocturno relegado a un segundo plano. De todas las secuencias significativas del film, solo una –que no resulta ser la más violenta– ocurre durante la noche: aquella en la que Rafael acude a casa de Mónica para intentar rescatarla de las garras de Marcelo. El resto suceden a pleno sol, impidiendo que las sombras amparen las mentiras y la ocultación. Este revés, que apuesta por la estética ambiental de una luz nunca dramática o conceptual, vuelve a remitirnos a la teoría de los inversos. Urbizu demuestra conocer los elementos constructivos del género, pero les da un giro de 180°, haciéndonos ver que la violencia y el mal ya no son elementos que solo nacen en la penumbra. Sin que resulte chocante, consigue desligar la noche del protagonismo tan absoluto que adquiere en las narraciones clásicas, y es que, en algunas

de ellas, llega incluso a convertirse en un personaje más. En *La caja 507*, no se acentúa el choque entre luz y oscuridad capaz de distorsionar rostros y endurecer los gestos de los personajes; todo queda al descubierto. Los protagonistas se valen únicamente de sus expresiones contenidas para ocultar sus verdaderas intenciones.

6.6.3. Banda sonora

Para abordar este último epígrafe tenemos que tener en cuenta que el concepto de banda sonora no solo hace referencia a la música que acompaña al relato, sino que también la conforman los sonidos ambientes, además de cualquier otro tipo de sonido, ya sea real o sintético. Conociendo el estilo de Urbizu, habrá que prestar la misma atención a lo que escuchamos y a lo que no, ya que puede estar narrando en *off*. “La salida de cuadro. La nuca. La sombra. No ver es casi tan importante como ver. Lo que oyes y lo que no oyes. Ahí está el juego” (Angulo, 2003, p. 171).

La música del largometraje fue compuesta por Mario de Benito, un artista con el que Urbizu había coincidido durante el rodaje de *Carvalho*:

En *Carvalho* nos entendimos muy bien. Tenemos la capacidad de sentarnos juntos, aunque yo no componga, desde el guion. Nos preguntamos a qué suena. Por ejemplo: en *La caja 507* estaba claro que teníamos música muy procedimental, era un *thriller* con acompañamiento rítmico; y que luego había una parte emocional, de dolor, de soledad. Con lo cual ya tienes una especie de estructura que marca que el mundo de Resines tenga unas tonalidades diferentes al de Rafael. Por ejemplo, Resines va acompañado de coro femenino con reminiscencias flamencas. (Maldonado, 2020, p. 652)

A pesar de la notable banda sonora que figura en el film, Urbizu confiesa: “Estuvimos muy tentados de que *La caja 507* no llevase ninguna música, porque la película aguantaba muy bien” (Angulo, 2003, p. 205). El cineasta también reconoce que la música definitiva tiene mucho que ver con David Lynch y *The Straight Story (Una historia verdadera, 2000)*, al carecer de sonidos de volumen alto y estridencias; además de mezclar una parte más musical con otra espesante, para crear ambientes y dar textura. Tomando como punto de partida esta afirmación, de las cinco piezas musicales –complementadas por

variaciones melódicas de las mismas– que detectamos en el filme, cuatro son musicales y una ambiental.

La primera entra en escena justo cuando María y su novio acceden en motocicleta a la finca Las Zarzuelas, y estará sincronizada con el discurrir de los chicos hasta que cae la tarde, volviendo a ser retomada cuando las llamas hagan acto de presencia. La música –extradiegética– se caracteriza por una mezcla de xilófonos y coros de voces que consiguen crear una atmósfera tétrica e inquietante, adelantándonos implícitamente lo que está por venir. Teniendo en cuenta el conjunto del largometraje, la pieza cumple la función de *leit motiv*, ya que siempre irá asociada a escenas en las que, o bien los personajes acuden de nuevo al lugar de los hechos o llevan a cabo acciones que, de alguna manera, tienen relación con el suceso. Volverán a sonar los compases musicales cuando Modesto encuentre los documentos de la caja 507; cuando revive momentos del pasado observando el portarretratos de su cartera; cuando revisa el dossier de la parcela en el Archivo Municipal; o cuando visita la finca reconvertida en una lujosa urbanización. La pieza presenta, a su vez, un pequeño matiz, y es que no estará ligada únicamente al incendio de Las Zarzuelas. Una variación provocada por la suma de varios timbales que le aportan un tono cercano a la epopeya, la conectará directamente con la venganza de Modesto. De esta manera, la secuencia en la que decide tomarse la justicia por su mano, y en la que le explica su plan a Ángela para justificar sus acciones, irán acompasadas por esta nueva modificación musical.

La segunda composición –que mantiene un retumbar de tambores idénticos a la de la partitura ya mencionada– entra en juego justo cuando Toni Lomas le comenta a Regueira que tiene retenida a la mujer de Modesto, y que todo está listo para iniciar el asaltado a la sucursal. Los ritmos vibrantes y el carácter épico componen una pieza extradiegética que acaba transformándose en otro *leit motiv* que acompañará a la banda de atracadores desde los preparativos del golpe en la depuradora de agua, hasta el desembarco y reparto del botín en Tánger.

La tercera la escuchamos –de fondo– por primera vez, en la escena en la que Ramón, el director del periódico Europa Sur, envía a Julio Colón una copia de los documentos sustraídos por Modesto en los que se hace latente el caso de corrupción urbanística que

azota la Costa del Sol. Volverá a resonar, ahora con una fuerza contundente, durante la secuencia –ya al final de la narración– en la que Modesto lee los titulares de la prensa que ocultan la verdadera causa de la muerte de Marcelo o Rafael, así como del arresto de Gerardo de la Hoz. Desde el punto de vista musical, guarda similitudes con las piezas anteriores no solo en cuanto al uso de timbales y voces corales, sino también debido a su carácter recurrente. Se transforma en la música que asociamos al poder soterrado del sistema, a los silenciosos titiriteros que manejan la sociedad a su antojo.

La cuarta y última obra con cometido musical actúa únicamente como hilo conductor. Cuenta con dos partes totalmente diferenciadas. En la primera mitad de la partitura, que coincide con el último plano general del largometraje, sobre el que se proyectan parte de los nombres que conforman el equipo técnico y artístico, sobresalen los acordes y punteados de una guitarra –instrumento hasta la hora no empleado en el filme–. En la segunda, los tan característicos timbales y tonos de cuerda, acompañan a los definitivos títulos de crédito que desfilan en rotativa hacia la parte superior de la pantalla, hasta desaparecer por completo.

A diferencia de las anteriores, la quinta propuesta musical desempeña una función espesante. Se encarga principalmente de enfatizar ciertas secuencias, creando ambientes de intriga, tensión e incertidumbre. Aunque puede pasar desapercibida debido a la sutileza y contención del volumen, aporta fuerza y viveza a las imágenes. Así mismo, esta música de fondo da continuidad y sirve de apoyo en las secuencias previas al atracado de la sucursal del banco; a la cruel matanza de Tánger; al allanamiento del domicilio de Toni Lomas; o al último encuentro entre Modesto y Rafael, entre otras.

Una característica fundamental de la música de todo el largometraje es que va muy acompañada con los golpes de sonidos –ya sean directos o extradiegéticos– que forman parte de la propia narración. En la mayoría de los casos, mientras que la entrada de la pieza –musical o espesante– viene justificada por la situación que esté desarrollándose, la salida viene marcada por un ruido determinado. Por ejemplo, tanto en la escena en la que Toni Lomas golpea a Ángela para que guarde silencio, como en la que Rafael sacude a Mónica al descubrir que los documentos de la 507 han desaparecido, los sonidos de los respectivos impactos marcan la interrupción inmediata de la música. En otras situaciones,

el ritmo de entrada o salida viene marcado por el encabalgamiento: técnica empleada para prolongar o anticipar el sonido de una escena a otra, provocando un desfase en el montaje.

La música no es el único elemento al que Urbizu recurre para generar un *leit motiv*, sino que existe un característico sonido con una función claramente asociativa: el de los molinos de viento. Llegamos a escucharlos en cuatro ocasiones en el filme, aunque solo en una de ellas los veamos en cuadro. Lo que el cineasta busca, con esta reiteración aparentemente insignificante, es que el espectador se percate de que ese ruido liga directamente a Modesto con su hija. El peculiar sonido hace acto de presencia en el momento en el que María y su novio entran a la finca. Minutos después y con el pinar en llamas, acompaña al plano general que se funde a negro para disolverse, posteriormente, en el plano aberrante y subjetivo de Modesto en su cama, siete años más tarde. La expresión meditabunda del personaje, seguida de un inserto de la mesilla de noche donde reposa una foto de la joven, da a entender que está recordando el fatídico incidente que acabó con su vida. Lo escuchamos por tercera vez cuando Pardo vuelve a visitar la finca, reconvertida en urbanización, y pierde la mirada en el infinito mientras que se introduce el único *flashback* del filme. Lo más característico es que la banda sonora se limita simplemente al sonido de los molinos, sin incluir otros ruidos de la acción. La última vez que lo oímos –totalmente descontextualizado–, coincide con un plano detalle de la tumba de María en la que está incrustada un portarretratos, que viene seguido de un plano medio corto de su padre, que la observa. De este modo comprendemos que Modesto no olvida a su hija y que piensa en ella constantemente.

6.7. Conclusiones

La caja 507 supone la vuelta de Urbizu a la dirección después de un periodo de cinco años en los que, a pesar de no conseguir financiar nuevos proyectos, sigue formándose como guionista, a la vez que gesta la historia que vería la luz en 2002. El largometraje le supone volver al *thriller*, a sus orígenes, al retrato pesimista de una sociedad en decadencia. Jugando sobre seguro, se apoya en algunas de las figuras fundamentales de su juventud en Creativideo, como Carles Gusi o Fernando Victoria de Lecea. “Es un poco

el reencuentro con las raíces y con volver a dirigir como si fuera la primera vez” (Angulo et al., 2003, p. 145).

El cineasta deja claro que es ávido conocedor de los códigos, tanto visuales como narrativos, del cine negro, así como de la idiosincrasia de sus característicos personajes. Se filtra la influencia del *noir* tradicional no solo americano, sino del *polar* francés, llevando a Melville por bandera. Conociendo las reglas que rigen el género, logra configurar un ecosistema que adapta sus modelos no solo a la cinematografía nacional, sino a su propio estilo. Así mismo, es capaz de reinventar los códigos: la puesta en escena abandona las clásicas urbes nocturnas y la iluminación que doblega la expresividad del relato, para ubicar la trama en espacios fronterizos, exteriores y a la luz del día:

El cine negro se ha hecho, y nosotros lo hacíamos cuando rodábamos Super-8, muy mimético. Se ha copiado el gato en el callejón, el saxofón, las gabardinas. Yo creo que el aroma es distinto en cada territorio y en cada época. El “negro” es una condición ética, moral y narrativa, que obliga a no hacer concesiones, a no adornarte, a ser muy concreto, a ser físicamente verosímil... es un género escueto. No tienes por qué copiar los estilemas, solo los rasgos de estilo. (Maldonado, 2020, p. 660)

La esencia de esta *crook story* reside, en primer lugar, en la configuración de los personajes. La venganza y el ambicionar el ascenso social, mueven a unos protagonistas con un código ético reprochable con los que Urbizu no se identifica ni se casa: “Yo creo que son la misma persona⁸⁸. La película también habla de que puedes ser un hombre trabajador, pacífico, decente, pero la vida te obliga a ser un auténtico monstruo. Yo creo que todos somos todos” (Maldonado, 2020, p. 655). El bilbaíno no juzga las decisiones de sus personajes, sino que más bien trata de hacernos entender por qué actúan así. Las fronteras entre el bien y el mal se diluyen, siendo cada vez más difícil encontrar unos valores a los que agarrarse o por los que regirse. Es entonces cuando las mentiras, la ocultación y las falsas apariencias, se convierten en las armas perfectas para combatir y sobrevivir en una sociedad individualista, mezquina y corrupta.

⁸⁸ Urbizu se refiere a Modesto Pardo y a Rafael Mazas.

En definitiva, y como harán sus producciones más maduras y sopesadas, el largometraje nos invita a pensar que el *noir* es posible dentro del territorio nacional:

No hace falta irnos a Chicago para encontrar tramas ya que en la Costa del Sol hay tiroteos, está lleno de dinero negro de toda Europa y es el culo del continente. Están los rusos, los franceses y los italianos viviendo e invirtiendo allí, mientras que en La Línea los críos prácticamente desnudos en la calle vendiéndote droga. (Maldonado, 2020, p. 662)

De igual manera, la cinta nos hace reflexionar sobre lo que ocurre a nuestro alrededor sin que seamos conscientes de ello. Las peripecias de Modesto y Rafael ponen de relieve que los mecanismos que deberían proteger o ayudar –prensa o políticos, entre otros– al ciudadano de a pie, prefieren venderse al mejor postor:

Si los mecanismos creados para garantizar que el delito no quede impune son los que soportan los mayores delitos hoy en día, como la especulación, el tráfico de armas, el lavado de dinero negro, es decir, los delitos puente hacia los pequeños delitos, es que la sociedad está podrida por dentro. (Angulo, 2003, p. 273)

El dinero, y no las ideologías o la conciencia social, es la pieza maestra que mueve todo el engranaje de un sistema que silencia crímenes y colabora con delincuentes internacionales. El poso final de *La caja 507* nos genera inquietudes y nos conmueve la conciencia: ¿el fin justifica los medios?; ¿la venganza es capaz de acabar con un sentimiento de culpabilidad?; ¿somos conscientes de todo lo que ocurre a nuestro alrededor?; ¿mueren personas inocentes como daños colaterales de acciones organizadas por nuestro régimen de poder?

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Capítulo 7. *La vida mancha*

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Como comentamos previamente, Urbizu –antes de producir *La caja 507*– había entregado el guion del *thriller* a Gaztambide para intercambiar opiniones. A cambio, recibió otro, de corte intimista, escrito por Michel, titulado *Los López*. La historia, y a pesar de alejarse considerablemente del género cultivado con el largometraje anterior, le fascina. “Es una película cuya idea original difícilmente hubiera partido de mí. Esto lo puedo asegurar, aun gustándome mucho el guion, que me gusta. Es una película poco habitual” (Angulo, 2003, p. 291). El cambio de registro, que se acerca más a sus primeras obras de encargo que al *noir*, supuso un problema a la hora de encontrar un productor que quisiese apostar por un relato que nadie espera del bilbaíno:

Una de las cosas que decían al leer el guion era: ¿esto lo va a hacer Urbizu? Pero si no tiene acción. Sin embargo, como espectador me encantan las historias de amor (...). Nunca me hubiera planteado hacer una película como esta. Pero surgió aquel intercambio de guiones y uno de los compromisos era prestar mucha atención a la historia de *La vida mancha*. (p. 291).

7.1. Equipo técnico y artístico

Tornasol Films, productora de películas como *Martin (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997) o *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001); apuesta junto con Iberrota Films – que ya había financiado *La caja 507*– por sacar adelante el nuevo proyecto. La primera novedad en el equipo técnico es la reincorporación del montador Pablo Blanco⁸⁹ que, a pesar de su ausencia en el anterior largometraje, había sido el encargado del ensamblaje de *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*, *Cuernos de mujer* o *Cachito*. Aún seleccionando nuevos profesionales del sector, el bilbaíno vuelve a confiar en la dirección de fotografía de Carles Gusi, en la partitura de Mario de Benito, en el sonido de Licio Marcos de Oliveira y en el vestuario de Patricia Monne.

El equipo artístico viene encabezado por José Coronado (Pedro), que repite a las órdenes de Urbizu por segunda vez consecutiva. Para completar el trío protagonista se vuelve a

⁸⁹ Urbizu reconoce (Maldonado, 2020) que Pablo Blanco hubiese sido el montador de *La caja 507* si no hubiese estado comprometido con otro proyecto. A pesar de su ausencia, el trabajo de Ángel Hernández Zoilo le valió para colaborar de nuevo con el bilbaíno en la primera parte de *Gigantes*.

decantar por actores desconocidos como Juan Sanz (Fito) y Zay Nuba (Juana), que debutan por primera vez en la gran pantalla y a los que no había visto trabajar con anterioridad:

A Juan le conocía personalmente de hacía varios años, que ya estaba estudiando para actor y era muy Fito. A Zay la descubrí gracias a la secretaria de la productora, que nos enseñó un vídeo en el que se la veía bailando en la sala Galileo Galilei la danza del vientre, porque es mestiza egipcia. Me parecía que tenía la cara de la princesa del barrio, que era imprescindible para la peli. Nunca había rodado nada y Juan tampoco. Estuvimos preparándonos mucho. Me encantaba la idea de que el personaje misterioso fuera conocido por el espectador, porque toda la audiencia puede suponer que José haya estado en Las Vegas, en un mercante o en la guerra de Irak; mientras que no existen referencias ni han visto nunca antes a los otros dos personajes. (Maldonado, 2020, p. 663)

El bilbaíno (Fernández, 2003) reconoce que el primero de ellos le atrajo por su fragilidad y su sinceridad. Para su pareja, necesitaba “a alguien totalmente nuevo y joven, pero que fuera a la vez creíble como madre y como responsable de una casa” (Fernández Santos, 2003). Con esta elección pretende que el espectador vaya descubriendo a los personajes conforme avanza la narración, sin que partan de prejuicios relacionados con los papeles que hayan podido encarnar previamente. “No sabemos quienes son los personajes, no tenemos ningún dato de hemeroteca ni de videoteca sobre las caras de estos individuos. (...). Es la virginidad. El llegar realmente a un entorno familiar nuevo para todo el mundo” (Angulo, 2003, p. 293). Añade: “Quería la credibilidad del anonimato para una historia aparentemente cotidiana, pero en la que ocurren situaciones sobrecogedoras” (Intxausti, 2002). Al elenco ya mencionado se suman Sandro Polo (Jon), y Yohana Cobo (Sara) –ficha en anexo 3, p. 703 –.

7.2. Guion, género y temática

A la hora de enfrentarse al planteamiento del largometraje, Urbizu, en una charla organizada en la Escuela Superior de Comunicación, Imagen y Sonido de Madrid, afirma:

Es el filme más personal y el más difícil que he hecho. Cuando leí el guion de Michel nunca pensé en dirigirlo porque era muy difícil. Le dije: “Esto es un *western*”; que es un

género muy ancho porque hay *western* y melodrama; *western* y cine negro; *western* y *road movie*; *western* de aventuras... pero hay un tema que prevalece: el regreso a casa.
(2015)

El cineasta reconoce (Angulo et al., 2003) que el primer paso de la producción fue la reordenación de ideas. El guion de Gaztambide iba más allá de lo que realmente quería contar o en lo que quería centrarse, por lo que la historia se vio reducida a los acontecimientos que tienen lugar en el barrio en el que transcurre la trama. Tanto el prólogo, los antecedentes de tío Pedro, como los viajes de Fito al frente de su camión, quedaron fuera del guion definitivo:

Si yo empiezo la película con el tío Pedro y sus andanzas en Londres, el espectador, cuando el personaje llegue a la ciudad, va a estar buscando constantemente algo que justifique que los autores hayan incluido esas escenas y la película va a derivar más hacia el lado policíaco (...). Si tú muestras el robo por delante, muchas de las preguntas que suscita el personaje están contestadas, no quedan al libre albedrío del espectador. (2003, p. 292)

A partir de entonces, se fragua una película intimista –la más personal hasta la fecha– que podríamos catalogar como melodrama, un género al que Urbizu no le importaría regresar ya que tiene “eso de más allá de lo terrenal, la sublimación de algunas emociones, la visualización de las tormentas interiores...” (Maldonado, 2020, p. 663).

Le daba muchas vueltas al argumento y me preguntaba: ¿La película qué cuenta? ¿Cuál es la historia? ¿Los viajes de Fito? No. ¿El pasado de Pedro? No. ¿Cómo vamos a poder contarla? La historia es el nacimiento de unos sentimientos de difícil administración.
(Angulo, 2003, p. 293)

Teniendo en cuenta su filmografía, guarda relación con sus anteriores películas de encargo debido al predominante tono pesimista. Sin embargo, la peculiaridad del largometraje reside en los géneros cinematográficos que laten en su interior, ya que “no solo se alimenta del melodrama, también de la figura errante y desestabilizadora del *western*, y de subtramas con un inconfundible aroma a serie negra” (Savater, 2003). El mestizaje viene encabezado por el personaje de Pedro, “que se alimenta de sendos y emblemáticos arquetipos del *western* y del cine negro” (Angulo, 2003, p. 85).

La trama, mucho más sencilla que la de *La caja 507* en cuanto a desarrollo dramático, y siguiendo a Sánchez-Escalonilla (2006), presenta a Fito, un joven camionero adicto al juego que pierde frecuentemente su sueldo en partidas de naipes, presentándose en casa con las manos vacías. Cada noche lo espera Juana, su mujer, que trabaja en una oficina del INEM y trata de conseguir un anticipo para afrontar la hipoteca del piso. La pareja se encuentra en un momento muy difícil, pues un posible desahucio amenaza con dejarlos en la calle con su hijo Jon. La llegada de Pedro, hermano de Fito, supondrá una falsa bocanada de aire fresco.

Urbizu (Angulo et al., 2003) reconoce que los temas que trata el guion –la familia asentada, el hombre errante, el viajero constante, el forastero que llega y el amor– provocan que cataloguemos el film como un *western*, género que suele filtrarse subliminalmente en su producción cinematográfica:

Creo que hay dos *westerns* cuya presencia pesa mucho en la película: *Raíces profundas* y *Centauros del desierto*. La búsqueda del hogar, de una estabilidad familiar, es en el fondo un tema muy propio del *western*, y sin duda es uno de los pulsos narrativos de la película, así como la llegada de un extraño. Vi claramente ese potencial de historia de fronteras, de vagabundos que van y vienen, de búsqueda del hogar, de la necesidad de establecerse... (Reviriego, 2003)

Así mismo, y tal y como veremos en adelante, la dualidad y ambigüedad de los personajes; las falsas apariencias; las mentiras; la dificultad para diferenciar entre el bien y el mal; o el pesimismo que termina plasmando la trama, convierten la película en una obra que se deja influir por algunas de las características del cine negro clásico. Independientemente de la supremacía de un género u otro, se centra en el amor y en las emociones:

Es una película realizada después de haber estado en charcos similares, de cuando te has enamorado y has perdido, de cuando has engañado a seres queridos, de cuando caes en debilidades y tienes que volver a casa. La materia prima está en las cosas que nos pasan a todos. Son exploraciones de sentimientos, de los que hemos sentido Gaztambide y yo. De las que hemos sentido todos. (Reviriego, 2003)

7.3. Contexto histórico

La vida mancha, al igual que el cine de Urbizu en general, es una película que rebosa contemporaneidad, que es testigo de su tiempo y que incluso a día de hoy, sigue siendo actual debido a los hechos que retrata:

Yo aspiro que a mis películas aguanten el paso de los años, por eso intento no meter elementos de moda, nada contemporáneo que sea chic. Intentamos siempre hacer algo extra contemporáneo, que dure, que no destaque por los rasgos contemporáneos de la época en la que fue rodada. (Maldonado, 2020, p. 664)

Aunque no saque a relucir, como sí hacía *La caja 507*, los trapos sucios de una sociedad corrompida en todos sus estratos sociales, se puede leer como un testimonio de la realidad socioeconómica de la España de principios del siglo XX. El cineasta nos presenta a una familia que, como muchas otras, ya sea por motivos económicos o por calidad de vida, decide abandonar el bullicio, la aceleración y las prisas de las grandes urbes, asentándose en un entorno más apacible y tranquilo, en el que, además de encontrarse cerca de la naturaleza, pueden disfrutar de parques y zonas ajardinadas a las que ir a dar un tranquilo paseo.

Por otro lado, y como veremos posteriormente, Urbizu nos habla, sin hacer una apología o imponer una idea, de la figura de la mujer, que es, simultáneamente, trabajadora y ama de casa. Como revela un informe elaborado por Magdalena Valerio (2019) para el Ministerio de Trabajo, Migraciones y Seguridad Social, a partir de 2003 se produce un periodo de expansión y crecimiento que supuso la incorporación más numerosa de la mujer al mundo laboral. Este contexto le sirve al director para presentarnos a Juana, una joven luchadora que trabaja en una Oficina de Empleo hasta la que tiene que desplazarse recorriendo un gran trayecto en autobús para, una vez terminada su jornada, volver a casa a cuidar de su hijo, que la espera a cargo de una canguro menor de edad –Sara–, que vive en el mismo edificio.

7.4. Dimensión narrativa

7.4.1. Títulos de crédito

El tiempo de duración de los títulos de crédito iniciales es de un minuto. Durante los primeros treinta segundos sobre un fondo negro que se mantendrá hasta la aparición del primer plano del largometraje, se impresiona el nombre de Alta Classics, empresa encargada de la distribución del filme. Le siguen los logotipos de diferentes organismos que apoyaron a sufragar costes, así como los de Iberrota Films y Tornasol Films, las productoras que financian el proyecto. La banda sonora se mantiene en absoluto silencio mientras que los nombres –en tipografía blanca– van desvaneciéndose uno tras otro. A partir del segundo veinticinco, el negro da paso a un plano que muestra el ala de un avión, acompañado de un contundente sonido de turbina. En la parte inferior izquierda del cuadro irrumpe suavemente el título de la película, cuyo nombre “se lo debemos a Félix Rotaeta. Escribió cosas con Gaztambide y hubo una época en la que les gustaba mucho la noche. Por lo visto era una frase que le repetía noctámbulo: ‘Gaztambide, la vida mancha’” (Maldonado, 2020, p. 668).

Además, y como veremos posteriormente, está muy relacionado con lo que la trama tiene preparado a los personajes:

Es un título que hace referencia a que, si sales al terreno y juegas, inevitablemente te vas a manchar, pero si te quedas aparte, quizá estés muy limpio, pero realmente no vives. La vida siempre nos mancha. Se manchan el alma y el corazón. Cuando intervienes en la vida, hay cosas que dejan cicatrices. Es lo que le ocurre a Pedro en la película. Es un tipo muy solo, muy triste, con una inhabilidad enorme para expresar sus emociones. Él ha vivido demasiado tiempo apartado de todo. Cuando quiere empezar a vivir, todo es mucho más complicado. Y es que el filme también tiene que ver con la edad, con envejecer, con la historia del último tren. (Reviriego, 2003)

En este largometraje, y a diferencia de *La caja 507*, Urbizu apuesta por introducir, siguiendo un orden de importancia, los nombres de sus actores. Justo cuando se desvanece el título del filme, el avión –que parece descender– desaparece entre las nubes, quedando una imagen uniforme y cada vez más oscura sobre la que desfilan –en letras blancas– los

nombres de varios de los miembros del equipo artístico. En primer lugar, y ocupando la parte central inferior del encuadre, surge el nombre de Coronado, el actor reclamo del filme. A continuación, a izquierda y derecha de imagen, aparecen los nombres de Juan Sanz y Zay Nuba, las dos piezas que completan el triángulo protagonista. Posteriormente y hasta el segundo treinta, agrupados en conjuntos de cuatro, discurre el resto del elenco, siendo mencionados hasta los actores que dan vida a los personajes secundarios.

La singularidad de los títulos de crédito finales, que guardan la misma austeridad y simplicidad que los de apertura, reside en que presentan primeramente al equipo técnico prácticamente al completo, antes de que desfile el reparto por orden de aparición. Después del último plano, el nombre de Urbizu –como director– ocupa el centro de una imagen totalmente opaca acompañada de una pieza musical. Le siguen el de los encargados de la producción, guion, dirección de fotografía, música o dirección artística, entre otros. Por último, y como en cualquier largometraje, se suceden los nombres de todos los participantes en un efecto de rotativa, de abajo hacia arriba, sobre un fondo negro.

7.4.2. Desglose por secuencias principales

Secuencia 1: la familia en apuros

Fito, un joven camionero, vuelve a jugarse el sueldo en una partida de cartas clandestina, aún sabiendo que su mujer guarda un aviso de embargo que anuncia que, si en un periodo de diez días hábiles no son capaces de afrontar una deuda que se extiende ya desde hace tres meses, le sustraerán el vehículo además de iniciar un proceso judicial.

Secuencia 2: el forastero

Después de más de una década sin dar señales de vida, Fito recibe un paquete con el que Pedro, su hermano, anuncia su regreso de Londres. Al llegar todo es nuevo para él. Se encuentra desubicado no solo en el barrio sino en el núcleo familiar en el que Fito trata de integrarlo. Para celebrar su vuelta, invita al matrimonio a una cena en la queda claro que el pasado es un tema crispante del que prefiere no hablar. Como veremos, su presencia solo provoca una ficticia sensación de seguridad y aire fresco para una familia en descomposición, que no detecta la amenaza que se le viene encima.

Secuencia 3: el hombre perfecto

Desde primera hora Juana se queda sorprendida con Pedro. Es un hombre que en nada se parece a su marido: hace la compra, recoge a Jon del campamento de verano, plancha sus camisas, prepara el desayuno, hace la colada... además, su presencia no pasa desapercibida en el barrio. Es un hombre que, sin duda, llama la atención.

Secuencia 4: diamantes

Bajo la apariencia de perfección, sonrisa y amabilidad, se esconde algo inquietante. Descubrimos que el errante viajero aprovechó el regalo que envió a Fito –un sugerente camisón con pedrería– para esconder unos diamantes con un valor superior al que podría suponerse viniendo incrustados en una prenda de vestir. Aprovechando que está solo en casa, guarda los originales y los sustituye por una falsificación que nadie notará.

Secuencia 5: el pasado

La llegada de Pedro parece haber sonreído a la suerte de Fito, que parte en su camión hacia un nuevo encargo. En su ausencia, Juana y su hermano pasan más tiempo juntos, ganando confianza. A la joven le intriga mucho no solo la profesión de su cuñado, ya que no sabe a qué se dedica, sino el pasado del que intenta librarse a toda costa. Cada vez que puede, intenta sonsacarle información, sin que Pedro ceda. Lo único que queda claro, después de observar varias fotografías antiguas, es que el abandono de su padre y la desestabilización familiar siguen causándole dolor.

Secuencia 6: más problemas

La situación sigue empeorando. El dinero no llega y a Juana le niegan un adelanto de seis meses de sueldo con el que pretendía afrontar las deudas. La desesperación la lleva a acudir al banco que, conocedor de las circunstancias, le deniega un nuevo préstamo, invitándola a vender la casa para así conseguir liquidez.

Secuencia 7: tensión sexual

Terminada la entrega con éxito y después de cobrar, Fito le miente a Juana diciéndole que ha tenido un problema con el filtro del camión y que llegará un día más tarde a casa. Durante la noche Juana y Pedro ven una película. La tensión entre ambos es cada vez mayor. Apenas se miran y guardan silencio. Para colmo, ella se queda dormida sobre él, algo que no hace más que aumentar el riesgo de cometer un desliz sentimental. Cuando Juana se va a la cama deja la puerta entreabierta. Pedro, incapaz de dormir, sale de casa no sin antes detenerse frente al dormitorio, pensando si dejar todo atrás y saltar al vacío.

Secuencia 8: la reconversión

Al llegar al bar, Pedro descubre que su hermano ha vuelto a perder todo su dinero en una timba. Después de un duro enfrentamiento, accede a dejarle dinero si promete abandonar el juego de una vez por todas.

Secuencia 9: la partida

A la mañana siguiente, Pedro salda la deuda de Fito y desafía a Larrea (Alfonso Torregrosa), el propietario del establecimiento, a jugar una partida sin límite de fondos. Después de varias manos en las que las apuestas ascienden considerablemente, consigue salir victorioso con una recompensa de más de diez mil euros. Sus aires de caballero le valen para esconder su verdadera faceta de jugador trampero, que gana escondiendo un as bajo la manga.

Secuencia 10: afortunado en el juego, desafortunado en el amor

Fingiéndose haber ganado un premio de la lotería, Pedro le entrega a Fito diez mil euros con el objetivo de ayudar a la familia a salir a flote. Para celebrarlo, deciden ir a cenar y aprovechan para llamar a Charo (Silvia Espigado), una compañera de Juana que se siente atraída por el forastero.

Secuencia 11: el último intento

Pedro, sintiendo que Juana pone tierra de por medio entre ambos, decide desplazarse hasta el aeropuerto para iniciar una nueva vida en Barcelona. Sin embargo, a la hora de embarcar se arrepiente y vuelve a casa para invitar a su cuñada a marcharse con él. Aunque se alegra enormemente de volver a tenerlo cerca, la joven rechaza su petición ya que no puede fallarle a su familia.

Secuencia 12: las cosas nunca cambian

A punto de marcharse, Pedro recibe una llamada de Fito: ha perdido la carga y le han dado una paliza. Sospechando que ha vuelto a jugar, viaja hasta Burdeos para despedirse de él para siempre.

7.4.3. Estructura narrativa

Como ya vimos en el análisis de *La caja 507*, Seger (1991) sugiere que toda obra cinematográfica está compuesta de tres actos: planteamiento, desarrollo y resolución. En el caso de *La vida mancha*, nos encontramos ante “un guion que no tiene puntos fuertes. Es una película con una trama muy leve, con una especie de ir viendo pasar los días muy extraño” (Angulo et al., 2003, p. 291). Aunque presente una construcción narrativa sencilla, el cineasta plantea un prólogo y un epílogo que aportan una estructura cíclica al filme. El primero nace del plano detalle del ala del avión que atraviesa el mar de nubes (ver fotograma 123, p. 597); mientras que el segundo se remite al contraplano del anterior, que muestra a Pedro adormilado a través de la ventanilla (ver fotograma 124, p. 597):

La película está llena de círculos. Porque claro, el avión al principio va en una dirección y al final vuelve en otra, siguen direcciones contrarias. Pero si unes los dos planos, los dos tienen ortodoxia, o sea, casarían el uno con el otro. Es Pedro soñando lo que acaba de sucederle. Es también Pedro antes de llegar. (2003, p. 296)

Tanto el prólogo como el epílogo pueden estudiarse desde prismas diferentes: entendiéndolos como la llegada y la huida de Pedro; como un sueño que experimenta el personaje; como una premonición de lo que le sucederá al reencontrarse con su hermano;

o como un recuerdo ya vivido. Urbizu siempre ha guardado silencio al respecto, generando misticismo y dejándolo al libre albedrío del espectador: “No he querido dar muchas respuestas sobre él⁹⁰. A mí la película me llevó a hacerme esas mismas preguntas y me parece bien que sigan abiertas, sin contestar” (Angulo, 2003, p. 296).

Desde una perspectiva superficial podríamos pensar que, tanto el plano inicial como el final, son los puntos que acotan una historia narrada de manera cronológica. Si nos fijamos, la cámara, justo cuando se desvanece el título del largometraje, se sincroniza con la caída del avión, invitándonos a descender con él. Un movimiento encadena las nubes con el cielo oscuro de una noche de verano, hasta que el encuadre, en plano general, presenta el barrio periférico de alguna gran ciudad. El hecho de que la cámara siga bajando hasta alcanzar tierra nos remite al aterrizaje del avión. De este modo, tanto este como los edificios y los viandantes que ahora vemos, forman parte del mismo presente ficcional.

También podemos entender el planteamiento del bilbaíno como una propuesta metafórica en la que todo lo que se narra no es más que una construcción onírica que genera el propio personaje, mientras viaja en avión hacia algún punto desconocido:

Toda la historia se puede rebobinar, de esta manera, como el despliegue narrativo de un sueño melancólico teñido de tonalidades crepusculares, añorante de un mundo ajeno en el que el protagonista no tiene sitio. Un sueño abocado a disolverse, finalmente, en otro sueño que ni siquiera es el de Pedro y del cual ha sido también desplazado. (2003, p. 91)

Urbizu ha comentado: “A veces me da por definir esa escena como el sueño de Pedro, que sueña un hogar” (2003, p. 296). Existen dos detalles que no solo nos hacen tomar esta hipótesis como verdadera, sino que a su vez desmienten la anterior. El primero se refiere al plano del ala del avión. Si nos fijamos es de noche, por tanto, sería lógico que cuando Pedro saliese del aeropuerto siguiese siéndolo, o al menos, que la escena presentase una luz cercana al amanecer. La única opción que posibilita este cambio lumínico es que el vuelo hubiese partido de noche desde algún punto trasatlántico para terminar, de día, en España y no desde Londres, el supuesto último paradero del personaje. El segundo detalle

⁹⁰ Hace referencia al sugerente juego de planos con el que abre y cierra el largometraje.

alude a la ropa que viste Pedro en las dos últimas escenas del largometraje. Cuando va a Burdeos a visitar a Fito al hospital, su indumentaria se compone de camisa blanca y americana gris (ver fotograma 125, p. 598). Sin embargo, en el plano que cierra el círculo, los tonos de su vestimenta varían (ver fotograma 126, p. 598), provocando una ruptura entre ambas secuencias.

Tomando como verdadera la hipótesis del sueño, el filme no haría más que materializar de manera ficticia todas aquellas situaciones que a Pedro le hubiese gustado o le gustaría vivir: formar una familia, sentirse arropado por una mujer, experimentar la sensación del amor, echar raíces, o dejar de deambular por el mundo como un alma solitaria y errante. Sin embargo, no hay respuestas absolutas. “No está nada claro que toda la película no sea el sueño de un hombre sin hogar” (Angulo, 2003, p 296).

Como adelantamos, existe una propuesta más remota que plantearía que, lo que sucede entre estos planos tan significativos, no es más que una premonición de lo que el personaje vivirá en cuanto aterrice. Esta afirmación se sustenta en que la ropa que viste en el último plano del filme (ver fotograma 124, p. 597), coincide con la que lleva puesta en la escena en la que llega al aeropuerto cargando su maleta (ver fotograma 126, p. 598). Si creyésemos como cierta esta posibilidad, y siguiendo a Casetti y Di Chio, nos encontraríamos ante un largometraje con un tiempo *no vectorial*, debido a “un orden dishomogéneo, fracturado, privado de soluciones de continuidad” (1991, p. 153). Mientras que el prólogo y el epílogo formarían parte del presente ficcional de la narración, el grueso de la trama actuaría como un *flashforward*, al tratarse de una anticipación del futuro.

Este singular montaje nos ofrece, por último, la posibilidad de entender el relato como un recuerdo, es decir: todo lo que sucede entre el plano y el contraplano del avión es la reconstrucción de unos acontecimientos que Pedro vivió en algún momento de su vida. Nos enfrentaríamos, como en el caso anterior, a una película con una ordenación lineal *no vectorial* debido al *flashback* central, que actúa como recuperación del pasado. El único punto que, a nuestro parecer, resta credibilidad a esta hipótesis, es que no todo el largometraje está narrado desde el punto de vista de Pedro, sino que intervienen otros personajes. Para entender la trama como un recuerdo, el montaje debería estar constituido

únicamente por secuencias en las que, de una u otra manera, interviniese Pedro. Lo que está claro, independientemente del planteamiento por el que nos decantemos, es que “todo el relato pasa entre un plano y un contraplano, y un hombre que despierta y mira. Y un ala de avión. ¿Está yendo o volviendo? Esa posibilidad permanece intencionadamente abierta” (Angulo, 2003, pp. 296-297).

Después del prólogo nace el primer acto, un bloque en el que entran en escena personajes, emplazamiento geográfico e histórico, así como los detonantes que provocan el arranque de la trama. A Urbizu le vale un solo plano secuencia –con un encuadre general– para presentar varios elementos contextualizadores. Como sucedía en *La caja 507*, no existe ningún código gráfico que nos aporte información sobre el marco histórico en el que se ubica la historia. Sin embargo, si nos fijamos en el entorno que el cineasta nos presenta, podemos sacar varias conclusiones acerca del año en el que nos encontramos. Tanto los vehículos que aparecen aparcados en diferentes términos del encuadre como el tipo de ropa que visten los figurantes que lo transitan fugazmente, nos ponen frente a una historia actual, emplazada a principios de los 2000. Esta suposición queda enfundada, minutos después, gracias a un plano detalle de una carta del banco en la que viene indicada la fecha del recibimiento de la misma: 15/07/02 (ver fotograma 127, p. 598). Este dato nos indica, además, que la historia se desarrolla en verano, algo que ya podíamos intuir atendiendo al tipo de vestimenta –manga corta en plena noche– que portan los viandantes.

Como ya es habitual en su cinematografía, Urbizu tampoco utiliza códigos gráficos o referencias expresas para indicar el espacio geográfico concreto en el que tiene lugar la acción, ya que no es relevante de cara a lo que quiere narrarnos. Los elementos de la puesta en escena serán los encargados de sugerirnos, de manera progresiva, los puntos cardinales que configuran el escenario del relato. La presencia de amplias zonas verdes, los parques con estanques y caminos para pasear, la cercanía a la autovía y al pantano, así como el estilo arquitectónico de los edificios, son componentes suficientes para suponer que la trama se ubica en un barrio residencial alejado del ajetreo de los núcleos urbanos.

Aludiendo a esos círculos metafóricos a los que se refería el cineasta, el extrarradio se convierte en una prisión que constriñe a los personajes y de la que parece ser imposible escapar. Si tomamos como referencia el color de los autobuses, y teniendo en cuenta la

localización que figura en la ficha técnica del filme, sospechamos que se trata de una zona periférica de Madrid. En definitiva, y evocando al *western*, es un poblado sin nombre.

Durante el planteamiento, que abarcaría desde el travelling en grúa que nos presenta el barrio y hasta la llegada de Pedro, Urbizu apuesta por presentarnos –con mayor profundidad que en *La caja 507*– a dos de los protagonistas –Fito y Juana–, enfrascados en un profundo conflicto sentimental y económico. A simple vista, el matrimonio está formado por dos polos opuestos que se atraen. Por un lado, encontramos a un hombre inmaduro, impulsivo e irresponsable, que no duda en dejarse el sueldo en partidas de cartas a espaldas de su esposa, aún sabiendo que las deudas les ahogan. Por otro, una desdichada mujer trabajadora que lucha constantemente por sacar adelante una familia que se hunde cada vez más. Ambos se encuentran inmersos, y referenciando de nuevo a la construcción del filme, en un círculo vicioso: el juego. Como veremos, Fito es incapaz de sobreponerse a su afán por las apuestas. Esta nociva situación le lleva una y otra vez a malgastar el dinero que aduras penas consigue viajando en su camión. Si dejase sus vicios, su familia podría afrontar las deudas que arrastran –tres meses de crédito al banco y otros tantos a Sara, la canguro de Jon– y vivir con mayor holgura. Sin embargo, aunque se lo proponga, siempre comete errores, mermando tanto la paciencia de Juana como la estabilidad de su matrimonio.

Este punto de partida se ve alterado por la llegada de Pedro, que actúa como *catalyst*, ya que, como menciona Seger (1991), hace arrancar la historia a la vez que sienta las bases del relato. El planteamiento, que abarcaría desde la secuencia 1 –resumida en el epígrafe anterior–, hasta la 3, se pone en marcha cuando Pedro aterriza y se desplaza hasta el barrio para buscar a su hermano. El esperado reencuentro supone una brisa de aire fresco, sacando a relucir la dependencia y el cariño que Fito siempre ha sentido por Pedro, al ser más pequeño que él.

A la hora de establecer los puntos de giro del guion, hay que tener en cuenta, tal y como apunta Urbizu (Angulo, 2003), que nos enfrentamos a un filme en el que la acción está contenida. Es necesario ser pacientes para dejar pasar los días hasta que se genere por sí sola. A nuestro parecer, el primer viaje de Fito –de los dos que protagoniza– supone el primer *plot point*, al tratarse de un acontecimiento ubicado cerca de la media hora de

metraje, que tuerce la historia en una dirección diferente y plantea un nuevo punto de partida. Aunque la película parece no albergar dichos giros, la ausencia del cabeza de familia durante dos días consecutivos supone un antes y un después en la relación entre su mujer y su hermano. El pasar mucho tiempo juntos, ligado al modélico comportamiento de Pedro, despierta el interés de Juana, una mujer marchita que parece reavivar emociones en su interior. Es entonces cuando nace la cuestión central del film: ¿terminará Juana dejándose seducir por Pedro?

En contraposición a *La caja 507*, el largometraje presenta únicamente una trama principal para evitar distracciones. Si como espectadores hubiésemos tenido acceso a los viajes de Fito, hablaríamos de una subtrama que quizás reforzase la principal. Sin embargo, Urbizu centra toda la atención en el barrio y el nacimiento de unos sentimientos cada vez más difíciles de administrar:

Yo me dije: la protagonista es una mujer a la que vemos en un contexto familiar durante unos días. Pasan muchas cosas, pero la película muestra el paisaje de esa mujer. La película transcurre en el barrio. Si el camionero, si Fito, se va, no lo voy a ver. Si el otro viene, tampoco. Tomé la decisión de cortar todo eso. (Angulo, 2003, p. 293)

A partir del primer viaje de Fito se pone en marcha el desarrollo del relato, que se extiende desde el minuto treinta y hasta la hora y veintiséis de metraje, momento en el que Pedro –a punto de coger el avión a Barcelona– decide volver a confesarle a Juana lo que siente por ella. Durante este segundo acto, los personajes deberán enfrentarse a diversos imprevistos que dificultan y obstaculizan sus respectivas metas: Fito sigue engañando a su mujer, negando su adicción al juego; y las dudas sentimentales de esta aumentan a raíz de la seguridad y confianza que le aporta la presencia de su cuñado. Así mismo, durante todo este bloque descubriremos la cara oculta y el carácter egoísta del forastero, cada vez más obsesionado con Juana, a la que considera la única vía de escape para volver a ser feliz, sin importarle que deba abandonar a su hijo pequeño. Se convierte así en un individuo tóxico y en una amenaza para todos.

Durante el segundo acto cada personaje se topa con una barrera. La primera de ellas se sitúa alrededor del minuto cuarenta y seis de metraje. A Juana, y después de varios intentos, le deniegan la posibilidad de un adelanto de seis meses de sueldo, achacándole

que el límite está establecido en dos –debido a la importante cantidad– a menos que se trate de un caso extraordinario. A sabiendas de las represalias que sufrirían si en un plazo de diez días hábiles no abonaban sus deudas, acude al banco para intentar revertir la situación económica familiar. Sin embargo, y como esperaba, se da de bruces con otra barrera: la entidad no puede darles más liquidez.

Esta delicada tesitura sigue empeorando gracias a otra barrera con la que Fito se topa. Valiéndose de un problema del filtro del camión, hace creer a su esposa que pasará una noche más en Francia cuando, en realidad, acude a una nueva timba organizada por Larrea. En el tapete no solo se deja el sueldo que acaba de ganar, sino que se le suma una importante cantidad de dinero que Pedro –que decide bajar al bar para paliar el insomnio– le presta. Al terminar la partida, y entre voces y amenazas, Fito se viene abajo. Sabe que es un miserable que malgasta más de lo que puede permitirse. Confiesa, incluso, que ha llegado a pensar en pegarse un tiro y acabar con todo, ya que los vicios que lo destrozan son nocivos para su familia.

Esta barrera podría considerarse como un *beat*, ya que se trata de un incidente que, por causa-efecto, introduce al siguiente acontecimiento. De esta manera, el hundimiento de Fito vendría ligado a la venganza de Pedro, que, a la mañana siguiente, decide volver al bar a desafiar a Larrea. Como jugador adiestrado además de tramposo, consigue ir encerrando a su presa mano tras mano hasta recuperar más de lo que su hermano había perdido.

Teniendo en cuenta la relación entre Pedro y su cuñada, consideramos que al personaje se le presenta una nueva barrera cerca de la hora y cuarto de metraje. Después de hacerles creer que han ganado diez mil euros jugando a la lotería, Juana y Fito deciden organizar una cena para celebrarlo, invitando también a Charo. Sin embargo, lo que realmente buscan es tratar de emparejarla con Pedro. Cuando el matrimonio se marcha del pub latino dejándolos solos, este se ve obligado a proseguir la cita con la compañera de Juana, tomándose como un rechazo, como una traba que pretende alejarlo de su cuñada.

El último punto de acción del desarrollo la trama se corresponde con el segundo *plot point*, que configura un nuevo escenario en el que los protagonistas deben tomar una decisión. Se ubica alrededor de la hora y veinticinco de metraje. Sintiendo como la

conquista de Juana es un objetivo cada vez más imposible, Pedro se decanta por renunciar a ella y marcharse para siempre. Sin embargo, termina regresando a casa a confesarle su amor, sin importarle las consecuencias que pueda provocar.

El leve giro de guion introduce la narración en el tercer acto, que gana intensidad respecto a los anteriores gracias al clímax. El término propuesto por Seger (1991), hace referencia a la resolución de la cuestión central del film. El momento álgido de este último bloque se produce cuando Pedro vuelve a encontrarse con Juana. La magia que esconde la mirada de su cuñada lo llena de valor para abrirle su corazón e invitarla a escapar con él a cualquier lugar. Sin embargo, y como suele ser habitual en el universo cinematográfico de Urbizu, no hay posibilidad para el final feliz: Juana rechaza la propuesta de su cuñado, que queda totalmente abatido y derrotado. “La joven evita que prenda la pasión, consciente de que solo traería la ruina definitiva a su hogar” (Sánchez-Escalonilla, 2016, p. 148). A pesar de la negativa, Pedro es incapaz de reprimir sus emociones y la besa, lo que produce un mayor rechazo sentimental en Juana, que le hace prometer que nunca más volverá.

En este punto, el largometraje no debería guardarnos más sorpresas. Sin embargo, Urbizu esconde una última carta que engrandece la estela pesimista que lo envuelve. Se trata de un *revés*, término empleado por Seger (1991) para referenciar a una acción que produce un cambio drástico en la narración, pasando –normalmente– de una situación positiva a una negativa. Este se produce cuando Fito llama a casa para comunicar que ha sido hospitalizado en Burdeos a causa de una paliza que queda en *off*. Urbizu comenta al respecto: “Comete un delito: le roba la cartera a un camionero francés que está borracho. El camionero francés recuerda el camión y le pega una paliza” (Angulo et al., 2003, p. 293). El acontecimiento nos muestra cómo Fito, a pesar de sus intentos por cambiar, dejar el juego y ganar dinero honradamente, es incapaz de convertirse en alguien que no es. El definitivo mensaje del film es que las cosas seguirán como siempre, que la relación matrimonial nunca conseguirá reflotarse de nuevo.

7.4.4. Construcción dramática

Para Vale (1989), el principal elemento de la construcción dramática de un relato es el *conflicto*, aquel que “se produce cuando dos personajes comparten al mismo tiempo fines que los excluyen mutuamente. Un personaje tiene que ganar y el otro tiene que perder” (Seeger, 1991, p. 181). A la hora de determinar qué conflicto alberga la narración, tenemos que tener en cuenta, en primer lugar, que nos enfrentamos a un filme configurado a partir de un triángulo amoroso que bebe tanto del melodrama como del *noir* clásico. “La mayoría de triángulos amorosos comienzan con un ‘sí’ y *La vida mancha* acaba con un ‘no’. Creo que es lo más bonito que tiene” afirma Urbizu (Maldonado, 2020, p. 662). Esta metafórica figura se ve amenazada por los dos hermanos:

Por un lado, Fito y su ludopatía significan un riesgo permanente para la economía hogareña, que Juana intenta reflotar a duras penas; por otro, Pedro representa un peligro de destrucción muy distinto, pues se cierne sobre el vínculo Fito-Juana. El intruso benefactor se torna destructor cuando su atractiva benignidad despierta en la joven pasión amorosa. Ambos hermanos, el inmaduro y el sensato, componen los polos opuestos de un conflicto que inesperadamente surge en la vida de Juana y que podría rasgarla de arriba abajo. (Sánchez-Escalonilla, 2016, p. 149)

Una de las particularidades del largometraje es que podemos diferenciar entre un conflicto que subyace de la propia narración y otros que afectan a los personajes principales. El triángulo amoroso provoca que la trama se sustente sobre un conflicto de relación protagonizado por Pedro, ya que su meta –fascinar a Juana para que huya con él– es excluyente a la de Fito –su antagonista–, que sería incapaz de remontar sin la presencia de su esposa. Lo más llamativo de este conflicto es que permanece soterrado a lo largo de la historia ya que todo sucede durante las ausencias del camionero. Este actúa como representante de la inconsciencia y la ceguera, ya que es incapaz de sospechar que su hermano está intentado seducir a su mujer, y en ningún momento se le brinda la oportunidad de luchar por ella y enfrentarse a su enemigo.

Así mismo, los tres protagonistas padecen un *conflicto interior*, ya que ninguno “está seguro de sí mismo, de sus acciones o ni siquiera sabe lo que quiere” (Seeger, 1991, p. 182). Por un lado, diferenciamos los conflicto de Pedro y Juana, que guardan las mismas

características: el despertar de unos sentimientos encontrados que ponen sus mundos del revés. Con el devenir de los acontecimientos ambos dejan de ser interiores, ya que exteriorizan lo que sienten el uno por el otro. Sin embargo, el conflicto íntimo de Pedro nunca será proyectado sobre su hermano, evitando así el explícito nacimiento de un conflicto de relación al uso.

Fito también guarda un conflicto interior que, a diferencia de los personajes anteriores, atañe a su personalidad y no a sus sentimientos. En el transcurso de la narración experimenta una lucha contra sí mismo, contra su autocontrol. Sabe que está torciendo las cosas, conduciendo a su familia hacia un abismo cada vez más inexorable. No sabe cómo actuar o qué medidas tomar, ya que siempre cae en las tentaciones que lo corroen. Sin embargo, con la llegada de su hermano encuentra una figura en la que confiar y en la que apoyarse para exteriorizar sus debilidades e inquietudes.

Siguiendo las propuestas de Garaycochea (1986), el relato presenta un desenlace consabido, al desembocar en la resolución más probable para el código narrativo. Sin embargo, “la regla que obliga a dar a cada elemento de la intriga su resolución, no significa que todos los problemas planteados tengan que recibir su solución” (Chion, 1988, p. 156). De hecho, el revés que protagoniza Fito al final del metraje nos vuelve a colocar en la casilla de salida: el incidente, relacionado con un robo, nos hace suponer que la situación de inestabilidad, tanto laboral como familiar, seguirá manteniéndose, ya que el personaje es incapaz de modificar su actitud.

Si tomamos como referencia el modelo de Vale (1989), cada uno de los protagonistas atraviesa cinco etapas diferentes durante el transcurso de la narración. La primera, el estado inalterado, es el punto del que parten al comienzo del relato. Fito y Juana comparten el mismo: un matrimonio en crisis, incapaz de hacer frente a sus adversidades económicas debido a los vicios y las apuestas. Pedro, sin embargo, parte de un estado de bienestar monetario –de dudosa procedencia– que le permite llevar una vida sin complicaciones. El regreso de este turbio personaje supondrá una *alteración*, es decir, una acción que “interrumpe el equilibrio inicial con una crisis y de ella surge el motivo que lleva a alguien a resolver un conflicto” (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 121). –segunda etapa. Vale afirma que “el paso final para crear una alteración es separar las partes afines”

(1989, p. 97). Urbizu, empleando las ausencias de Fito, pretende crear una perturbación dentro del núcleo familiar, aumentando la distancia entre marido y mujer, dejándola sola frente a un invasor:

Los viajes de Fito le alejan del drama y lo sacan fuera de la tensión emocional que constituye la verdadera materia prima y la idea-núcleo de la película: expresan su posición periférica, su ignorancia de lo que verdaderamente está en juego, su irresponsabilidad respecto a su mujer y su hijo. (Angulo et al., 2003, p. 83)

La segunda de las cinco etapas implica una intención –tercera fase–, basada en el cumplimiento de un objetivo determinado. En el caso de Juana: impedir que la pasión que su cuñado le genera termine destruyendo su matrimonio; y en el de Pedro: cautivarla y convertirla en su nueva compañera de vida. Fito, que siempre permanece al margen de esta situación que desconoce, presenta una intención centrada en el abandono absoluto de todos sus vicios a fin de reordenar su presente. De este planteamiento emerge la cuarta etapa –lucha–, que no busca más que eliminar la alteración. Pedro y Juana tratarán de reprimir sus sentimientos, mientras que Fito reforzará su honestidad y su buen hacer en el trabajo para no malgastar el dinero que tanto necesita. La última fase –ajuste– actúa como el punto de llegada que pone fin a la alteración, cumpliéndose –o no– el propósito de la lucha. Para restablecer el punto de partida, Urbizu interrumpe la relación entre sujetos opuestos –Pedro y Juana– a la vez que intensifica la conexión entre fuerzas afines –Fito y Juana–.

En toda la película, y al igual que en los largometrajes que componen la trilogía *noir*, la construcción dramática se sustenta sobre la *ley de progresión continua* o *movimiento hacia delante*, que implica que “todas las caracterizaciones deben crecer hacia el final. Todas las emociones se deben reforzar gradualmente. Las decisiones deben ser cada vez más importantes. Todos los hechos deben ir cobrando mayor interés (Vale, 1989, p. 136). En *La vida mancha*, y debido a la levedad de la trama y de los puntos de acción, mantener el *move forward* se vuelve una ardua tarea:

La apuesta evidente de la película, y su mayor dificultad en términos narrativos y dramáticos, es mantener una tensión que nunca explota, que nunca explota en ningún sentido. Ninguno de los conflictos dramáticos planteados explota. Ni se consuma la

historia de amor entre Pedro y Juana, ni explota la rivalidad hipotética que podría existir entre los dos hermanos, ni explota el hipotético o larvado desencuentro dentro del matrimonio. (Angulo, 2003, pp. 299-300)

Desde el punto de vista narrativo, el largometraje sigue los pasos de *La caja 507*, al presentar un estilo depurado y condensado que evita aportar más información de la necesaria, a fin de que los espectadores puedan sacar sus propias conclusiones sin que resulten obvias. El transcurso de la narración genera nuevas inquietudes y pensamientos acerca del universo que envuelve a los personajes, así como del *off* que queda al margen del encuadre. Aunque nos topemos con un relato en el que aparentemente no ocurre nada, Urbizu demuestra ser un hábil narrador capaz de combinar una historia de amor emergente e imposible con los retales que nos lanza para que construyamos el desconocido pasado de Pedro, configurando una interesante trama que atrapa al espectador y en la que nunca decae el ritmo.

Vale considera que “para provocar cualquier clase de movimiento hacia adelante se debe establecer un objetivo. Esta es la condición previa. Sin él, el espectador no se moverá y la película será lenta y carente de interés” (1989, p. 130). El objetivo principal de este melodrama es determinar si, definitivamente, Pedro y Juana consumarán la pasión que les invade. Durante el devenir de los acontecimientos, la anticipación y el suspense se convierten en las herramientas perfectas para que la atención del público no se desvanezca.

La anticipación es la habilidad del espectador para adelantarse a un suceso que terminará por llegar. Según Vale (1989), esta reacción solo se pone en marcha si los personajes manifiestan un objetivo determinado, y en ningún caso deberán desvelar las intenciones del cineasta. En contraposición a *La caja 507*, que está poblada de insertos que actúan como herramientas premonitorias que nos permiten anticiparnos a los movimientos de los personajes, *La vida macha* es mucho más contenida. Urbizu no da demasiadas pistas acerca del futuro que espera a los protagonistas, planteando una intención cuyo objetivo desconoceremos hasta el final del metraje. De esta manera, se gana la atención tanto de los que confían en el cumplimiento del mismo, como de los que esperan su frustración:

No es un guion que busque enganchar con un desarrollo de acontecimientos sino mediante una presunción de los acontecimientos que tú sabes que van a pasar. Para eso hay que tener una edad. El público adulto lee la película de una manera bastante más dolosa que los jóvenes. Es una película que le exige mucho relleno al espectador. (Maldonado, 2020, p. 668)

A pesar de ello, existen tanto insertos que dibujan el particular universo sobre el que pivota el largometraje, como otros más cercanos a la premonición. Los primeros de ellos se presentan en la televisión del domicilio de los Salazar mientras Pedro hace zapping distraídamente (ver fotogramas 128, 129 y 130, pp. 598-599). Valiéndose de tres simples y fugaces planos detalle, Urbizu es capaz de hablarnos de las claves del filme:

Son muy buscados: la boca de Méliès escupiendo dinero; el invierno en Moscú; y una avioneta sobrevolando Latinoamérica. Busqué imágenes de archivo: la del frío me parecía una nueva imagen de la soledad; la de la boca es una alegoría sobre el dinero, sobre ganarlo y perderlo; y la avioneta remite a los viajes, al contenido de la maleta, al mundo ahí fuera. (Maldonado, 2020, p. 667)

Del mismo modo, existen dos elementos que podemos entender como huellas para rastrear el futuro de los personajes. El primero se esconde en la escena en la que Pedro y Juana ven una película durante la noche. Justo cuando acaba, Urbizu introduce un inserto del televisor (ver fotograma 131, p. 599) en el que vemos el plano final de un largometraje que resulta ser *Calle Mayor* (Juan A. Bardem, 1956):

Esa televisión en off... Yo sabía que era una película de amor la que ambos estaban viendo (...), llegué a la conclusión de que tenía que ser una película española y de amor, y entonces, claro, era fácil elegir. Me consiguieron una copia de *Calle Mayor* (...) Nosotros habíamos acabado con la lluvia, que es un clásico del género, y una ventana. Y claro, *Calle Mayor* acaba así. (Angulo, 2003, p. 299)

Si conocemos el film de Bardem o lo revisitamos, recordaremos que el personaje que mira hacia el infinito a través de una ventana golpeada por la lluvia es Isabel (Betsy Blair), una joven de treinta y cinco años que, después de descubrir la verdad acerca de una cruel mentira que prometía acabar con su soltería, asume que nunca será capaz de encontrar la felicidad al lado de un hombre. Esto podría extrapolarse al largometraje que ahora nos

ocupa, ya que la intromisión del detalle televisivo nos adelanta la suerte que correrán los intentos de Pedro por conquistar a su cuñada; así mismo, y deteniéndonos en su último plano del avión, entenderemos el mensaje que Urbizu parece lanzarnos: un hombre como él está destinado a vivir en soledad, vaya a donde vaya. Además, el inserto permite conectar a Juana con Isabel, dos mujeres que, a pesar de sus diferencias, están atrapadas en un entorno que les da la espalda.

Además de esta revelación en *off* solo al alcance de unos pocos, existe otra mucho más sutil pero intencionada. Hemos de remontarnos casi hasta la hora y media de metraje para toparnos con la misteriosa imagen de un hombre con sombrero, gabardina y maleta (ver fotograma 132, p. 599), que espera bajo la lluvia la llegada de un taxi a la entrada del aeropuerto. El inserto puede aparentar ser insignificante, sin embargo, Urbizu siempre ha defendido que “la imagen hay que pensarla. Yo creo que somos cineastas por eso, sino deberíamos ser literatos o hacer radio. Esto es audiovisual: son sonidos, fragmentos de tiempo y de espacio que los pones todos seguidos y tienen un sentido” (Maldonado, 2020, p. 654). Atendiendo a esta afirmación no es extraño pensar que ese individuo no es más que la viva imagen de Pedro en el futuro, algo que viene a confirmar que Juana no escapará con él. Para el bilbaíno la estampa alude casi a un poema de Iribarren: un hombre solo con una maleta bajo la lluvia.

A parte de estos dos detalles, no existen otras pistas escondidas –tanto en puntos clave del encuadre como en conversaciones– que nos acerquen a predecir el clímax. Por tanto, hay que prestar especial atención a la composición de la puesta escena, así como a los juegos de miradas entre los diferentes personajes. “Es una historia sencilla y hecha sobre todo a base de miradas. Miradas, silencios y valoración de las miradas. También hay mucha nuca. Es una película con nuca, es decir, que escamotea la mirada” (Angulo, 2003, p. 297).

Tanto la intención como la anticipación son elementos dramáticos que, según Vale (1989), permiten el nacimiento del efecto del suspense. Para beneficiarse de este mecanismo, Urbizu plantea una tensión que va *in crescendo* conforme avanza la acción, sin que llegue a aflorar a la superficie. “Mantengamos la incertidumbre de qué va a pasar, pero mantengámosla con cierto interés creciente, como si estuviera más cerca de pasar.

Y no pasa” (Angulo, 2003, p. 300). Toda la tensión se va descubriendo conforme los personajes afrontan las situaciones que se les presentan, sin que intervengan mecanismos o artilugios cinematográficos para poner tenso al espectador.

El cineasta utiliza a Pedro y a Juana como herramientas principales para generar suspense. La confianza y la cercanía que ganan durante las salidas de Fito, plantean diferentes incógnitas que crean nerviosismo e incertidumbre a los espectadores: ¿será Pedro tan egoísta como para hacer daño a su hermano?; ¿será Juana infiel a su marido?; ¿son conscientes de las consecuencias de caer en la tentación?; ¿dejarán que se apague la llama que se aviva cada vez más entre ellos? Para intensificar el suspense y que funcione de manera correcta, es necesario que las intenciones de los personajes se topen con diversas barreras que sortear; si no tropiezan con dificultades, no habrá duda de que alcanzarán sus objetivos, provocando que el espectador pierda interés en la historia.

Para Juana, la llegada de Pedro implica una dicotomía –división características del cine negro clásico–, ya que por un lado actúa como pulmón económico para la familia; y por otro, le despierta un interés sentimental que se ve favorecido por el enfriamiento de la relación con su marido. Desde primera hora, su atractivo, sus formas, sus maneras y lo importante que la hace sentirse, se convierten en obstáculos a los que tiene que sobreponerse para no sucumbir a sus encantos. Para Pedro, un hombre que hace años que no siente el cariño de una mujer, conocer a Juana le supone volver a creer en algo que cree imposible: amar. Las miradas, sonrisas y silencios que se dirigen, hacen que se percate de que, en cierta medida, está despertando su interés. Sin embargo, su cuñada se resiste, poniendo trabas entre ambos. Si nos remontamos a la hora y tres minutos de metraje, observamos que Pedro, aprovechando la tristeza y el miedo que invaden a Juana al ver a Jon enfermo, se sienta en la cama donde reposa para acariciarle la mano. La joven, con un cortante “buenas noches⁹¹”, acompañado de un leve movimiento con el que se zafa de él, rechaza su propuesta, generándose entonces la siguiente pregunta: ¿volverá Pedro a intentar seducirla?

El hecho de que Charo, la compañera de Juana, los acompañe a cenar y a bailar para celebrar el tramposo premio de lotería, supone una nueva dificultad impuesta por la joven,

⁹¹ Diálogo extraído del minuto 01:03:48 de *La vida mancha*.

para dejar claro que no deben rebasar el límite. Pedro se replantea su situación y nos preguntamos: ¿decidirá marcharse ya a Barcelona? Al día siguiente, Juana descubre que parece haber tomado la decisión: su maleta no está en el armario del pasillo y no hay rastro de su presencia. Sentada en el sofá, observa varias fotos tomadas durante su estancia, dejando entrever el vacío que provoca no solo en casa, sino en su interior. La pérdida, interpretada como un nuevo obstáculo ya que supone volver a la nociva situación en la que la familia se encontraba antes de la llegada del forastero, nos lanza el siguiente interrogante: ¿se siente Juana culpable por no haber sabido aprovechar la oportunidad de tener a su cuñado cerca?

Además, el suspense no se sostiene únicamente en la tensión sexual incipiente que se crea entre ambos personajes, sino que el cineasta lo refuerza con el turbulento y oscuro pasado de Pedro. Conforme pasan los días descubrimos que, como siempre ocurre en su universo cinematográfico, nada es lo que parece. Escenas cargadas de silenciosas pistas tratan de provocar al espectador atento para que desentrañe el turbio envoltorio que rodea al personaje. Sin darnos datos concretos o revelar información a ciencia cierta, podemos cavilar e intuir que Pedro guarda relación con el mundo del hampa y la delincuencia. Como sucede en *La sombra de una duda*, y bebiendo del *noir* tradicional, pasa de ser un hombre aparentemente inocente a resultarnos peligroso, generándonos desconfianza hasta el punto de hacernos la siguiente pregunta: ¿es de verdad quién dice ser?

Aunque tenga menos peso en la trama, la presencia de Fito también ayuda a avivar el suspense y la tensión. Es un personaje incapaz de reconocer los sentimientos que Juana despierta en su hermano, por lo que está en desventaja respecto a los espectadores, que saben más que él. Esta situación genera incertidumbre ya que existe la posibilidad de que note algo extraño o intuya el flirteo que mantienen, lo que le supondría enfrentarse a alguien a quien admira y respeta. Por otro lado, el derrotismo que arrastra origina nuevos interrogantes: ¿conseguirá dejar sus miedos atrás?; ¿será capaz de madurar y abandonar sus vicios?; ¿estará su matrimonio lo suficientemente herido para ser irreparable?; ¿sería capaz de perdonar a su hermano si le traicionase?

Urbizu sostiene todo el suspense única y exclusivamente en el melodrama, evitando otros temas que puedan distraer la atención de los espectadores. Esto se ejemplifica desde la

secuencia inicial en la que Fito se enfrenta a Larrea en una partida de póker. “Mi principal preocupación era la nitidez de mostrar quién gana y quién pierde en la mesa. Y pretender que nadie estuviera sufriendo por una partida de póker, ni hacer suspense, porque la película no iba de eso” (Angulo, et al., 2003, p. 306). Como podremos observar durante el estudio de la puesta en escena, al cineasta no le interesa rodar las timbas de una manera artificiosa, de hecho, nunca accedemos a las cartas de los jugadores, ya que es irrelevante conocer las reglas del juego. Lo único que de verdad importa es la reacción de los personajes ante las situaciones que se les presentan.

Sulbarán (2000) apunta que, al conflicto, la anticipación y el suspense, hay que sumar otra ley narrativa que permite profundizar en lo que el director quiere transmitirnos con el filme, y que recibe el nombre de *repetición*. Esta parte de los *leit motiv* que, siguiendo a Anderson (1992), que cita a su vez a Eugene H. Falk (1967), son unidades narrativas que buscan llamar la atención del espectador mediante la reiteración. Teniendo en cuenta que nos encontramos ante un melodrama, existe un motivo recurrente que sobresale: las estampas amorosas. Por otro lado, y sin olvidar que el filme esconde trazas *noir*, Urbizu recurre a la repetición de la mentira como motor de la historia.

Durante el transcurso del largometraje, y casi de manera subliminal, podemos identificar la importancia que el cineasta le da a la pareja y a la familia. Son varios los momentos en los que observamos –casi siempre en un tercer término desenfocado– a personas besándose, abrazados o dándose algún tipo de muestra de cariño. Esta propuesta, en *off*, resulta paradójica y chocante, ya que nos muestra todo aquello a lo que Pedro no podrá acceder. En la secuencia que pone en marcha la obra asistimos por primera vez a una de estas escenas. Si nos fijamos, el movimiento que proyecta la cámara sigue a una joven pareja que camina abrazada. En un momento determinado, y justo en el cruce con el bar en el que arranca el relato, se despiden con un beso y se separan, tomando cada uno su propio camino.

El amor correspondido –o no– vuelve a estar presente en la secuencia en la que Pedro llega al barrio. En el aeropuerto, y antes de que veamos sus pies y su maleta dirigiéndose hacia la salida, la cámara sigue el movimiento de unos tacones que se paran repentinamente frente a unos zapatos de hombre, y se alzan para –intuimos– fundirse en

un beso de reencuentro (ver fotograma 133, p. 600). Minutos después, y mientras viaja en autobús hacia la zona en la que reside su hermano, dos personajes sentados delante de él mantienen una interesante conversación. Uno de ellos –Paco León–, le confiesa a su amigo –Antonio Mora– que al final no consiguió nada con la chica del perro, que terminó yéndose con otro. Su acompañante, sin embargo, dice venir de casa de una amiga –mucho mayor que él– con la que acaba de pasar la noche. Lo más significativo de la charla es que refleja la dualidad del filme: el amor frustrado frente al consumado.

En el minuto treinta y nueve, mientras Pedro espera para recoger a Jon de las actividades programadas durante el verano, ve como uno de los chicos a los que antes nos referíamos se besa efusivamente, y sin ningún tipo de vergüenza, con su nuevo ligue de cuarenta y tres años (ver fotograma 134, p. 600). Pedro los mira con una leve sonrisa cargada de añoranza, como si él también hubiese tenido alguna vez una aventura con una chica mucho mayor que él. Además, y teniendo en cuenta que antes de visualizar ese momento romántico había comprobado, sin éxito, los números de la lotería, podemos entender que Urbizu nos plantea un juego que demuestra que no siempre se es afortunado teniendo dinero, sino que el amor también da la felicidad.

El triunfo del querer, el afecto y la familia, también están presentes de manera implícita en la escena en la que Pedro se topa con Sole, una antigua novia de juventud. Urbizu, haciendo gala de su meticuloso estilo y puesta en escena en la que todo tiene un sentido, dispone en diferentes espacios compositivos a varios figurantes, en concreto a una pareja y una chica andando de la mano de una niña (ver fotograma 135, p. 600). El hecho de que Pedro pasee junto a Jon y Juana, apoyado por el ambiente que los rodea, crean una metáfora que referencia lo que el personaje sueña: ser querido, tener hijos y formar una familia.

Como sucedía en *La caja 507*, y como sucederá en *No habrá paz para los malvados*, toda la película se configura entorno a la sucesión de falsos testimonios. Antes de la llegada del intruso, Urbizu ya nos plantea que el matrimonio de Juana y Fito se resquebraja día a día debido a las mentiras que este emplea para sepultar su ludopatía. De manera ineficaz, ya que su mujer hace por mirar hacia otro lado aún sabiendo lo que de verdad esconde, intenta levantar una falsa realidad en la que protegerse y sentirse seguro. El regreso de su

hermano no hace más que reforzar sus defectuosas artimañas con las que encubre sus derrotas y fracasos. Pedro, por su parte, basa su comportamiento en la ocultación y en la desviación de la atención cuando se tocan temas de los que prefiere no hablar: su pasado. Además, miente sutilmente: niega haber estado en la cárcel cuando todo apunta a que sí; y asegura que ya no juega a las cartas aún escondiendo una baraja entre su equipaje.

La construcción dramática de la obra también se nutre de elementos espesantes, aquellos que, por sí solos, no hacen progresar la trama, pero completan el universo que la rodea. Para Urbizu (Maldonado, 2020) los de *La vida mancha* no son tan concretos como en sus anteriores largometrajes, sino que se conforman a raíz del submundo que envuelve el filme. Destacan: Sara, el vendedor del Círculo de Lectores, los parados, los señores que van a jugarse el dinero en las partidas de cartas... en definitiva: el barrio.

Otros elementos que, a simple vista, podrían parecer espesantes son los diamantes que Pedro guarda en su equipaje. Aunque no lleguen a convertirse en protagonistas de la trama son parte fundamental de la misma, ya que no solo dan sentido al regreso del personaje y a su misterioso pasado en *off*, sino que intervienen dramáticamente en el incierto final en el que nos preguntamos si Fito decidirá o no venderlos.

La primera vez que observamos las piedras preciosas en pantalla pasan prácticamente desapercibidas, al estar incrustadas en el camisón rojo que Fito recibe como regalo que anuncia la visita de su hermano. Urbizu no busca recrearse en estos característicos objetos, manteniéndolos lejos de nuestro alcance, evitando planos de inserto que incidan en la importancia que tendrán posteriormente. La intriga que nos suscitan comienza a generarse pasada la media hora, cuando Pedro se acerca a la sección de joyería de unos grandes almacenes. Meditabundo, se decanta por un collar con brillantes circulares engastados, a los que sí nos acercamos en plano detalle. En primera instancia, podríamos pensar que está planteándose hacerle un regalo a su cuñada, sin embargo, la hipótesis se desmonta en la siguiente secuencia en la que, aprovechando que no hay nadie en casa, se dedica meticulosamente a liberar las joyas que acaba de comprar. Segundos después, busca impacientemente el camisón de Juana hasta dar con él. En ese instante, se introduce una elipsis que nos lleva de vuelta a la mesa de la cocina donde, con su equipo desplegado sobre la mesa, termina de envolver los diamantes en un trozo de periódico que guardará

en su maleta. Con este salto temporal Urbizu tienta al espectador, haciéndole reflexionar sobre la procedencia de las piedras preciosas: ¿habrá escondido Pedro las gemas que acaba de comprar o las habrá sustituido por las que venían incrustadas en la prenda de vestir, y que él mismo había enviado días antes?

La solución del enigma la encontramos en la última conversación, ya en Burdeos, que mantiene con Fito. En una última muestra de cariño hacia su cuñada, decide devolver los diamantes a su primer escondite –el camión– para que, telefoneando a un número que entrega a su hermano, puedan venderlos en el mercado negro a cambio de una suculenta suma de dinero. De esta manera descubrimos que la importancia de las piedras preciosas reside en su valor de moneda de cambio, en el seguro de vida para Juana y la supervivencia de la familia, siempre y cuando Fito sea capaz de no derrocharlas. Sin embargo, el final es desesperanzador y amargo ya que el camionero “no parece que vaya a conseguir salir del juego” (Maldonado, 2020, p. 665).

7.4.5. Montaje

Siguiendo el modelo de *La caja 507*, el largometraje mantiene una estructura narrativa lineal, ya que las escenas se suceden una tras otra guardando un orden cronológico, que en ningún momento es interrumpido por saltos hacia el pasado o el futuro. La tensión dramática, y siguiendo a Angulo et al. (2003), discurre siempre en *sotto voce*, bajo una progresión de escenas cotidianas que organizan el avance de una narración circular. Aún manifestando un planteamiento similar al del resto de películas de la trilogía, presenta una salvedad nunca vista en la construcción de las historias de Urbizu. Según Sánchez-Escalonilla (2001), la lógica dramática de un guion depende de cuatro *peripecias estructurales* que conforman el paradigma de la trama: detonante, punto de giro, segundo punto de giro y clímax. La particularidad de *La vida macha* es que el detonante –la llegada de Pedro– encargado de modificar la situación de equilibrio de la que parten los personajes, no les obliga a emprender una acción que les conduzca a conseguir un objetivo. Sin que exista una motivación que los haga avanzar hacia una meta, el espectador, durante los primeros compases del filme, ha de conformarse con desentrañar al misterioso recién llegado, ya que hasta el minuto cuarenta de metraje no se planteará con certeza cuál es la cuestión central de la obra:

Es una película sin argumento, de alguna manera. Hay que plantearla desde el inicio con esa ausencia de expectativas a nivel rítmico para que no esperemos tiros ni terremotos. Más bien invita al espectador a ponerse cómodo y a estar atento, porque no va a pasar nada. Está casi a punto de pasar algo, pero no. (Maldonado, 2020, p. 666)

Para mantener vivo el conflicto dramático, el realizador recurre a lo que Sánchez-Escalonilla denomina *recursos de interés*, es decir, “momentos de especial intensidad dramática que el guionista emplea según su particular estrategia emocional, bien para reforzar las citadas peripecias estructurales o bien para mantener vivo el conflicto dramático de la acción” (2001, p. 155). Urbizu somete a Fito a una *compilación* es decir a “una dificultad creada por el propio protagonista. Los efectos de esta peripecia opcional anticipan problemas sucesivos y previsibles, cuya complejidad aumenta a medida que la acción se desarrolle” (2001, p. 155). Como veremos en su análisis en profundidad, el camionero es un individuo con muy poca fuerza de voluntad, que se pierde rápidamente entre el dinero y el juego, algo que no hace más que entorpecer sus posibilidades de rescatar a su familia de la incertidumbre y de recuperar el amor y la confianza de Juana.

Según Casetti y Di Chio el tiempo cinematográfico viene determinado por diferentes categorías temporales entre las que destacamos el orden. Este, alude al esquema de disposición de los acontecimientos en el flujo temporal, permitiéndonos hablar de cuatro formas de temporalidad. Independientemente de la interpretación que pueda hacer cada espectador del, ya comentado, juego del plano-contraplano del ala del avión, visualmente el largometraje guarda un tiempo circular, debido a “una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulta ser idéntico al de origen” (1991, p. 152).

Dentro de esta ordenación, en la que no existe ningún mecanismo que modifique la distribución cronológica de las acciones, destaca la penúltima secuencia –ubicada justo antes del plano de cierre de la ventanilla del aeroplano– debido a su carácter onírico:

Es una secuencia muy arriesgada, sí. Técnicamente ha sido complicada de rodar, pero yo, hoy en día, ya no entendería la película sin ella. Me costaría mucho quitarla. Pero al final dijimos: dáselo, que piensen lo que quieran, pero dáselo. ¿Quién lo sueña? Pedro. (Angulo et al., 2003, p. 312)

Urbizu (Angulo, 2003) afirma que Pedro hereda un sueño que su hermano le había contando secuencias antes en la cabina del camión. En él⁹², vemos a Fito en el lago enseñando a nadar –igual que hizo su hermano con él años atrás– a su hijo. Desde la orilla, Juana los saluda y observa. Su marido la invita a acercarse y ella accede introduciéndose en la laguna sin hundirse en el agua, como si de una divinidad se tratase. Tras observarlos felizmente unos segundos, y frente a la insistencia de su pareja, termina sumergiéndose con ellos, en paz. La ensoñación ejemplifica, tal y como confiesa el bilbaíno (Angulo, 2003), la apología de la fidelidad, ya que Juana, en vez de escapar hacia la felicidad que su cuñado le propone en su última confesión antes de marchar, apuesta por su matrimonio.

Atendiendo a la temporalidad cinematográfica en relación a la norma de duración, y siguiendo los postulados de Casetti y Di Chio, el largometraje cuenta con una duración anormal. Por tanto, el tiempo de la representación –107 minutos–, no coincide con el de los acontecimientos retratados en la narración –un total de siete días–. De nuevo, las elipsis permiten condensar la trama, pasando de una situación espaciotemporal a otra omitiendo información, ya que “no es necesario agotar todo el proceso de acciones de un personaje, de manera exhaustiva” (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 164).

En la película, el objetivo de estos mecanismos temporales no es generar tensión dramática, ya que en ningún momento retrasan el desenlace de una escena buscando que el espectador se anticipe a su resolución. Más bien se emplean para eludir secuencias que no refuerzan la carga emocional que se fragua día a día en el seno familiar. Además, y siguiendo el modelo planteado en *La caja 507*, silencian las historias de amor. Por ejemplo, después de cenar y pasar la noche bailando junto a Fito y su mujer, Pedro, casi obligado por las circunstancias, accede a tomar una última copa con Charo. Con una elipsis que nos transporta a una hora temprana de la mañana siguiente, Urbizu nos invita a adivinar el resultado de la cita –todo apunta a que durmieron juntos– así como a comprender que la conversación o el flirteo que terminó llevándolos a la cama es insignificante para la trama. Respecto a eludir momentos románticos, el cineasta apunta:

Una de las pocas escenas suprimidas de la película era un doble polvo: Fito y Juana estaban haciendo el amor en su casa y José hacía el amor con la compañera de Juana. Por

⁹² Es la única secuencia onírica y naif de la carrera cinematográfica de Urbizu.

arte del montaje y la mirada a cámara, Juana y José parecía que estuviesen haciendo el amor juntos. Termine quitándola porque era demasiado explícita, desagradable y violenta, como un bofetón. Era una escena que dolía. También pienso que igual no teníamos derecho a meternos en la intimidad del lecho. (Maldonado, 2020, p. 667)

En otras ocasiones, estas elipsis vienen acompañadas de diferentes tipos de transiciones. Como en cualquier obra cinematográfica, el tipo que prevalece por encima del resto es el corte por relación, que mantiene una continuidad de audio o una conexión causa-efecto entre planos, de manera que no provoque incertidumbre en el espectador. Este sistema, al que Urbizu ya recurrió en *La caja 507*, se puede observar en la primera secuencia del filme en la que Fito, y después de revisar el poco dinero que le ha quedado de la partida de cartas, fija su atención en una sucursal bancaria –Banco Herrero– que hay bajo su casa, como si en alguna ocasión hubiese pensado en atracarla. Un corte nos traslada del plano general que nos muestra la puerta del establecimiento a un plano detalle de una carta que Juana lee, y en la que se vislumbra el logotipo del mismo banco.

También destacan los fundidos a negro. Durante todo el metraje se utilizan metódicamente para cerrar las jornadas durante las que transcurre la trama. Se ubican siempre al final de las secuencias nocturnas y dan por concluidos los bloques en los que el cineasta estructura el filme. Por último, diferenciamos los encadenados, que provocan la unión de dos imágenes que se disuelven entre sí, tomando una, importancia sobre la otra. Estos mecanismos, a los que Urbizu recurre en las tres partidas de póker que se llevan a cabo, hacen avanzar la acción, aportando ritmo y dinamismo visual. De igual modo, permiten que, entre el momento en el que –hacia el final del largometraje– Pedro sale de la ciudad conduciendo hasta Francia y hasta el instante en el que se topa en Burdeos con el camión de Fito desvalijado, se cree un enlace rápido de escasos segundos. Otra de las funciones de este tipo de transiciones es la de transmitir sensación de simultaneidad y hasta sentido metafórico, algo que podemos observar justo en el primer giro de guion, en el que Urbizu entremezcla dos imágenes: por un lado, Fito yéndose por la carretera camino de un nuevo viaje, y por otro, Sara, Jon, Pedro y Juana andando felizmente por el parque. La fusión entre ambos instantes da a entender que la peripecia está a punto de comenzar, que mientras que el cabeza de familia se aleja, el intruso destructor está cada vez más cerca del desastre.

Todas estas abreviaciones temporales forman parte de un montaje narrativo que guarda la linealidad en todo momento, exceptuando una ocasión en la que se introduce el llamado montaje alternado o *cross-cutting*. Para Carmona (1993), este ensamblaje genera efectos narrativos al establecer lazos y relaciones entre diferentes líneas de acción simultáneas que terminan cruzándose. Su ejemplificación se remonta a la secuencia en la que Pedro regresa. Su acercamiento en autobús hasta el domicilio de su hermano se intercala con los intentos de este por conseguir un nuevo trabajo. Al final, ambos itinerarios confluyen en el exterior del bar, donde se encuentran definitivamente. A partir de entonces, el largometraje mantiene una triple focalización que oscila entre las acciones que, tanto en solitario como en conjunto, protagonizan los personajes principales. Sin embargo, solo se retratarán aquellas que, de alguna manera, influyen en el conflicto que se genera en el núcleo familiar y que no salen del entorno geográfico en el que Urbizu sitúa la trama:

La depuración narrativa deviene de una rigurosa voluntad de concentración dramática y espacial. Toda la historia sucede en el interior del barrio en el que viven Juana y Fito: el pasado de Pedro (...), y los viajes de Fito (...), quedan fuera del relato. Sus ecos y sus consecuencias repercuten sobre la diégesis de la historia, pero todo ello (que estaba escrito en las primeras versiones del guion) ha sido eliminado y queda circunscrito al *off* narrativo. (Angulo et al., 2003, pp. 82-83)

7.4.6. Punto de vista y premisa

Como viene sucediendo en toda su carrera, al relacionarse con el universo fílmico que recrea el largometraje, Urbizu actúa, y recordando los postulados de Casetti y Di Chio, desde el punto de vista del autor implícito, ya que “establece directamente las reglas del juego y decide autónomamente qué hay que hacer ver, hacer saber y hacer creer” (1991, pp. 240-241). Así mismo, nunca juzga los hechos o acciones de sus personajes. Tampoco trata de justificarlos o de posicionarse con unos u otros, más bien busca explicar a los espectadores el porqué de cada decisión, de manera que sean ellos los que los sentencien. De esta forma, mantiene una actitud comunicativa basada en la llamada *mirada objetiva*, ya que:

Posee un punto de vista emisor y un punto de vista receptor que la estructuran globalmente, pero no tiene ninguno que proponga un punto de vista personal en su

interior. Se manifiesta de este modo un Autor implícito y un Espectador implícito, pero no un Narrador y un Narratario. El resultado es que el destinador se neutraliza, actuando sin mostrarse explícitamente, y el destinatario se sitúa en una posición oculta, como un simple testigo. (Casetti & Di Chio, 1991, p. 247)

La premisa del filme es menos crítica que la de *La caja 507*. Sin embargo, sigue siendo igual de desalentadora, ya que, a pesar de no plantear una denuncia explícita, se acerca al retrato pesimista y desilusionado no solo de la realidad social del momento, sino de otros temas como el amor, la familia o el desarraigo. Por tanto, y de acuerdo con Angulo et al. (2003), el largometraje ofrece diferentes lecturas.

La primera gira entorno al nacimiento y a la gestión de unos sentimientos inciertos:

Yo creo que una de las claves de la película es que plantea una gran incógnita. Nos habla de cómo surge el amor y, lo más importante, de si siempre hay que hacerle caso. No siempre es bondadoso o conveniente. La película explora el terreno del tú qué harías, se mueve entre el querer y el deber. Ese tópico de que el amor saca lo mejor de las personas resulta bastante falso. El amor también es desencadenante de muchas tragedias, porque el odio es su vecino. La honestidad también tiene muy buena prensa, pero a veces es mejor estar callado. (Reviriego, 2003)

Esta afirmación recoge perfectamente uno de los mensajes del filme: el amor duele cuando no es correspondido. Para Urbizu, *La vida mancha* es “la historia de un no” (García, 2003), y es que el cineasta priva a sus protagonistas de cualquier final feliz o posibilidad de triunfo emocional. “*La vida mancha* es una película que está llena de historias de amor, todo el mundo tiene alguna. Parejas que han fracasado, personas muy solas, gente que, bueno, lo lleva” (Brox, 2011, p. 80). De acuerdo con Angulo et al. (2003), todo el largometraje se ve impregnado de una acción emocional que impide a los personajes, ya sean principales o secundarios, expresar sus sentimientos. Así mismo, Urbizu lanza una mirada desesperanzadora hacia el amor, al plantearlo ligado a la no correspondencia, a las parejas imposibles, a las conquistas inalcanzables. “Los amores verdaderos son imposibles. El amor puro es el que no se consigue ya que si lo consigues se vuelve rutinario y banal” (Maldonado, 2020, p. 663).

El desamor viene simbolizado por: Pedro, que no será capaz de convencer a Juana para escapar juntos hacia una incierta felicidad; Sara, que, deslumbrada por los modales y galantería del recién llegado, intenta aparentar más edad de la que verdaderamente tiene para que se fije en ella; el visitador del Círculo de Lectores (Enrique Martínez), que se enamora de la persona equivocada, alguien con quien nunca compartirá más que una leve charla sin importancia, que no le llevará a sobrepasar el umbral de la puerta; incluso por el tipo que charla con su amigo en el autobús –en el que Pedro se desplaza desde el aeropuerto–, confesándole haber sido rechazado por una chica.

El derrotismo al que son sometidos los personajes refuerza el desbordante aroma de pesimismo heredado del *noir*, ya que, como comenta Sánchez-Escalonilla, “el cine negro introduce la dinámica de ganadores y perdedores, mediante la confrontación entre los dos hermanos –si bien ambos pueden considerarse perdedores en último término–” (2016, p. 150). Al igual que en *La caja 507*, nadie gana, ni sale impune, ya que, como indica el propio título de la obra: la vida mancha. Además, y ligándose aún más al género, Urbizu se vale de la figura de Pedro para reflexionar sobre el paso del tiempo, sobre la incomprensión y la adaptación a un entorno que ha cambiado:

Igual que sucede en el cine negro con el arquetipo de criminal desplazado, del *loser* anacrónico en un mundo que ha evolucionado sin contar con él y en cuyo interior no puede integrarse ni sobrevivir, también Pedro (...) arrastra una herida que proviene del pretérito y que focaliza en el ámbito de la naturaleza su nostalgia por la memoria de una infancia (simbolizada por la laguna que visita dos veces) de la que ya solo queda una imagen descolorida. (Angulo, 2003, p. 85)

Pedro, al igual que Jeff Marham (*Retorno al pasado*) o Dix Handley (*La jungla de asfalto*), se siente desplazado, al no encajar dentro de un universo que ya no reconoce. Su única opción es rendirse ante las circunstancias, acabando igual que los protagonistas del cine negro clásico:

Convertidos en figuras anacrónicas inmersas en un mundo que ha evolucionado más deprisa que ellos y al que no logran entender del todo, no tratan tanto de adaptarse a la nueva situación como de sobrevivir en su interior, por lo que el escepticismo se desvela

para ellos como la única postura moral consecuente y saludable. (Heredero & Santamarina, 1996, p. 231)

Para Urbizu (Reviriego, 2003) la película también habla de los últimos trenes y de las oportunidades que no vuelven, algo que nos remite de nuevo a *Calle Mayor*, con cuya protagonista guarda Juana una estrecha relación. A pesar de que el cineasta reconozca⁹³ no ser partidario de los homenajes o de las alusiones directas, el largometraje de Bardem –en el que la estación de tren actúa como punto de unión entre Juan e Isabel–, también puede leerse como un manifiesto crítico en contra de la inadaptación a los tiempos que corren y de la subyugación impuesta por una sociedad cuyas creencias dan la espalda a ciertos individuos:

La vida mancha se encomienda para enlazar así con una tradición nacional, que de pronto, ilumina retrospectivamente una sugerente lectura del film de Urbizu: la que convierte a su historia –sin pretensión de ilustrar ninguna tesis al respecto ni de sermonear sobre el particular– en un testimonio social sobre la frustrante existencia cotidiana en la que están atrapadas mujeres de clase trabajadora de la España de 2003. (Angulo, 2003, p. 86)

Juana, al igual que las protagonistas de las novelas de Carmen Rico-Godoy, es una mujer trabajadora. Sin embargo, a diferencia de estas, no disfruta de una solvencia económica que le ayude a llevar una vida tranquila. La ausencia de su marido y la inestabilidad salarial de su trabajo, la obligan a estar comprometida con su familia. Para ello, ha de recurrir a adelantos del sueldo además de ayudas bancarias que ya no pueden concederle. De igual modo, vive encerrada en una rutina anodina y sin lujos, que empieza temprano, llevando al niño al colegio o a las actividades programadas durante el verano, y que termina por la tarde, llegando a casa después de hacer la compra o completar unos recados. Allí, no hay momentos de relajación o desconexión. Como único referente paterno del domicilio, ha de estar pendiente de su hijo: bañarlo, darle la cena... solo cuando este duerme, puede, por fin, ver la televisión hasta quedarse dormida.

⁹³ Urbizu confiesa: “Las citas y los homenajes me producen cierta irritación” (Angulo et al., 2003, p. 299).

7.5. Dimensión dramática

7.5.1. Tío Pedro

7.5.1.1. Dimensión física

El punto de partida para estudiar el personaje al que vuelve a dar vida José Coronado, consiste en describir su primera aparición en la película, alrededor del minuto siete de metraje. Como sucederá posteriormente en *No habrá paz para los malvados*, Urbizu opta por presentarnos a Pedro por los pies, recurso ya empleado años antes en *Cachito*. “Me gustan las películas que tengan detalles de todo tipo y eso incluye el vestuario y el calzado. El calzado dice mucho de las personas, de cómo somos” (Díaz, 2011). A través de un travelling lateral que se inicia siguiendo los tacones de una mujer, la cámara alcanza los pasos de Pedro, que camina por el aeropuerto portando una maleta. El plano medio corto asciende horizontalmente poco a poco desde el equipaje hasta su rostro, que nunca termina por revelarse. Este, va alejándose hacia la salida de la concurrida terminal mientras que la cámara –ya estática– lo encuadra en un plano general prácticamente de espaldas. Como sucedía en *La caja*, el bilbaíno prescinde de cualquier artificiosidad para la presentación. La ausencia de música y la puesta en escena supeditada a la acción, impiden al espectador tener una preconcepción del personaje, sobre el que apenas sabemos nada.

Su presentación no se reduce únicamente a una escena, sino que ocupa toda una secuencia que podríamos denominar: “la llegada del forastero”. Tras salir del aeropuerto, y a través de un plano medio corto, observamos cómo se vuelve hacia el sol, para recrearse unos segundos con su calor. Instantes después inspira aire, tratando de recordar aromas del pasado, y se encamina hacia la parada de autobús. A través de un montaje paralelo que actúa como elipsis para evitar mostrarnos cómo abandona el aeropuerto dirección a la ciudad, asistimos a una conversación entre Fito y su hijo, en la que conocemos nuevos datos sobre el personaje.

Un nuevo corte nos sitúa en el interior del autobús. Sentado junto a la ventana y sin acompañante en el asiento contiguo, observa curiosamente el exterior. Desde atrás, una

mujer le indica la parada en la que tendrá que bajar. Un plano medio –ya desde la calle– nos muestra al personaje mirando alrededor, desorientado, como si no llegase a reconocer del todo dónde se encuentra. Mientras se coloca las gafas de sol, se dirige a un bar cercano donde pide un café solo. Además, se percata de que es un establecimiento donde se juega a las cartas, debido al tapete y las diferentes barajas que reposan en un estante sobre la barra. Por último, pregunta por una dirección, que entendemos que es la del domicilio de su hermano. Mientras espera la comanda, reconoce el camión de Fito en el exterior, hasta donde se dirige para consumir el ansiado rencuentro.

A diferencia de *La caja 507*, en la que a través de una conversación podríamos construir la radiografía básica de Rafael, en esta película Urbizu apenas nos revela información del personaje. Prefiere que sean los comentarios que Fito y Juana hacen sobre él, los que nos permitan hacernos una idea de cómo será su comportamiento a lo largo de la trama. Mediante la secuencia de presentación, que nos remite claramente al *western* –la llegada inesperada de un forastero a un poblado–, podríamos describir a Pedro como un hombre elegante, agradable y feliz, que decide volver a reencontrarse con su hermano –por motivos que todavía desconocemos– tras trece años de ausencia. Urbizu lo define como “un personaje misterioso, enigmático, que llega y convulsiona la vida de todos los que están allí. Es decir, la llegada de un personaje tan absolutamente misterioso como Pedro, totalmente enigmático, contradictorio, con una duplicidad absoluta, convulsiona con todo” (Angulo et al., 2003, p. 301).

Teniendo en cuenta el imaginario cinematográfico del que parte el guion, existen claras similitudes entre Pedro y Shane –protagonista de *Shane (Raíces profundas*, George Stevens, 1953)–; el tío Ethan de *The Searchers (Centauros del desierto*, John Ford, 1956); el predicador de *Pale Rider (El jinete pálido*, Clint Eastwood, 1985) o el tío Charlie de *La sombra de una duda*. Todos estos personajes se caracterizan, en primer lugar, por ser forasteros que llegan por primera vez o que regresan a un núcleo familiar. La aparición de estos hombres enigmáticos influye considerablemente en la vida de quienes les rodean, actuando –en la mayoría de los casos– como un soplo de aire fresco capaz de solucionar un problema. En segundo lugar, arrastran un pasado turbio y recóndito, relacionado con actividades ilegales e incluso con el crimen. El áurea oscura que los envuelve y al que se suman sus dotes de galantería, seducción y aparente heroicidad, los convierten en

individuos capaces de enamorar a las mujeres con las que se cruzan, independientemente de la edad que tengan. Recordemos, por ejemplo, la admiración que siente Charlotte por su tío Charlie; la fascinación de la señora Starrett por Shane; o la ilusión del primer amor que proyecta Megan sobre el predicador, o Sara sobre el propio Pedro. Todos ellos, además, son antihéroes individualistas, reservados y ambivalentes –actúan como ángeles y diablos–destinados a acabar como empezaron: solos, sin gloria alguna.

El primero paso para abordar el análisis de la dimensión física de Pedro es reflexionar sobre su nombre. Teniendo en cuenta su personalidad, podemos afirmar que no está elegido al azar ya que –y revisando la antroponimia– concuerda con aquellas personas que son sociales, agradables en el trato con los demás y reservadas en cuanto a su vida privada se refiere, optando por no llamar la atención y ocultar sus problemas, guardándolos para sí mismos.

En contraposición a los protagonistas de *La caja 507* a los que Urbizu sí da un apellido, en *La vida mancha* el cineasta, y para reforzar el misterio que envuelve al protagonista, opta por limitarlo a un simple nombre. Podríamos definirlo como un individuo maduro que ronda los cincuenta años de edad y cuya estatura media-alta no se ve condicionada por la puesta en escena para realzarla o empequeñecerla. Es de complexión delgada, pero corpulento a la vez, sin llegar a ser musculoso. Parece no haberse dejado llevar por la edad, manteniendo su físico a raya. Le gusta beber alcohol –no de manera desmesurada– y es fumador habitual. Presenta un cuidado corte de pelo en el que se dejan entrever canas y presta mucha atención a su aseo personal. Es un hombre pulcro, impoluto e impecable, que usa hasta su propio pañuelo de bolsillo (ver fotograma 136, p. 600). Su rostro se caracteriza por la ausencia de bello facial, por lo que intuimos que su afeitado es diario. De hecho, durante la película asistimos a dos de ellos: uno en solitario y otro en compañía de Juana (ver fotograma 137, p. 601). No presenta ningún defecto físico aparente, es más, su aspecto causa impresión entre las mujeres que lo rodean, ya sea Sara o Charo, que, al verlo por primera vez, le comenta a Juana: “¿Quién es ese bollo que está con tu hijo?⁹⁴”

Su indumentaria, compuesta por camisas, americanas y pantalones de pinza, choca con los ambientes en los que se mueve. Desde la secuencia en la que coincide en el autobús

⁹⁴ Diálogo extraído del minuto 00:40:10 de *La vida mancha*.

con dos jóvenes –con apariencias físicas que se contraponen a la suya–, Urbizu trata de adelantarnos el tipo de ambiente en el que tendrá lugar la acción. Del mismo modo, el contraste que provoca su estilo formal viene a decirnos que es un personaje que no encaja, que no ha encontrado su hueco o al que le cuesta adaptarse. Además, y como ya es costumbre en el universo cinematográfico del bilbaíno, la ropa de Pedro cambia constantemente de color en función de su estado anímico y de su comportamiento a lo largo del filme. Durante el desarrollo de la trama, que supone un tiempo ficcional de siete días, llega a emplear siete conjuntos diferentes de ropa. Para comprender el cambio en la colometría de su vestuario hemos dividido la película en varias partes, dependiendo de la función que cumple en la diégesis.

La primera abarcaría desde el minuto siete –cuando entra en escena– y hasta el veinticuatro –coincidiendo con el inicio del día siguiente–. En todas las secuencias viste con una camisa blanca, un cinturón negro y un traje de chaqueta –sin corbata– de color beige (ver fotograma 126, p. 598). El uso del blanco, asociado a la ausencia de oscuridad, a lo limpio, a lo puro, y a lo perfecto; anticipa algunas de las facetas que podría cumplir en el filme. Así mismo, el uso del beige encaja a la perfección con su llegada, ya que transmite neutralidad y conecta con la escasa información que, de momento, tiene el espectador para establecerle un rol concreto. Además, es un color muy conservador que transmite sosiego, calma y serenidad, perteneciendo a una tonalidad que invita a la conversación por el efecto relajante que ejerce. Su significado se asocia con el lujo y lo ostentoso, y aunque transmita elegancia y sobriedad, es perfecto para personas que no desean llamar la atención.

La segunda parte se extendería desde el minuto siete y hasta el treinta y ocho. A lo largo de las secuencias se crea una contraposición entre la imagen que proyecta hacia el resto de personajes y hacia el espectador. Para Juana, Sara, Fito y Jon, es el hombre perfecto: hace la comida, plancha, cuida del pequeño... sin embargo, la audiencia empieza a ser consciente de esa parte oscura que pasa desapercibida para quienes le rodean. Esa dicotomía –que trataremos más adelante– está reflejada en un vestuario que se torna gris (ver fotograma 138, p. 601), color ambivalente que deja entrever que es un individuo que se encuentra entre el blanco –ausencia de oscuridad– y el negro –oscuridad absoluta–. Siguiendo a Heller (2004), este tipo de cromatismo representa tanto la madurez, la

seguridad y la confianza –todo lo que transmite Pedro a sus familiares–, como los malos augurios, los sentimientos sombríos, la preocupación o la culpa.

La tercera parte se acota entre el minuto treinta y ocho y el cuarenta y seis. Durante este bloque continúa comportándose como un hombre ejemplar: recoge a Jon del colegio, es paciente, hace la compra y sabe escuchar. A pesar de no querer llamar la atención, su generosidad, acompañada de unos turbulentos antecedentes de los que evita hablar a toda costa, despiertan la curiosidad de Juana. En las secuencias que se suceden cambia el gris por el marrón (ver fotograma 139, p. 601), color asociado con lo anticuado, lo serio, la simplicidad, el orden y la moderación; atributos que encajan con la imagen que pretende proyectar, mostrándose como un hombre errante que no aspira a establecerse –y es que todavía no ha encontrado su verdadero hogar– y al que no le importa vestir sin seguir las tendencias.

Desde el minuto treinta y nueve y hasta pasada la primera hora de metraje, se extiende el cuarto cambio de vestimenta. Durante este periodo, la americana vuelve a adoptar un tono grisáceo mientras que el negro invade los pantalones y la camisa (ver fotograma 140, p. 601). Este color, que alude a la sensualidad, el misterio, lo temible o la ausencia de claridad; representa la situación a la que está conduciendo a Juana. Convertido en una extraña representación del refinamiento y la exquisitez, no hace más que amenazar la estabilidad sentimental del núcleo familiar. Su cuñada, que sigue conteniendo sus impulsos –recordemos que rechaza su caricia antes de dormir–, se percata de que la confianza que comparte con el recién llegado se va tornando tóxica y nociva para su relación con Fito.

A partir de la hora y cinco de película, Pedro vuelve a emplear la misma ropa que el día de su llegada: americana y pantalones beige con camisa blanca. La utilización de dichos colores lo convierten en un personaje que no pretende destacar, más bien parece querer transmitir la imagen apacible y neutral de un individuo con una existencia monótona y aburrida.

El sexto cambio tiene lugar pasada la hora y doce minutos de película. Tras ganar la partida de cartas contra Larrea, viste totalmente de negro (ver fotograma 141, p. 602), color que retrata su dualidad y ambivalencia ya que hace creer a todos –menos a Fito–

que ha ganado la lotería, ocultado que el dinero que verdaderamente recibirá la familia es el que ha obtenido de la timba de póker. El negro, asociado también con su comportamiento más falso, lo conecta, a su vez, con la oscuridad y el mal, y es que cada segundo que pasa desestabiliza más el equilibrio sentimental del matrimonio.

Alrededor de la hora y veinticinco, el negro es sustituido por una americana y unos pantalones grises combinados con una camisa blanca, algo que se mantendrá hasta el final de la obra (ver fotograma 142, p. 602). La utilización de estos colores nos revela que el personaje que se planteaba como la salvación para Fito y Juana –recordemos que ella le comenta: “Quédate un poco más, las cosas están empezando a ir bien⁹⁵”, no es más que un hombre turbio y gris que sobrepone sus intereses sentimentales sin preocuparse por las consecuencias que puedan acarrearle al núcleo familiar.

Al retratarlo en cámara, y como sucede con los personajes de *La caja 507*, el cineasta no juega con la angulación para afectar visualmente a su figura. Los planos que emplea para enmarcarlo vienen dictados por la narración, rechazando la artificiosidad. Pedro consigue tener mucho peso dentro del cuadro gracias a su estilo immaculado, su galantería y su atractivo, que llaman la atención tanto de Sara, Juana o Charo, como de las chicas que lo observan en el parque mientras consulta ofertas de trabajo en el periódico. Sus aires de triunfador, reflejados tanto en su cara vestimenta como en la cantidad de dinero que maneja, lo convierten en un individuo que se hace notar. De igual modo, rebosa seguridad en sí mismo, con un andar decidido y rígido, sabiendo perfectamente cómo ha de comportarse en cada momento o situación. A la hora de comunicarse saca su lado más amable con el que logra ganarse la confianza de sus allegados rápidamente. Solo en determinadas ocasiones –y hacia el final del filme– sus expresiones se tornan más serias y severas.

Es un hombre de pocas palabras y diálogos cortantes: “Disculpa Juana, no soy muy hablador⁹⁶”, llega a reconocer. Esta actitud reservada está presente desde la primera secuencia en la que coincide con Fito, y en la que no muestra un especial interés en saber todo lo que ha podido estar haciendo durante los trece años que llevan sin verse. Se limita

⁹⁵ Diálogo extraído del minuto 01:29:14 de *La vida mancha*.

⁹⁶ Diálogo extraído del minuto 00:20:40 de *La vida mancha*.

a escasas preguntas de cortesía, sin prestar demasiada atención. En todas las conversaciones son los demás personajes los que tienen que tomar la iniciativa para poder llevar a cabo una charla fluida. Además, cuando alguno de ellos intenta sonsacarle algo relacionado con sus antecedentes, reencarrila el diálogo para evitar dar más información de la estrictamente necesaria. En estos casos, su expresión más agradable se torna oscura, hermética e impenetrable, por lo que es difícil sacar conclusiones sobre su vida anterior. Así mismo, es cauto, medita lo que dice y no duda en utilizar el silencio como respuesta. En cuanto a sus emociones, demuestra contención y autocontrol, similitud que comparte con Rafael Mazas. Por último, su aparente inocencia esconde un individuo muy serio y oscuro al que le cuesta empatizar o mostrar un cariño verdadero.

Es –y siguiendo la predilección de Urbizu por este tipo de personajes– muy comunicativo a pesar de las pocas palabras que emplea. Gracias a sus dotes interpretativas, acompañadas de una puesta en escena que permite pausas en la narración, logra transmitir con simples miradas, a veces mantenidas y otras perdidas, lo que siente o piensa. A la hora de abordar el análisis de su expresión nos centraremos, en primer lugar, en aquellos gestos o movimientos que nos invitan a descifrar lo que está pasando por su cabeza para profundizar, posteriormente, en los gestos que sugieren lo que está sintiendo hacia los personajes que lo acompañan:

El personaje de Coronado es el de un hombre lleno de misterio y autodisciplina. La película está basada en su autocontención. Él esconde datos, es alguien que quiere ocultar quién es. Esta es una película sobre la aparición de alguien, alguien que no sabe si es un ángel o un demonio, alguien que con su llegada altera el mundo que le rodea (Fernández Santos, 2003)

Coronado añade:

Un personaje así, se construye con mucho trabajo, hablando mucho con el director, buscando un pasado que en la película no se cuenta, pero que existe. Los silencios son más importantes que las palabras. Parece que no pasa nada, pero pasa de todo. Las emociones no son obvias. Al fin y al cabo, el cine se cuenta con los ojos (Fernández Santos, 2003)

Si nos remitimos al momento en el que regresa al barrio donde se crió, podemos afirmar que es un hombre que mira constantemente –lo repetirá varias veces a lo largo del filme– hacia el pasado. Desde que aterriza en la ciudad observa cómo ha cambiado todo. Su rostro evidencia una cierta nostalgia contenida ya que estudia detenidamente los diferentes edificios y establecimientos que discurren tras la ventanilla del autobús. Se muestra contento y relajado, porque a pesar de todo, el aroma le sigue resultando familiar. Sin embargo, es consciente de que el paso de los años lo han convertido en un forastero que anda perdido y que vuelve a casa para reencontrarse.

Ese sentimiento de soledad y de desubicación se expone en su rostro en la secuencia en la que Fito le pide a Sara que les haga una foto junto a Jon y Juana (ver fotograma 143, p. 602). Mientras que los tres miembros de la familia miran directamente a cámara, relajados y felices, su postura es totalmente rígida y tensa. Su mirada, que en varias ocasiones se pierde hacia el suelo, parece hierática y vacía. En ningún momento sonríe y su gesto es frío, serio e inexpresivo. Sin mediar palabra, es capaz de transmitirnos la angustia que le invade, y es que no está acostumbrado a recibir el cariño que Fito le brinda. Su hermetismo todavía le hace sentirse como un intruso desplazado y ajeno a lo que está sucediendo.

Si hacemos avanzar la película veinte minutos nos topamos con una secuencia en la que su mirada vuelve a ser muy significativa. Durante la cena de celebración de su regreso, destacan tres momentos clave para entender el valor de su contención y comunicación no verbal. El primero llega cuando Fito le relata a su mujer las desventuras amorosas de su hermano durante la juventud. Cuando le menciona a Sole –antigua novia con la que volverá a encontrarse secuencias después– se le dibuja una sonrisa cargada de añoranza (ver fotograma 144, p. 602) que revela su inmersión en recuerdos pretéritos que le hacen evadirse unos segundos de la conversación. Su expresión, alegremente melancólica, parece no guardar rencor ni tristeza. Aunque no conozcamos las causas de la ruptura solo parece evocar momentos alegres en su mente.

Su reprimida felicidad se interrumpe al enterarse de que su madre ya no está enterrada en el cementerio, sino que descansa en una fosa común. Un silencio incómodo se convierte en protagonista durante unos segundos. Su gesto se endurece y su mirada, que vuelve a

parecer perdida, oculta culpabilidad, y es que se arrepiente de haber desaparecido radicalmente de la vida familiar y de no haber mostrado, en trece años, ninguna muestra de interés por la situación de sus seres queridos. Su expresión retrospectiva –y es que no hace ninguna pregunta acerca de si el cuerpo de su madre podría haber corrido otra suerte– denota el haber asumido las consecuencias de sus actos.

El rostro se tensa aún más cuando Juana, a fin de romper el silencio y conocerle un poco mejor, le pregunta acerca de la razón de su partida (ver fotograma 145, p. 603). Como es habitual, evade la cuestión con una respuesta tajante e irreverente: “Por nada supongo. Ley de vida⁹⁷”. La sobria expresión, que contrasta con la melancolía que hace unos segundos desprendían sus ojos, se mantiene mientras Fito añade: “Me dio dos besos, me pasó la moto y me dijo que ya me llamaría. Y hasta ahora⁹⁸”. Ante la reprimenda, evita mirar directamente a su hermano y rechaza aportar información sobre las causas que lo llevaron a hacer lo que hizo.

Momentos después, el trío –compartiendo cabina en el camión– viaja hasta la laguna en la que los hermanos jugaban de pequeños. Cuando el vehículo se detiene a una distancia suficiente para divisar la orilla, Pedro, en silencio, otea detenidamente el agua que se intuye gracias a la luz de los faros. Durante unos segundos los personajes no articulan palabra, limitándose a observar lo que tienen enfrente. El forastero apenas parpadea y clava la vista en el horizonte, aprovechando la pausa para evocar su pasado. Mentalmente parece reconstruir alguna escena de su infancia que le dibuja una nostálgica sonrisa. Su expresión se torna oscura cuando vuelve la cabeza hacia su hermano, que se encuentra acurrucado junto a Juana. Su mirada, que se desplazada desde la cara de Fito hasta sus manos –entrelazadas con las de su esposa– para apuntar finalmente al pantano, oculta la envidia y el deseo de ser querido por una mujer. A pesar de todo, recompone el gesto, ocultando sus pensamientos tras una mueca de aprobación que, en cierta medida, transmite la alegría que le produce que su hermano sea feliz (ver fotograma 146, p. 603).

La siguiente secuencia en la que podemos seguir desenmascarando sus pensamientos la encontramos en el minuto treinta y cuatro. Aprovechando que está solo en casa, y tras

⁹⁷ Diálogo extraído del minuto 00:20:00 de *La vida mancha*.

⁹⁸ Diálogo extraído del minuto 00:20:05 de *La vida mancha*.

extraer los diamantes del collar que acaba de comprar en unos grandes almacenes, decide registrar el dormitorio de Juana en busca del camisón que le regaló. Mientras revisa la cajonera de un armario descubre una caja llena de fotografías antiguas de la pajera con Jon. Pasa sin demasiado interés dos de ellas hasta detenerse en la última, que muestra a la joven –de espaldas a cámara y de torso desnudo– sujetando a su hijo muy pequeño. Al observarla, durante unos segundos más que el resto, nos regala una expresión desilusionada (ver fotograma 147, p. 603) que denota tanto la atracción que está empezando a despertarle su cuñada como esa melancolía generada a raíz de su carácter solitario y desinteresado que le ha impedido formar una familia.

Si continuamos hasta el minuto cuarenta del filme nos topamos con una secuencia que resume a la perfección el comportamiento del personaje, escudado siempre en su hermetismo y ocultación. En un parque, y aprovechando que Jon juega distraído, Juana vuelve a tratar de indagar en su pasado. Como en otras ocasiones, no muestra interés en sacar a la luz su pretérito, siendo su profesión y sus andanzas en Inglaterra temas tabú. Ante el inocente interrogatorio adquiere una postura rígida que denota incomodidad. Su falsa expresión de relajación desvela su faceta de hombre disfrazado que se esconde constantemente tras una máscara. Contesta con palabras escasas y cortantes, meditando sus respuestas y evadiéndose de las cuestiones con citas a películas –a la que volveremos posteriormente– o mirando hacia otro lado. Su cuñada, consciente de que es inexorable, termina diciendo: “Llevo media hora con el interrogatorio y solo me has contestado que no llamabas porque no tenías nada que decir, que durante algún tiempo te levantabas temprano y que a lo mejor te vas a Barcelona. No es mucho”, a lo que Pedro responde, dejando entrever su carácter impenetrable, errante y sin rumbo: “Más o menos lo mismo que sé yo⁹⁹”.

En la siguiente secuencia vuelven a coincidir. Pedro, que descansa en el sofá mientras ve la televisión, es interrumpido por la joven, que llega con una fotografía de su madre. Mirándola fijamente con una expresión seria –esgrimiendo el gesto más triste y contenido de todo el largometraje–, centra toda su atención en la instantánea mientras le invaden los recuerdos de una infancia que se intuye problemática, debido a la turbulenta relación con

⁹⁹ Diálogos extraídos del minuto 00:42:56 de *La vida mancha*.

su padre. Juana, al percatarse de la situación incómoda en la que lo ha sumido, busca otra fotografía. Mientras lo hace, Pedro se frota las manos y adopta una mirada vacía que se pierde entre diferentes puntos fuera de cámara. Durante unos segundos está completamente ausente, en silencio, sumido en su pasado (ver fotograma 148, p. 603). Cuando su interlocutora le muestra una imagen en la que posa de niño junto a su hermano en el pantano, recobra la melancólica sonrisa con la que se asoma a su infancia perdida, a tiempos mejores en los que era verdaderamente feliz.

Su contención y autocontrol también se ven reflejados en la secuencia en la que descubre que Fito, en vez de estar en Francia como decía, se está jugando el salario en una partida de naipes. Habiendo creído reconocer la voz de su hermano se introduce en la trastienda del bar y descubre su embuste. Antes de que pueda pedirle alguna explicación –llega a entre abrir la boca– Fito le abraza y le besa en la mejilla, alegrándose de verle, ya que piensa que puede traerle suerte. Urbizu, fiel a su estilo, vuelve a apostar por la contraposición de comportamientos entre personajes. Por un lado, el joven camionero no para de hablar, utilizando una actitud socarrona que verdaderamente esconde el nerviosismo que le invade, al ser consciente de que está perdiendo mucho dinero. Pedro, por su parte, presenta un gesto serio, con el ceño fruncido. Su mirada inquisitiva y cargada de fuerza, expresa –de manera reprimida– preocupación por su hermano, ya que no entiende cómo es capaz de mentir a su familia para jugarse lo poco que les queda (ver fotograma 149, p. 604).

Durante el lance, mantiene la misma actitud: en silencio, mira a su hermano cada vez que uno de los contrincantes hace una apuesta, invitándole a abandonar. En ningún momento media en el asunto ya que prefiere que el joven asuma, en solitario, las consecuencias de sus actos. En la última mano, y al no disponer de más efectivo, Fito intenta jugarse el camión que todavía no ha terminado de pagar. Es entonces cuando le dedica una mirada fulminante llena de rabia. Sin embargo, y a pesar de las ganas que tiene de hacerle reaccionar, se limita a agachar la cabeza en señal de desaprobación, sin emitir palabra. Cuando finaliza la timba, Fito, derrotado, mira a su hermano, que lo espera de pie dedicándole una expresión –que debemos suponer ya que Urbizu no nos la muestra– cargada de oído que le obliga a desviar la mirada hacia el tapete.

A la mañana siguiente, y para vengarse, desafía a Larrea a una nueva partida. Desde que toma asiento presenta una actitud desafiante no vista hasta entonces. En cada mano, mira fijamente a sus contrincantes antes de ver sus propias cartas, tratando de desestabilizarlos para que cometan errores. El ceño fruncido y el gesto serio componen una expresión inexorable que esconde una gran seguridad en sí mismo. La frialdad con la que demuestra saber jugar le permite mirar directamente a los ojos de sus oponentes, como si fuese capaz de predecir sus movimientos (ver fotograma 150, p. 604). Cuanto más avanza la partida, más osado y chulesco se muestra, midiendo sus palabras y denotando superioridad. Actúa como un verdadero cazador que provoca sutilmente a sus presas para que caigan en la trampa mortal y lo pierdan todo. Está relajado, controla la situación y aprovecha para humillar a sus rivales. Tras ganar la última mano, se relame al mostrar sus cartas, recreándose en la victoria. “Ha sido un placer”¹⁰⁰, sentencia altivo. Al salir del bar con paso decidido y expresión relajada, la cámara realiza un movimiento desde su rostro hasta su mano derecha, donde descubrimos que esconde un as de corazones bajo la manga. Su sonrisa demuestra que el hacer trampas no le provoca ningún tipo de remordimiento.

Otro momento en el detectamos que el personaje oculta lo que verdaderamente piensa lo encontramos a la hora y veinte de película. Después de disfrutar de una velada a cuatro junto a Fito y Juana, se queda a solas con Charo para intimar mientras toman una última copa. Teniendo en cuenta los sentimientos que su cuñada ya le ha despertado, su actitud es distante, al encontrarse inmerso en una situación que realmente no desea. Pierde la mirada en diferentes direcciones, suspira, y bebe un trago, mostrando desinterés. Cuando la mujer le pregunta: “¿Qué tal por Inglaterra?”, contesta evasivo: “Llueve”¹⁰¹, desviando la atención e invitándola a bailar mientras fuerza una mueca simpática. No necesita saber nada de ella, sino que prefiere acelerar los pasos hasta la consumación final, con tal de no quedar mal con el matrimonio.

Si avanzamos hasta la hora y veintiséis damos con una secuencia en la que Urbizu, y como ya hizo en *La caja 507*, nos deja unos segundos a solas con el personaje. Tras tomar la decisión de abandonar el núcleo familiar se desplaza hasta el aeropuerto para volar a Barcelona. Sentado, mientras espera para embarcar, lo vemos sumido en sus

¹⁰⁰ Diálogo extraído del minuto 01:11:42 de *La vida mancha*.

¹⁰¹ Diálogo extraído del minuto 01:19:20 de *La vida mancha*.

pensamientos (ver fotograma 151, p. 604). La mirada hierática, acompañada de un gesto tenso, serio y rígido, componen una expresión que no es de resignación ni de tristeza, sino que más bien sugiere que se niega a rendirse: ama a Juana y no pretende dejar de luchar por ella fácilmente. Tanto es así, que decide volver para invitarla a escapar. Con paso firme y dejando atrás una lluvia incipiente, toma un taxi en busca de su última oportunidad. Ya en el asiento de atrás del vehículo su gesto pierde fuerza y parecen invadirle las dudas: no es capaz de distinguir si está haciendo o no lo correcto.

La metamorfosis que su arco de transformación experimenta durante el relato queda latente en la última secuencia en la que va a visitar a Fito al hospital de Burdeos. En todo momento mantiene una actitud fría y distante con su hermano, muy diferente a la que normalmente le brinda. Lo estudia con el ceño fruncido y la mirada inquisitiva, sin compadecerse de él y sin llegar a creerse la historia que le cuenta (ver fotograma 152, p. 604). Su comportamiento, tan indiferente y desinteresado, revela la sensación de derrota que le corroe al no haber sido capaz de convencer a Juana para huir con él. Cuando Fito le pregunta por su mujer, llega incluso a desviar la mirada impenetrable y a guardar silencio. Su semblante se tensa más aún cuando el joven le pregunta si volverá (ver fotograma 153, p. 605), a lo que es incapaz de responder con palabras. A pesar de la tensión dramática que respira la escena, se escuda en su faceta más apática con la que le niega a su hermano cualquier mirada cómplice, sonrisa o gesto de cariño en la que será su despedida.

Como demuestra el análisis de las miradas y los silencios del personaje, nos encontramos, y siguiendo el modelo implantado por los protagonistas de *La caja 507*, ante un individuo contenido, de pocas palabras, que piensa antes de actuar, y que, siendo una característica común de los protagonistas del *noir* clásico, no duda en engañar, fingir u ocultar información, a fin de obtener un beneficio propio. “Siempre está mintiendo, nunca responde las preguntas realmente interesantes que le hacen, pero, sin embargo, visto desde fuera, es el hombre perfecto” (Angulo et al., 2003, p. 302). Utiliza la evasión y el engaño para protegerse y enterrar sus oscuros antecedentes, demostrando ser un hábil manejador de las palabras y la manipulación. El aura grisácea que lo acompaña lo convierten en un personaje poco transparente.

7.5.1.2. Dimensión sociológica

Atendiendo al presente ficcional de la película, Pedro es un forastero de mediana edad y sin trabajo conocido, que regresa al hogar desde Inglaterra después de trece años de ausencia. Las grandes cantidades de dinero que maneja nos hacen suponer, más con la poca información que se nos brinda sobre su pasado, que está relacionado, de alguna manera, con el mundo del hampa y que es posible que ande huyendo de un país en el que le persigue la justicia. Además, parece estar soltero ya que no lleva alianza ni conocemos la existencia de algún matrimonio fallido o descendencia. Su carácter inescrutable y su individualismo parecen haberle convertido en un hombre que no ha mostrado interés en asentarse o formar una familia, decantándose por una vida en solitario libre de todo compromiso o responsabilidades.

En cuanto a sus relaciones personales, es muy cercano. Sus maneras y su encantadora sonrisa cautivan rápidamente a los que le rodean. A pesar de los años ausente desconectado de Fito, se vuelca sobre él, ofreciéndole cualquier tipo de ayuda económica. Sin embargo, la protección que le brinda se pone en entre dicho cuando, y al igual que le sucedía al tío Ethan en *Centauros del desierto*, se enamora de la persona equivocada. La atracción que Juana le despierta nos hace descubrir que todo lo mencionado anteriormente es una fachada que él mismo ha ido construyendo y perfeccionando con los años, ya que tras su amabilidad se esconde su lado más apático y egoísta. Para entender esta dualidad debemos analizar cómo es la relación con su cuñada.

La primera secuencia en la que coinciden se sitúa en el minuto diecisiete de metraje. Juana, tras volver a casa cabizbaja de trabajar, se encuentra con la sonrisa de Fito, que le presenta a Pedro. Durante el transcurso de la acción se comporta de manera fría y distante, como si estuviese desubicado o fuese incapaz de desenvolverse con soltura dentro de un núcleo familiar que prácticamente desconoce. Tal es la introversión que rebosa que le cuesta incluso darle dos besos a su cuñada, una joven que desde primera hora llama su atención. El hecho del llevar mucho tiempo sin tener contacto físico con una mujer hace que, cuando se quedan unos segundos a solas, sea incapaz de reaccionar o entablar una conversación fluida.

Esa misma noche, y ya durante la cena, la situación cambia. Una llamada inesperada hace que Fito abandone la mesa durante unos minutos, volviendo a dejarlos solos. En esta ocasión, y para evitar un silencio incómodo, Juana –que le dedica su rostro más amable– hace un comentario sobre la comida, a lo que Pedro responde excusándose por ser tan poco hablador. Conforme pasan los minutos vemos como la expresión del personaje se relaja, ganando confianza. La sensación de extrañeza ante una mujer de la que apenas sabe nada se va diluyendo. Sus ojos, incapaces de dejar de mirarla, y su sonrisa, esconden la sensación placentera que le produce el estar compartiendo unos minutos a solas con ella (ver fotograma 154, p. 605).

Al día siguiente, y estando Fito de viaje y Jon en el colegio, vuelven a quedarse solos. Mientras desayuna distraídamente, Juana entra a la cocina, recién levantada. Tras intercambiar unas palabras se acerca y le besa en la mejilla. Pedro desvía la mirada, perplejo y sorprendido por el cariño que, en tan poco tiempo, le ofrecen. Ya en la mesa, fija unos segundos, y de manera descarada, su atención sobre el escote del camisón de la joven. Esa atracción momentánea que siente se ve interrumpida rápidamente por la joven que, sin dedicarle una mirada de reproche, se cierra la bata.

La complicidad y atracción que los va atrapando se hace aún más latente en la escena, situada en el minuto treinta y siete de la película, en la que Juana baña a Jon mientras Pedro la observa desde el marco de la puerta. En su mirada podemos intuir el deseo y la necesidad de una figura femenina a su lado con la que poder, por fin, establecerse. El momento tan íntimo que comparten conmueve al misterioso recién llegado, que parece ser consciente de que el tiempo ha pasado rápidamente y que la oportunidad de formar una familia se le está escapando. Quizás haya llegado el momento de ser el protagonista de una escena como la que ahora se limita a observar.

Este razonamiento queda enfundado, secuencias después, cuando Juana le pide un cigarrillo y descubre la siguiente frase grabada en su pitillera: “Cuarenta inviernos sitiarán tu frente”. Estas palabras, sacadas de un soneto de Shakespeare, hacen referencia al paso del tiempo y a la pérdida de la juventud. Que Pedro porte un objeto tan simbólico no hace más que reafirmar la angustia que, en ocasiones, le invade, al ser consciente de que su destino le ha impedido sentar la cabeza con una mujer joven como su cuñada.

A partir de la hora de película la tensión entre ambos se incrementa. Juana, cada vez más desatendida por Fito, se percata de la inestabilidad de su relación, y es que pasa más tiempo con Pedro que con su marido. La ausencia del padre de familia y la perfección de su cuñado, le hacen plantearse su situación sentimental. Este, consciente de las fisuras que empiezan a surgir en el matrimonio, sigue manteniéndose al margen, reprimiendo sus emociones (ver fotograma 155, p. 605). Hasta ese momento, ambos habían mantenido cierta distancia cordial cuando coincidían de noche –y en ausencia de Fito– en el sofá. Sin embargo, y sin darse cuenta, se va reduciendo conformen pasan los días.

Las circunstancias le ponen las cosas aún más difíciles cuando su cuñada, y durante otro viaje de Fito, se queda dormida sobre su pecho. Antes de despertarla, aprovecha para recrearse en una sensación que creía olvidada: el calor de una mujer. Escondiendo el sentimiento de culpabilidad que retiene sus impulsos y que se traduce en miradas a la nada, se conforma con deleitarse con el olor de su pelo (ver fotograma 156, p. 605). Lentamente, y con miedo, la roza con sus manos por primera vez, para despertarla. Esta, lo besa en la mejilla a modo de despedida y se va a la cama. Mientras se marcha, Pedro le dedica una expresión de desconcierto y una mirada de duda, que ocultan su temor a cometer un fallo irreparable.

Al final de la secuencia, a través de un primer plano, Urbizu nos deja unos segundos a solas con Pedro para que, y como ya hemos visto en otras ocasiones, intentemos desentrañar lo que está pensando (ver fotograma 157, p. 606). Tras la situación que acabamos de analizar, el ceño fruncido, la mirada hierática y la expresión tensa, nos sugieren que son muchas las incógnitas que surcan su mente. Sabe que necesita tiempo para meditar y que su mejor aliado es el aire fresco de un paseo nocturno. A su vuelta, se acerca al dormitorio de Juana, que intenta dormir. Sentado en la cama la observa detenidamente, recorriendo su cuerpo con la mirada. Cuando intenta acariciarla su cuñada le rehúye sutilmente por lo que no le queda otra que asumir su derrota y salir sin hacer ruido.

El acercamiento fallido revela su lado oscuro y egoísta, ya que por primera vez se plantea arrebatarse la mujer a su hermano, dejándolo de cobarde, mentiroso y ludópata. Cuando vuelve a tener contacto físico con ella –al despedirse en el bar latino en el que han estado

bailando— deja claro que su deseo sigue latente y que no piensa abandonar fácilmente, algo que se traduce del segundo beso de despedida que le da, y que resulta ser muy significativo, ya que dura unos segundos más de lo normal. A la mañana siguiente, y después de pasar —casi obligado por las circunstancias— la noche con Charo, regresa a casa al son de *El lago*, una canción —extradiegética— del grupo Triana, cuya letra de desamor alude a los sentimientos heridos de un personaje que no es correspondido por la persona que le gustaría.

Ya en casa, Juana se mantiene prudente y apenas le mira. Sin embargo, cuando sale al balcón a fumarse un cigarrillo decide acompañarlo. Un plano medio de perfil nos presenta a Pedro dándole la espalda (ver fotograma 158, p. 606) no solo a ella, sino a sus sentimientos. Frente a la conducta de su cuñada, adopta una actitud más fría y distante de la habitual, empleando diálogos cortantes en los que apenas le dirige la mirada. Después de un silencio que esconde la desesperación que sienten, Juana le dice: “Lo siento”, a lo que responde —con un interesante doble sentido—: “¿Qué es lo que sientes?¹⁰²”. Pedro no pretende que la joven le explique que su cita a ciegas con Charo era una estratagema para aumentar la distancia entre ambos, más bien espera que le confiese si se está sintiendo atraída por él o no. Buscando escapar de la tensión generada, la joven responde evasivamente para concluir la conversación, no sin antes darle un cariñoso beso en la mejilla.

La última secuencia que comparten y en la que todo está a punto de estallar, tiene lugar pasada la hora y media de metraje. Creyéndole huido, Juana se reencuentra con su cuñado, que pretende quemar su última bala. Al llegar a casa del aeropuerto, la joven lo recibe con una sonrisa que desvela las ganas que tenía de volver verlo, y que es respondida con una expresión seria, rígida y estoica, que esconde un sentimiento recíproco. La cercanía entre ambos y el cruce de miradas en las que puede leerse el deseo de besarse, generan una elevada carga de tensión sexual.

Ya en el salón, toman asiento. Pedro mantiene la boca entre abierta pero es incapaz de hablar. Su mirada, que oscila entre el rostro de Juana y la nada, el jugueteo de sus manos y su postura cabizbaja, revelan el sentimiento de culpa que, en el fondo, le desgarran.

¹⁰² Diálogo extraído del minuto 01:21:43 de *La vida mancha*.

Siendo fiel, por última vez, a su autodisciplina, rechaza la caricia que su cuñada le brinda, levantándose y dándole la espalda. Es entonces cuando, a través de una declaración de amor que Urbizu nos niega al encuadrar al personaje desde la nuca, ocultando su expresión, se quita el disfraz para mostrarse como es de verdad: un hombre rastroso y egoísta al que no le importa –tal y como confiesa– que su hermano sufra o se quede solo, ya que está dispuesto a cualquier cosa para que Juana se marche con él, brindándole la oportunidad de ser feliz. La confrontación entre los personajes se ve reforzada por la puesta en escena, que apuesta por enmarcar a Pedro en plano contrapicado, ganando fuerza y autoridad; mientras que Juana queda en picado, transmitiendo duda y debilidad.

A pesar de la incertidumbre y la oportunidad que se le ofrece, la joven declina una vez más la petición, manteniéndose fiel a su matrimonio. Desubicado y sin saber qué decir, el forastero le pide un último favor: que lo afeite. “La secuencia del afeitado es impresionante. Son dos planos, pero ahí está todo lo que puede suceder y no sucede, y todo lo que está a punto de pasar y todo lo que queda. Esa secuencia es la clave” (Angulo et al., 2003, p. 312). Urbizu nos plantea una situación que podría parecer muy cotidiana pero que enmascara el tenso deseo sexual de los personajes. El afeitado se traduce metafóricamente como el acto sexual, y es que Pedro llega a decir: “Cuando mueres te afeitas. A mí me gustaría que me afeitase una mujer¹⁰³”; dejando claras sus intenciones.

En un espacio tan pequeño donde las distancias se acortan y donde sienten la respiración el uno del otro, el espectador espera la consumación del clímax final. El erotismo que inunda el ambiente provoca que los impulsos más salvajes de Pedro, hasta entonces contenidos, le lleven a cometer un error fatal: besar a Juana. Aunque durante unos segundos se deja, y casi sin tiempo para reaccionar, termina alejándose de él. Su mirada, que apunta directamente a los ojos de su cuñado, irradia miedo y decepción, ya que el amenazante invasor es ahora es un verdadero peligro. Después de rogarle que no vuelva nunca más, abandona el baño, dejándolo solo. Pedro, abatido, se gira para buscar su reflejo en el espejo (ver fotograma 159, p. 606). Este plano, que podría parecer insignificante, resume a la perfección la evolución del personaje a lo largo del filme, ya que, durante unos segundos, se pregunta en quién se ha convertido. Es consciente de que

¹⁰³ Diálogo extraído del minuto 01:31:11 de *La vida mancha*.

su doble personalidad lo ha transformado en un monstruo capaz de destruir una familia. Su dualidad –tan característica de los personajes del cine negro clásico– queda latente en la contraposición entre el hombre de verdad y el hombre reflejado, el bueno y el malo.

Como podemos ver, el temperamento de Pedro oscila entre una naturaleza “sanguínea”, al transmitir una imagen equilibrada y simpática; como flemática, debido a su actitud silenciosa, impenetrable, individualista y reservada, lo que le dificultan expresar sentimientos y emociones. De igual forma, mezcla un carácter pasional –al ser servicial– con otro más sentimental, debido a su hermetismo y su mirada melancólica hacia el pasado y el tiempo perdido. Por tanto, su personalidad lo convierte en un hombre reservado, definido por un carácter normal, ni abierto ni neurótico, que no destaca por ser extravertido pero que es amable y responsable. Así mismo, y a pesar de su empatía, suele guardarse información sobre sus emociones. De igual modo, lo definiríamos como autónomo e indiferente, y teniendo presente el modelo circumplejo de Millon (1987) y de Wiggins (1982).

7.5.1.3. Dimensión psicológica

Aunque hayamos arrojado luz sobre su pasado, es momento de aclarar ciertas incógnitas aún sin resolver, ahondado en los asuntos que Urbizu nos sugiere en *off* o nos oculta, dejándolos a nuestra libre interpretación. “El misterio y las preguntas sin responder que tiene el personaje de Pedro, de José Coronado, y que son fundamentales sería estúpido por nuestra parte contestarlas, porque limitan la película” (Angulo et al., 2003, p. 292). A nuestro parecer, dentro de sus antecedentes habría que centrarnos: en la herida sentimental que arrastra, en el prematuro abandono del hogar y en su enigmática naturaleza criminal.

A lo largo de la película Pedro se asoma continuamente al pasado, a su adolescencia y juventud, marcadas por la nostalgia y la tristeza. “Es un personaje que regresa al mundo de su familia, de su hogar, o de su infancia perdida y que arrastra una herida, una fractura que viene del pasado, lo cual enlaza un arquetípico clásico del cine negro” (Angulo, 2003, p. 302). La enfermedad sentimental que padece, y que se revitaliza al volver a casa y enfrentarse a los fantasmas del pasado, es producto de dos agentes: su padre y un amor fallido.

Como sabemos, Pedro y Fito son hermanastros que comparten madre. Esta, tuvo al primero con un hombre que la abandonó, y al segundo, con otro individuo con el que vivió hasta el día de su muerte. Atendiendo a la diferencia de edad que existe entre los hermanos –unos ocho años o más–, podemos deducir que Pedro pasó parte de la infancia con su padre, hasta que los abandonó. Siendo tan pequeño, y sin un referente masculino, tuvo que sentirse indefenso y desprotegido. Aunque Urbizu no revela las causas de la huida, somos conscientes del rencor que le guarda a su padre por aquel hecho traumático. Esta deducción queda enfundada en la secuencia en la que Juana le muestra una instantánea en blanco y negro que presenta a su madre siendo agarrada por su padre, cuya figura es imposible de ver, ya que la fotografía está recortada (ver fotograma 160, p. 606). Con una mirada retrospectiva y haciendo alusión a su padre, comenta: “Es lo único que no puedo recortar¹⁰⁴”. Su actitud refleja el deseo de esconder sus recuerdos fraternales en algún recóndito lugar, intentado sacar de su cabeza esos momentos que, como en la imagen, están rotos.

Intuimos que su vida dio un cambio radical cuando su madre volvió a empezar de cero con otro hombre –del que solo sabemos que era camionero, profesión que heredaría su hijo– con el que tuvo a Fito. Es entonces cuando Pedro vuelve a sonreír. Gracias a la alegre expresión nostálgica que nos ofrece al ver una foto con su hermano en el pantano, sumado a la estrecha y cómplice relación que mantienen durante el presente ficcional del largometraje, podemos intuir que su juventud fue provechosa y agradable. Pedro encajó bien el hecho de tener un hermano de otro padre, actuando siempre como figura protectora y referente. Toda esta teoría podría resumirse en la siguiente frase enunciada por Fito: “Si no se hubiera ido, habríamos sido la bomba¹⁰⁵”.

La procedencia exacta de la segunda herida que arrastra la desconocemos. Sin embargo, podemos deducir que se debe a la ruptura con alguna de sus parejas. Si nos remontamos a la primera cena que comparte con el matrimonio Salazar, descubrimos que, durante su juventud, fue un chico seductor que llegó incluso a tener dos novias: Sole y Maite. El primer dato significativo, sobre el que se sustenta nuestra teoría, es que la última de estas

¹⁰⁴ Diálogo extraído del minuto 00:44:16 de *La vida mancha*.

¹⁰⁵ Diálogo extraído del minuto 00:24:00 de *La vida mancha*.

chicas –“una tía guay¹⁰⁶” según Fito– rompió con Pedro y no al revés, como su hermano piensa. Si analizamos la actitud seria que adopta durante la conversación, suponemos que la ruptura fue muy dolorosa, ya que –y viendo, posteriormente, como es capaz de amar a Juana– estuvo profundamente enamorado.

Para continuar con nuestra conjetura debemos avanzar hasta el minuto cuarenta y nueve del filme. Aprovechando que la casa está vacía, Sara rebusca entre los objetos personales de la maleta que el personaje tiene en el pasillo. Detrás de varios papeles y un mapa de carreteras, encuentra varias fotografías. Al llegar a la tercera, descubrimos una instantánea que retrata a Pedro abrazando por la cintura a una mujer desconocida tanto para Sara como para los espectadores (ver fotograma 161, p. 607). Por la edad que aparenta y por cómo va vestido, deducimos que se trata de una imagen tomada durante su exilio en el extranjero. Lo más intrigante es que en ningún momento del largometraje Pedro hace alusión al romance. No sabemos cuánto duró ni por qué fracasó. Lo único que sacamos en claro, y sabiendo que nunca tuvo interés en las inglesas, es que la herida sentimental que esta mujer desconocida consiguió cerrar, fue reabierta al dejarlo en la estacada. Parece que nunca ha llegado a superar la ruptura, negándose a desprenderse de un amor perdido que siempre lo acompaña –en forma de fotografía– como parte de su equipaje vital. Ese amargo recuerdo que no consigue olvidar, provoca que su personalidad se configure tan hermética y ermitaña desde el prisma emocional. Parece haber renegado de las mujeres, convirtiéndose en un hombre solitario, sin ataduras ni responsabilidades, incapaz de volver a entregarse en cuerpo y alma a alguien que pueda terminar destrozándolo.

Otra pieza clave dentro de sus precedentes es el prematuro abandono del núcleo familiar. Por motivos que desconocemos –quizás el desencuentro amoroso con Maite, problemas paterno filiales, o el deseo de cambiar de aires–, decidió empezar de cero en otro lugar. Según cuenta, estuvo trabajando en Inglaterra, algo que corroboramos gracias no solo al pasaporte británico que alberga en su maleta, sino a varios papeles guardados en su equipaje en los que pueden leerse: “Meat and Livestock”; que hace referencia a la Comisión de Carne y Ganadería del Gobierno del Reino Unido. Aunque este país sirviese

¹⁰⁶ Diálogo extraído del minuto 00:19:03 de *La vida mancha*.

como uno de sus paraderos, puede que no fuese el único, ya que como él mismo reconoce: “Me he movido mucho¹⁰⁷”.

Además de la romántica fotografía que Sara encuentra en su maleta –que actúa como espejo de su pasado–, se topa con otras dos (ver fotograma 162 y 163, p. 607). Ambas lo muestran faenando en un barco de pesca. La indumentaria que viste –que incluye hasta un gorro de lana– acompañada del escenario montañoso y nevado que observamos al fondo, nos hacen pensar que, durante un tiempo, estuvo trabajando en algún punto al norte de Europa. Esta hipótesis se reafirma gracias a un extracto bancario escondido en el equipaje y en el que puede leerse: “Beleggingsfondsen”; que en neerlandés significa: fondos mutuos.

Lo que está claro es que, desde que salió de España, ha sido siempre un buscavidas. Ya fuese trabajando como pescador, ganadero o incluso piloto –confiesa haber manejado aviones pequeños–, es un hombre que se ha hecho a sí mismo. Los años viviendo en soledad lo han vuelto individualista e independiente; sabe cocinar, planchar y lava su propia ropa, obligaciones impuestas por su nueva vida. El motivo de su regreso es una incógnita: por un lado, podemos imaginar que es una maniobra para acabar con el profundo desarraigo familiar que siente; por otro, que huye de algo o alguien, queriendo desaparecer durante una temporada:

Es un hombre que está perdiendo el tiempo en la ciudad. Está de paso, sin hacer nada en concreto. Pero quizás se está preparando también, de alguna manera, para despedirse de su hermano. Hay algo de búsqueda de raíces, de asumir su fracaso personal. Lo que intenta es construirse un hogar como el de su hermano. Intenta parar. (Angulo et al., 2003, p. 302)

El forastero sin rumbo que vuelve al hogar no solo es una reminiscencia del clásico vaquero del *western*, sino que también nos remite a esos personajes del cine negro como Frank Chambers de *El cartero siempre llama dos veces*, o Jeff Bailey de *Retorno al pasado*, que, huyendo de unos antecedentes oscuros, intentan llevar una vida sencilla y apacible en otro lugar, pasando desapercibidos. Para Pedro, reencontrarse con sus raíces

¹⁰⁷ Diálogo extraído del minuto 00:13:51 de *La vida mancha*.

supone, tal y como sugiere Urbizu con un intencionado encuadre, una salida de emergencia (ver fotograma 164, p. 607).

Sin embargo, al llegar, se da cuenta de que nada es igual, siendo asaltado por un sentimiento de desarraigo. Como los soldados que regresaron a casas tras acabar la Segunda Guerra Mundial –tal y como comentamos en capítulos anteriores–, se siente perdido y desubicado. Los cambios acontecidos durante su ausencia le obligan a integrarse en una sociedad que le da la espalda, que le hace ver que se ha quedado atrás. Urbizu ejemplifica este sentimiento a través de Maite y Sole, las ex parejas de Pedro, que siguieron un camino que sí las ha llevado a formar una familia, algo que este anhela.

El último elemento fundamental de su pasado es el aroma criminal que lo envuelve, rasgo que comparte con el tío Charlie de *La sombra de una duda*. El espectador “intuye que ese personaje es un delincuente, relacionado con el mundo del hampa. Sabemos que hace trampas en el póker, que está familiarizado con los garitos y con la manipulación de diamantes” (Angulo, 2003, p. 303). A nuestro parecer, su criminalidad se hace latente a través de su manejo de las cartas, las piedras preciosas que esconde en su maleta y su paso por la cárcel.

Dependiendo de la perspectiva desde la que lo estudiemos, podemos considerarlo como un personaje con o sin suerte. “Afortunado en el juego, desafortunado en el amor”, es una frase que, sin duda, encaja con su azarosa vida. Aunque en el terreno sentimental acumule reiteradas decepciones, es el rey del tapete. Su virtuosismo en el póker le viene desde joven, ya que una de las primeras cosas que Fito le pregunta tras su reencuentro es si sigue jugando, a lo que responde negativamente. Si nos atenemos a su nivel de vida –ropa cara y cartera llena– intuimos que durante su ausencia ha podido estar yendo al casino o participando en timbas clandestinas, obteniendo buenos resultados.

Sin embargo, el efectivo que maneja nos hace dudar de que el póker sea la única fuente de ingresos de este delincuente enmascarado, que porta en su maleta unas piedras preciosas de sospechosa procedencia. “Los diamantes están constantemente presentes en la película, pero nadie sabe de dónde proceden. Si tú muestras el robo por delante, muchas de las preguntas que suscita el personaje están contestadas, no quedan al libre albedrío del espectador” (Angulo, 2003, p. 292). Como terminaremos descubriendo, no es más

que un minucioso y metódico forajido que deja en herencia a su hermano solo una parte del botín que le permite llevar una vida sin preocupaciones.

La incertidumbre y misterio que lo envuelven se completa, además, con otro gran secreto: su estancia en la cárcel; un hecho que, hasta en dos ocasiones, le niega a su hermano. Urbizu sugiere este episodio pretérito en la conversación que mantiene con Juana en el parque; cuando la joven le pregunta sobre lo que ha estado haciendo durante su ausencia, contesta tomando prestado un diálogo de *Once Upon a Time in America* (*Érase una vez en américa*, Sergio Leone, 1984). “Le preguntaban a Robert de Niro: ‘¿qué has hecho durante todos estos años?’ y él contestaba: ‘Levantarme temprano’¹⁰⁸”. Urbizu ratifica esta cita: “Es una alusión a que Pedro ha estado en la cárcel” (2003, p. 297). En ningún momento conoceremos las causas o el tiempo que estuvo entre rejas; la única conclusión clara es que su paso por prisión le valió para entablar contacto con el mundo del hampa.

7.5.1.4. Arco de transformación

Pedro es un personaje redondo, al ser multidimensional, complejo, presentar psicología propia y una amplia variedad de rasgos. De igual manera, es un individuo dinámico, ya que su arco de transformación se ve alterado a lo largo de la película. Al igual que los personajes del *noir* tradicional, es un sujeto camaleónico. “Tiene algo de arquetipo, yo creo que, de manera voluntaria, porque se trata de un hombre disfrazado. Es un personaje que lleva una maleta llena de trajes perfectamente preparados para hacer distintos papeles. Es un tipo escondido” (Angulo, 2003, pp. 301-302).

Así mismo, y como los protagonistas de *La caja 507*, adopta un rasgo característico del cine negro: la ambivalencia. Tiene dos caras e identidades: la que muestra a las personas que lo rodean y la que oculta; es un ángel y un demonio; es un hombre de camisa blanca y corazón negro; es una víctima y a la vez un verdugo; un hombre que se debate entre el querer y el deber; entre el deseo y el autocontrol; entre el bien y el mal:

Tiene una duplicidad contradictoria impresionante. Hay una dimensión del mismo en la que parece el hombre ideal: hace la compra, plancha sus camisas, es respetuoso, caballeroso, limpia al niño, le trata bien, puede ser un padre ideal para el hijo, es generoso,

¹⁰⁸ Diálogo extraído del minuto 00:42:29 de *La vida mancha*.

amonesta a la canguro cuando fuma delante del niño... y es al mismo tiempo, el personaje más turbio, más inquietante. Es un diablo. (2003. p. 295)

Gracias a una declaración implícita en una canción elegida a conciencia, Urbizu nos hace entender que Pedro no es más que una auténtica mentira. Si nos remontamos hasta la secuencia en la que el trío protagonista acude por primera vez a la laguna, descubriremos que toda la acción va acompañada por los sonos de *A la sombra de una mentira*, de Rosendo. Coincidiendo con el momento en el que el forastero se baja del camión y camina hacia la orilla –quedando su sombra proyectada sobre la arena–, escuchamos la siguiente estrofa: “Y todo lo que consigo es que nadie entienda que a la sombra de una mentira moriré¹⁰⁹”.

En resumen, Pedro es un nómada errante que viaja con un mapa de carreteras en su maleta –donde alberga todo su pasado– porque ha de seguir buscando su camino. Es una especie de ángel salvador que erra en su misión de rescatar a una familia al borde del desastre, transformándose en un demonio que amenaza con destruirla. Su insolencia, su cinismo y su falta de honestidad, lo terminan convirtiendo en un personaje resignado a vivir en soledad, provocando cierta pena en el espectador, que ha de decidir si compadecerse de él o no.

7.5.2. Fito

7.5.2.1. Dimensión física

Transcurrirán únicamente dos minutos de metraje para que entre en escena el personaje interpretado por Juan Sanz. En la trastienda de un bar, y bajo la luz cenital de un fluorescente, tres individuos –entre los que se incluye– situados alrededor de una mesa, juegan una timba de cartas con apuestas en efectivo. En primera instancia, un plano general nos muestra la espalda de Fito. Un travelling *in* nos acerca hacia el personaje, que sigue recortado casi de perfil, mientras que la mirada del espectador es dirigida

¹⁰⁹ Fragmento extraído del minuto 01:38 de *A la sombra de una mentira*, de Rosendo.

intencionadamente hacia el hombre que se sitúa frente a él, y que lo mira despiadadamente, como si de un depredador que embosca a una presa se tratase.

Partiendo de un plano detalle del tapete sobre el que Fito deja caer las cartas –ha vuelto a perder–, y después de un reencuadre, nos encontramos ante un primer plano de su expresión, que trata de ocultar su abatimiento escudándose en una sonrisa socarrona con la que trata de intimidar a sus adversarios. La partida continúa en la misma dinámica negativa: mano tras mano, las apuestas cada vez más elevadas, le llevan a dejarse prácticamente el total del dinero que lleva en un sobre. En un desesperado acto de osadía decide jugarse trescientos euros de golpe. “Otros trescientos, para quien tenga cojones¹¹⁰”, comenta. Larrea –su máximo contrincante–, consciente de su debilidad, sube la apuesta a fin de arruinarlo. Impulsivamente, y respondiendo al comentario: “No hay huevos¹¹¹”, lanzado por uno de los individuos que siguen la partida desde fuera, accede a continuar, confiando en un destino que le da la espalda. Al final de la timba, solo le quedan cuarenta euros: la suerte vuelve a ponerse en su contra.

Durante toda la secuencia Urbizu presenta al personaje en primer plano, con un encuadre muy cerrado (ver fotograma 165, p. 608). La intencionalidad de la propuesta reside en impedirle al espectador que escape del embrollo en el que se Fito ve inmerso, haciéndole partícipe de su delicada situación. Como es habitual, no emplea una angulación por encima o debajo de los cuarenta y cinco grados para retratarlo con grandeza o debilidad, sino que es frontal, igualando el personaje con el espectador. Así mismo, la elección de un plano corto para aumentar el detalle y reducir el conjunto, nos acerca a su psicología, a cómo está viviendo la escena. La reducida distancia que nos separa de él, refuerza la intimidad y confianza que el cineasta busca crear entre observador y observado.

Desde que sale del bar y hasta que llega a casa, nos mantenemos apegados a su punto de vista. En su domicilio lo espera Juana, que, desde la cama –en la que intenta leer para evadirse de las deudas económicas que arrastran–, le pregunta por el viaje mientras le dedica una inquisitiva mirada de desconfianza. Fito hace caso omiso y se acerca a la habitación de Jon, para arroparle mientras duerme. Ya en la cocina, su esposa, que decide

¹¹⁰ Diálogo extraído del minuto 00:03:00 de *La vida mancha*.

¹¹¹ Diálogo extraído del minuto 00:03:21 de *La vida mancha*.

levantarse, le entrega un paquete enviado desde Londres y que firma su hermano. En su interior, además de una nota que anuncia su regreso, aguarda un insinuante camión con diamantes incrustados. El ensimismamiento que reina en el ambiente se destruye cuando Fito comenta que Estrada –su jefe– aún no le ha pagado. Sospechando que se trata de una nueva mentira, Juana le interroga sin ningún tipo de pretensión, simplemente por ponerlo a prueba. Sin embargo, el joven se mantiene firme y evade cada una las preguntas, fingiendo tranquilidad.

La secuencia de presentación, que se extiende durante los primeros siete minutos de metraje, asienta tanto las bases del personaje como del punto de partida del relato. Durante estas escenas podemos desentrañar algunos de los elementos constructivos que configuran a Fito. A simple vista, y siguiendo a Sánchez-Escalonilla, lo podríamos definir como “un personaje arraigado en un hogar, muy enamorado de Juana, caracterizado con una extroversión que le empuja a hablar continuamente” (2016, p. 149). Además, es impulsivo, irresponsable y osado. Del mismo modo, y siendo ya un rasgo habitual de los protagonistas que componen el universo cinematográfico de Urbizu, es mentiroso. Lo que resulta más llamativo es que nos enfrentamos a un sujeto que lleva escrita la palabra embustero en el rostro, y es que, desde la partida de cartas a la posterior conversación con Juana, es incapaz de que su expresión no le delate, siendo un libro abierto para sus interlocutores: tanto Larrea como su mujer saben reconocer la falsedad que esconden sus declaraciones. Los disfrazados testimonios y los engaños, se convierten en las herramientas perfectas para esconder sus verdaderos defectos: el vicio por el juego y la inmadurez.

En los escasos dos minutos en los que la pareja conversa en la cocina, es capaz de negar la realidad hasta en tres ocasiones. La primera, cuando comenta que Estrada sigue sin pagarle, a lo que Juana responde: “Yo no te he dicho nada¹¹²”, sin pretender iniciar una discusión por algo que le huele raro. Fito insiste: “Con lo que me debe podría comprar otro camión. Me va a pagar, te lo juro¹¹³”. La joven, harta de falsas promesas, da la espalda a su marido e intenta marcharse de la estancia, sin éxito. “Tranquila mi vida. Todo

¹¹² Diálogo extraído del minuto 00:06:34 de *La vida mancha*.

¹¹³ Diálogo extraído del minuto 00:06:36 de *La vida mancha*.

va bien¹¹⁴”, sentencia el camionero con palabras que suenan vacías y poco convincentes; de hecho, atendiendo a la postura que adopta –acurrucado como un niño pequeño contra el cuerpo de su madre (ver fotograma 166, p.) –, parece como si se autoconvenciera de que llegará un momento en el que sea capaz de erradicar sus excesos, estabilizando su situación sentimental y económica.

Aprovechando la desbordante debilidad de su marido, Juana le da una nueva oportunidad de redención: “¿Por qué has vuelto tan tarde?”, le pregunta, a lo que este contesta: “Uno, quería comprar un camión y me han ido preguntando¹¹⁵”. Sin insistirle, y dejando unos segundos de silencio a modo de razonamiento, lanza una última y desesperanzada cuestión cuya respuesta conoce de antemano: “¿Has estado jugando?”, que vuelve a toparse con una falsa y rotunda negación: “Eso se acabó mi vida. Se acabó¹¹⁶”.

A simple vista, y al igual que el resto de componentes del triángulo amoroso sobre el que gravita el filme, la elección de su nombre y apellido parece no ser relevante, ya que no nos revelan ningún rasgo oculto de la personalidad del camionero. De hecho, no podemos remitirnos a la antroponimia porque en ningún momento se explica si el apodo “Fito”, procede de Adolfo o Rodolfo. Lo único que podemos llegar a pensar es que se toma prestado de algún otro familiar pretérito, quizás su padre o su abuelo.

Es un joven de estatura media –rondará el metro ochenta–, y complexión delgada y hasta cierto punto musculosa. A pesar de las horas que pasa sentado conduciendo, intuimos que se cuida para mantener un peso estable. Del mismo modo, no parece preocuparse demasiado por su salud, ya que fuma y bebe durante toda la narración. Por otro lado, y algo que ya es habitual en los personajes masculinos de la trilogía *noir*, presta atención a su apariencia física y a su aseo personal; no presenta bello facial y su rostro rasurado nos delata su afeitado diario. Así mismo, es un hombre presumido que no duda en rociarse las manos de colonia para pasárselas por el pelo antes de iniciar un largo viaje en el camión. A la hora de vestir, apuesta constantemente por un estilo informal y desaliñado,

¹¹⁴ Diálogo extraído del minuto 00:06:47 de *La vida mancha*.

¹¹⁵ Diálogo extraído del minuto 00:06:54 de *La vida mancha*.

¹¹⁶ Diálogo extraído del minuto 00:07:06 de *La vida mancha*.

combinando camisas de manga corta –en ocasiones remangadas– con camisetas sin estampados y colores primarios.

Como apuntaremos posteriormente, es el personaje que menos cambios y evolución experimenta durante el transcurso de la trama. A diferencia de su hermano, cuya metamorfosis sentimental vemos reflejada en el cromatismo de su ropa, los tonos de su vestimenta no son tan significantes. Sin embargo, nos parece interesante arrojar luz sobre ellos. Sin darle importancia al estampado de cuadros de sus camisas, hay dos colores que destacan por su repetición en las camisetas básicas que viste durante el tiempo ficcional que plantea el relato. El primero de ellos, y al que accedemos en la secuencia que abre el largometraje, es el verde militar (ver fotograma 166, p. 608). Teniendo en cuenta los postulados de Heller (2004), el tono guarda connotaciones tanto positivas como negativas. Las primeras, remiten a la esperanza, el optimismo y la buena suerte, elementos que no le sonríen a pesar de que nunca renuncie a creer en ellos. Por otro lado, se relaciona con la inmadurez y la ingenuidad.

El segundo color, presente en la secuencia en la que se reencuentra con su hermano, es el azul (ver fotograma 167, p. 608). Volviendo a la propuesta de Heller (2004), nos encontramos ante un color que, desde un prisma positivo, referencia a la fidelidad, una de sus principales virtudes. Como espectadores no dudamos de que sea incapaz de fallarle a su esposa, por la que siente absoluta devoción. Sin embargo, al igual que el resto de tonos del círculo cromático, guarda connotaciones negativas como el distanciamiento y el frío, rasgos presentes en su matrimonio.

Como ya hemos adelantando, y fijándonos en la propuesta visual de Urbizu y en su manera de colocar la cámara, no existe intención alguna de reforzar o rebajar la presencia de Fito haciendo uso de planos picados o contrapicados. La puesta en escena queda a las órdenes de lo que se desea contar, y en ningún caso se sobrepone a ella. De esta manera, los espectadores son los encargados –sin ningún tipo de pretensión por parte del cineasta– de enjuiciar a los personajes en función de sus actos y no de cómo son retratados a través del encuadre.

A simple vista podríamos definir a Fito como un individuo corriente con unas características que le impiden destacar en el plano, más aún cuando a su lado se

encuentran la galantería, la seducción y los buenos modales de su hermano. Sin embargo, su extroversión, su sonrisa, su cercanía y su humanidad son rasgos suficientes para no hacerle pasar desapercibido.

Además de los componentes ya mencionados, y siguiendo a Dyer (2001), tanto la comunicación verbal como la no verbal, además de los gestos y de la manera en la que el personaje se mueve, ayudan a configurar su presencia. Fito es un hombre que, aún cargando con una mochila repleta de problemas y fracasos, se mueve con decisión y certidumbre; no se amedrenta ante las dificultades que el mismo se impone –caer una y otra vez en el juego o descuidar poco a poco la relación con su mujer–. Su descaro –muestra de inmadurez– e impulsividad, no le impiden desenvolverse con una desbordante seguridad en sí mismo. A pesar de los varapalos que sufre, no agacha la cabeza y se mantiene erguido a toda costa. Además, y desde que su hermano entra en escena, se siente protegido y arropado; su presencia le llena de vitalidad y esperanza, ya que siente que le ha traído suerte. “Todo es por tu puta culpa cabrón. Me vas a cambiar la vida¹¹⁷”, llega a decirle cuando su jefe le llama para encomendarle un nuevo transporte.

En comparación con el resto de protagonistas masculinos de la trilogía *noir*, Fito es el polo opuesto de Rafael Mazas o Santos Trinidad. El hermetismo de estos hombres fríos y calculadores dejan paso a un joven amable y cercano que no para de hablar en ningún momento. Así mismo, y debido a la diferencia de edad, emplea un lenguaje más coloquial que el de Modesto Pardo. A pesar de hablar con la boca llena y utilizar palabras malsonantes –emplea la expresión “el primer coño que vi¹¹⁸” para referirse a la ocasión en la que vio a una joven desnuda–, es respetuoso –menos cuando bebe–, no muestra aires de superioridad ni mira por encima del hombro. Lo paradójico de este personaje es que, a pesar de ser bocazas y poco moderado, nunca llega a decir lo que piensa. Para descifrar lo que de verdad siente es necesario detenernos en algunas de las miradas y expresiones contenidas que nos brinda.

Lo primero que nos llama la atención son los gestos y las muecas tan reveladoras que emplea durante las partidas de cartas. Resulta contradictorio que, en un juego en el que

¹¹⁷ Diálogo extraído del minuto 00:21:17 de *La vida mancha*.

¹¹⁸ Diálogo extraído del minuto 00:19:06 de *La vida mancha*.

debes ser impasible y precavido para que los contrincantes no detecten tus próximos movimientos, se muestre tan previsible. A diferencia de Pedro, un experto e inexpresivo jugador, se defiende con una sonrisa burlona e imprudente (ver fotograma 168, p. 608), que no hace más que esconder una falta abismal de confianza en sí mismo.

En la primera partida del largometraje y cuando las cosas empeoran –su contrincante iguala y sube una apuesta que creía definitiva para ganar la partida–, agacha momentáneamente la mirada hacia el tapete tratando de encontrar una salida. Su aspecto dubitativo no hace más que crecer a su oponente, que quiere acabar con él a toda costa. En vez de retirarse, y ante la provocación de uno de los asistentes al que lanza una mirada desafiante (ver fotograma 169, p. 609), su irresponsabilidad le lleva a lanzarse al vacío, cayendo derrotado. Durante unos segundos pierde la mirada en la mesa sobre la que reposa su mano errada, así como la elevada suma de dinero que acaba de perder. La resignación se hace eco en una dura expresión de fracaso.

Segundos después, y antes de marcharse a casa, acude al servicio a echarse agua en la cara. Como ya es costumbre dentro del universo cinematográfico de Urbizu, lo observamos mientras se mira en el espejo, enfrentándose a su propio reflejo (ver fotograma 170, p. 609). El ceño fruncido y la mirada desorbitada cargada de antipatía, culpa y rencor, transmiten el odio que siente hacia sí mismo. Es consciente de que ha de parar, de que la bebida y el juego los transforman, y de que está perdiendo más dinero del que puede permitirse.

Como descubriremos conforme avance el metraje, y siendo una de las principales características del *noir*, Fito es un hombre ambivalente, con dos caras: el que huye del bar tras su primera derrota no es el mismo que se sienta ante las cartas en la oscuridad de la trastienda. Entre las sombras, solo interrumpidas por la luz cenital que cae sobre el tapete, encuentra una guarida en la que evadirse de una realidad cada vez más difícil de afrontar. Cuando sale del escondite, regresando al mundo real, se encuentra totalmente perdido: mira alrededor, suspira, y toma conciencia de la situación.

Su dualidad vuelve a hacerse presente alrededor del minuto cincuenta y seis de metraje cuando, fingiendo seguir de viaje, Pedro lo encuentra apostándose –otra vez– el sueldo que acaba de recibir. El alcohol, el juego y la presencia de su hermano hacen que se

envalentone, utilizando un lenguaje y una soberbia a la que no nos tiene acostumbrados. “Levanta ese culo gordo cabrón”, le espeta a uno de los participantes en la timba para que le deje su silla a Pedro. Añade: “Te presento al señor Larrea. Y aquí unos pringados que, por cierto, me van ganando¹¹⁹”. El tono de superioridad se va relajando conforme avanzan las manos, a la vez que tensa su expresión corporal. El sudor y los ojos inyectados en sangre denotan el dolor, el pesimismo y la impotencia que siente al ver que sus esperanzas vuelven a desvanecerse. Al perder la última mano –en la que no solo se ha dejado su dinero sino también parte del que su hermano le ha prestado– y ante la negativa de Pedro a cubrir una nueva apuesta, pone las llaves del camión sobre la mesa en un intento desesperado por recuperarse económicamente. Esta acción deja claro que nos encontramos frente a un individuo incauto que no tiene fin, que no conoce sus propios límites y que es descaradamente irresponsable.

Por primera vez dentro de su carrera cinematográfica, el cineasta bilbaíno se recrea en el sufrimiento de uno de sus personajes. Un primer plano (ver fotograma 171, p. 609) que lo encierra durante varios segundos, nos invita a ser testigos de su destrucción interna; no tiene fuerzas para levantar la cabeza y toda la presión que retiene está a punto de explotar. Entre sollozos y con gesto vacío, es incapaz de volverse hacia su hermano, que no emite palabra alguna. Cuando lo consigue (ver fotograma 172, p. 609) –Urbizu nos niega la expresión de Pedro– no le aguanta la mirada ni un instante, consciente de su culpabilidad. El haber perdido una nueva oportunidad para sacar adelante a su familia, le duele más aún al sentir que ha defraudado a su hermano, su modelo a seguir.

Totalmente derrumbado se zafa del autocontrol con el que había logrado sobreponerse antes a situaciones similares y saca a pasear su lado más violento, producto del alcohol ingerido. Cuando Pedro intenta saldar su deuda con el bar, pierde los estribos, lanzándose violentamente contra la barra y arremetiendo contra la camarera: “Será hija de puta, lo que yo deba me lo pides a mí¹²⁰”. Julián (Gabriel Moreno), el encargado, trata de poner tierra de por medio, lo que tensa aún más la situación. Fito le amenaza con agredirle mientras que la camarera vuelve a intervenir: “Para pagar es para lo que hacen falta

¹¹⁹ Diálogos extraídos del minuto 00:56:45 de *La vida mancha*.

¹²⁰ Diálogo extraído del minuto 00:57:28 de *La vida mancha*.

huevos, no para soltar ostias de boquilla¹²¹”. Sujetado por su hermano, entre insultos y a trompicones, consigue salir del bar sin que vaya todo a más, no sin antes recibir un último comentario hiriente que resume su actitud durante el filme: “Anda vete a tu casa. Que te vea tu hijo lo ruina que eres¹²²”.

En la calle no consigue rebajar el tono. Sin importarle quién pueda estar mirando, se desahoga frente a su hermano. Entre gritos y con la mirada desorbitada, confiesa: “Me estoy jugando el dinero de mi gente. Esa zorra tiene razón, soy una ruina. Llevo tres meses sin pagar la letra del camión. Un día me lo van a quitar. ¿Sabes que voy a hacer si me lo quitan? Me pegaré dos tiros¹²³”. Urbizu, sin tapujos ni mentiras, nos coloca frente al verdadero Fito, un hombre vulnerable, consciente de sus debilidades, dependiente y cobarde, que, y a pesar de sus delirios, no conseguiría reunir el valor suficiente para suicidarse si las cosas siguiesen empeorando. Durante su confeso monólogo, Pedro se mantiene guardando la distancia y no interviene verbalmente, dejando que se desahogue antes de invitarlo a calmarse. Sin embargo, en el momento en el que Fito se envalentona y se lanza a increparle, no duda en propiciarle un bofetón que lo deja en el suelo.

Después del encontronazo, Pedro obliga a su hermano –que le hace creer a Juana que está durmiendo fuera de la ciudad debido a un retraso en el transporte que efectuaba– a que duerma en la cabina del camión, aparcado junto al pantano. Fito, tras agradecerle su ayuda y jurarle que nunca más volverá a jugar, se queda a oscuras en el pequeño habitáculo. En un plano medio corto observamos cómo pierde la mirada en algún punto de la nada. En la soledad del silencio, Urbizu invita al espectador a intimar con un personaje que, como cualquier reincidente que una y otra vez tropieza con el mismo obstáculo, intenta autoconvencerse de que el cambio es posible: “Vamos. Vamos Fito¹²⁴”, se dice. El cineasta, en un acto de buena fe, le brindará una nueva oportunidad para salvarse que, como veremos posteriormente, también desaprovechará.

Atendiendo a su comportamiento durante las secuencias mencionadas, podemos definirlo como un hombre que, a pesar de ser extrovertido, contiene sus sentimientos, temores y

¹²¹ Diálogo extraído del minuto 00:58:31 de *La vida mancha*.

¹²² Diálogo extraído del minuto 00:58:35 de *La vida mancha*.

¹²³ Diálogo extraído del minuto 00:58:55 de *La vida mancha*.

¹²⁴ Diálogo extraído del minuto 01:01:46 de *La vida mancha*.

diablos. Si tuviésemos que adscribirlo dentro de las tipologías de temperamentos cumpliría con el colérico, ya que todas sus acciones se rigen por sus impulsos y estados de euforia. Así mismo, guarda similitudes con los individuos pasionales, y espontáneos, cuyos sentimientos y opiniones brotan en estallidos de ira. Además, son precipitados al tomar decisiones y a veces incluso inestables, lo que les puede llevar a provocar rechazo.

Para continuar con el análisis de su dimensión física, y de acuerdo con los postulados de Casetti y Di Chio (1991), es de suma importancia reparar en aquello que prefiere ocultar al resto de personajes. Tomando como referencia el cine negro clásico y como es costumbre en la cinematografía de Urbizu, Fito basa su comportamiento en la mentira. En contraposición tanto con Pedro como con los protagonistas de *La caja 507*, que utilizan la falsedad para salir airosos o sacar provecho de situaciones límite, Fito la emplea como mecanismo de autodefensa para huir de la realidad. Su cobardía e inmadurez lo convierten en un mentiroso compulsivo que no es suficientemente valiente para plantarse frente a su mujer –que intenta mirar para otro lado– y prometerle que abandonará su obsesión por el juego.

Juana es el primer personaje al que miente –y al que lleva engañando ya mucho tiempo. Aunque al comienzo de este bloque de análisis ya revisamos esta secuencia, es relevante volver a ella para prestar atención a matices que no comentamos, relacionados con los juegos de miradas que plantea Urbizu. Aprovechando que su mujer está de espaldas revisando el paquete que acaban de recibir de parte de Pedro, y tras dudar un instante agachando la vista hacia el suelo, le comenta que Estrada no le ha pagado, pero que lo hará. La excusa permite sacar dos conclusiones: la primera, es que, aprovechando que su esposa no tiene contacto con su jefe, lo emplea como coartada para justificar sus problemas económicos; la segunda, que toda su vida se levanta sobre falsas promesas que nunca llegan a materializarse.

La joven, que conoce perfectamente el juego al que la lleva sometiendo su marido desde –intuimos– hace años, prefiere no hacer preguntas y asume sus palabras como ciertas. Fito se abraza a ella para volver a mentirle, excusando su retraso en un comprador interesado en el camión, que no dejaba de hacer preguntas. Lo más llamativo de la escena es la postura que adoptan los personajes (ver fotograma 166, p. 608): Juana, en una

posición de superioridad, lo observa desde arriba, concentrada en la conversación; mientras que Fito, con expresión ausente y la mirada perdida en algún punto de la cocina, presenta una actitud distante. Como vemos, no es capaz de separarse de su mujer para mentirle a la cara, dejando que todo fluya con la mayor normalidad posible.

La siguiente mentira llega después de dos noches sin pasar por casa por motivos de trabajo. Acusando problemas con el filtro del camión –excusa reiterativa a la que suele recurrir ya que, de nuevo, es una coartada perfecta– le comunica a su mujer que su regreso se retrasará otro día más. Es la primera vez que arroja un embuste estando ausente, ya que la conversación la mantienen por teléfono. Lo interesante de esta circunstancia es la tensión que genera en el espectador, que sabe más que la propia Juana ya que, en la secuencia previa, pudo ver que Fito finalizaba con éxito el encargo de Estrada. Además, y aunque no lo veamos, somos capaces de adelantar cuál será su próximo movimiento: fundirse el sueldo en un nuevo enfrentamiento con Larrea.

Al día siguiente de la ya comentada secuencia en la que termina derrumbándose frente a su hermano, regresa al hogar haciendo creer a su familia que acaba de llegar de su último viaje. Después de una noche de reflexión, intenta sacar su actitud más positiva y esperanzadora para que Juana confíe en que el dinero que le entrega es fruto de un trabajo que, por una vez, no se ha truncado; cuando en realidad procede de otro préstamo de Pedro, que siempre está ahí para cubrirle las espaldas. Su mujer, con una actitud distante y malhumorada, acepta los billetes sin rechistar. En ese momento, y en un acto de buena fe, Fito se lanza: “Juana, quiero decirte algo”. Como espectadores, adivinamos que le prometerá –otra vez– que todo saldrá bien, que ha cambiado y que hay motivos para creer. Sin embargo, la esperanza se desvanece: “Ahora no Fito, llego tarde¹²⁵”. Decepcionado, no consigue sacar las fuerzas y la valentía suficiente para insistirle, dejando marchar su última oportunidad para reflatar su matrimonio.

Si nos adelantamos hasta la hora y cuarto de metraje, nos topamos con la única secuencia en la que no miente, sino que oculta la realidad. Cuando llega a casa después de firmar un nuevo encargo, se encuentra con un ambiente cargado de júbilo y alegría. Supuestamente, su hermano les ha hecho entrega de un boleto de lotería premiado con

¹²⁵ Diálogos extraídos del minuto 01:04:56 de *La vida mancha*.

diez mil euros. Él es el único que sospecha de donde procede el dinero, pero prefiere quedarse al margen y no hacer preguntas. Con un intercambio de guiños, le agradece el gesto a Pedro, ya que la ayuda económica le devuelve la sonrisa a Juana que, por primera, es capaz de soñar con un futuro mejor.

Cuando todo parece encarrilado, sufre un revés que lo vuelve a colocar en la casilla de salida: durante un viaje a Francia del que espera sacar una buena tajada, sufre un aparatoso accidente que lo deja postrado en la cama de un hospital. En ningún momento se considera culpable de haber provocado un conflicto que hubiese acabado en la paliza y posterior desvalijamiento de la carga que sufre mientras duerme en la cabina del camión. Sin embargo, y como adelantamos, todo es producto de un hurto previo cometido contra otro camionero que no duda en esperar el momento perfecto para vengarse. De nuevo, sus mentiras –procura hacerle creer a Pedro que es una víctima inocente– no surgen efecto. De hecho, conforme avanza la última conversación que ambos mantienen, Urbizu nos sugiere que, efectivamente, todo es un ajuste de cuentas, ya que Fito pregunta: “¿Cómo se sabe?; ¿cuándo sabe uno que está curado del juego?”¹²⁶.

La mentira con la que intenta tapar sus errores no es la única que Pedro no se traga. Si recordamos, la primera noche que salen a cenar para celebrar su regreso, y aprovechando que Juana se ausenta para ir al baño, con toda confianza y sin ningún tipo de reparo, le pide prestados trescientos euros para –según dice– un arreglo del camión antes de partir hacia Francia. “Una rueda gastada es muy peligrosa. Me pilla una helada en París y me quedo en la cuneta”. Pedro, sin ser incisivo le reprocha: “En verano no hiela”, a lo que el joven concluye con su sonrisa más amable e inocente: “Ostia que no hiela. El verano ya no es lo que era”. El forastero, oliéndose que las cosas no van tan bien como parecen, no le juzga ni profundiza en la mentira, sino que demuestra estar dispuesto a colaborar, haciéndole entrega de la cantidad acordada. Lanzando otra promesa que nunca cumplirá, Fito sentencia: “En un par de días te lo devuelvo”¹²⁷.

7.5.2.2. Dimensión sociológica

¹²⁶ Diálogo extraído del minuto 01:35:34 de *La vida mancha*.

¹²⁷ Diálogo extraído del minuto 00:21:47 de *La vida mancha*.

En el presente ficcional que plantea la narración Fito es el cabeza de una familia cada vez más desestructura compuesta por Juana, mujer con la que está casado, y por Jon, su único hijo de cinco años. Viven en un piso modesto y austero, sin lujos o carencias, en una zona residencial tranquila, cercana a la naturaleza. El ámbito familiar está envuelto en un halo de pesimismo e incertidumbre debido a sus deslices y constantes ausencias debido a su trabajo como camionero –profesión que comparte con Manolo, uno de los protagonistas de *Cachito*– en Transportes Salazar, una empresa que posiblemente heredase de su padre –ya fallecido–, un hombre dedicado también a la conducción de grandes vehículos, información a la que accedemos a través de una fotografía en la que posan juntos frente a un camión (ver fotograma 173, p. 610). Esta profesión viene impuesta ya desde el guion original de Gaztambide:

El padre de Michel fue camionero y él es hijo único. En el alma de la película hay mucho de personal, de extrañamiento del padre que viaja, de soledad, vida en provincia, ciudad pequeña... viene uno y se entera todo el barrio. (Maldonado, 2020, p. 669)

Como ya hemos adelantado, su situación económica es inestable, no solo porque aún está pagando su herramienta de trabajo, sino por su ludopatía. El dinero que podría ganar como transportista, junto al sueldo que su esposa obtiene trabajando en una oficina del INEM, les serían suficientes para llevar una vida tranquila y cómoda. Sin embargo, a pesar de la falta de liquidez, viven inmersos en una paradoja, ya que están suscritos al Círculo de Lectores, pagan las actividades de verano a las que acude Jon todas las mañanas y no se privan de la ayuda de Sara, la canguro.

En el ámbito social, a pesar de ser un hombre dicharachero, empático y alegre, le ocurre como al resto de personajes que integran la trilogía *noir*: no cuenta con amigos o familiares en los que pueda apoyarse en situaciones de crisis. Sus padres fallecieron y desconocemos la existencia o relación con algún pariente cercano. Así mismo, intuimos que el poco tiempo que pasa en casa debido a los continuos viajes por la geografía española, lo han convertido en un individuo que prefiere invertir el tiempo que le sobra en su hijo y su mujer, en vez de en sus amigos. De hecho, la llegada de su hermano le supone un soplo de aire fresco que le acerca a lo que anhela: un compañero que le apoye en la toma de decisiones.

En cuanto a su comportamiento sentimental, es un hombre locamente enamorado de su esposa, de la que depende su vida y estabilidad. Juana da sentido a su existencia, basada en un intento –cada día más fallido– de hacerla feliz. Tanto es así que le llega a confesarle: “Te he prometido un palacio en el cielo¹²⁸”. La joven actúa como faro entre la niebla, como punto de referencia, como consuelo para sus derrotas y decepciones. Si no estuviese junto a él –y es que, a pesar de todo, sigue luchando por su relación–, vagaría sin rumbo entre botellas de alcohol y apuestas sin sentido que lo habrían terminado llevando a la ruina absoluta. A pesar de la devoción que derrocha hacia ella, su inmadurez y escasa fuerza de voluntad están fraguando una tensión cada vez más nociva que agrieta y amenaza con desintegrar su matrimonio.

Desde la primera secuencia en la que coinciden, y a la que ya nos hemos referido con anterioridad, nos percatamos de que su vínculo afectivo está deteriorado. Entre frase y frase, se prolongan incómodos silencios que enfatizan no solo el vacío del espacio sino de su relación. A Fito le cuesta mirar a los ojos a su mujer, más cuando le miente escondiendo un doloroso remordimiento. Además del distanciamiento sentimental incipiente, el hecho de que Juana rechace –hasta en dos ocasiones– probarse el insinuante camisón que le ha regalado el –todavía desconocido– hermano de Fito, sugiere que la ausencia de pasión llega hasta la cama.

Al día siguiente, la presencia de Sara y Jon consiguen arrojar algo de esperanza y de ilusión a un hogar cada vez más triste. Al fin y al cabo, es su hijo pequeño el que mantiene viva la llama matrimonial; es el nexo que les une, que les invita a recordar tiempos pasados en los que el amor triunfaba y el cariño estaba a la orden del día. En cuanto los chicos salen de casa, la rigidez del matrimonio vuelve a hacerse latente. Las risas dan paso a un silencio que aprovechan para intercambiarse miradas que hablan solas. Mientras que Juana lo observa inocentemente, Fito es incapaz de hacer lo mismo; la sensación de estar fallándole a su mujer se apodera de su gesto, cargado de culpabilidad. Como si fuesen dos desconocidos, se despiden sin un beso o caricia.

La llegada de Pedro, en primera instancia, parece reducir el distanciamiento que los separa. La cena en el restaurante asiático y la posterior visita a la laguna, les permite huir

¹²⁸ Diálogo extraído del minuto 00:09:06 de *La vida mancha*.

un instante de sus problemas, del encierro sentimental que sufren. Queda claro que no están acostumbrados a salir de casa, a evadirse entre charlas distendidas sobre anécdotas del pasado. Por un momento, olvidan todos los obstáculos que han de sortear cada día y se permiten ser felices, llegando a protagonizar el momento más romántico del filme: en la cabina del camión, y aprovechando que Pedro se acerca a la orilla de la laguna, recortan las distancias. Juana deja caer su cabeza contra su marido y lo abraza cariñosamente mientras le acaricia acompasadamente el pecho (ver fotograma 174, p. 610). El deseo hierve y terminan fundiéndose en un pasional beso –el único que se darán en toda la película–. Urbizu nos revela que, en algún lugar recóndito de sus corazones, sigue existiendo un amor que solo necesita que lo cuiden para que vuelva a florecer.

Después de ese mágico momento, y gracias a la ayuda de Pedro durante las ausencias de Fito, las cosas parecen ir a mejor. La primera noche que Fito pasa fuera de casa aprovecha para llamar a Juana y preguntarle cómo ha ido el día. Aunque no podamos acceder a sus comentarios al otro lado del teléfono, intuimos que lanza un par de bromas que provocan la carcajada de su mujer, que es incapaz de contener la ilusión que le hace saber que pronto estará de nuevo en casa. El comportamiento de ambos, caracterizado por un optimismo y una confianza nunca vista hasta entonces, pierde fuerza en la segunda conversación que mantienen la noche siguiente. Esta vez, Juana –que empieza a dudar de sus sentimientos– está distraída y ausente. Muestra más interés en la figura de Pedro –que fuma tranquilamente en el balcón– que en lo que su marido le relata. Tras dos noches ausente, llega la tercera y última llamada, que marca un antes y un después en la relación. Fito –cuya ludopatía le arrastra a mentir otra vez– comunica que no llegará a casa hasta la mañana próxima. El inesperado revés vuelve a tensar la cuerda floja en la que su matrimonio hace equilibrios.

Cuando por fin regresa –y habiéndose prometido cambiar después del último varapalo sufrido en la trastienda del bar– el clima que se respira en casa es frío y áspero. Fito pone todo de su parte para revertir la situación. Un intento fallido de sincerarse ante su mujer, irá seguido de un “adiós corazón¹²⁹” –que no obtiene respuesta–, con el que trata de ser cariñoso. Mientras desayuna, y a solas con su hermano, se evade durante unos segundos

¹²⁹ Diálogo extraído del minuto 01:05:23 de *La vida mancha*.

desviando la mirada hacia algún punto de la taza de café. Su gesto hierático y su dubitativa expresión nos hacen ser conscientes del miedo que le recorre: miedo de perder a Juana, de haberla descuidado, de no encontrar una manera para acceder a ella. Sus esperanzas se disipan y su mente se nubla. Quizás ya sea demasiado tarde, pero debe intentar una heroica reconquista a toda costa. Para ello, y tras firmar un nuevo encargo que le llevará a desplazarse hasta Francia, vuelve a casa con un ramo de flores para levantarle el ánimo a su esposa. Al entrar, lo recibe entre abrazos con una exuberante sonrisa provocada por las supuestas ganancias obtenidas con un boleto de lotería. El azar, y como en el cine negro clásico, se presenta como una última oportunidad de redención: “Lo ves, te lo dije: la vida es cojonuda. Todo se va a arreglar¹³⁰”, comenta Fito cargado de optimismo.

Aunque en la última secuencia en la que coinciden terminan marchándose abrazos, el pesimismo que caracteriza las ficciones de Urbizu provoca que el equilibrio que por fin consiguen, no sea más que una ilusión. La recaída de Fito, que termina completamente solo y abandonado en el hospital de Burdeos, pone punto y final a una historia que evita mostrarnos un futuro desencuentro entre el matrimonio. El cineasta vuelve a situarnos en el punto del que partíamos al comienzo de la narración, pero esta vez, con un leve matiz: la familia cuenta con solvencia económica. Sin embargo, nos preguntamos: ¿será el dinero capaz de darle a Juana la felicidad que tanto anhela?; ¿tendrá Fito ocasión de redimirse de sus errores y recobrar la confianza de su esposa?; ¿terminará el núcleo familiar por descomponerse?; ¿cumplirá Fito la promesa que le hace a su hermano de no malgastar el dinero que pueda obtener con la venta de los diamantes? Siendo totalmente desesperanzador, Urbizu confiesa: “Va a vender los diamantes seguro. La volverá a cagar y su mujer lo sabe. Fito es un personaje inhábil” (Maldonado, 2020, p. 665).

Para descifrar el carácter y la personalidad del personaje necesitamos atender también a cómo se comporta en presencia de Pedro. Desde su primer encuentro, alrededor del minuto doce de metraje, demuestra estar completamente abrumado. Su referente –debido a la temprana ausencia de una figura paterna– por fin ha regresado. A pesar del paso del tiempo, parece no haberle olvidado, estando muy presente en sus pensamientos. Tanto es así que no dudó en enviarle la invitación de boda tratando de propiciar un posible

¹³⁰ Diálogo extraído del minuto 01:15:21 de *La vida mancha*.

reencuentro que no obtuvo respuesta. Así mismo, y evidenciando que, a pesar de la distancia, guardaba recuerdos entrañables, pensó en ponerle su nombre a su hijo pequeño, posibilidad que terminó desechando.

Mientras viajan hacia la laguna –el primer escenario que Pedro quiere visitar– Fito aprovecha para ponerle al día además de someterle a un interrogatorio para esclarecer las incógnitas de su pasado. Se muestra inquieto e ilusionado, como si lo único que quisiera fuese recuperar el tiempo perdido. Después de varias preguntas triviales, y siendo cauteloso, se interesa tanto por sus desconocidos paraderos como por su afición al juego, algo que, al parece, compartían. Los silencios y la respetuosa distancia que se guardan irán desapareciendo conforme avancen los minutos. Ya en casa, e incapaz de borrar la sonrisa de la cara, le presenta a Juana y no duda en inmortalizar fotográficamente el reencuentro familiar. Esa ilusión con la que lo mira se mantendrá durante toda la cena, en la que, en tono jovial, rememoran anécdotas pretéritas en las que pueden leerse la confianza que existía entre ellos, y que Fito tratará de rescatar a toda costa.

Aunque su presencia le genera confianza y seguridad nunca llegará a serle totalmente sincero. Prefiere luchar solo contra sus demonios, ocultándolos a pesar de la tempestad que le golpea constantemente. Al fin y al cabo, lo último que desea es decepcionar a su hermano mayor, a ese referente en el que siempre se ha fijado, a ese hombre al que considera un triunfador, a esa imagen a la que le gustaría parecerse.

Revisando los postulados de Berger (1952), Fito se identifica tanto con los individuos coléricos, ya que las circunstancias le llevan, generalmente, a ser optimista, intenso y de humor expansivo; y los nerviosos, al sentir la necesidad de mentir para embellecer la realidad. Según los estudios de Amaral (2018), es un hombre de personalidad egocéntrica, debido a que su apabullante extroversión saca a relucir las carencias e incapacidades para ser un individuo responsable y consecuente con sus actos. Por otro lado, y dentro del modelo circuplejo de Millon (1987) y de Wiggins (1982), se ubicaría dentro del espectro de individuos dependientes y expresivos, a la vez que fieles y erráticos. En definitiva, un joven infantil e iluso que ignora lo que sucede a su alrededor:

Fito en toda esta historia es un poco el inocente desatado. De los tres, es el que genera la peripecia, pero, de hecho, se encuentra de espaldas a la historia. Él no tiene mirada sobre la historia. La película cierra y él no se ha enterado de nada. (Angulo et al., 2003, p. 297)

7.5.2.3. Dimensión psicológica

El carácter de un personaje se ve influenciado por los acontecimientos que ha experimentado a lo largo de su vida. Por tanto, es necesario bucear en su pasado oculto para comprender de qué manera afecta a su comportamiento actual y a su forma de entender el presente. Fito, al igual que Pedro y los protagonistas de *La caja 507*, acarrea heridas pretéritas que le causan daño y que le influyen negativamente en su presente: la ausencia de su hermano y un problema con una carga durante un desplazamiento laboral hasta Salamanca.

La primera cicatriz que podría explicar su falta de madurez y su imprudencia, es la falta de su hermanastro mayor desde bien joven. El cariño que se guardan los protagonistas nos hace presumir la estrecha relación que mantuvieron durante los años que estuvieron viviendo juntos en casa de su madre. Aunque no compartiesen padre, los chicos congeniaron bien. Fito encontró en Pedro un confidente, un mejor amigo, un modelo a seguir, alguien a quien parecerse. “Ojalá se quedase mucho tiempo. Me da fuerza¹³¹”, le confiesa a Juana. Sin embargo, esa dependencia y protección se vieron alteradas por sorpresa. Después de una adolescencia en la que, sospechamos, iban al pantano y jugaban al póker, Pedro decidió abandonar el núcleo familiar, algo que a Fito pilló de imprevisto.

Desde la partida de su hermano, y siendo hijo único –no hay indicios que digan lo contrario–, tuvo que afrontar, en solitario, los varapalos y obstáculos que se le fueron presentando. A pesar de haberse sentido traicionado, nunca dejó de luchar para dar con el paradero de Pedro. Su único objetivo era saber si estaba bien, ya que la falta de noticias le llevó a dos posibles conclusiones: “Has estado... Mamá murió hace catorce años... trece años fuera. Sin llamar, sin dejar una dirección. O muerto o preso, pensaba yo¹³²”.

¹³¹ Diálogo extraído del minuto 00:23:53 de *La vida mancha*.

¹³² Diálogo extraído del minuto 01:00:29 de *La vida mancha*.

Dentro del relato en *off* que se construye alrededor del personaje, destaca un fatídico y a la vez desconocido incidente del pasado, que provoca la desconfianza de Estrada, el jefe de los transportistas. Si nos remontamos al minuto catorce de metraje, accedemos a una conversación en la que Fito aprovecha para pedirle trabajo. Sin embargo, Paco se muestra reticente, espetándole que no hay viajes disponibles. Ante la pasividad de su interlocutor el camionero aclara: “Lo de Salamanca fue mala suerte, te lo juro. Como te voy a hacer yo una cosa así¹³³”. Aunque ignoremos la fecha exacta del acontecimiento y no se nos revelen más datos al respecto, intuimos que una de sus travesías no terminó como debería. Independientemente de cuál fuera la causa, sus antecedentes lo han convertido en un hombre que genera desconfianza en el ámbito laboral.

7.5.2.4. Arco de transformación

A pesar de que, de los tres protagonistas, sea el que menos peso tenga dentro de la narración, presenta varios matices y complejidades que, de acuerdo con los postulados de Casetti y Di Chio (1991), lo convierten en un personaje redondo y multidimensional. A lo largo de la historia, y teniendo en cuenta la propuesta de Francia y Mata (1992), su carácter y comportamiento sufren modificaciones provocadas por lo que definen como “motivación”, que ayuda al personaje a alcanzar su meta. El objetivo de Fito es convertirse en un mejor marido, renunciando definitivamente al juego. Fernández Díez y Bassiner establecen que, para que esto se logre, deben existir dos motivaciones diferentes: “Existe una motivación lejana o general derivada de las experiencias pasadas del personaje, de su personalidad, modo de pensar y actitudes ante determinados hechos, y existe una motivación inmediata, que actúa de estímulo y provoca una respuesta inmediata del personaje” (1996, p. 38). En el caso de Fito, la motivación que nace de sus antecedentes pretéritos es la gran cantidad de derrotas y de dinero malgastado que acumula; mientras que la inmediata alude al regreso de su hermano, aquel al que no le gustaría defraudar.

En comparación con el resto de personajes de la trilogía *noir*, cuyas situaciones de partida difieren de las que terminan, el arco de transformación de Fito se mantiene estable durante todo el relato. Mientras que la sed de venganza le hacía experimentar a Modesto Pardo

¹³³ Diálogo extraído del minuto 00:14:43 de *La vida mancha*.

una reconversión extrema, las motivaciones de Fito lo acercan a una alteración moderada en cuanto comportamiento se refiere. Aunque su causa se base en mutar en un hombre nuevo, responsable, consecuente y maduro, el revés que protagoniza en *Burdeos* le devuelve a la casilla de salida, siendo incapaz de no sucumbir a la tentación. En el transcurso de la narración, y aludiendo a la construcción del cine negro clásico, cumple – a la vez– el rol de víctima y verdugo. Por un lado, es víctima de la ludopatía, de sus tomas de decisiones a la ligera, de sus imprudencias, de no conocer sus límites y de su propia inocencia. De igual modo, es un verdugo a punto de sentenciar a muerte a una familia que no merece el castigo al que les somete. Sus deudas, sus mentiras y sus irreparables pérdidas no hacen más que provocar nuevas grietas sentimentales cada vez más profundas.

Por otro lado, y volviendo al *noir* y al universo cinematográfico del cineasta, es un hombre ambivalente que se debate entre dos mundos: la vida que dice llevar y la que verdaderamente lleva. A ojos de Juana –que aún intuyendo sus mentiras prefiere autoengañarse– y de Pedro, es un joven que combate con positividad y esperanza todos los obstáculos que se le plantean. Además, es un hombre hecho a sí mismo, que trabaja sin descanso para combatir las deudas que acumula desde hace tres meses, y que se desvive por un hogar del que se ausenta constantemente. Sin embargo, la otra cara de la moneda pone de manifiesto su faceta de borrachín y jugador empedernido, que maquilla sus miedos y derrotas con perfectas coartadas. Así mismo, su ambigüedad resulta paradójica. Si recordamos, a la mañana siguiente de prometerse que acabará con sus demonios, le confiesa a su hermano: “¿Sabes lo que me gustaría? Quedarme en casa un mes. Dormir todas las noches bien apretado contra su culo¹³⁴”. Es curioso que desee algo que él mismo se impide alcanzar, siendo presa de un círculo vicioso: si no se jugase precipitadamente el sueldo, podría hacer frente a los impagos y tendría dinero suficiente para reducir el número de salidas con el camión, además de pasar más tiempo junto a su mujer y su hijo.

En definitiva, es un hombre al que le gusta, y como comenta Juana, ir a su aire, de aquí para allá sin que nadie le mande. Ante la inestable situación en la que se encuentra, no le

¹³⁴ Diálogo extraído del minuto 01:05:22 de *La vida mancha*.

queda otra que huir hacia delante en busca de un futuro mejor que nunca llega, mientras acalla el silencioso sufrimiento que arrastra. Sus faltas y desaciertos lo convierten en un joven que “da mucha pena, es un pobre hombre. Pedro le lanza una prueba: una camiseta con diamantes, que viene a decir que te puedes salvar o te puedes hundir. Yo apostaría a que la vuelve a cagar” (Maldonado, 2020, p. 668). Su corazón, fragilidad y cobardía para enfrentarse a su propia realidad, le hacen ser un antihéroe muy humano con el que el espectador se identifica fácilmente y al que no duda en acompañar en su descenso a los infiernos.

7.5.3. Juana

7.5.3.1. Dimensión física

Lo primero que nos ofrece Urbizu de su protagonista, transcurridos escasos minutos de metraje, es un primer plano de sus ojos que, cansados, recorren las líneas que configuran un aviso de embargo si no cumplen con los plazos de pago correspondientes. Cuando escucha los pasos de su marido, que vuelve a casa tras otra estrepitosa derrota en los naipes, esconde la carta entre el libro que lee cada noche –*El cazador de sueños* de Stephen King– antes de que pueda verla. Después de preguntarle por su travesía, de la que supone que acaba de regresar, entreabre la boca pero no articula palabra, como si reprimiese el impulso de hablar sobre la precaria situación económica en la que se encuentran.

Ya en la cocina, y con una ilusionante sonrisa, le entrega a Fito un paquete enviado por Pedro, del que no tenían noticias desde hace muchos años. La sorpresa se dispara cuando descubre que el presente –un sugerente camisón con pedrería incrustada– es para ella. La rebotante alegría de su rostro, y es que parece no está acostumbrada a recibir regalos, se disipa cuando su cónyuge le comenta que aún no ha cobrado el salario correspondiente a su último viaje con el camión. Cansada de oír siempre la misma historia, e intuendo que se trata de otra triquiñuela, prefiere guardar silencio y salir de la estancia. Antes de que lo consiga, Fito, desde una silla, se estrecha contra su pecho impidiéndole marchar. Dándole una última oportunidad, le pregunta: “¿Has estado jugando?” a lo que él

responde: “No, eso se acabó mi vida¹³⁵”. Sin creer ni una palabra, y reviviendo una situación a la que ya está acostumbrada, no le queda otra que perder la mirada abatida en algún punto fuera del cuadro a la vez que lanza un profundo suspiro de derrota (ver fotograma 175, p. 610).

Tomando como referencia la secuencia, podríamos definir a Juana como una mujer delicada que, a pesar de estar harta de las mentiras de su marido, lleva su sufrimiento y desesperación por dentro, en silencio, sin atreverse –intuyendo que ya lo haya intentado otras veces sin éxito, en las frecuentes elipsis a las que Urbizu recurre– a mantener una conversación cuerda con Fito para tratar de enderezar el rumbo de la economía familiar. “Es el personaje que nunca se puede permitir (...) llegar a exteriorizar sus emociones o sentimientos” (Angulo et al., 2003, p. 299).

El nombre de la protagonista, como reconoce Urbizu (Maldonado, 2020), se toma prestado del guion original escrito por Gaztambide. Si nos remitimos a la antroponimia y al desarrollo de los acontecimientos narrados, podemos considerar su elección como intencionada, ya que a las mujeres así llamadas suelen ser responsables tanto en el trabajo como en su vida personal, así como generosas, amables y sociales. A diferencia de su marido, se le niega un apellido, al que no accederemos en ningún momento del metraje.

Es una mujer de veintiocho años, tal y como descubrimos en una conversación que mantiene con su cuñado. El hecho de que ya tenga un crío de unos nueve o diez años, pone de manifiesto su prematura maternidad. “Juana es la princesa del barrio, la joya. En todos los barrios hay una chica que destaca, que suele llevarse las ostias y que se casa con el más macarra: el de la moto. El niño es un penalti clarísimo” (Maldonado, 2020, p. 663).

Su aspecto físico implanta un modelo, que volveremos a ver reflejado en la juez Chacón: mujer que, a pesar de no contar con unos atributos voluptuosos que llamen la atención, es dulce y atractiva. De igual modo es sencilla y recatada, algo que manifiesta su estilo de vestir: simple y sin florituras, intercalando el pelo suelto con desenfadados recogidos. Esconde una belleza natural que no es adornada con maquillaje, reservado únicamente

¹³⁵ Diálogos extraídos del minuto 00:07:06 de *La vida mancha*.

para ocasiones especiales –las únicas dos salidas nocturnas del filme–. Como accesorios siempre le acompañan un llamativo colgante rematado por una piedra azul, un reloj de pulsera y unos pequeños pendientes. Por último, deducimos por su físico que es una mujer a la que le gusta cuidarse –recordemos que opta por tomar fruta para desayunar–, aunque no descarte fumar de vez en cuando. Todos estos atributos, así mismo, vienen determinados por pertenecer a una clase social trabajadora que vive en un barrio obrero.

A lo largo del metraje su vestuario sufre diversas modificaciones tanto en los tipos de prendas de vestir como en la elección cromática de las mismas. Como detectaremos en el análisis de la juez Chacón, las variaciones de tono no guardan un sentido premonitorio que nos permita adelantarnos al desenlace del personaje, sino que nos ayuda a descifrar el tipo de personalidad que guarda. El color que predomina en su armario es el azul, tanto celeste como marino. Si nos remitimos al manual de Heller: “Es el color de todas las buenas cualidades que se acreditan con el tiempo, de todos los buenos sentimientos que no están dominados por la simple pasión, sino que se basan en la comprensión recíproca” (2004, p. 23). Todos estos atributos forman parte de un personaje que simboliza el Bien.

Entre los valores psicológicos que asociamos al color destacan, en relación al terremoto sentimental que golpea a la protagonista, la frialdad, la lejanía y la fidelidad. “Como color de la lejanía, el azul es también el color de la fidelidad. La fidelidad tiene que ver con la lejanía, pues la fidelidad solo se pone a prueba cuando se da ocasión para la infidelidad” (Heller, 2004, pp. 24-25). Esta afirmación demostraría que no es casualidad que en la última secuencia en la que se cruza con Pedro, vaya vestida de azul (ver fotograma 176, p. 610). Como recordaremos, su cuñado, después de haber decidido marcharse, regresa al domicilio de los Salazar a pedirle descaradamente que se fugue con él. Tras su declaración de intenciones, Juana –y recordándonos a Francesca Johnson¹³⁶ (Meryl Streep) – rechaza rotundamente la propuesta, no porque realmente no llegue a sentir una cierta atracción hacia él, sino porque, ante todo, es fiel a su matrimonio y a su familia. “Tiene un compromiso asumido que está dispuesto a llevarlo adelante. Está a punto de no mantenerlo, pero dice que no. El compromiso incluye la lealtad. Como mujer inteligente y sensata piensa en el crío” (Maldonado, 2020, p. 667).

¹³⁶ Protagonista de *The Bridges of Madison County* (*Los puentes de Madison*, Clint Eastwood, 1995).

Juana tiene la oportunidad de romper con todo, pero termina optando por quedarse. La decisión que toma puede entenderse desde dos perspectivas: por un lado, es generosa, ya que de otra manera destrozaría a Fito –del que a pesar de todo sigue enamorada– y a Jon, un pequeño inocente que no merecería pasar por algo así; sin embargo, denota también lo sacrificado y desesperanzador que puede llegar a ser un compromiso sentimental a la deriva: “Que suerte tienes Pedro. Puedes ir puedes venir, puedes decir lo que sientes¹³⁷”. Su confesión demuestra que el matrimonio, en ocasiones, te obliga a renunciar, a anclarte, y a no ser lo suficientemente sincero.

Otros dos colores que sobresalen de la gama de tonos pasteles poco llamativos de su vestimenta, son el rosa y el blanco. El primero de ellos, y remitiéndonos a la obra de Heller (2004) es sinónimo de feminidad, de encanto, cortesía y ternura. Todos estos rasgos quedan intrínsecos en la personalidad de una mujer que se pasa la mayor parte del filme sonriendo a pesar de las adversidades económicas y sentimentales a las que se enfrenta. El blanco, por su parte, se asocia al bien y a la perfección, atributos también muy presentes en los comportamientos y expresiones de un personaje al que, como espectadores, no podemos reprochar nada, ya que su manera de actuar es modélica.

El último color al que nos gustaría referirnos es el rojo, que llena en su totalidad el sugerente camisón de tirantes rojo con el que Pedro la obsequia sin conocerla. De todas las connotaciones con las que normalmente lo vinculamos –pasión, amor...–, la que más concuerda con el sentido de la prenda en el largometraje es la de la alegría. “Oro, rojo y verde –esto es: dinero, amor y salud– son los colores de la felicidad” (Heller, 2004). Las dos únicas ocasiones en las que viste el regalo de su cuñado coinciden con sus salidas nocturnas para disfrutar de una sencilla cena en un restaurante asiático –establecimiento que Urbizu (Maldonado, 2020) asocia a las celebraciones de familias modestas–, o para bailar en un local de ambiente latino. Ambos momentos rompen con su anodina rutina carente de lujos y sirven de bocanada de aire fresco para liberarse de sus cargas y sentirse pletórica e inmensamente feliz.

Siendo fiel a su estilo, el cineasta bilbaíno no emplea los elementos de la puesta en escena o las angulaciones de cámara para reforzar o empequeñecer la presencia del personaje

¹³⁷ Diálogo extraído del minuto 01:28:53 de *La vida mancha*.

dentro del cuadro, sino que prefiere que sean los comportamientos o gestos de sus actores los que determinen su peso en el plano. A pesar de lo sencilla que pueda parecernos, Juana es una mujer que no pasa desapercibida debido al aura de bondad que la envuelve, a sus expresiones dulces y cariñosas, a sus aires risueños y a su transparente inocencia.

Al igual que Fito, se desenvuelve con soltura y confianza a pesar de las inclemencias que aplastan la economía familiar. Intenta aparentar que todo va bien, que no ocurre nada. Con la llegada de Pedro, que en primera instancia parece reavivar el domicilio de los Salazar, se siente más segura de sí misma. De hecho, la atención que su cuñado le dedica hace que experimente una sensación de protagonismo que hace tiempo que olvidó, volviéndose a sentir importante y querida.

Podríamos considerarla como una mujer extrovertida, atenta y curiosa, que muestra un verdadero interés por todo aquello que Pedro le cuenta. Es respetuosa y de buenos modales. Nunca interrumpe y sabe escuchar. Es una persona tranquila capaz de apaciguar a cualquiera con su entrañable sonrisa. Sin embargo, y a pesar de todo, tiene ciertos aires herméticos, al igual que los protagonistas masculinos, ya que no llega a decir verdaderamente lo que piensa, por lo “que se resigna a la monotonía de su existencia con una actitud apática e inexpresiva” (Romero, 2008). Esto supone que, como espectadores y acostumbrados al minucioso trabajo de dirección de actores de Urbizu, debemos prestar especial atención a sus gestos para descifrar los pensamientos en *off*, ya que son varias las ocasiones en las que el cineasta nos sitúa, a solas, frente a su protagonista.

La primera expresión contenida la encontramos alrededor del minuto quince de metraje. La joven, después de salir de trabajar carga con una bolsa de la compra de camino de casa. Cuando pasa por la puerta del bar en el que Fito se juega el sueldo cada noche, apenas le dirige la mirada a la camarera, que le informa de que su marido ha estado esa mañana junto a un desconocido –Pedro–. Cuando le pregunta por su hijo, Juana, áspera y rotunda, se vuelve hacia ella para contestarle con un simple “bien¹³⁸” mientras emprende la marcha (ver fotograma 177, p. 611). El gesto resume perfectamente su estado antes de la llegada de su cuñado: está cansada de lidiar con tantas cargas y apenas tiene tiempo para ella entre el trabajo, las labores domésticas, la educación de su hijo y el cuidado de

¹³⁸ Diálogo extraído del minuto 00:16:36 de *La vida mancha*.

la economía familiar. Su agotamiento no pasa desapercibido ya que, minutos antes, Charo, su compañera de profesión, le comenta: “¿Por qué no descansas un poco, Juana?¹³⁹”.

Otro momento clave lo encontramos pasada la media hora de película. Ilusionada por la visita de Pedro, que la acompaña hasta la parada del autobús que coge cada día para ir a trabajar, sube al vehículo en el que se sienta junto a una mujer de avanzada edad que los confunde con un matrimonio. “Mi marido también era muy distinguido. Se me murió el año pasado. Mi hizo muy feliz¹⁴⁰”, le comenta. Juana, tras dedicarle una sonrisa, se gira hacia la ventana y reposa su cabeza en el cristal mientras pierde la mirada en el vacío (ver fotograma 178, p. 611). Entreabre la boca y adopta una expresión meditabunda que encierra diversos interrogantes sobre su situación con Fito, sobre su estado sentimental, sobre sus sentimientos: ¿hace lo correcto siguiendo al lado de un hombre que no es más que un niño?; ¿la hace verdaderamente feliz?; ¿sigue vivo su matrimonio?; ¿es capaz de hacer algo al respecto? Al final no es más que una mujer que, por fidelidad y principios, se obliga a acomodarse a una rutina que no termina de llenarla.

Todos estos interrogantes vuelven a estar presentes en la secuencia en la que baña a su hijo mientras Pedro la observa desde la distancia. En mitad de una conversación acerca de los cuidados del hogar y de vivir en soledad, su cuñado le pregunta: “Mejor esto ¿no?¹⁴¹”. Tras unos segundos en los que parece estar ausente, se encara hacia su interlocutor (ver fotograma 179, p. 611), y se sucede otro silencio relevador. No logra emitir palabra alguna y solo puede escudarse en una media sonrisa ya que, en realidad, no sería capaz de dar una respuesta acertada o sincera. Su pasividad denota que en repetidas ocasiones se ha cuestionado su presente. Sin embargo, opta por no expresarlo, ya que no cambiaría nada. La joven demuestra ser prisionera de su propia vida, infravalorando su potencial, ya que piensa –tal y como llega a comentarle a Pedro en la misma escena– que sería incapaz de llevar una vida en solitario, libre de responsabilidades.

¹³⁹ Diálogo extraído del minuto 00:16:15 de *La vida mancha*.

¹⁴⁰ Diálogo extraído del minuto 00:32:13 de *La vida mancha*.

¹⁴¹ Diálogo extraído del minuto 00:37:17 de *La vida mancha*.

Como venimos observado, Juana se construye a través de falsas apariencias, de una sensación irreal de calma y tranquilidad, como si nada ocurriese en su interior. De cara a sus familiares se muestra esperanzada, risueña y feliz. Sin embargo, a solas con individuos que no forman parte de su entorno más personal, se revela como una mujer que esconde una grandísima tristeza. Por ejemplo, cuando acude al banco a pedir un crédito que no pueden concederle, después de habersele rechazado un adelanto de sueldo de varios meses, adopta una expresión taciturna (ver fotograma 180, p. 611). Las deudas ahogan a su familia cada vez más y no hay salida económica que no implique vender su casa. A pesar del gesto triste y la mirada desesperada, demuestra un férreo autocontrol y consigue no venirse abajo. En el fondo es una mujer que lleva años sobreviviendo y que, por el bien de su hijo, no puede rendirse.

Conforme avanza el filme, la llama sentimental que Pedro aviva en su interior se hace cada vez más fuerte, poniendo en entredicho sus convicciones emocionales. Ya no lee antes de dormir, sino que, ensimismada en algún punto infinito del dormitorio que no llegamos a alcanzar, reflexiona sobre su vida, que se tambalea (ver fotograma 181, p. 612). Las incógnitas que la acechan y todos esos fantasmas que le impiden conciliar el sueño terminan por hacerla explotar. En la oscuridad del cuarto, la mujer de piedra se desquebraja en un desconsolado llanto de impotencia y temor por todo aquello que puede venir si no encuentra las soluciones pertinentes (ver fotograma 182, p. 612).

Otra expresión que, a pesar del silencio, habla por sí sola, la encontramos pasada la hora de metraje. La mañana siguiente al primer acercamiento de Pedro –que se introduce en su dormitorio para acariciarle la mano–, y después de que Fito –supuestamente por un problema con el motor del camión–, no haya dormido en casa, se levanta verdaderamente enfadada. La mujer que acostumbra a deleitar a sus allegados con amplias sonrisas convierte su amabilidad –sin tratar de ocultarlo– en contestaciones ásperas y caras de enfado. Antes de marcharse a trabajar se acerca a Jon –que toma el desayuno– ignorando a su marido y a su cuñado, que lo acompañan. En ese momento Fito, pretendiendo rebajar la tensión, le dice: “Adiós corazón¹⁴²”, a lo que la joven, desde el marco de la puerta, replica con una mirada cargada de odio, rencor y hartazgo (ver fotograma 183, p. 612).

¹⁴² Diálogo extraído del minuto 01:05:25 de *La vida mancha*.

Su gesto denota entre frustración y enfado, y es que cada vez le es más difícil soportar la delicada situación que esta fraguándose en el domicilio.

La luz que desprende durante los días que su cuñado pasa con la familia se desvanecen en el momento en el que, al sentirse rechazado, Pedro decide coger sus cosas y marcharse de nuevo. La joven, ya acostumbrada a la atención y cuidados que este le ha ido brindando, se da de bruces con la realidad cuando descubre que ya no la espera a la salida del trabajo (ver fotograma 184, p. 612). Su melancólico rostro refleja la tristeza que siente al darse cuenta de que la visita del forastero no ha sido más que una ilusión, una vía para fugarse momentáneamente de su anodina vida a la que no le queda otra que volver, debido al compromiso del matrimonio. Esta sensación se refuerza, además, gracias al lirismo de la escena en la que, a solas en el sofá donde tanto tiempo han pasado juntos y mientras el viento le golpea suavemente el pelo –siendo casi un guiño a esa brisa de aire que ha supuesto Pedro para ella–, repasa las fotografías tomadas durante su corta estancia, como si tratase de invocarlo.

Su última expresión contenida se produce tras el último intento de este por hacerla cambiar de opinión, ofreciéndole la posibilidad de escapar juntos hacia la felicidad. La sonrisa entrecortada y la mirada hierática perdida hacia algún punto del infinito (ver fotograma 185, p. 613), contienen una amalgama de sentimientos encontrados que la dejan prácticamente paralizada. Durante unos segundos Urbizu nos deja a solas, y en silencio, frente a la joven, que parece escabullirse de la realidad. El cineasta pretende que el espectador reflexione e interprete todo lo que en ese momento corre por la mente de su protagonista. En una muestra de generosidad, como ya hizo Francesa en *Los puentes de Madison*, Juana decide sacrificarse por su familia, haciendo caso omiso a una propuesta que, sin lugar a dudas, la daría la oportunidad de lanzarse a una nueva vida, a un comienzo desde cero sin obstáculos o dificultades económicas. Sabiendo que, quizás, sea una decisión equivocada que deberá arrastrar para siempre, parpadea varias veces, lanza un profundo suspiro, y termina adoptando una expresión triste y resignada: debe quedarse donde está. En definitiva, Pedro y Juana “se necesitan, pero no pueden estar juntos; son dos maneras de ver el mundo, la vida diaria. Lo mejor es no volverse a ver, quedarse con el recuerdo” (García Fernández, 2005, p. 170).

Casetti & Di Chio (1991) señalan que otro de los puntos clave a la hora de acercarnos a la dimensión física de un personaje cinematográfico es aquello que oculta o que no revela a los demás. Como ya hemos mencionado, y en comparación con los protagonistas masculinos, Juana representa el Bien y la verdad. Sin embargo, es curioso que hasta en tres ocasiones llega a mentir. No lo hace de manera malintencionada o hiriente, más bien es un mecanismo de defensa para mantener intacta esa falsa apariencia de que todo va bien, de salvaguardar su fortaleza y aspecto de mujer inquebrantable. Las veces que lo hace llama considerablemente la atención de los sujetos que la rodean, ya que su ferviente felicidad se transforma en réplicas cortantes y malhumoradas. Por ejemplo, cuando Fito le comenta: “Tienes mala cara”, le responde: “Pues tú no la tienes mucho mejor¹⁴³”. En otros casos, y para evitar dar explicaciones, se escuda en el dolor de estómago para justificar su abatimiento.

7.5.3.2. Dimensión sociológica

Ateniéndonos al presente ficcional de la narración, Juana es una joven de veintiocho años que trabaja como funcionaria en una oficina de empleo. El prematuro nacimiento de Jon –aparentemente no planificado–, las constantes ausencias de Fito y los problemas económicos que arrastran, no le han dado otra oportunidad más que de convertirse, a la fuerza, en la cabeza de familia encargada de salvaguardar la estabilidad del domicilio. “Es como mis hermanas: una tía que se levanta, trabaja, recoge al crío, hace la compra y la comida, espera a su marido, va al banco... prácticamente lo hace todo ella y encima lee y se cuida” (Maldonado, 2020. p. 671).

Si nos remontamos a las obras de encargo de Urbizu, podríamos establecer un paralelismo con las protagonistas de las comedias de ejecutivos, al tratarse de mujeres trabajadoras con cierta independencia. Sin embargo, Juana está muy lejos de alcanzar el éxito profesional del que gozan Carmen Maura y María Barranco. Más bien está condenada a una rutina anodina y gris –que nos remite a la que viven Modesto y Ángela en *La caja 507*–, desprovista de todo lujo o pasatiempo que suponga un elevado gasto.

¹⁴³ Diálogos extraídos del minuto 01:04:51 de *La vida mancha*.

Es una joven simple y llana, que ni habla ni entiende el inglés –recordemos que le pide a Pedro que le traduzca la inscripción del encendedor que le ofrece–, y que no está acostumbrada a salir a cenar fuera de casa –no sabe manejar los palillos chinos–. En cuanto a su vida social, padece cierta soledad ya que no tiene hermanos y en ningún momento habla de sus padres, con los que –quizás– dejase de tener contacto al no aprobar su embarazo prematuro o su relación con Fito. Así mismo, y siendo una constante del universo Urbizu, no parece contar con grandes amigos más que su compañera de trabajo, con la que sí mantiene una relación de cierta confianza.

Los matices que venimos recogiendo hacen de Juana un sujeto flemático –perfil predominante en el imaginario del bilbaíno–, a la vez que melancólico, al combinar la prudencia, los silencios y la reflexión, con la sensibilidad y las falsas euforias para disfrazar sus depresiones de ánimo. Por otro lado, y vinculándonos al cuestionario caracterológico de Berger (1952), presenta un carácter sanguíneo, debido su cortesía. Por todo ello, y apoyándonos en el estudio de Amaral (2018), se adscribiría a los individuos de personalidad reservada, fruto de su estabilidad emocional y su amabilidad, sin ser excesivamente extrovertida. Del mismo modo, dentro del modelo circuplejo de Millon (1987) y de Wiggins (1982) estaría cerca de la vinculación dependiente, debido a su personalidad servicial y conformista; y próxima a la indiferencia, en cuanto al espectro emocional se refiere, por su personalidad concienzuda, respetuosa y normativa.

7.5.3.3. Dimensión psicológica

A diferencia Pedro y Fito, que conforman el triángulo amoroso sobre el que se sustenta la narración, Juana carece de *backstory*, esa historia pretérita oscura o turbia, que puede influenciarle negativamente en el presente. Además, a Urbizu parece interesarle exclusivamente el presente de la protagonista ya que –y como sucederá posteriormente con la juez Chacón–, apenas nos ofrece información para que podamos reconstruir su pasado, que siempre estará en *off*. Lo único que podemos suponer es que la inconsciente decisión de seguir adelante con un embarazo no planificado, sumada a la adicción al juego de su marido, la han convertido en una mujer cautiva que subsiste en un barrio del que nunca ha salido. El estilo de vida de la familia Salazar nos da a entender que en ninguna ocasión ha sido capaz de reunir el dinero suficiente para viajar más allá a algún punto

costero de España, tal y como vemos en una fotografía en la que posa junto a Fito (ver fotograma 186, p. 613).

7.5.3.4 Arco de transformación

Como cualquier otro personaje del universo de Urbizu, Juana es redondo, y multidimensional ya que “piensa, decide, actúa y reacciona emocionalmente” (Díez & Bassiner, 1996, p. 38). Su arco de transformación es dinámico ya que, tras el aluvión de emociones y sentimientos encontrados con los que ha de lidiar durante el metraje, experimenta una serie de cambios en su interior. Sin lugar a dudas, y haciendo referencia al propio título de la cinta, la vida mancha y no deja a nadie impune. En este sentido, vuelve a verse claramente influencia por la protagonista de *Calle Mayor*, una joven que vive cautiva en un pequeño pueblo del que claramente nunca ha salido ni, por lo que deja entrever el pesimista desenlace de la obra, saldrá. Ambas comparten una vida taciturna y sin emociones que parece reavivarse en el momento en el que entra en juego un hombre que les hace vivir, durante unos días, una extraña ilusión que termina desvaneciéndose. “Las dos acabaran mirando el vacío desde una ventana. Mientras, fuera, llueve” (Albero, s.f).

Sin duda, es uno de los personajes más tristes de la trilogía, ya que la vida que le ha tocado vivir, o más bien a la que ha tenido que adaptarse, le obliga a autoconvencerse de que es la mejor a la que puede optar. Su prematuro embarazo le obligó a ceñirse a una ubicación de la que parece no plantearse salir. Sin embargo, no es una mujer de barrio, sino que su puesto de funcionaria, su disposición y sus modales a lo largo del metraje, denotan su valía y sus capacidades desaprovechadas al verse oprimida por un entorno que la limita. De hecho, sus aptitudes le permitirían integrarse a la perfección en un nuevo entorno social en el que, quizás, se la valorase de verdad. En definitiva, es una mujer conformista que se niega sus propias aspiraciones.

7.5.4. Personajes secundarios

Hablar de Urbizu es hablar de una amalgama de secundarios sólidos y con un carácter bien construido, que, a pesar de no influir de manera drástica en el desarrollo de la acción,

cumplen una función específica en ella, dándole empaque y consistencia, además de reforzar los temas sobre los que versa el cineasta. Destacan en primera instancia, y en consonancia con la premisa del filme: Sara, Charo y el visitador del Círculo de Lectores; personajes que guardan una característica común: se les niega un amor.

Sara es una joven menor de edad –de unos dieciséis o diecisiete años– que vive en el mismo edificio que la familia Salazar, y que intenta ganar algo de dinero cuidando de Jon, el hijo del matrimonio. Urbizu señala que en el guion original el personaje era diferente:

Era gordita, tenía problemas de bulimia y granos; pero entró por la puerta Yohana Cobo, que es una cosita como una porcelana, flaquita, con todas las uñas pintadas... y decidimos contar con ella cambiándole el problema. Fue uno de esos momentos de azar en el que ves a una actriz y dices: “Esto no está bien escrito, hay que escribirlo otra vez, para ella”. (Maldonado, 2020, p. 665)

La configuración y el comportamiento de Sara son muy significativos ya que se ven alterados desde el momento en el que Pedro entra en escena. Cuando lo ve por primera vez, lo estudia de arriba abajo en dos ocasiones prácticamente seguidas, mirándolo con interés. Las emociones que le despierta siguen avivándose a medida que pasan tiempo juntos. En su segundo encuentro, cuando va a recoger a Jon para llevarlo a las actividades matutinas, mantiene una cierta distancia desde la que se siente segura para observarlo de soslayo. A pesar de su edad, demuestra un desparpajo increíble, fingiendo aparentar cierta madurez. Para ello, no duda, tras acicalarse el pelo, en sentarse frente a Pedro para conversar con él. Le deja caer que con el calor que hace, piensa quedarse en casa por la tarde con Jon, para ver una película. Seguidamente le ofrece un cigarrillo y le comenta: “A mi me encanta fumar ¿tú no fumas?”, a lo que él responde: “Nunca delante de un niño”. En un intento por aparentar ser más mayor de lo que realmente es, contragolpea: “Yo ya no soy ninguna niña¹⁴⁴”.

El amor platónico –ya que por edad nunca podría consumarse– que siente por él, no solo se refleja en su actitud, sino en el cambio que experimenta su manera de vestir, con el que busca que se fije en ella. Urbizu pretende que el espectador se percate de ello, tal y como

¹⁴⁴ Diálogos extraídos del minuto 00:29:12 de *La vida mancha*.

refleja el plano detalle que, desde los tacones –volvemos al recurrente inserto del calzado– asciende levemente hasta descubrir que Sara ha pasado de una vestimenta corriente (ver fotograma 187, p. 613), a una mucho más atractiva y sugerente (ver fotograma 188, p. 613), que obviamente no encaja con una chica de su edad, más aún cuando solo es para estar por casa o salir a pasear. Además, esa falsa apariencia de mujer, se desmonta al observar la dificultad con la que se mueve sobre unas plataformas que le quedan grandes (ver fotograma 189, p. 614) y que posiblemente les haya cogido prestadas a su hermana –sabemos que tiene una mayor que ella, que se pasa el tiempo en casa con el novio–.

Aún valiéndose de todas las armas de las que dispone –ahora se preocupa por maquillarse a diario–, su sueño se desvanece cuando Fito intenta que su hermano tenga un lío con Charo. Unas miradas cargadas de rencor y envidia fulminan a la intrusa que pretende acabar con todo. Emberrinchada como una cría a la que las cosas no salen como esperaba, oculta los motivos de su enfado achacándolo a que Pedro le tiene manía y no la deja fumar –y si no lo hace, engorda–. Al día siguiente, sin embargo, el forastero le pide perdón, devolviéndole la sonrisa. A cambio, decide dejar el tabaco para complacerle. En la última secuencia en la que coinciden, sabiendo que Pedro ya no volverá, y demostrando no ser más que una niña que, por primera vez, siente algo cercano a la fascinación más que al enamoramiento, aprovecha para obligarle a cerrar los ojos antes de lanzarse a darle un beso en los labios, para lo que tiene que, y como si de una película romántica se tratase, ponerse de puntillas (ver fotograma 190, p. 614).

Sara no es el único personaje al que Urbizu impide ser correspondido, sino que junto a ella se encuentra Charo. La compañera de trabajo de Juana es una mujer soltera –no sabemos si llegó a casarse, si está separada o si nunca ha encontrado a nadie para compartir su vida– que ronda los cuarenta o cuarenta y pocos años. Independientemente de las circunstancias que la han llevado hasta la situación sentimental en la que se encuentra, el hecho de que el matrimonio Salazar no busque más que concretarle una cita –casi a ciegas– con Pedro, deja entrever que teme que se le pase el tren que le permitiría formar una familia. El deseo sexual y la atracción que la abruman la noche en la que por fin se quedan solos, contrasta con la mirada desilusionada que, al día siguiente, busca toparse –sin éxito y como días atrás– con Pedro frente a la Oficina de Empleo, esperando a su cuñada.

La decepción de no sentirse correspondido es un sentimiento que también experimenta el visitador del Círculo de Lectores, un hombre con cuya tristeza fácilmente nos identificamos. “No sé por qué, pero es un personaje que deja huella. La gente entiende muy bien lo que le está pasando. Es un personaje modélico, en ese sentido” (Brox, 2011, p. 80). Desde que entra en escena nos llama la atención su expresión taciturna y desilusionada al ver que es Fito y no su mujer quien le abre la puerta. Lo primero que hace es otear el pasillo por si, de casualidad, cruzase la mujer de la que, sin duda, está enamorado. Ante la arrogancia de su interlocutor, le invita a recoger la revista con las novedades del mes, indicándole que los libros que le gustan a Juana se encuentran en las páginas 37 y 38. Con desdén, Fito le increpa saliendo de casa mientras que el personaje, cuyo nombre nunca sabremos, se queda solo con gesto melancólico.

En una simple conversación reconocemos la capacidad de Urbizu para insinuarnos que el caballero con pintas de pardillo –camisa, tirantes y corbata que no van a juego–, se siente fascinado por una mujer con la que solo intercambia palabras corrientes en conversaciones formales. Intuimos que, usando los libros que lee como referencia, es capaz de hacerse una idea o de imaginarse cómo es Juana, su sensibilidad, sus miedos, sus deseos o sus inquietudes. Todo esto se reafirma en su segunda visita, en la que, de nuevo, no lo recibe ella, sino Pedro. Al cruzarse con un hombre al que no conoce lo primero que hace es preguntar –mientras la busca con la mirada entre lo poco que puede ver del domicilio– si la señora está en casa, a lo que le responden que sí, pero que no puede atenderle. “¿Le pasa algo?”, pregunta. Ante la negativa, suspira mientras dice: “Cuánto me alegro”. Sabiendo que se le vuelve a negar una charla con Juana, le pide a Pedro que revise en un aparador para ver si está la lista de encargos, que, meticulosamente, suele dejar allí. Este se la entrega y el visitador comenta en voz alta: “Stephen King, eso lo sabía. Es un libro buenísimo¹⁴⁵”, sugiriendo que, consciente de los gustos de la joven, no dudaría en elegirlo.

La tercera y última vez que visita el domicilio sus deseos sí se cumplen, sin embargo, no como esperaba. Su radiante sonrisa choca con la mirada opaca y la expresión vacía de Juana, cuya esperanza era encontrarse a Pedro tras el umbral. Sin dilación, y como si de

¹⁴⁵ Diálogos extraídos del minuto 01:14:15 de *La vida mancha*.

una ruptura se tratase, le comenta que quiere darse de baja y no recibir más libros. La escena se convierte en una de las más dramáticas del filme. El visitador, atónito, intenta entender el porqué de la decisión, ofreciéndole facilidades en cuanto a los pagos, de cara a salvar la situación. Sin embargo, es demasiado tarde y no hay vuelta atrás. Con gesto melancólico tras el que se oculta la ilusión que se muere en su interior, aprovecha los últimos segundos que le quedan junto a Juana para mirarla a los ojos, tratando de retener una imagen imborrable en su memoria. Sabe que la rescisión de la suscripción eliminará la excusa que le permitía verla de vez en cuando. De nuevo, un portazo acaba con la posibilidad de expresar sus sentimientos. Urbizu le niega la felicidad, sometiéndolo a un destierro amoroso en soledad.

Además de estos tres, existen otros personajes esporádicos que enriquecen la ficción, como, por ejemplo, la señora de la tercera edad (Ana Sáez) que coincide en el autobús con Juana. Aunque haya sitios libres en el vehículo, prefiere sentarse junto a ella. Habiendo estado atenta a la conversación que han mantenido en la parada antes de montar, y pensando que Pedro y ella son pareja, le comenta: “Mi marido también era muy distinguido. Se me murió el año pasado. Me hizo muy feliz¹⁴⁶”. La intervención –que podría erróneamente considerarse anecdótica– viene sucedida por el silencio de Juana, que, tras dirigirle una sonrisa a su acompañante, apoya la cabeza, reflexiva, sobre la ventanilla. El comentario y la reacción, anticipan los sentimientos que están fraguándose en su interior.

7.6. Dimensión visual y sonora

A continuación, ahondaremos en dos de los tres niveles de la representación que Casetti y Di Chio consideran relevantes a la hora de llevar a cabo un análisis fílmico: el de la *puesta en escena* y el de la *puesta en cuadro*. El primer nivel “nace de una labor de *setting* y se refiere a los contenidos de la imagen” (1991, p. 126), mientras que el segundo, “nace de la filmación fotográfica y se refiere a la modalidad de asunción y presentación de los contenidos” (1991, p. 126).

¹⁴⁶ Diálogo extraído del minuto 00:32:09 de *La vida mancha*.

7.7.1. Espacios dramáticos

Como hemos podido observar a lo largo del análisis, toda la acción se asienta en un pequeño barrio periférico de las afueras de alguna ciudad cuyo nombre nunca conocemos, ya que Urbizu (Maldonado, 2020) se preocupó por disfrazar Lacoma –una zona residencial de Madrid–, convirtiéndola en un no-lugar. Para ello, hizo falta esconder bocas de metro e incluso cambiar el color de taxis y autobuses. El enclave, además, adquiere un aspecto de *western* al encontrarse cercano a la naturaleza y las montañas. Con esto, Urbizu busca:

Circunscribir un espacio a donde tiene lugar el relato y no salir de ahí. Además, queríamos transmitir la sensación de familia que se ha establecido en la última casa de protección oficial del último límite de la ciudad antes del arrabal. Esa sensación de que estamos en el límite de una ciudad que se acaba. (Maldonado, 2020, p. 666)

En comparación con películas como *Todo por la pasta* o *La caja 507*, el número de escenarios se ve reducido considerablemente, ya que al cineasta no le interesa que el espectador salga del entorno sentimental que está configurándose. Desde la secuencia inicial, en la que la cámara efectúa un movimiento en grúa que nos hace recordar el comienzo de *Todo por la pasta*, *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* o *Cachito*, Urbizu presenta el tablero en el que se moverán sus personajes: entorno residencial tranquilo de bloques modernos, zonas verdes y establecimientos tanto locales –el bar donde juega Fito a las cartas–, como extranjeros –el restaurante asiático al que acuden a cenar la primera noche junto a Pedro–.

Dentro de este entorno urbano tendríamos que hablar, en primer lugar, de la Cervecería-Jamonería Los Granainos. Se trata de un establecimiento cuya decoración nos remite a los desangelados bares de carretera de *Cachito* (ver fotogramas 191 y 192, p. 614), pero con un aire aún más castizo. Las paredes blancas empedradas, las herraduras, los jamones, las ñoras y otras verduras colgando del techo, los carteles de corridas de toros, el mosaico con el nombre del local y alguna que otra figura religiosa (ver fotograma 193, p. 615), se entremezclan en un batiburrillo de adornos que nada tienen que ver con el estilo del barrio o del domicilio de los Salazar. Además, existe un objeto que, indirectamente, nos hace

pensar –como veremos más adelante– en *No habrá paz para los malvados*: la máquina tragaperras.

Desde la perspectiva metafórica, el bar actúa como un escenario ambivalente ya que esconde una trastienda –que evoca al escondite en el que Trujillo (Carmen de la Vega) la prostituta de *Cachito*, trataba de ocultar a Toñi en el club de Rafael– en la que se juegan partidas de cartas. La clandestinidad y el juego se mezclan en un espacio que bien podría haber salido de *noir* clásicos como *La jungla de asfalto* o *Los sobornados*. La escasa luz que entra por un ventanuco situado en una de las esquinas, le confiere un ambiente de claroscuros que hace necesaria una lámpara cenital que cae sobre el tapete para iluminarlo. Esta configuración lumínica, sin ser excesivamente expresiva, refuerza el dramatismo de las escenas, separando a los personajes que juegan –más cercanos a la fuente de luz– de los que, desde atrás, se limitan a seguir la partida.

Una de las ubicaciones con más peso dentro de la trama es el domicilio de los Salazar, donde los personajes pasan la mayor parte del tiempo. El hecho de que se sitúe en la calle Karmelo Iribarren no es una casualidad sino, como reconoce Urbizu, un homenaje al poeta vasco cuya obra –que casa a la perfección con la temática del filme– habla “de lo cotidiano, de soledad, de lluvia, de mar, de paraguas, de mujer al fondo, de cigarrillo en la ventana... una poesía muy asequible y bella” (Maldonado, 2020, p. 664).

A diferencia de los ostentosos hogares de las protagonistas de las adaptaciones de las novelas de Carmen Rico-Godoy, la residencia de Fito y Juana es modesta y sin lujos, evocando a la de Modesto y Ángela de *La caja 507*. A pesar de la situación económica que vive el matrimonio, el tener la casa en propiedad –información que nos llega del banquero que invita a Juana a venderla para pagar las deudas–, demuestra que, en el pasado, reunieron dinero suficiente para enfrentarse a una hipoteca. En cuanto a la decoración, sigue una línea similar a la de la casa de Carmen en *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*, predominando las paredes blancas y la simplicidad de la ornamentación. Lo único que llama nuestra atención, y no por su influencia en la diégesis, sino por los guiños que hace Urbizu a su propia infancia, es el póster de uno de los tebeos de *Tintín*, que Jon tiene pegado junto a la puerta de su cuarto (ver fotograma 194, p. 615).

Teniendo en cuenta la búsqueda de referencias al *noir*, necesitamos detenernos en otro espacio con un enorme valor simbólico: la laguna. Antes de abordar la función que cumple dentro del largometraje, tenemos que tener en cuenta la siguiente afirmación de Heredero y Santamarina, referente a la importancia de la naturaleza en el género:

La América idílica que añoran gran parte de los protagonistas del cine negro no solo se encuentra en otro tiempo (el pasado), sino también en otro lugar (distinto a la ciudad industrializada) que se identifica, de manera más o menos explícita, con la naturaleza y con el mundo rural. En la contraposición que el cine negro realiza entre ambos escenarios –la mayoría de las veces de manera conceptual–, la naturaleza viene a simbolizar algo así como una especie de inocencia perdida, mientras que la ciudad aparece definida casi siempre como el espacio donde anidan el vicio, la corrupción, la venalidad y, en definitiva, todo el repertorio de males que el desarrollo del género atribuye a la sociedad contemporánea, contemplada por éste como un cuerpo colectivo agonizante. (1996, p. 231)

Por tanto, en el cine negro, la naturaleza actúa como vía de escape, algo que también sucede en la película que ahora nos ocupa, ya que permite a los personajes bucear en los recuerdos de la infancia, así como evadirse de la realidad. El pantano emerge en escena alrededor de los primeros veinte minutos de metraje, cuando bien entrada la noche, y después de la cena de celebración del regreso de Pedro, el trío protagonista se desplaza hasta el lago. Una gran plano general estático nos presenta la cabina del camión en la que viajan, entrando por la izquierda del cuadro para ir acercándose hasta el centro del mismo, aparcando junto a la orilla. El carácter contemplativo de la puesta en escena sirve al espectador para otear cada rincón del lugar, a pesar de la oscuridad que lo invade. La soledad, el silencio y la penumbra –solo rota por la luz de la luna–, no impiden configurar un entorno bucólico capaz de transmitirnos paz y sosiego.

Allí, Pedro decide bajar del vehículo y, en solitario, se adelanta hacia la ribera del lago que vuelve a pisar después de una larga ausencia, asomándose al pasado. Teniendo en cuenta la banda sonora y el clima que configura Urbizu, el espacio rural actúa como refugio de su infancia perdida. Los árboles, las piedras y el agua son los últimos reductos que quedan de esos años en los que jugaba felizmente con Fito antes de tomar la decisión, sin previo aviso, de dejar todo atrás, abandonando a su familia para hacerse un hombre y

así perder la inocencia por completo. De acuerdo con Angulo et al. (2003), el reencuentro con la infancia en el mundo rural evoca a los arquetipos *noir* de Roy Earle de *El último refugio* y Dix Handley de *La jungla de asfalto*.

El sentimiento de desarraigo que Pedro sufre también se ve reflejado en una melancólica sonrisa que adopta, secuencias después, al ver una fotografía que lo muestra, de niño, junto a su hermano en el pantano (ver fotograma 195, p. 615). Mientras la observa, le pide a Juana que se la preste para hacer una copia que, como veremos en la secuencia final del filme, nunca llega a materializarse, llevándose la instantánea original consigo. Ese gesto deja entrever que la felicidad solo es capaz de encontrarla rememorando escenas de su infancia. Los recuerdos, reducidos ya a imágenes borrosas o papeles fotográficos, son los únicos componentes de su memoria que no quiere olvidar. Independiente del destino que depare a este errante forastero, escondida en su cartera y como parte fundamental de su equipaje, siempre llevará un resquicio del pasado, para recordar quién fue y con quién puede contar.

Si para Pedro la laguna actúa como un refugio, para Fito lo hará como una guarida en la que evadirse de la realidad y reflexionar. Cuando los hermanos regresan al pantano después de su enfrentamiento fuera del bar, el joven camionero parece tomar conciencia, por primera vez, de todo el mal que está causando a su familia. Ante la imposibilidad de subir a casa a dormir, ya que echaría a perder la excusa con la que ha mentido a su mujer para poder participar en la timba, decide quedarse a dormir en la cabina del camión al amparo de la oscuridad de la laguna. Allí, solo y derrotado, toma la decisión de zafarse, de una vez por todas, de la ludopatía.

Al día siguiente, la luz radiante del sol inunda todo el escenario. Desnudo, se lanza al agua y comienza a nadar pantano adentro mientras que la cámara se mantiene fija, en un gran plano general (ver fotograma 196, p. 615) que nos impide seguir al personaje, que sale del cuadro por la derecha, para, segundos después reaparecer camino de la orilla. “Esa salida de cuadro me gusta mucho porque dura lo suficiente como para dudar si va a intentar acabar con su vida, pero termina volviendo” (Maldonado, 2020, p. 665). Este hecho, aparentemente insignificante, nos hace entender que el hombre que se pierde en la inmensidad del lago ya no es el mismo que vuelve hacia la ribera. El agua vuelve a

adquirir un valor metafórico –al igual que en la onírica escena que cierra el filme–, siendo un elemento capaz de purificar y canalizar los deseos de Fito por cambiar.

Urbizu entiende el lago como:

Un territorio de los sueños, de las esperanzas... la primera vez que van de noche el agua es totalmente negra y la oscuridad lo cubre todo. Luego se convierte en un lugar luminoso. No es más que un recuerdo de cuando Fito y Pedro eran jóvenes y estaban juntos. Vuelve a simbolizar la unidad en el sueño: la familia. (Maldonado, 2020, p. 671)

7.7.2. Fotografía

A la hora de enfrentarse a la planificación del largometraje, el cineasta dispone tanto de menos semanas de rodaje como de posibilidades de experimentación. “Iba muy con el agua al cuello y me cubrí muy poco” (Angulo et al., 2003, p. 313). En comparación con su anterior filme, el número de localizaciones se reduce considerablemente de manera que retoma esa especie de formato de interiores domésticos ya cultivado en sus películas de encargo. Así mismo, el gran desafío que se le plantea es ensamblar un relato marcado por la concentración espacial y narrativa. La levedad del argumento y la escasez de acción requiere de maestría para edificar una puesta en escena que, gracias a los gestos, los movimientos de cámara y la colocación de los personajes en cuadro, es capaz de doblegar la expresividad de unas imágenes cargadas de emociones. La guía conceptual que marca la obra es la valoración y el sentido de las miradas:

Ha sido la película con la que más incertidumbre he ido al rodaje, pero incertidumbre de la buena. Aquí las soluciones no son obvias. Aquí no hay norma. Lo importante es una cosa muy poco vista o dicha, que va surgiendo entre los personajes y que tenías que intentar cazar, de alguna manera, no intervenir en ella. Una película dirigida sin intervenir en el desarrollo de los personajes. (2003, p. 291)

En comparación con su anterior largometraje –caracterizado por una acción más constante–, prevalece la estética frente a la forma:

En la película intente ser más cuidadoso con los énfasis de encuadre. No había tanta necesidad de relacionar objetos con panorámicas o crear entrelazados narrativos. Había

que cuidar otros elementos como la paleta de colores, que está puesta en un cuadro de *Tintín* en la entrada de la habitación del crío. Le di *Tintín en América* a Bodelón, el director artístico, para ayudarlo a definir la paleta de colores. Están los amarillos, los azules, los verdes... me pareció bien citarlo literalmente. (Maldonado, 2020, p. 669)

Ya hemos apuntado que *La vida mancha* es una “película casi carente de argumento, un melodrama moderno hecho a base de silencios y leves sugerencias, de verdaderas conquistas narrativas y estilísticas, de unas imágenes depuradas que logran dar espesor visual a las emociones –siempre calladas–, de sus personajes” (Savater, 2003). Para lograr esta configuración visual, Urbizu lleva al límite un estilo al que siempre termina recurriendo y que ha depurado con los años, basado en una apuesta dotada de “una claridad conceptual y de una firmeza visual en la que los adjetivos (los subrayados, el énfasis y lo demostrativo), han desaparecido ya del todo para asentar por completo el reinado de lo sustantivo” (Angulo, 2003, p. 82). Por tanto, la puesta en escena se lanza a “la búsqueda de una imagen sintética y sustantiva, capaz de concentrar, hacer expresivo y potenciar, al mismo tiempo, el sentido de la acción” (2003, p. 86).

Para descomponer la fotografía del largometraje, el primer paso es detenernos en el uso y duración de los planos. Como venimos adelantando, Urbizu es un cineasta que prima la narración a la puesta en escena, por lo que no recurre a más puntos de vista de los que realmente requiere la acción. Fiel a su estilo y trabado además por la reducción del plan de rodaje, juega a lo seguro, solucionando las escenas en cuatro o cinco encuadres previamente estudiados. “La película está muy pensada, muy atornillada, pero con mucha incertidumbre. Tiene algo de metrónomo, de cierto ritmo permanente, sin acelerar” (p. 2003, 313). A diferencia de la economía visual de *La caja 507* –marcada por los reflejos para proyectar contraplanos–, *La vida mancha* se caracteriza por una mayor quietud del cuadro, adquiriendo un valor contemplativo, de manera que permita a los sentimientos fluir con calma, sin acelerarlos. Al final, es un largometraje en el que el espectador ha de esperar que las cosas pasen:

El público espera algo que no pasa. Estamos acostumbrados a que el hundimiento del Titanic ocurra en los primeros quince minutos. Aquí las cosas ocurren muy lentas, o muy rápidas; parece que nos acercamos a algo, pero no nos acercamos a nada. No corren buenos tiempos para los ritmos pausados, vas al cine y no tienes tiempo para ver los

planos. Busco que lo que cuento y la forma de lo que cuento sean elocuentes; que mi cine se amolde al relato, y no al revés. (Fernández Santos, 2003)

En cuanto al tamaño del plano, existen tanto largos como cortos. Los más abiertos y generales se emplean para presentar las diferentes localizaciones en las que transcurre la acción. Así mismo, permiten contextualizar escenarios exteriores como el barrio o el pantano. En el uso de estos encuadres se entremezcla tanto la cámara fija y estática para aportar pausas, como la movilidad de la misma junto a la de los personajes a través del cuadro, de manera que le aporten ritmo interno. Aunque prevalezca una fotografía de cámara sobre trípode, encontramos varias ocasiones en las que Urbizu se desprende de él, llevándola al hombro. Por ejemplo, cuando Pedro baja del autobús una vez llega al barrio y da una vuelta alrededor tratando de encontrar alguna pista que le acerque al domicilio de su hermano; o cuando Fito se descompone tras perder la última partida de cartas, arremetiendo, insultado y amenazando a aquel con el que se cruza. En ambos casos, el recurrir a la inestabilidad del cuadro consigue reforzar el desequilibrio, el desconcierto y la incertidumbre que invaden a los personajes.

Si *La caja 507* se caracterizaba por el uso constante de planos detalles, el filme que ahora nos ocupa introduce un número considerablemente inferior. Esto se debe, y como Urbizu (Angulo et al., 2003) ha reconocido, a que no buscaba distraer la atención de los espectadores con circunstancias que no afectasen a la comprensión de la trama sentimental. El ejemplo más relevante lo encontramos en la manera en la que plantea el rodaje de las escenas de cartas:

La primera conclusión que llegué con las partidas de póquer fue que ya había rodado una de ellas bastante mal, y la segunda, que el público no tiene por qué saber jugar al póquer. Con lo cual, en los insertos de las manos no íbamos a pedir al público que se fijara en la jugada que llevaba cada uno. Mi madre no entiende, por ejemplo, nada de ese juego (...). En los insertos de las manos no íbamos a pedir al público que se fijara en la jugada que llevaba cada uno (...). Así eliminábamos, de paso, el suspense del juego. De hecho, cuando un personaje gana, el espectador no ve con qué jugada lo ha hecho, ni falta que hace. Lo importante es que gana. (2003, p. 305)

Como sucedía en su anterior filme, algunos de los planos detalle se emplean para abrir escenas, restando importancia a la contextualización del espacio en el que tienen lugar. Es el caso del inserto de los pies de los viajeros que se entrecruzan en el aeropuerto, saludándose o despidiéndose; del de los diamantes que Pedro estudia detalladamente en el interior de un centro comercial; el de la página de anuncios del periódico que revisa en busca de ofertas de vivienda en Barcelona; el que nos acerca a esos indios y vaqueros – evocación al *western*– con los que juega Jon; el que muestra lo que los personajes ven en la televisión; o el que pretende destacar el calzado que Sara viste para llamar la atención de Pedro.

Urbizu (Angulo, 2003) afirma haber trabajado concienzudamente con los actores para levantar un filme en el que sobresale, por encima del resto, el plano-contraplano. Este recurso, y siguiendo a D. Katz, ofrece dos importantes ventajas respecto al plano de dos:

La primera es que podemos ver la reacción aislada de cada sujeto a lo que se está diciendo; la segunda es que el punto de vista cambia dentro de la secuencia. Además, el “raccord” entre las miradas de los dos personajes ayuda a crear una sensación de unidad espacial. (2000, p. 175)

La planificación de las secuencias de diálogo siguen esta estrategia de montaje que, según D. Katz (2000), era la más empleada en la producción hollywoodiense. En un largometraje en el que el amor surge silenciosamente, sin levantar sospechas, este esquema es la herramienta perfecta para que, y volviendo a la pasión de Urbizu por la insinuación y la sugerencia, el espectador pueda detenerse a estudiar las respuestas de los personajes, no halladas solo en sus palabras y contestaciones, sino en sus gestos, en sus ojos y en sus rostros. Para ello recurre además a los primeros planos ya que, y de acuerdo con D. Katz, “en cualquier plano de un actor, cuanto más cerca esté la mirada de la cámara más íntimo será nuestro contacto con el actor” (2000, p. 175). Los planos cortos adquieren poder psicológico y dramático, logrando, y como menciona Martin (2002) en relación a la fascinación que puede ejercer la cámara sobre el público, explorar los rostros, dejando que se lean en ellos los dramas más íntimos y las expresiones más secretas y fugaces.

Lo más significativo de la película, en cuanto a la dirección de actores y su posición en el cuadro, es la organización de los personajes entorno a un triángulo –amoroso–, que se

manifiesta visualmente. Esta disposición, a la que Urbizu ya se acerca en *Tu novia está loca*, gana fuerza, simbolismo y calidad cinematográfica, ya que nos obliga, según el propio cineasta (Angulo et al., 2003), a preguntarnos qué vértice de la figura ocupa cada uno de los protagonistas. Para ello, recurre a la llamada composición en “A”. “Cuando se coloca a los actores para un plano de tres puede encontrarse con que dos actores están frente al tercero. Si el tercer actor queda encuadrado entre los dos, la disposición escénica es la del esquema en A” (D. Katz, 2000, p. 195).

La secuencia en la que Fito le presenta su hermano a Juana pone de manifiesto esta planificación (ver fotograma 197, p. 616). En este caso, el lugar que ocupa la mujer la individualiza, le da protagonismo y hasta se convierte en una imagen premonitoria que actúa como una *anticipación*. Sánchez-Escalonilla define este recurso como:

Un énfasis del guionista sobre un objeto, personaje o acción, sea a través del diálogo o de la imagen, que posteriormente adquiere un sentido (...). Toda anticipación es una llamada de atención al interés del espectador, una forma de resaltar la importancia de algo en términos dramáticos. (2001, p. 160)

Urbizu reconoce la intención de esta composición:

Es una imagen que anticipa y resume ya todo el sentido de sus relaciones, puesto que será ella, efectivamente, el vértice sobre el que descansa la historia y será ella, también, el único personaje que vaya siempre de frente y que no mienta nunca mientras que la ocultación y la mentira son constitutivos de los dos hombres entre los que bascula su vida. (Angulo, 2003, p. 90)

El vértice del triángulo no siempre viene ocupado por Juana, tal y como veremos en la secuencia en la que van a cenar al restaurante asiático. Es curioso que el bilbaíno no emplea un plano máster para iniciar y contextualizar la situación, sino que la introduce con un plano de dos –Fito y Juana (ver fotograma 198, p. 616)–, personajes siempre retratados al margen de Pedro, con el que no llegan a compartir plano (ver fotograma 199, p. 616). “La planificación reúne siempre en el mismo encuadre al matrimonio y deja intencionadamente aislado en el contraplano a Pedro: el extraño que acaba de llegar y que contempla desde fuera la relación matrimonial entre su hermano y su cuñada” (Angulo, 2003, p. 90). Al individualizar los puntos de vista y no recurrir al escorzo del personaje

que escucha, se produce una fragmentación espacial que nos impide ver al actor que habla a la vez que al que reacciona. Además, todos los personajes se sitúan a una distancia similar a cámara de modo que ninguno mantiene una relación más íntima con el espectador. Solo cuando uno de ellos se ausenta momentáneamente –Fito para hablar por teléfono y Juana para ir al servicio–, la planificación pasa a ser de plano-contraplano con un encuadre más cerrado, acercándonos a la expresiones faciales. Ya en parte final de la charla, Urbizu regresa al esquema en “A”, en el que es ahora Pedro el que ocupa el lugar dominante y autoritario, dando a entender que será su presencia la que trastoque la ficticia felicidad de la pareja (ver fotograma 200, p. 616).

Saltando a la siguiente secuencia nos encontramos una composición que sigue un planteamiento en “I”, al situar a los personajes seguidos en una misma línea imaginaria. Aunque sea producto de las circunstancias del espacio –la cabina del camión casi que no permite otra disposición–, cumple una función metafórica similar a la de la primera configuración actoral estudiada, ya que interpone a Juana entre los dos hermanos (ver fotograma 201, p. 617), convirtiéndose en el motor del conflicto de relación que suavemente se pondrá en marcha conforme el forastero exponga sus dotes de seductor. Por otro lado, y para acrecentar el desplazamiento de Pedro, aún inadaptado, Urbizu vuelve a la separación visual de la secuencia anterior: el encuadre lo recoge en solitario (ver fotograma 202, p. 617) mientras que marido y mujer comparten un plano de dos (ver fotograma 203, p. 617).

Este sistema de trabajo se modifica durante el transcurso de los acontecimientos ya que las ausencias de Fito suponen que Pedro y Juana compartan más escenas juntos, sin intervención de otros actores. El realizador bilbaíno se apoya en el trabajo de sus protagonistas, convertidos en piedras angulares sobre las que se levanta una película que:

Es un melodrama trazado con tiralíneas en el que –a falta de acción, pues se trata de contar una historia de amor que ni siquiera puede empezar–, las imágenes de Urbizu consiguen inyectar vibración a los sentimientos interiores y espesor visual a las emociones que ni siquiera llegan a desencadenarse. (Angulo, 2003, p. 82)

Los sentimientos encontramos que surgen en el interior de Juana y Pedro a medida que se van conociendo, se refuerzan, expresiva y dramáticamente, gracias a una meticulosa

puesta en cuadro. La primera ocasión que coinciden, a solas, tiene lugar a la hora del desayuno. Sentados a la mesa, charlan tranquilamente sin que todavía exista una tensión entre ellos. Como ya hizo al retratar la relación entre Rafal y Mónica en *La caja 507*, Urbizu siempre se vale de planos con escorzo para crear conexiones espaciales además de evitar entrometerse en el círculo de acción de los personajes, manteniéndose a cierta distancia (ver fotogramas 204 y 205, pp. 617-618). Así mismo, no utiliza focales cortas para no comprimir la perspectiva, evitando transmitir una mayor sensación de intimidad. El cineasta volverá a respetar esta planificación en el próximo diálogo que mantienen al atardecer en un parque. La distancia de los actores respecto a la cámara es similar, de manera que no se establezca una relación demasiado directa con el espectador. Por otro lado, apostaríamos a que la distancia focal no sobrepasa los 50 mm y a que utiliza una apertura de diafragma lo suficientemente alta para que, en el último término del cuadro, y aunque puedan pasar desapercibidos, se atisben familias y niños jugando, reforzando uno de los temas recurrentes del filme.

Conformen pasan los días, y a modo de hacer significativo todo que lo que tiene lugar dentro del encuadre, Urbizu coloca a los protagonistas constantemente de espaldas, a fin de que se guarden ciertos momentos de intimidad. Por ejemplo, las dos veces que Juana habla con Fito por teléfono en presencia de Pedro, este prefiere darse la vuelta, alejándose para no inmiscuirse en la conversación. Así mismo, el gesto se puede interpretar como “una expresión de lo distante y alejado, pero también de lo ignoto y de lo misterioso que resulta el mundo de su cuñado para ésta” (Angulo, 2003, p. 87). La confrontación entre ambos, que intentan guardar las distancias y los espacios, queda retratada en un llamativo movimiento de cámara que arranca desde un plano que muestra a Juana en la habitación de matrimonio, desnudándose de espaldas a la ventana, para continuar lentamente en travelling hasta alcanzar el rostro de Pedro, que, en la terraza, fuma mientras pierde la mirada en algún punto infinito.

El antagonismo al que Urbizu supedita al dúo protagonista se ve intensificado no solo al disponerlos de espaldas de manera reiterativa, sino también por los espacios que ocupan cada uno de ellos en el largometraje, provocando una dicotomía que los enfrenta: mientras que Pedro se identifica con la libertad y la huida; Juana actúa como prisionera de escenarios interiores:

Las reiteradas salidas de Pedro al balcón (siempre mirando hacia la calle) mientras que Juana permanece encerrada en las habitaciones de la casa, la escapada de su cuñado hacia el aeropuerto primero, hacia Francia después y finalmente hacia un destino desconocido, de nuevo en avión, mientras que Juana es filmada una y otra vez en interiores: en su oficina, en su dormitorio, en el salón de la casa, en la cocina. La pulsión del viaje y de la fuga permanente (para caracterizar a Pedro) frente al encierro interior y frente a la imposibilidad de romper los barrotes sociales y mentales que aprisionan la vida cotidiana de Juana. (Angulo, 2003, p. 89)

Así mismo, el enfrentamiento dicotómico al que el cineasta los somete nos remite al modelo clásico de los personajes del *western*, caracterizados por representar la lucha entre la civilización (Juana) frente a la naturaleza (Pedro), el sedentarismo y la formación de una familia frente al nómada y solitario forastero sin hogar.

La manera en la que Urbizu planifica las escenas de diálogo para hacerlas significantes en cuanto a la puesta en escena se refiere, se apoya, en alguna ocasión, en la organización del encuadre. Aunque el largometraje se caracterice por el equilibrio y la armonía de las composiciones del cuadro, existe una que llama especialmente nuestra atención (ver fotograma 206, p. 618), ya que está considerablemente descompensada –a propósito– y hasta nos adelanta que falta algo o alguien que la complete:

La organización del encuadre y de sus equilibrios internos nos hablan de las relaciones entre los personajes, como sucede cuando Pedro, sentado en una esquina del sofá delante del televisor, hace zapping dentro de un plano descompensado, en el que hay demasiado aire por arriba y en el que la pared ocupa un espacio exagerado, hasta que entra Juana de pie (la composición se reequilibra entonces), se sienta, la cámara corrige el encuadre y, de esta manera, Pedro queda finalmente integrado dentro de un plano que recupera –por un instante– la fugaz armonía visual y emocional que los dos personajes pueden vivir en ese momento. (Angulo, 2003, p. 91)

Cuando el encuadre retoma su equilibrio (ver fotograma 207, p. 618), y en relación a todo lo comentado anteriormente, debemos fijarnos en la posición que Pedro ocupa en el sofá. Tratando de adaptarse todavía a un nuevo entorno, prefiere agazaparse en una esquina, guardando una distancia prudencial respecto a su cuñada, además de darle la oportunidad de sentarse en medio o en el lateral opuesto de donde él se encuentra. Secuencias después,

cuando los sentimientos comienzan a hervir, Urbizu vuelve a colocarnos frente a una situación similar. Sin embargo, esta vez, Pedro se coloca justo en medio (ver fotograma 208, p. 618), obligando indirectamente a Juana a ocupar una posición mucho más próxima, algo que parece no incomodarla, ya que terminará recostándose sobre él al quedarse dormida viendo *Calle Mayor*.

Como ya destacamos en el análisis de *La caja 507*, a la hora de componer, el cineasta se apoya en el llamado enmarcado natural, una herramienta que permite configurar un encuadre con elementos naturales a fin de dirigir la mirada del espectador hacia un punto de interés. En el filme, al trabajar sobre todo en espacios interiores y estrechos, las posibilidades se reducen considerablemente. Sin embargo, si observamos los siguientes planos (ver fotogramas 142, p. 602; 209 y 210, p. 619) se atisba la intención de Urbizu por introducir esta técnica compositiva que juega con los escorzos y la profundidad de campo. Además, algunas de estas imágenes nos hablan, de manera implícita, de las oportunidades, de las puertas que se abren, de las que se cierran, de las que se quedan entre abiertas, de estar dentro o fuera, de sentirse al margen o parte de un núcleo familiar.

Por otro lado, y atendiendo al conjunto de la obra, las angulaciones de cámara siempre están justificadas, evitando crear cualquier efectismo psicológico. Férreo defensor de la invisibilidad del artificio cinematográfico, de la intervención no intrusiva del realizador en la narración, así como de no primar la puesta en escena sobre los hechos que se narran, las posiciones y alturas de los encuadres que compone nunca son forzadas o manieristas, adquiriendo un sentido impuesto: por la situación del personaje –si está de pie o sentado–; de su movilidad dentro del cuadro –si lo abandona o no–; y de la dirección de su mirada –si la dirige hacia puntos del propio plano o hacia zonas que no llegamos a ver–.

Partiendo del modelo empleado en *La caja 507*, Urbizu trabaja con ópticas más cercanas a las distancias focales cortas que largas, de manera que, a la hora de encuadrar a un personaje, se abre el espacio que le rodea, ganando profundidad visual para permitirnos escudriñar los elementos que lo contextualizan y que pueden revelarnos datos sobre su personalidad, gustos o inquietudes. Este sistema, apoyado en una cuidada dirección artística, acerca al espectador al mundo del pequeño Jon, un niño que apenas interviene en el desarrollo de los acontecimientos, pero del que podemos extraer varias conclusiones

con tan solo prestar atención a la decoración de su dormitorio. Anteriormente, y a raíz de un cartel, sugeríamos que es un chico al que –y como al propio cineasta– le gusta el mundo de *Tintín*. Además, deteniéndonos en el siguiente plano (ver fotograma 211, p. 619), reafirmamos nuestra teoría, añadiendo que siente fascinación por el mundo del cómic, tal y como reflejan las páginas que tiene enmarcadas junto a la cama. Como a cualquier otro chico de su edad, parece agradaarle la profesión de su padre, teniendo hasta un camión de juguete parecido al que conduce (ver fotograma 212, p. 619). Así mismo, un poster situado a la espalda del personaje en el que se dibuja la figura de Luis Enrique –todavía futbolista profesional en 2003–, nos desvela que podría ser aficionado al Barcelona:

Luis Enrique siempre fue peleón, mucho corazón, mucho pundonor. En esa época tenía ese componente de: “Ya me puedes pisar la cabeza que hasta que no me mates voy a seguir jugando y si puedo te mato yo”. Eso era lo que Fito intenta venderle al crío cuando se lo debería aplicar a sí mismo. (Maldonado, 2020, p. 669)

En relación a todo lo anterior, el largometraje juega a la perfección con la profundidad de campo, entendida como:

Una característica técnica de la imagen –que se puede modificar haciendo variar la focal del objetivo (la profundidad de campo es más grande cuando la focal es más corta) o la abertura del diafragma (la profundidad de campo es más grande cuando el diafragma está menos abierto)– y que se define como la profundidad de la zona de nitidez. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 1996, p. 24)

Urbizu sigue demostrando sus dotes para planificar en profundidad, generando relaciones espaciales que permiten dar notoriedad a algunos aspectos del entorno dramático. Observaremos composiciones de hasta cinco personajes totalmente equilibradas y compensadas; otras que nos revelan el espacio contextual de la acción; y hasta encuadres que conectan el primer término con el último, generando una unidad y un mensaje simbólico entre los personajes que retratan, tal y como vemos en el siguiente plano (ver fotograma 213, p. 620). El rostro de Fito en primer plano, con los ojos inyectados en sangre, contrasta con el gesto de Pedro que, al fondo de la composición, agacha la mirada en señal de desaprobación. El uso de un diafragma lo suficientemente cerrado –al menos

de un f/4 o f/5.6 en adelante— para que su figura no aparezca deformada o irreconocible, además de una óptica de distancia focal medio larga —alrededor de los 50 mm— que comprime la perspectiva y reduce la sensación de distanciamiento, liga a los hermanos, que guardan decisiones opuestas: mientras que Fito, desquiciado, decide jugarse lo poco que le queda a una última mano que se intuye perdida; Pedro prefiere desentenderse de las consecuencias de los actos de su imprudente acompañante.

En epígrafes anteriores ya nos hemos referido a que *La vida mancha* se aleja de la violencia física y visceral de *La caja 507* para girar entorno a la emocional. Aunque hacia el final del metraje Fito protagonice un episodio violento que termina llevándolo a un hospital de Burdeos, Urbizu no busca generar espectáculo con la agresión sucedida. El maltrecho estado del rostro del camionero nos sugiere la brutalidad de un altercado al que nunca accederemos y sobre el que tendremos que suponer datos, al estar sometidos como espectadores, a una elipsis de contenido, una herramienta del relato que permite evitar “una ruptura de la unidad tonal pasando por alto un incidente que no se corresponde con el entorno general de la escena” (Martin, 2002, p. 87). La eliminación de este pasaje es acertada, ya que habría supuesto una carga dramática excesiva para un personaje que ya padece un daño emocional y psicológico, al ser consciente de que su debilidad y su falta de autocontrol le impiden dejar un vicio que se había prometido abandonar.

El siguiente paso para analizar la puesta en escena es ahondar en la movilidad de la cámara. La primera imagen del filme presenta un travelling en grúa que arranca desde el cielo para descender sobre el eje vertical hasta tocar tierra, mientras acompaña el caminar de dos viandantes anónimos que terminan siendo sobrepasados, para acercarse a la puerta del bar Los Granainos del que salen varias personas. Un corte nos traslada al interior del establecimiento donde la cámara sigue al camarero que se introduce en la trastienda. Toda esta coreografía, que evoca claramente al comienzo de *Todo por la pasta*, otorga una gran independencia y libertad de movimiento a la cámara que, sin embargo, irá perdiendo conforme avance el relato.

En comparación con el resto de largometrajes de la trilogía *noir*, *La vida mancha* es el que más restricciones presenta en cuanto a dinamismo del plano se refiere, predominando un encuadre estático e inmóvil que en pocas ocasiones avanza sobre su propio eje o en el

espacio. Todos los movimientos que el cineasta propone están justificados por la acción que narran, sin doblegar el efectismo o el énfasis dramático. Siguiendo a Martin (2002), que recoge las funciones que, desde el punto de vista de la expresión cinematográfica, pueden tener los movimientos de cámara, podemos distinguir en el filme: acompañamientos de personajes u objetos en movimiento; descripción de un espacio o de una acción con un contenido material o dramático único y unívoco; definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción –como cuando Fito, después de perder su primera partida de cartas al inicio del relato, sale del bar y al mirar hacia fuera de campo, la cámara rápidamente se gira para encuadrar su camión–; o relieve dramático de un personaje o de un objeto, como veremos posteriormente. Existe un claro predominio de las tres primeras clases de funciones, definidas por Martin como “descriptivas, es decir, que el movimiento de la cámara no tiene valor en calidad de tal sino solo en cuanto a lo que permite mostrarle al espectador” (2002, p. 52). En otras ocasiones, el desplazamiento del encuadre sí adquiere un valor dramático, ya que “el movimiento mismo tiene un significado en calidad de tal y tiende a expresar, recalcándolo, un elemento material o psicológico llamado a desempeñar una función decisiva en el desarrollo de la acción” (2002, pp. 52-53).

Además de estas funciones, existen tres claros movimientos de cámara: la trayectoria, el travelling y la panorámica. El primero de ellos, que en general, escasea en el universo cinematográfico de Urbizu, se basa, según Martin, en la “combinación indeterminada del travelling y de la panorámica, efectuada según las necesidades con ayuda de una grúa” (2002, p. 59). Como vimos en párrafos anteriores, este tipo de movimiento se limita únicamente a la escena inicial, dando libertad a la cámara. En segundo lugar, hablamos del travelling cuando se produce un desplazamiento del encuadre en el espacio, ya sea lateral, hacia delante o hacia atrás. En el filme sobresalen dos: el primero de ellos tiene lugar alrededor del minuto treinta y siete, cuando Juana habla por teléfono con Fito la primera noche que pasa fuera de casa durante la visita de Pedro. Desde un plano medio, la cámara se adelanta suavemente hacia el rostro de la joven, acercándonos a su sonrisa risueña, que revela las ganas que tiene de volver a ver su marido. El segundo se produce secuencias después en el mismo punto del domicilio. El movimiento arranca en un plano general que muestra a Pedro apagando el televisor mientras trata de despertar cautelosamente a su cuñada, que duerme apoyada sobre él. Si el travelling anterior nos

aproximaba al mundo interior de la protagonista, en esta ocasión lo hace hacia los sentimientos que despierta en Pedro. Que el desplazamiento no se vea interrumpido por otro tipo de plano impide que el espectador escape de la tensión que existe en el ambiente. Además, el énfasis dramático reside tanto en la cercanía de los personajes como en la escasa distancia que los separa de nosotros, convertidos en espectadores *voyeurs* de su intimidad.

El último movimiento sobre el que versaremos es la panorámica, definida por Martin como “una rotación de la cámara en torno de su eje vertical u horizontal (transversal), sin desplazamiento del aparato” (2002, p. 58). En el largometraje, como en cualquier otro filme, existen algunas puramente descriptivas cuyo objeto es introducirnos a algún espacio dramático determinado –recordemos aquella que seguía el camión de Fito entre los árboles de la ribera del pantano–; y otras –en las que nos detendremos– con funciones dramáticas. Estas últimas, y como ya apuntamos, permiten, entre otras cosas, establecer relaciones espaciales. La más significativa la encontramos en el minuto treinta del relato. Desde un gran plano general en el que observarnos, desde la lejanía, el barrio en el que transcurre la acción, la cámara se desplaza sobre su propio eje, de izquierda a derecha para encuadrar el camión de Fito, que encara la autovía dirección a una entrega. En primera instancia podría parecer insignificante, sin embargo, secuencias después, el cineasta repetirá la misma jugada, pero a la inversa, partiendo de un plano que registra el regreso del camionero para panear, posteriormente, de derecha a izquierda hasta concluir con una imagen del entorno residencial. La reiteración del movimiento refleja la intencionalidad de Urbizu por conectar al protagonista con el espacio dramático en el que surgen sus problemas.

Otra de las funciones que cumple la panorámica es la de anticipar un acontecimiento. Pasada la hora y media de metraje, nos encontramos ante una escena en la que Pedro, después de que Juana le pida que se marche para siempre, termina de preparar su equipaje sobre el sofá. Partiendo de un plano detalle de la maleta, la cámara, sobre su propio eje, se desplaza un segundo hacia la derecha para encuadrar un teléfono que no para de sonar y al que nadie hace caso, para regresar seguidamente sobre sus propios pasos. El paneo guarda una función dramática, ya que intenta enfatizar esa llamada que termina siendo ignorada y que adelanta el fatídico desenlace del capítulo de Fito en Burdeos. Así mismo,

pone de relieve la importancia del teléfono, el único objeto que sirve de nexo entre el camionero y su núcleo familiar durante sus viajes y ausencias.

Antes de abandonar el estudio de la movilidad del encuadre tenemos que detenernos en la última secuencia del filme en la que Urbizu vuela a emplear, tras doce años sin hacerlo, la cámara lenta¹⁴⁷. Según Martín, este recurso técnico de ralentización “suele sugerir la excepcional intensidad del momento, la felicidad o la aflicción” (2002, p. 228). A diferencia de *Todo por la pasta*, en el que el bilbaíno recurre a este sistema para percibir los movimientos rápidos que no pueden detectarse a simple vista, se utiliza para reforzar la ensoñación e “incrementar la sensación de ingravidez. La decisión está asociada al placer, al sueño, a las nubes en movimiento. Se ralentizó para dar sensación de irrealidad” (Maldonado, 2020, p. 671). La suavidad con la que Juana se introduce en el agua la transforma casi en una divinidad o idealización de la feminidad, que flota por el mismo aire que le atiza el pelo. Es curioso que la velocidad a la que la joven se desplaza difiere de la que hace avanzar las nubes, enfatizando el aura onírica y bucólica del entorno que envuelve la acción, además de hacernos ver que todo lo que sucede no es más que una ilusión que evoca el triunfo del matrimonio y la familia.

El último aspecto a tener en cuenta dentro del análisis de la puesta en escena es el estudio de la iluminación, un elemento fílmico que para Martín no es específico del arte cinematográfico ya que también pertenece a otras artes como la pintura o el teatro. Para el autor, “supone un factor decisivo de la creación de la expresividad de la imagen” (2002, p. 63). No es una sorpresa que Urbizu, fiel a su estilo desapercibido y sutil, plantee un largometraje que, en todo momento, guarda una composición lumínica realista. “Las películas actuales en su mayoría manifiestan una gran preocupación por la verdad en la iluminación y una sana concepción del realismo tiende a suprimir su uso exacerbado y melodramático” (2002, p. 63).

La búsqueda de una iluminación veraz lleva al cineasta a trabajar principalmente con fuentes de luz natural. A diferencia de *La caja 507*, en la que existía una dicotomía lumínica provocada por el cambio de escenarios, en *La vida mancha* se mantiene una

¹⁴⁷ La última vez que se valió de este recurso fue en 1991, para filmar el descarnado tiroteo que tiene lugar en *Todo por la pasta*.

línea que trata de reducir este efecto de diferenciación. “La iluminación es mucho menos dura que en *La caja 507*. También es menos agresiva de colores y por tanto menos enfática de encuadres. Me encantó el trabajo de Gusi. No hay sombras, todo está flotante” (Maldonado, 2020, p. 670).

Las secuencias que tienen lugar en exteriores, a la luz del día, se caracterizan por una potente iluminación que enfatiza el azul del cielo, así como los tonos verdes de la vegetación que inunda el barrio donde se desarrolla la narración y el pantano. Al retratar los interiores, Urbizu rechaza el empleo de fuentes lumínicas no justificadas o que se salgan de la normalidad. Para evitar que estos espacios queden en penumbra, se vale de ventanas, grandes cristaleras o balcones, que dejan pasar la claridad –simulada, al haber rodado todo en decorados contruados– del sol. A pesar de la libertad creativa de la que podría disponer trabajando en interiores, no existe intención de modelar siluetas, crear sensación de profundidad espacial o generar atmósferas dramáticas de aspecto exagerado o antinatural.

Esta tendencia, que trata a todos los escenarios por igual abriéndolos a la luminosidad, es rota únicamente por aquellas escenas que tienen lugar en la trastienda del bar. Allí, una única fuente de iluminación artificial proyecta su haz sobre la estancia, que queda prácticamente en penumbra, ya que la luz natural apenas se filtra por un ventanuco escondido entre cajas y mercancía. Esta configuración lumínica –que nos recuerda al *noir*– convierte la ubicación en el enclave perfecto para que salgan a pasear los aspectos más sombríos y oscuros de Fito, el único protagonista, junto a Pedro, que pisa el lugar durante todo el metraje.

La concepción lumínica plantea una obra en la que, debido a la importancia de la luz natural, predomina una temperatura de color cercana a los 5.500K, con una tendencia más cercana a la calidez que concuerda con el mes de julio en el que tienen lugar los acontecimientos narrados. En la paleta cromática sobresalen los tonos azules –tanto del cielo como del agua del pantano y de la pequeña laguna del parque por el que pasean los personajes– y los verdes y terrosos, presentes en las zonas de recreo dispuestas entorno al domicilio de los Salazar. Este, se caracteriza por la neutralidad cromática, ya que en las paredes y en la decoración predominan la sutileza de los blancos y grises. En

definitiva, el cineasta consigue que los escenarios, como espacios dramáticos, pasen desapercibidos, ya que lo importante es lo que late en sus interiores. Además, y siguiendo la línea de sus largometrajes previos, el etalonaje no resulta intrusivo o remarcado, de manera que la intervención del realizador no salta a la vista al no doblegar expresivamente las imágenes que compone.

7.7.3. Banda sonora

En el análisis de *La caja 507* ya comentamos que el término banda sonora atañe tanto a la música que sirve de acompañamiento de la narración, como a los ruidos o sonidos ambiente, ya sean reales o sintéticos, que ayudan a generar atmósferas. En el transcurso del metraje solo distinguimos una composición musical –exclusivamente instrumental– con diferentes variaciones en cuanto a tonos e instrumentos se refiere, que engloba todo el conjunto narrativo convertido en un bloque. En este, la música cumple una función dramática ya que, y siguiendo a Martin, “interviene como contrapunto psicológico con el fin de proporcionarle al espectador un elemento útil para la comprensión de la tonalidad humana del episodio” (2002, p. 136). Como veremos a continuación, las composiciones no ilustran o resultan redundantes respecto a la imagen, sino que les otorga densidad o explicita las significaciones. En referencia a todo el proceso creativo que conlleva la construcción musical, Urbizu comenta:

En *La vida macha*, por ejemplo, hay instrumentos que puedo calificar de masculinos y otros de carácter más femenino. A priori, quedaron desterrados el piano y las percusiones. Descubrimos que era una película que tenía muy poca música, de hecho, es la que menos tiene aún siendo un melodrama, solo doce minutos. Construimos una música muy aérea, muy leve, muy airosa, con vientos, con flautas. (Maldonado, 2020, p. 652)

Añade:

Queríamos mucha levedad e incertidumbre, que casase con esos personajes que dudan de hacer lo que hacen y de dar el siguiente paso. La música tampoco tenía que tener certezas. Tiene que ver con el viento, con Juana... el viento se levanta cuando ella sale y nadie la está esperando, mueve las hojas en ese inserto precioso en el que está viendo las fotos y que fue puro azar. En cuanto a instrumentos, hay cuerda, una flauta travesera, muy poca

percusión. Es una música que acompaña a Juana, a su soledad... (Maldonado, 2020, p. 671)

Los compases de la partitura entran en escena coincidiendo con los primeros fotogramas de la película. La sucesión de los actores que conforman el reparto, cuyos nombres se proyectan sobre el opaco cielo, es acompañada por instrumentos de viento que configuran un aroma melodramático al que se suman, posteriormente, los acordes de una guitarra además de otras cuerdas. Mientras la cámara desciende sobre el espacio dramático protagonista, la banda sonora nos adelanta el tono que sacudirá los acontecimientos que están por llegar. La composición de Mario de Benito no cesará hasta que el encuadre, ya a la altura de la carretera, se acerca hasta la puerta del bar del que salen los últimos clientes previos al cierre. En el interior, y en silencio, tiene lugar la primera partida de cartas en la que se ve involucrado Fito. Es curioso cómo Urbizu rechaza poner música a las timbas, que avanzan rápidamente gracias a las elipsis y los fundidos, sin que sea necesario la intervención de ningún instrumento musical. A nuestro parecer es un acierto, ya que, y como hemos apuntado con anterioridad, el cineasta no quiere recrearse en el póker, ni convertirlo en un elemento revelador. Desde la perspectiva acústica, retrata cada mano con sequedad y minimalismo estético.

La segunda ocasión en la que nos deleitamos con la música tiene lugar cuando Fito, por fin, se reencuentra con Pedro. En este caso, predominan los acordes de una guitarra, en tonalidades mayores, que casa a la perfección con la atmósfera y el júbilo que recorre al personaje. La pieza, que aporta fuerza dramática a la secuencia, se mantiene en la siguiente escena en la que los hermanos conversan en el camión. Las cuerdas siguen predominando sobre los instrumentos de viento, relegados a un segundo plano. Si atendemos a los matices de la melodía descubriremos que se tratan de los mismos que acompañarán, a partir de entonces, a todas esas conversaciones que versen, de alguna manera, sobre el pasado del que Pedro ansía zafarse. De este modo, la tonalidad melancólica que adquiere la partitura irá asociada al personaje, convirtiéndose en un *leit motiv*.

Esta hipótesis será ratificada en las siguientes ocasiones. La primera, cuando Juana, aprovechando la confianza que está ganando con su cuñado, aprovecha para indagar en

esos trece años de ausencia que lo mantuvieron separado de Fito. Es interesante cómo juega el cineasta con la musicalidad, ya que la dulzura y calidez de la composición choca con la oscura imagen que comienza a proyectar el personaje. La variación que Urbizu nos ofrece, mantiene los detalles de la partitura que podríamos denominar “matriz”, incorporando el teclear de un piano que se va apagando mientras se intensifica el sonido de un clarinete. Al caer la noche, y mientras Pedro observa la fotografía en la que posa, de niño junto a su hermano, retomamos la misma estructura musical. La melancólica atmósfera se adueña del instante en el que el forastero se asoma al pasado. El director se acoge por última vez a esta alteración musical cuando Fito, después de perder los estribos, interroga a Pedro buscando dar respuesta a algunas preguntas que, después de tanto tiempo, siguen en el aire. Mientras viajan en el camión, la fuerza de lo que parecen unos violines a los que se suma un piano, realzan la potencia dramática de una escena en la que queda claro que el pequeño de los Salazar ha echado mucho de menos a su hermano mayor, sin el que se ha sentido inseguro y desprotegido.

La obra de Mario de Benito también salpica otros momentos del largometraje. En ocasiones –cuando Pedro revisa los anuncios del periódico– se torna alegre y positiva, incorporando escalas mayores. Otras veces –cuando Juana, sentada en el sofá, revisa las fotos tomadas durante la estancia de Pedro mientras el viento se cuele en el salón golpeando violentamente las cortinas–, aporta lirismo y enfatiza la expresión profunda e íntima de los sentimientos que se reflejan en los rostros de los protagonistas. Así mismo, y a medida que el recién llegado va desestabilizando la situación familiar, la música gana tempo y adquiere aires oscuros e inquietantes, generando miedo e incertidumbre, ya que, como espectadores, somos conscientes de la tensión que anda fraguándose.

Sin duda, la máxima expresión musical del filme nos llega cuando Juana, habiendo rechazado la propuesta de su cuñado, decide afeitarse. El piano –instrumento que definitivamente no se descartó– y las cuerdas, edifican una pieza tétrica y triste que casa con el aire de derrotismo que aplasta a Pedro, que, de nuevo, es sentenciado a partir. La musicalidad y el tono amenazante y turbulento, sumados a la escasa distancia en la que se desenvuelven los personajes, nos anticipan la catástrofe. Urbizu demuestra autocontrol y rigidez en el comportamiento musical, ya que no cae en la tentación de alzar el volumen en el momento en el que, a la desesperada, Pedro se lanza a besar a su amor imposible.

De hecho, el nivel de los instrumentos de cuerda, que acaparan el protagonismo, se mantiene estático hasta el final de la secuencia.

A parte de estas variaciones extradiegéticas, existen también una canción¹⁴⁸ –reproducida en dos momentos diferentes del metraje– anexa al filme, que nace como diegética –suena en la radio de la cabina del camión de Fito– aunque realmente esté integrada en posproducción. Este artificio rompe con la frontera entre las dos definiciones, ya que, aunque la música no pertenezca al universo de la ficción, se trata como si lo hiciese.

Para concluir este epígrafe creemos innecesario detenernos exhaustivamente en el estudio de los ruidos y sonidos que completan la banda sonora ya que, a diferenciar del anterior largometraje –en el que existían constantes repeticiones o *leit motiv*–, escasean. Sin embargo, y a fin de trazar una línea estilística que ligue no solo la trilogía *noir* sino la producción cinematográfica del bilbaíno, detectamos la presencia del llamado encabalgamiento sonoro. Josep Gustems (2013) define el *overlapping a priori* como un recurso que se produce cuando, antes de que cambie el plano –normalmente para pasar de una secuencia a otra– ya oímos el sonido perteneciente al plano siguiente. En *La vida mancha*, el ruido de un autobús, de una canción, de una puerta, de una cámara de fotos o de un avión, consiguen generar un efecto de continuidad.

7.7. Conclusiones

Por segunda vez en su carrera¹⁴⁹ –algo que hasta la fecha no ha vuelto a repetir– consigue rodar dos largometrajes consecutivos, logrando su película más madura y personal:

Atañe a lo interno, y no lo externo o social como si sucede en *La caja* o *No habrá paz*, que quieren hablar de la mierda de mundo en la que vivimos y de la hipocresía del sistema. *La vida mancha* se desarrolla en el pequeño ecosistema del barrio y habla de seres humanos para acabar siendo, de alguna manera, dolorosa. El balance final es uno de los más bonitos de toda mi filmografía. (Maldonado, 2020, p. 672)

¹⁴⁸ *La pistola y el corazón* (David Hidalgo y Louis Pérez, interpretada por Los Lobos).

¹⁴⁹ Ya lo hizo dirigiendo *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994) y *Cuernos de mujer* (1995).

Como en otras ocasiones, el largometraje se da de bruces con un público y una crítica que no lo respaldan. En su presentación en la 6ª edición del Festival de Cine de Málaga partía en cabeza, tal y como rezaba el subtítulo del artículo de Casado Reina que abanderaba una fotografía frente a un *photocall*: “Director y protagonista se perfilan como favoritos para el palmarés” (2003). A pesar de la calidad artística de la propuesta ningún miembro del equipo pudo llevarse la biznaga a casa. El descafeinado estreno anunciará el futuro de un filme que cosecha un éxito mediocre y que pasa desapercibido para gran parte del público¹⁵⁰, que, a día de hoy, sigue sin asociarla al realizador bilbaíno:

Se estrenó mal. Fue al festival de Málaga donde nos programaron casi a las doce de la noche. Llegamos muy frustrados al estreno. El cartel era oscuro y tendría que haber sido luminoso. Heredero, Marías y alguno más la eligieron como mejor película del año en *El Cultural* y no fue a verla ni las ratas. Creo que es un largometraje que va a envejecer muy bien y que se ha convertido, de alguna manera, en película de culto a redescubrir. (Maldonado, 2020, p. 669)

Urbizu esconde la arquitectura propia del *noir* sobre un melodrama modesto, sin pretensiones, prisas o excesos, en el que el silencio pesa y los sentimientos no se expresan materialmente, sino que se hacen visibles gracias a la interacción entre los personajes. Tomando como referencia la obra de Bresson (1979), el largometraje cumple con dos de los postulados que defiende el francés: los sentimientos causan los acontecimientos, y no a la inversa; y cada palabra, cada mirada y cada gesto tiene trasfondo. El cineasta abandona la fisicidad de *La caja 507* para retratar lo invisible, algo que convierte la película en su obra más adulta.

El amor, la gestión de unos sentimientos superiores al autocontrol del individuo, la huida hacia delante, el peso del pasado o la institución del matrimonio, son algunos de los temas sobre los que el realizador nos hace reflexionar. “Es una película sobre el compromiso, la orfandad, la hermandad... está llena de temas. Es un *western* emocional de un hombre que igual está muerto y que sueña una vuelta a casa” (Maldonado, 2020, p. 662).

¹⁵⁰ Solo la vieron 71.772 personas, siendo la película con menos espectadores de toda su carrera además de la primera en no alcanzar o superar los 100.000.

Las dificultades narrativas que plantea el largometraje son solventadas de manera sobresaliente gracias a una de las puestas en escenas más sugerentes de toda su producción cinematográfica, con la que se acerca “una vez más a la esfera individualista, al ámbito de las emociones y de los sentimientos” (Angulo et al., 2003, p. 39). El cineasta confiesa:

Tuve que trabajar mucho en el vacío, con lo que no se ve, con lo que sólo se señala levemente, nunca sabía si estaba llegando a un sitio, si estaba sobrepasando la meta o me estaba quedando corto. Precisamente por su complejidad, era un enorme reto dirigirla. Esta película permite que el espectador construya o adivine todo lo que hay por debajo, le deja un territorio muy amplio para llenar los huecos de lo que se muestra. (Reviriego, 2003).

Capítulo 8. *No habrá paz para los malvados*

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Aún sin conocer los resultado de *La vida mancha*, Urbizu reconocía estar preparando, junto a Gaztambide, un nuevo largometraje contemporáneo inspirado en *El criminal* – obra homónima de Jim Thompson–, muy centrado en la psicología criminal del protagonista:

Va de un personaje que cree ver más que los demás, que cree que si hiciéramos todos mejor el trabajo que nos corresponde sería mejor la vida del hombre en el planeta, pero que, tal como nos comportamos, es responsabilidad de todos que cada vez vayamos a peor. (Angulo et al., 2003, p. 326)

Los nueve folios del primer guion “cero” provocaban incertidumbre en el bilbaíno, que se debatía entre seguir perfilando lo que sería un film *noir* o dedicarse a escribir una película para un público más amplio. “Estoy lleno de dudas. No sé si habrá que hacer una película de entretenimiento para poder comer¹⁵¹” (2003, p. 327). Definitivamente, el largometraje titulado *El centinela* se convierte en otro de sus proyectos frustrados:

Resulta muy procedente hoy en día. Trata sobre que el mundo está enfermo, sobre el nacimiento de una especie de superhéroe en negativo que prende fuego a las cosas despreciables, aunque mueran inocentes; de hecho, le mete fuego a una función de teatro que se titula *Qué bien le va, Conchita*. El guion lo escribimos Michel y yo y no encontramos productor. (Maldonado, 2020, p. 673)

A esta obra habría que sumar otra que, a día de hoy, sigue pendiente: la vida de el Pinales:

Es una historia preciosa acerca del último bandolero de principios de siglo: el Pinales. España está cambiando y este bandolero no lleva ya patillas ni tabuco. La película termina en 1911 o 1912, cuando el Pinales está intentando irse a Argentina con su novia. Es una historia sobre la imposibilidad de redención, basada en hechos reales. (Angulo, 2003, p. 327)

Después de tres años sin dirigir, recibe la llamada de Narciso Ibáñez Serrador, que le brinda la oportunidad de escribir el guion de un telefilm junto a Jorge Arenillas. *Adivina*

¹⁵¹ En el momento de las declaraciones Urbizu aún desconocía la suerte de *La vida macha*, que se convertiría en su tercera película menos taquillera (348.317,13€), detrás de *Todo por la pasta* (260.695,35€) y *Cachito* (294.878,55€)

quién soy (2006), es una nueva obra de encargo enmarcada dentro de una serie titulada *Películas para no dormir*, compuesta por otros cinco largometrajes dirigidos por cineastas de la talla de Álex de la Iglesia, Paco Plaza o Jaume Balagueró. La película, estrenada en el Festival Nacional de Películas y Documentales para Televisión (TV Málaga), narra “la soledad de una madre joven y una niña de diez años que se enfrentan a un vampiro de carne y hueso que les quita la vida” (Castrillo, 2007). A pesar de que el filme nunca llegase a televisión¹⁵², Urbizu se tomó el trabajo como una nueva forma de experimentar. El periódico *Gara* recogía las siguientes declaraciones: “Era un proyecto muy apetecible, porque hacer cine fantástico o de terror es muy difícil (...). Un campo de pruebas magnífico (...). Una ocasión para pisar terrenos inciertos de lo real-irreal, un mundo ambiguo, resbaladizo e incierto” (2007)

El cineasta reconoce también:

Fue una experiencia muy frustrante porque el proyecto era magnífico y se hizo bien pero no se estrenaron. Pero que nos quiten lo bailado (...). Además, conocí a Unax. Rodamos en 16 mm en Barcelona y tengo muy buenos recuerdos. De nuevo tenemos a una mujer sola educando a su hija en solitario. También me parece interesante la asimilación entre la figura del maltratador y el vampiro: vampiro como plaga, como epidemia, como enfermedad contagiosa que te suprime la voluntad, se apodera de tu persona y te chupa la sangre... lo que viene siendo un maltratador. (Maldonado, 2020 p. 672)

Ese mismo año Urbizu, que siempre se había sentido atraído por la historia de Francisco Paesa –un ex agente de los servicios secretos españoles implicados en diferentes casos de espionaje, robo y desacato–, entra a formar parte, como guionista, del equipo técnico –dirigido por Imanol Uribe– encargado de adaptar *Paesa, el espía de las mil caras*, una obra escrita por el periodista de investigación Manuel Cerdán. Sin embargo, la propuesta tampoco obtuvo éxito¹⁵³:

En 2006 comenzamos el proyecto cinematográfico con Imanol Uribe de director y Enrique Urbizu de guionista. Uribe se descolgó para dirigir *La carta esférica* y Urbizu

¹⁵² La escasa audiencia y promoción de los dos primeros capítulos llevaron a Telecinco a retirar el ciclo financiado por Filmax junto a la propia cadena.

¹⁵³ Terminaría convirtiéndose en *El hombre de las mil caras* (2016) un largometraje dirigido por Alberto Rodríguez.

pasó a ser director-guionista. Después de elaborar varias versiones del guion –creo recordar que hasta cinco–, abandonó el proyecto para dirigir *No habrá paz para los malvados*. (Díez, 2019)

En cuanto al abandono del proyecto, Urbizu aclara:

El problema de Paesa era de anchura del relato. Hacías un *biopic* o te centrabas en las andanzas de Roldán. Los primeros guiones eran muy ambiciosos, el presupuesto iba jibarizando el guion y al final se titulaba *Armas y conversaciones*. Al final vi que el proyecto no iba ni para adelante ni para atrás y lo dejé. Le comenté a Paco Ramos, encargado de la producción, que iba a centrarme en *No habrá paz*. (Maldonado, 2020 p. 674)

Además de trabajar en *Adivina quién soy*, en 2006 se incorpora a la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, ocupando, bajo el mandato de Ángeles Gozález-Sinde, el cargo de vicepresidente hasta el año 2010. Urbizu define la experiencia como:

Una gran ocasión de conocer por dentro la Academia. Ocasión para algunos cambios porque fue cuando cogimos la nueva sede. Tengo muy buen recuerdo. Hicimos todo lo que pudimos y el balance es positivo. Entendí la función de la Academia como institución, la importancia que tiene geopolíticamente y la falta de colaboración, sobre todo de los miembros más jóvenes, que son los que más se quejan, pero ninguno pisa la asamblea. (Maldonado, 2020, p. 674)

En 2009, el cineasta, que dedica su tiempo a dar clases de puesta en escena en la Universidad Carlos III de Madrid y de dirección en la ECAM (Escuela de Cinematografía de la Comunidad de Madrid), hace frente a un nuevo encargo: adaptar *Castillos de Cartón*, la obra homónima de Almudena Grandes. El largometraje se basa en un “guion lleno de escenas de sexo y triángulos que escribí muy explícitamente y que me apetecía mucho rodar” (Maldonado, 2020, p. 674). El proyecto –capitaneado por Gerardo Herrero, que ya había llevado a la gran pantalla otras dos novelas de la madrileña¹⁵⁴– supone el

¹⁵⁴ Había dirigido *Malena es un nombre de tango* (1995) y *Los aires difíciles* (2006).

cuarto largometraje del director Salvador García Ruíz. La propuesta no deslumbra a la crítica, aunque tampoco termina decepcionándola:

Castillos de cartón es una de las películas menos sexuales con más sexo que este espectador recuerda haber visto y, por supuesto, tras la aparente paradoja, hay un propósito loable de nadar contra la inercia y el lugar común y, también, una clara conciencia de saber exactamente qué se quiere contar. (Costa, 2009)

Algo menos satisfecho se sentía Javier Cortijo: “Cierta frialdad mecánica amenaza con desbaratar esta fábula contenida sobre ideales juveniles truncados que sabe a poco, como el ‘Groenlandia’ de su banda sonora emocional. Pese a todo, estimable” (2009).

Después de luchar mucho tiempo contra una industria que parece haberle dado la espalda, el bilbaíno logra regresar a la dirección con un proyecto personal. Corren mediados de 2010 cuando la prensa se hace eco de la noticia. El periódico *20 minutos* anunciaba: “La película de suspense *No habrá paz para los malvados* de Enrique Urbizu ha finalizado su rodaje en el complejo industrial audiovisual Ciudad de la Luz de Alicante, ciudad donde se ha rodado durante seis semanas” (2010).

La ausencia que le ha mantenido alejado de la dirección durante ocho años no logra dejarle fuera de juego. Elsa Martínez, la directora de Ciudad de la Luz, no se equivocaba al decir en rueda de prensa (2010) que la nueva propuesta de Urbizu sería una de las producciones más interesantes del año. De hecho, la reaparición del cineasta llega tras un largo periodo en el que ha madurado lentamente una idea que terminará convirtiéndose en *No habrá paz para los malvados*, uno de los mejores *noir* de toda la historia del cine negro español.

Para este nuevo proyecto en el que se embarca, vuelve a contar con la inestimable ayuda de Michel Gaztambide. “Somos buenos compañeros, casi hermanos, escribimos físicamente juntos, y ya no sé si tal frase se le ocurrió a él, o de dónde nació, porque hay una simbiosis casi total”, confiesa Urbizu (Oviedo, 2011). Subraya, además: “Cuando escribo guiones que voy a dirigir prefiero hacerlo con otro, porque cuando uno duda otro acierta, es muy sano: el ensimismamiento solitario del escritor acaba no siendo todo lo positivo que parece. Colaborar adquiere más matices” (Oviedo, 2011).

El tándem configura un relato que, como en otras ocasiones, surge de un arduo proceso de investigación y recopilación de información relacionada con diversos atentados terroristas acontecidos no solo en España, sino en Europa. “Hace años que veníamos dándole vueltas a la idea. La película nace de las ganas de volver a hacer *thriller* en primer lugar, y luego de una pregunta: ¿qué ocurre para que los 11-M y los 11-S sean posibles?” (Brito, 2011). Añade: “La pregunta que me hice a la hora de plantear *No habrá paz para los malvados* es: ¿qué falla en nuestra sociedad para que todo esto esté sucediendo? La trama terrorista me ayuda a mostrar las fisuras de la sociedad, ese mapa de la inseguridad” (Rodríguez, 2011, p. 7). El germen del proyecto se materializa en una pequeña sinopsis inicial definida como “apenas un resumen, el esbozo de unas líneas argumentales. El ‘qué’ se quiere contar. Pero faltaba el ‘cómo’: el desarrollo del argumento, la tornillería... El alma de la historia que solo aparece con el guion” (Pérez, 2015). Para el bilbaíno, “*No habrá paz para los malvados* nace de una vocación cinematográfica formal: seguir trabajando con la estructura del *thriller*, en este caso el *thriller* de caza humana” (Brox, 2013, p. 78). Del mismo modo, todo orbita en torno a una equivocación:

La chispa de la película podría resumirse en: ¿qué pasa si confundes a un marroquí con un latino? Todo gira entorno a un tío que no tiene ni idea de lo que está persiguiendo, y lo que está persiguiendo es el fin del mundo: un comando que va a volarle las pelotas a Madrid. Esa era la idea de la película. (Maldonado, 2020, p. 674)

8.1. Equipo técnico y artístico

Telecinco Cinema lidera la coproducción de la propuesta –sufraga el 50% de los costes– a la que se suman Lazona Films¹⁵⁵ –30%– y Manto Films –20%–. La distribución nacional corre a cargo de Warner Bros Entertainment mientras que Filmax International se encarga del ámbito internacional. La configuración del equipo técnico no difiere mucho con la de sus anteriores largometrajes. Después de ocho años vuelve a reunir –y por tercera vez consecutiva– a Mario de Benito –compositor– y Patricia Monne –vestuario–. También apuesta por Pablo Blanco –montador–, con el que había trabajado en *La vida macha*, y por Licio Marcos de Oliveira –sonidista–, colaborador en sus dos

¹⁵⁵ Productora nacida en 2003 que se estrenaba en el mundo del largometraje en 2007 con *Concursante* (Rodrigo Cortés)

últimos largometrajes. La incorporación más significativa la protagoniza Unax Mendía¹⁵⁶, que toma el relevo de Carles Gusi como responsable de la dirección de fotografía. El vitoriano, a quien el cineasta Antonio Hernández había dado la oportunidad de debutar con *En la ciudad sin límites* (2002), firma su segunda colaboración con Urbizu, después de haberse conocido en el rodaje de *Adivina quién soy*:

Había visto *Frágil* de Juanma Bajo Ulloa y el productor, que era íntimo amigo mío, me habló muy bien de Unax. Gusi estaba ocupado haciendo *La caja Kovak*¹⁵⁷ y quise probar con él, con el que tuve sintonía a primera vista. (Maldonado, 2020, p. 675)

El equipo artístico, como no podía ser de otra manera, está capitaneado por José Coronado, que firma su tercera participación consecutiva –el único actor protagonista que lo ha conseguido hasta la fecha– en un proyecto de Urbizu. El madrileño se pone bajo la piel de Santos Trinidad, un personaje escrito expresamente para él, que le ofrece la oportunidad de sacar su lado más gamberro y descarado. Frases como: “El actor español borda su personaje” (González, 2011), se irán repitiendo una y otra vez tras el estreno de la película, abalando una –si no la mejor– de las más soberbias interpretaciones de su carrera.

Frente a él, y como antagonista, se sitúa Helena Miquel (juez Chacón), una polivalente actriz –a la vez que cantante–, que debuta a las órdenes de Urbizu, quien confiesa (Ruiz, 2011) haberle confiado el papel después de seguir el consejo de Gaztambide, guionista del filme *El idioma imposible* (Rodrigo Roderó. 2010), en el que había coincidido con la catalana. El elenco lo completan caras ya conocidas como la de Rodolfo Sancho (Rodolfo) –que había interpretado al torpe camarero que atendía en un bar de carretera a los protagonistas de *Cachito*– o Younes Bachir (Rachid) –uno de los atracadores de *La caja 507*–. También se incorporan Pedro Mari Sánchez (Ontiveros), Juanjo Artero (Leiva), Nadia Casado (Celia) y Juan Pablo Shuck (Augusto Lora), por mencionar algunos (ficha en anexo 3, p. 705).

¹⁵⁶ A partir *No habrá paz para los malvados* se convertirá en uno de los nuevos colaboradores habituales del bilbaíno, firmando el *look* de *Gigantes* y *Libertad*, sus dos últimas propuestas seriales para televisión.

¹⁵⁷ *La caja Kovak* (Daniel Monzón, 2006)

8.2. Guion, género y temática

Urbizu define *No habrá paz para los malvados* como:

La historia de un payaso que salva al mundo. Está inspirada en la Teoría del Caos y en los que se meten con el azar. Se basa además en que todo sistema que repite un experimento, si varía mínimamente una de las condiciones iniciales, puede conducir a un resultado diametralmente opuesto. (Maldonado, 2020, p. 675)

La línea directriz de la historia viene dictada por la inquietud que provocaba en el cineasta el 11-M:

Michel y yo hicimos un trabajo de investigación y documentación de ese atentado y también estudiamos el de Londres y el de las torres Gemelas, el *modus operandi* de las células terroristas, cómo se infiltran y organizan para pasar desapercibidos. La ficción te da libertad y te ayuda a entender el funcionamiento del sistema. (Monjas, 2011, p. 33)

Comenta también:

El material es muy bueno. Me ha permitido contar lo que normalmente permanece oculto. Preguntarme qué falla en los mecanismos de control y coordinación entre los servicios de inteligencia, cómo es posible que tengan lugar atentados tan terribles. Es de alguna manera política de ficción, pero en absoluto se trata de una película del 11-M. (Reyero, 2011)

En la declaración, Urbizu niega rotundamente que el largometraje verse sobre el famoso atentado acontecido el 11 de marzo de 2004 en Madrid, algo que algunos periódicos¹⁵⁸ emplearon como gancho en sus titulares. El cineasta reconoce que, a la hora de plantear la narración, no hubo intención alguna de referenciarlo:

Hay una barrera ética, de respeto a las víctimas, y la ficción te da más libertad. En un policíaco como este o *La caja 507* coges unos mimbres reales y creas tu propia realidad

¹⁵⁸ El siguiente titular encabezaba una nota de prensa recogida en el periódico *20 Minutos* el 19 de septiembre de 2011: “José Coronado presenta en San Sebastián *No habrá paz para los malvados*, filme sobre el 11-M”.

paralela. El atentado no podía ser en trenes, porque nos propusimos estar cerca en el desarrollo y lejos en el resultado. (Belinchón, 2011)

Urbizu y Gaztambide construyen una historia peculiar en comparación con sus anteriores producciones ya que, por primera vez, entra el juego la planificación de ataques de organizaciones terroristas. Aunque el 11-M pueda proyectar una sombra muy difusa sobre los hechos que se narran, el viejo tándem elabora un guion que, a pesar de beber directamente de la realidad, no deja de ser una ficción. “Sería imposible hacer un *thriller* basado estrictamente en hechos reales. Esta película es una metáfora”, sentencia el bilbaíno (Brito, 2011).

Urbizu se despidió del melodrama sentimental con aires de *noir* para encontrarse con el cine negro, un género del que nunca ha llegado a despojarse y con el que es capaz de escarbar en las entrañas de la sociedad y del sistema. “Quiero comprender el mundo que vivimos y no el que nos cuentan, y el *thriller* es el camino para hablar de lo contemporáneo, para intentar acercarme a la verdad sin ser pretencioso” (Monjas, 2011, p. 33). La contemporaneidad de la obra y la denuncia soterrada de ciertos temas escabrosos le permiten conectar con filmes anteriores como *Todo por la pasta* y *La caja 507*. Además, atendiendo a la estética y a los códigos iconográficos, observamos cómo el realizador vuelve a ofrecernos un mestizaje de géneros, ya que el *noir* se deja seducir por el *western* con aires crepusculares, al presentarnos a un vaquero viejo y cansado que, como los protagonistas de *Ride the High Country* (*Duelo en alta sierra*, Sam Peckinpah, 1962), se ha de enfrentar, sin quererlo, a su último trabajo.

El largometraje nos pone frente a “la historia de Santos Trinidad, un veterano policía de la Brigada de Homicidios y Desapariciones, en cuyo retrato encontramos los rastros de diversos personajes del cine negro que cautivaron al equipo creativo” (Sánchez-Escalonilla, 2016, p. 152). Una noche como otra cualquiera y después de ahogar el conocimiento en alcohol, Santos (José Coronado), comete un triple asesinato en un club de alterne del que consigue escapar con vida un único testigo. En busca de su posible delator, se topa de casualidad con una trama de tráfico de drogas que lo lleva hasta una célula terrorista –con la que terminará enfrentándose– que trata de perpetuar un atentado en un centro comercial. Mientras tanto, la juez Chacón (Helena Miquel), una mujer con

poder dentro de un mundo de hombres, iniciará una investigación para dar con el autor de la masacre del puticlub.

Si nos remontamos al texto de Greimas (1976) existen dos fuerzas temáticas que sobresalen en el largometraje: la “necesidad” y el “temor”. La primera de ellas atañe a los dos protagonistas: por un lado, Santos está obligado a dar con el testigo de sus crímenes; mientras que la juez Chacón busca dar caza al causante de los mismos. De igual modo, el miedo a ser descubierto –lo que le supondría su suspensión inmediata además de su ingreso en prisión– es la baza que provoca los movimientos de Trinidad en el devenir de la trama. Conforme avance la narración, la “curiosidad” –al sospechar de la preparación de un posible atentado terrorista– se sumará a las fuerzas temáticas del personaje.

La nueva propuesta de Urbizu guarda cierto paralelismo no solo con sus trabajos de género sino con su cinematografía en general, ya que alberga una serie de características que, a pesar de ser propias del *noir*, no dejan de estar presentes en toda su producción: la ambigüedad y falsas apariencias de los personajes, los falsos culpables, el enfrentamiento entre protagonistas totalmente opuestos, la dualidad de los escenarios, la violencia descarnada, la muerte como destino liberador, la clandestinidad de los emplazamientos que se recorren, la corrupción, la contemporaneidad de los hechos que se retratan o la importancia de las casualidades.

8.3. Contexto histórico

Como no podría ser de otra manera, y siguiendo los pasos de sus antecesores, *No habrá paz para los malvados* es un filme contemporáneo que vuelve a nutrirse del tejido social para dar forma a una historia que, a día de hoy, sigue siendo actual. “Tanto *La caja 507* como *No habrá paz para los malvados* están muy ancladas en la realidad y explican el funcionamiento de un sistema. Más allá de los personajes, que diseñamos como gancho para construir el drama, hay poco inventado en ellas” (Cocina, 2018). El afán del bilbaíno por el “aquí” y el “ahora” lo resume perfectamente Belategui: “Enrique Urbizu no sólo bebe de la cinefilia como otros directores que hacen cine sobre cine, sino de la vida” (2012). Para enfrentarnos a todo aquello que está sumergido bajo la capa más visible de la sociedad, el cineasta se acoge de nuevo al género negro, ya que “tiene cierta ambición

de ser contemporáneo a su época y que, además, te permite hablar de lo oculto en el sistema capitalista” (Brox, 2013, p. 78). Añade:

Creo que se puede usar el género como vehículo para echar un vistazo a todo lo que está sucediendo alrededor: desorientación social, pesimismo, pérdida de valores... Hay un clima de desaliento, quizá de derrota, en el que la esperanza todavía produce mucho escepticismo. (Brox, 2013, p. 78)

El contexto histórico que rodea la película se insinúa sutilmente –volvemos a la importancia de la banda sonora en su cine– gracias a un telediario de noche, cuya información es ignorada por los pocos clientes –Santos entre ellos– que pasan el rato en un bar. El televisor anuncia:

Y cuando solo faltan cuatro días para que Madrid reciba la cumbre del G-20, la capital ultima los dispositivos de seguridad. Se calculan que más de 15.000 efectivos de las fuerzas de seguridad del Estado se encargarán de garantizar el normal desarrollo de la cumbre. También se esperan las violentas protestas de los jóvenes antisistema que han acompañado de forma invariable el desarrollo de las últimas cumbres. A pesar de que se han reforzado los controles fronterizos y los accesos a la capital, se calcula que alrededor de un millar de estos jóvenes violentos, podrían haber llegado ya a la ciudad¹⁵⁹.

Urbizu nos sitúa frente a un Madrid alborotado por los preparativos de la cumbre del G-20¹⁶⁰. Este planteamiento es interesante ya que, ni antes de la producción del filme ni hasta la fecha, la capital de España o alguna otra ciudad del territorio nacional ha albergado dicha reunión. También resulta significativo que, a pesar de que el foro tenga lugar en dicho enclave, ninguna de las dos tramas que avanzan en paralelo –como veremos posteriormente– transcurren en entornos cercanos o relacionados con el acontecimiento. A nuestro parecer, la cumbre, junto con los altercados que genera debido a sus detractores, sirven de telón de fondo para generar una sensación de bullicio e inestabilidad en el ambiente:

¹⁵⁹ Declaraciones extraídas del minuto 00:01:19 de *No habrá paz para los malvados*.

¹⁶⁰ Reunión nacida en 1999 que cita anualmente a los países del G-8 (Alemania, Canadá, Estados Unidos, Francia, Reino Unido, Italia, Japón y Rusia), más la Unión Europea, Arabia Saudí, Argentina, Australia, Brasil, China, Corea del Sur, India, Indonesia, México, Sudáfrica y Turquía; quedando España como invitado permanente. El principal objetivos de los foros es entablar un debate sobre la situación política y económica mundial.

Queríamos aumentar el caos en una ciudad vigilada por helicópteros, una ciudad llena de protestas y líderes mundiales; y por debajo, de manera sorda e incandescente, está en llamas. Ese era el marco envolvente de la historia. El planteamiento era carísimo y tuvimos que reducirlo. Dejamos el helicóptero en *off*, las radios que informaban sobre actos vandálicos... (Maldonado, 2020, p. 677)

Así mismo, y sin detenernos en algo a lo que retornaremos en el futuro, entendemos que la celebración del G-20 no hace más que avivar la mirada crítica del cineasta hacia los cuerpos de seguridad del Estado, y es que, ni la movilización de 15.000 efectivos impide que una célula terrorista esté a punto de provocar un auténtico desastre.

8.4. Dimensión narrativa

8.4.1. Títulos de crédito

Si los comparamos con sus dos anteriores largometrajes, los títulos de crédito iniciales de *No habrá paz para los malvados* son los más extensos, alcanzando una duración de un minuto y diecinueve segundos. En primer lugar, y siguiendo el modelo al que nos tiene acostumbrados, sobre un fondo negro, totalmente opaco, discurren en silencio –no hay banda sonora– los logotipos y nombres de todas aquellas empresas y organismos del Estado que han sufragado los costes de la producción. Una vez se desvanece el último de ellos, el fondo se funde con la primera imagen del filme –un plano detalle de una máquina tragaperras– a la vez que alcanzamos a oír los característicos sonidos que emite.

Un leve movimiento de cámara sobre su eje vertical nos ofrece un nuevo encuadre de las tres rotativas de la recreativa, sobre la que se impresiona en tipografía blanca y gruesa – y justo en el centro de la imagen– el nombre del primer intérprete: José Coronado. Como sucedía en *La vida mancha*, la característica posición que ocupa el nombre dentro del cuadro parece ser intencionada, dando a entender –subliminalmente– que será el personaje con más peso dentro de la narración. La información sobre el resto del elenco se irá sucediendo en la parte inferior derecha de la pantalla, comenzando por Rodolfo Sancho hasta Eduard Farelo.

En el planteamiento de los títulos de crédito de apertura, caracterizados por su minimalismo y austeridad, el cineasta mezcla la organización aplicada tanto en *La caja 507* como en *La vida mancha*. Al igual que en el melodrama familiar, apuesta por presentar exclusivamente al equipo artístico, una decisión a la que, sin embargo, no había recurrido en el primer filme de la trilogía *noir*, en el que se limitaba únicamente a mostrar el nombre de la obra. A pesar de todo, y volviendo a sus orígenes, ni recalca su autoría como director –solo lo hará en los créditos finales–, ni muestra el nombre de la película, al que accederemos únicamente cuando finalice, ya que tiene “todo el sentido de relectura poniéndolo al final con el desenlace al que nos enfrentamos” (Maldonado, 2020, p. 677).

El título se toma prestado de uno de los versículos del profeta Isaías (48:22), que reza: “No hay paz para los malos, dijo Jehová”; y al que Urbizu (Maldonado, 2020) confiesa haber llegado leyendo la biografía de Errol Flynn. La elección de la cita concuerda a la perfección con los hechos que el cineasta pretende narrarnos y es que, hagamos lo que hagamos, debemos pagar nuestras malas decisiones. A pesar de que el personaje de Trinidad se convierta en un héroe –sin quererlo– capaz de salvar a un gran número de personas de una masacre, no deja de ser un criminal que ha causado la muerte de tres inocentes acribillados en un puticlub. Por otro lado, la célula yihadista que plantea atentar en el centro comercial tampoco sale impune del inapelable castigo de la muerte.

Los títulos de crédito finales, a diferencia de los del principio, copian el modelo implantado en *La vida mancha*: sobre una imagen en negro y acompasados por la partitura de Mario de Benito, desfila el equipo técnico encargado de dar forma al filme, encabezado por Urbizu. La figura del director es seguida por la de su incondicional guionista, por su director de fotografía, montador, director artístico o productores, entre otros. Para concluir, y siguiendo un sistema de rotativa, recorren el cuadro de manera ascendente tanto el reparto como el resto de participantes en la producción.

8.4.2. Desglose por secuencias principales

Secuencia 1: el desastre

Una noche como otra cualquiera el inspector Santos Trinidad, de la Brigada de Personas Desaparecidas, echa varios tragos que lo dejan al borde de la inconsciencia. A altas horas de la madrugada y sin un sitio abierto en el que seguir la faena, deambula torpemente con su coche hasta encontrarse con un club de alterne. Allí, y ante la negativa a servirle otra copa, desata su ira contra el dueño y varios empleados del local, que terminan desangrados en el suelo a causa de varios disparos a quemarropa. Revisando que el establecimiento esté vacío y a fin de eliminar cualquier prueba que lo incrimine, descubre que existe un testigo que ha conseguido escapar.

Secuencia 2: negocios fraudulentos

Al día siguiente, sobrio y tranquilo, revisa las cintas de seguridad sustraídas del club en busca de cualquier indicio que le acerque al paradero del testigo. Una de las grabaciones llama especialmente su atención, ya que muestra, en el interior del despacho del gerente, a varios individuos –entre ellos al que debe dar caza– contando una importante suma de dinero. Gracias a la tarjeta de un hotel encontrada en una de sus víctimas, consigue dar el primer paso en una investigación con la que únicamente pretende salvarse a sí mismo.

Secuencia 3: la escena del crimen

Mientras Santos realiza sus indagaciones, la juez Chacón y el inspector Leiva descubren que los crímenes acontecidos en el club Leidy's han sido cometidos por alguien que está tratando a toda costa de no dejar huellas: ni hay casquillos de bala –permitirían ligar un arma de fuego con el presunto asesino– ni está el disco DVD que contiene la grabación de las cámaras de seguridad durante las horas en las que tuvieron lugar los hechos.

Secuencia 4: cabos sueltos

Trinidad emplea la base de datos de la policía para indagar en la ficha de una de sus víctimas: Pedro Vargas (Walter Gamberini). El colombiano fue detenido en 2004 por tráfico de drogas, además de estar relacionado con posible trata de blancas. También

había recibido denuncias por escándalo público y posible blanqueo de dinero. Gracias al registro de llamadas de su teléfono móvil –también sustraído después de los disparos– llega hasta Augusto Lora, otro colombiano que, casualmente, está implicado en el delito por el que fue arrestado Vargas años antes. Santos, a sabiendas de que detrás de todo eso se esconde un asunto verdaderamente oscuro, prefiere dejarlo en pausa, acudiendo a la habitación de hotel en la que se hospedaba Hugo Anglada (Luis del Valle) –otra de sus víctimas– y cuyo número encuentra en una tarjeta escondida en su cartera. Allí, y entre su ropa, sustrae las llaves de un coche que no duda en registrar. Revisando el historial de últimos destinos del GPS del vehículo, una dirección llama su atención: calle de Tribulete.

Secuencia 5: un hombre oscuro

Leiva y Chacón interrogan a un hombre que, a las cinco y cuarto de la mañana, dice haberse cruzado con Santos –aún sin identificar– en el entorno del club la noche de los crímenes. Sin sacar nada en claro, reciben los informes de la policía científica que afirman haber identificado el cuerpo –como el espectador ya sabe– de Pedro Vargas. Así mismo, avisan de que los disparos fueron emitidos por el mismo arma: un revólver de calibre 38.

Secuencia 6: Rachid

Sin haber encontrado nada relevante en calle de Tribulete, Santos decide retomar la investigación que une a Vargas con Lora. Para ello acude a Celia, la novia de Rachid, un confidente de la policía que en alguna ocasión ha hecho negocios con los colombianos. La joven, que aparentemente se muestra colaborativa, no consigue ayudarle a avanzar.

Secuencia 7: un caso muy abierto

La jueza, gracias a la labor de búsqueda de su equipo, cita a Augusto Lora –un viejo amigo del propietario del Leidy’s– para someterle a un interrogatorio. El colombiano se muestra reticente y tranquilo, sin comprometerse ni ofrecer declaraciones significativas. Minutos después, la investigación la lleva hasta el hotel en el que se hospedaba Hugo Anglada –por el que ya había pasado antes Trinidad– y en el que solo da con un billete de avión al que pretende aferrarse para dar un nuevo paso. Por otro lado, se reúne con Cerdán (Eduardo Farelo), el responsable de la Brigada Central de Estupefacientes, que es

capaz de reconocer la ficha de Andrés David Hurtado, un asesinado con varias identidades, entre ellas la de Hugo Anglada. Así mismo, le informa de que Augusto Lora, después del altercado de 2004 y a fin de mantener abierta la vía de entrada de estupefacientes en España, entabló negocios con mafias magrebíes relacionadas con actividades islamistas radicales.

Secuencia 8: la sala Machuca

Santos acude por segunda vez a la sala Machuca donde espera dar, tras su primer intento fallido, con Rachid. Para su sorpresa no solo se topa con él sino también con Augusto Lora. Cuando el confidente abandona el local, Trinidad le sigue hasta el parking donde termina perdiéndole la pista. Sin embargo, y sospechando de uno de los ayudantes de Lora –que porta una misteriosa bolsa–, decide cambiar su objetivo. Guardando las distancias lo acompaña hasta un bar en el que se reúne –casualmente– con el único testigo que salvó la vida la noche del altercado en el Leidy's. Cuando termina el encuentro, Santos le pisa los talones hasta un piso en el que recibe la visita de un hombre de origen musulmán.

Secuencia 9: el Ceutí

Chacón, intentado dar respuesta a los crímenes del club, profundiza en la relación que podrían mantener Lora y Vargas con las redes africanas de hachís. Para ello, cita al inspector Mérida (Miguel de Lira), responsable de la Unidad Central de Inteligencia Exterior. Como informa el oficial, en el momento en los que los colombianos entablaron conversaciones con los musulmanes su labor se centró exclusivamente en el seguimiento de el Ceutí, el cabecilla de un grupo muy cercano a los ideales terroristas islámicos. La investigación se mantuvo en curso hasta que se trasladó a Barcelona y le perdieron la pista. La juez sigue sin estar satisfecha y decide continuar sus indagaciones citándose con el comisario Ontiveros y con Rachid, el confidente. Este, con permiso de la policía, reconoce haber sido el encargado de haber puesto en contacto al Ceutí –al que acusa de haberse vuelto loco con la religión– y a Lora.

Secuencia 10: atando cabos

Gracias a un recibo de la luz encontrado en el piso en el que se dieron cita el testigo y el Ceutí, Santos consigue ponerse en contacto con los propietarios del domicilio, un matrimonio de unos sesenta años que se lo había cedido a su hija, Paloma, casada con el cabecilla islamista al que había conocido en Lavapiés, donde impartía clases de árabe en la Asociación Cultural Tangerina. En la sede, Trinidad encuentra una fotografía que le resulta familiar –ya la había visto anteriormente en casa de Celia– y en la que observamos a varios hombres posando entre los que destacan el Ceutí y Rachid.

Secuencia 11: la guarida

Una segunda visita a Celia, que esta vez si colabora, le brinda a Santos la oportunidad de reunirse con Rachid. El confidente confiesa que hace tiempo se reunían el Ceutí y otros tantos para jugar al fútbol o pasar el rato, ya fuese en restaurantes o en una casa de campo cuyo paradero no recuerda. Trinidad le increpa hasta conseguir que lo guie hasta el emplazamiento que, en un primer vistazo, no parece ser peligroso.

Secuencia 12: algo va mal

Santos, no contento con toda la información que ha recabado, decide registrar el piso de calle de Tribulete en el que, entre escombros, solo encuentra un semisótano con unos extintores aparentemente insignificantes. Desde un bar, y con la esperanza casi perdida, observa como el Ceutí y otro hombre los cargan en una furgoneta. Intuyendo que algo no cuadra, los sigue hasta un desamparado polígono en el que se ocultan aprovechando un garaje. Al caer la tarde, un vehículo todoterreno abandona el lugar poniendo rumbo a Atocha. Allí, el testigo del Leidy's baja del coche y se introduce en la estación. Santos le pisa los talones; sin embargo, cuando cree tenerlo cerca, recibe una puñalada en el costado que lo deja fuera de juego.

Secuencia 13: el encuentro

Pensando que Santos puede tener algo que ver con la matanza de los colombianos –y más teniendo en cuenta que Leiva cree haberle reconocido en la grabación de una cámara de seguridad–, Chacón lo cita para interrogarle. A pesar de las pruebas que lo acercan al

lugar del crimen, todos los intentos de la jueza son en vano ya que Santos, con un dominio total de la situación, es capaz de contestar a todas y cada una de las preguntas que le formulan sin comprometerse.

Secuencia 14: hora de salvar el mundo

Trinidad intuye que la célula yihadista prepara un atentado en un centro comercial por lo que decide, no sin antes preparar su escopeta, lanzarse en solitario al asalto de la casa de campo a la que acudió con Rachid. Sus sospechas se confirman cuando, al llegar y sin compañía aparente, descubre una grabación que parece recoger un manifiesto terrorista o una declaración de autoría. Como una bestia cazadora, espera al acecho la llegada de la célula. Tras un descarnado tiroteo del que no consigue sobrevivir, elimina a los islamistas y frustra el atentado que hubiese acabado con la vida de miles de ciudadanos inocentes.

8.4.3. Estructura narrativa

A pesar de las diferentes voces que han profundizado en el estudio de la conformación del guion cinematográfico –y que bien recopila Sánchez-Escalonilla (2011)–, consideramos, y en consonancia con Seger (1991) y Field (1984), que el largometraje se articula en tres actos: planteamiento, desarrollo y resolución. Al igual que en *La caja 507*, *No habrá paz para los malvados* presenta una estructura muy clara en la que cada bloque queda perfectamente identificado y delimitado, siguiendo el modelo del cine negro clásico. Sin embargo, el filme presenta una particularidad nunca vista anteriormente en la filmografía de Urbizu: cuenta con un epílogo –sobre el que hablaremos durante el análisis de la puesta en escena– cargado de significados.

Para Seger (1991), el objetivo del planteamiento es ubicar geográfica e históricamente la narración, así como presentar a los personajes que intervendrán en ella a causa de un detonante. Este primer acto comprendería desde el primer plano del largometraje hasta que Santos vuelve a su casa después de cometer la matanza en el club, habiendo transcurrido únicamente once minutos y medio de metraje. En comparación con el resto de filmes que conforman la trilogía, *No habrá paz para los malvados* es la cinta con el comienzo más frenético, superando incluso a *La caja 507*, en la que durante los primeros

compases se sucedía tanto la muerte de María como el atraco a la sucursal de Modesto. Además, presenta una peculiaridad: es la primera vez que Urbizu apuesta por situar el primer punto de giro antes de la primera media hora de película. La rapidez con la que sitúa al protagonista frente al grave problema que debe solucionar en solitario, se debe principalmente a que el filme bebe directamente de *Corre, hombre* de Chester Himes. “El principio de su novela (...) nos inspiró el de nuestra película, un policía al que se le ido la olla y la lía. Y nos gustaba aplicar eso a Madrid. Enrique, después de lo del 11-M, encontró la manera de unir las dos cosas”, comenta Gaztambide (R.A, 2011).

Al comienzo de la obra, el cineasta –como de costumbre– evita incluir algún código gráfico o sonoro –como podría ser una voz *over*– para que el espectador contextualice la trama a la que está a punto de enfrentarse. Simplemente se limita a ofrecernos a un individuo desaliñado que prueba suerte en una tragaperras en un bar castizo que podría ubicarse en cualquier lugar de España. La apariencia de los personajes que ocupan el espacio nos ayudan a intuir que nos encontramos ante una historia actual, algo que los espectadores más atentos son capaces de reafirmar prestando atención, y como no podía ser de otra manera, al sonido procedente de una televisión que reproduce un telediario nocturno, cuyas principales noticias son las armas de destrucción masiva y la organización de la cumbre del G-20 en Madrid.

El primer bloque, narrado exclusivamente desde el punto de vista de Santos, viene marcado por un “detonante,” es decir, “el primer empujón que pone en marcha la trama. Algo pasa, o alguien toma una decisión. El personaje principal se pone en movimiento. La historia ha comenzado” (Seger, 1991, p. 41). Este elemento –que coincide con la elección de Trinidad de tomar un último trago en vez de regresar a casa– precede a la posterior matanza en el club de alterne, que actúa como el primer *plot point*, ya que provoca un quiebro en la historia. Este suceso “complica la acción planteada, haciéndola más intensa y causando un mayor interés en el espectador” (Sánchez-Escalonilla, 2011, p. 123). Todo esto asienta la cuestión central del filme: ¿conseguirá Trinidad dar con el paradero del único testigo que podría relacionarlo con la matanza del club?

Para el despliegue del desarrollo –que se extiende desde la mañana siguiente a los terribles asesinatos y hasta que Trinidad descubre las intenciones del grupo terrorista– Urbizu

retoma la estructura clásica basada en oscilar la narración entre dos puntos de vista diferentes, tal y como comenta Sáez-González (2011, p. 41): el del Santos y el de la juez Chacón. A partir de la aparición de este nuevo personaje surge un planteamiento al que ya nos tiene acostumbrados, basado en una confrontación entre individuos que se repelen. De nuevo, podríamos considerar –desde el punto de vista metafórico– que el largometraje encierra un díptico que enfrenta al Bien –las fuerzas de la Ley– y al Mal –Santos Trinidad–. Así mismo, es interesante el juego de investigaciones que Urbizu nos presenta, ya que, para alcanzar sus metas, cada personaje seguirá caminos y procedimientos muy diferentes. En definitiva, *No habrá paz para los malvados* también sugiere una dualidad –si la analizamos desde el prisma policial– entre lo legal o correcto, y lo ilegal o inmoral.

Como veremos posteriormente, la incorporación de la subtrama más procedural configura un filme que, en cierta medida, nos recuerda a *La caja 507*, y que se basa en una “persecución”¹⁶¹. Si establecemos un símil con este largometraje, no sería equivocado comentar que Santos cumple un doble papel: el de descubridor –anda detrás de un testigo que lo conduce hasta una pista que integra un conflicto aún mayor– y el de evitar que lo descubran –ya que, ante todo, trata de borrar las huellas que lo incriminan con el caso Leidy’s–. Por otro lado, Chacón y Leiva cumplen el rol de descubridores, cuya máxima es encontrar la verdad, valiéndose exclusivamente de un proceso burocrático lento, legal y costoso.

La particularidad de la trama principal –la investigación de Santos– es que está plagada de *peripecias*, es decir de:

Giros inesperados que cambian el curso de la acción y provocan reacciones en los personajes. Complican las historias con sus vueltas en espiral. Toda peripecia es un suceso que obliga al protagonista a elegir o tomar decisiones y, en ocasiones, ponen a prueba su capacidad heroica. (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 154)

A diferencia de sus anteriores largometrajes en los que el seguimiento de la trama no requería un exceso de concentración por parte del espectador, al adentrarnos en el filme nos percatamos de que, narrativamente, es el más complejo de los que Urbizu ha dirigido.

¹⁶¹ Para Tobias (1999), la *persecución* es una de las veinte tramas básicas sobre la que puede estructurarse un largometraje.

“Yo definiendo que en los *thrillers* hay que perderse mientras no acabes perdido al final. ¿Esto de qué va?, esa es la sensación que tienes que tener ante un misterio” (Maldonado, 2020, p. 678). La investigación de Santos está plagada de dudas, incógnitas y callejones sin salida que le hacen volver una y otra vez sobre sus propios pasos. El cineasta teje una red de incertidumbres que conforman una propuesta muy arriesgada “porque el espectador no tiene ni idea de lo que está viendo hasta el minuto ochenta cuando ve los extintores y José dice: ‘Rock and Roll’” (Maldonado, 2020, p. 678). La decisión de no explicar exhaustivamente los nexos que engarzan la trama es una clara herencia del *noir*, ya que “la película negra (...) está incapacitada para anudar completamente el relato interior, puesto que el mantenimiento y el alimento del deseo exigen que este nunca llegue a saciarse del todo” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 240).

Durante el transcurso de los acontecimientos van sucediéndose una serie de personajes cuyos nombres, procedencia o dedicación, no conocemos con exactitud en primera instancia. Es entonces cuando gana importancia la trama secundaria, ya que las indagaciones de Chacón y Leiva ofrecen datos para dibujar el perfil de estos individuos, ayudándonos a entender el contexto en el que Trinidad se desenvuelve. De esta manera, el espectador, nutrido de información, es capaz de saber más que los protagonistas, yendo por delante de ellos en cuanto a la posible resolución de los hechos narrados.

Junto a las cuatro peripecias estructurales básicas definidas por Sánchez-Escalonilla (2001) –detonante, primer y segundo punto de giro, y clímax–, el avance del segundo acto suele incorporar recursos de interés para generar tensión dramática. El pulso narrativo del desarrollo varía constantemente, combinando momentos en los que Santos parece estar cerca de dar solución a sus problemas, como otros en los que pierde el rumbo de la investigación. Urbizu considera (Maldonado, 2020) que una pesquisa real requiere avanzar un paso hacia delante y dos hacia atrás, exige desplazarse hasta un lugar para no encontrar nada en un primer vistazo y dar con una pista –que había pasado desapercibida– en una segunda visita. Este razonamiento se aplica al guion de *No habrá paz para los malvados*, que somete a Trinidad a continuos obstáculos o *constraintenciones*, es decir, a “dificultades que el protagonista encuentra en su camino, y que supera a corto plazo” (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 155).

En vez de profundizar en todos y cada uno de los contratiempos que padece Santos, consideramos de mayor relevancia para el estudio de la construcción narrativa del filme, detenemos exclusivamente en dos recursos de interés que sobresalen del resto: el punto medio y el segundo punto de giro. El primero de ellos hace referencia, según Sánchez-Escalonilla, a la “peripezia situada en mitad del acto segundo que, sin llegar a provocar un quiebro radical en la lógica de la acción, aumenta la tensión dramática” (2001, p. 155). Para ubicar este *midpoint* debemos remontarnos hasta el minuto cuarenta y cuatro de metraje cuando Trinidad va a visitar la Asociación Cultural Tangerina y encuentra una fotografía –que había visto previamente entre las pertenencias que Rachid–, en la que el confidente posa junto a otros hombres entre los que cree reconocer a uno de los sospechosos que, días antes, había estado siguiendo durante el transcurso de su investigación. El descubrimiento permite, por primera vez, enlazar dos eslabones dentro del inconexo itinerario que sigue el protagonista.

Para alcanzar el segundo punto de giro debemos remontarnos hasta la hora y dieciséis de metraje. Sin haber sacado nada relevante del piso de calle de Tribulete –que visita en dos ocasiones– en el que solo se esconden escombros y extintores, Santos decide tomar un trago en un bar situado junto al enclave, a fin de aclarar sus ideas. Casi como un golpe de suerte –que va acompañado por el estruendo de la máquina tragaperras del establecimiento–, el sonido del claxon de un vehículo llama la atención del inspector, que decide salir a la calle a echar un vistazo. En el exterior descubre que una furgoneta roja mal aparcada –la elección del color es totalmente intencionada como demostraremos posteriormente– está provocando un atasco. Lo que hace sonar las alarmas es que el conductor es el Ceutí –ese hombre al que lleva siguiendo sin tener certeza de sus intenciones–, que anda cargando varios extintores junto a otros musulmanes. Como ya apuntaba Urbizu anteriormente, es aquí cuando todo empieza a esclarecerse, de modo que el espectador encara el tercer acto siendo capaz de comprender el verdadero embrollo en el que Santos anda inmerso por una equivocación.

Antes de abordar el tercer acto hemos de detenemos en la subtrama que protagonizan la juez Chacón y el inspector Leiva. Ambos representan:

Los intentos del Bien para llevar adelante un trabajo meticuloso, arduo y responsable que permita identificar y combatir la energía del mal. Sin embargo, en la película al igual que sucede en las sociedades contemporáneas, quienes han de combatir estas nuevas formas de terrorismo se ven caracterizados por la ineficacia y la lentitud, frente a la capacidad de actuación y a la velocidad con la que se mueve el mal. (Rodríguez, 2016, p. 148)

Si tomamos como referencia la novela negra clásica, esta narración secundaria le otorga al filme un aroma de *hard boiled*, ya que asistimos al proceso que conlleva una investigación criminal desde el principio, cuando acuden al club de alterne a revisar el escenario de los brutales asesinatos. Desde este momento se proclama la cuestión central de la subtrama: ¿conseguirán dar con el autor de los hechos?

Como le sucedía a Rafael Mazas en *La caja 507*, Chacón y Leiva han de nadar –sin saberlo– a contracorriente, ya que cada vez que dan un paso hacia delante, hay alguien –Trinidad– que ya ha estado previamente ahí. Esto supone que los impulsos de guion se construyan a base de barreras. El principal obstáculo al que se enfrentan es que, desde el inicio, siguen una línea de investigación equivocada ya que andan tras la pista de un falso culpable –elemento recurrente del *noir* clásico–, al suponer que el autor de los asesinatos del club Leidy’s es de origen colombiano.

Al igual que en la trama principal, esta también presenta un punto de giro ubicado en el minuto cuarenta y uno de metraje, cuando la madre de Paloma –la mujer de el Ceutí– le comenta a la jueza que un policía –que no dijo su nombre– estuvo en su domicilio haciéndoles preguntas sobre su hija. La declaración despeja las dudas de Leiva, que ya sospechaba de Santos tras creer reconocerle en la grabación de una de las cámaras de seguridad del hotel en el que estuvo registrando la habitación de Hugo Anglada. A partir de este momento –y contando con la confesión de Rodolfo, el compañero de Santos, que afirma no haber estado con Trinidad durante la franja horaria en la que se le sitúa en el hotel– consiguen reencarrilar la investigación, cerrando el cerco sobre el viejo sabueso. Sin embargo, y cuando más cerca está la trama de alcanzar su clímax, irrumpe lo que Sánchez-Escalonilla define como *revés*, al tratarse de un “giro radical de la acción, en el preciso momento en el que el protagonista tiene al alcance la meta que persigue” (2001, p. 155). La debilidad de las pruebas sumado al resultado negativo del informe de balística

–necesario para incriminarlo en el caso Leidy’s– facilitan la absolución definitiva de Trinidad.

Una de las particularidades del desarrollo del filme es que, por primera vez en su carrera cinematográfica, Urbizu incorpora un tercer punto de vista narrativo: el de la célula islamista:

El guion original era omnisciente y había tres puntos de vista narrativos: Santos, los terroristas y la jueza. Es decir, el espectador desde un principio asistía en paralelo a la organización del atentado, por lo que sabía más que los otros personajes tanto juntos como individualmente. Sin embargo, cuando llegó el presupuesto era de diez semanas y había dinero para hacer ocho, es decir, sobaban veinte folios de guion. Optamos por quitar el tercer punto de vista, pero al final, había que incorporarlo porque era imprescindible. En la escena de la estación de Atocha, es la primera vez que ellos se ven interpelados por la trama de la película: “Nos está siguiendo un tío”. Ahí aprovechamos Michel y yo, algo que Heredero discutió mucho en su momento por el salto del punto de vista narrativo, para convertirlos en punto de apoyo narrativo porque ya forman parte de la trama de la que han estado ausentes hasta entonces. (Maldonado, 2020, p. 678)

La intromisión de este tercer punto de vista en solitario, es decir, sin que en su desarrollo intervenga alguno de los protagonistas a los que llevamos siguiendo todo el metraje, tiene lugar en tres ocasiones. La primera, cuando el Ceutí y su banda acuden durante la noche a la compra de explosivos en un desguace, momento en el que surge la cuestión central de esta nueva subtrama: ¿lograrán llevar a cabo un atentado?; la segunda, cuando los terroristas desarmen los extintores para montar y camuflar las bombas; y la tercera, cuando se desplazan hasta el centro comercial Isla Azul para colocar los artefactos. Aunque las acciones que llevan a cabo podrían sobrentenderse si hubiesen sido eliminadas del metraje definitivo, su incorporación favorece la tensión que se va generando hasta el clímax.

Esta *peripezia estructural*, definida por Sánchez-Escalonilla como “el momento de mayor intensidad dramática” (2001, p. 154), da comienzo diez minutos antes de que concluya el largometraje e implica únicamente a los islamistas y a Santos, sin interpelación del tercer punto de vista –el judicial–. El tiroteo final –que le otorga a la obra una estructura cíclica al arrancar y terminar con una matanza– supone el cierre de cada una de las tramas: Santos

—a pesar de las catastróficas consecuencias— no solo consigue acabar con la única persona que podía relacionarlo con los crímenes del club, sino que será recordado como un héroe que salvó al mundo y no como un despiadado asesino a sangre fría; con Trinidad muerto, Chacón y Leiva nunca podrán esclarecer el caso Leidy's, al no haber ningún testigo con vida; y la célula islamista también erra en su intento por demoler el centro comercial y acabar con miles de inocentes. En definitiva, solo una de las tres cuestiones centrales del filme obtiene un resultado positivo.

8.4.4. Construcción dramática

Como ya dijimos, la estructura de *No habrá paz para los malvados* “es áspera y no facilita tampoco especialmente el seguimiento de la intriga al espectador” (Fernández, 2012, p. 34). Urbizu asienta todo el metraje, al igual que en sus anteriores obras, sobre un conflicto de relación, un enfrentamiento establecido entre los dos puntos de vista narrativos principales, ya que las metas de sus acciones son excluyentes. Esto supone que el triunfo de unos —ya sea Santos o Chacón y Leiva— supondrá el fracaso del resto:

En los dos casos las metas de las investigaciones paralelas difieren e incluso pueden oponerse, ya que para unos se trata de ocultar los hechos cuando los otros intentan desentrañarlos. Esta estructura pone de realce la confrontación entre dos sistemas de valores, que se podría resumir como el enfrentamiento entre la ley y el crimen, o en términos morales entre el bien y el mal. (Rodríguez, 2017, p. 312)

Para generar el conflicto es necesario, según Vale (1989), que, dentro de la acción, los protagonistas vayan experimentado cuatro fases diferentes. La primera es el estado inalterado, una situación inicial que sirve para presentar a los personajes y las circunstancias que los envuelven. Para que el planteamiento del filme tenga sentido es indispensable la alteración —segunda fase—. En la película, el desastre del club Leidy's actúa como desequilibrante tanto para la trama de Santos, cuya misión es lapidar cualquier nexo que lo relacione con los asesinatos, como para la de Chacón y Leiva, que han de ponerse manos a la obra con el caso. Con el inicio del segundo acto entra en escena la lucha —tercera fase del conflicto—, durante la cuál “el protagonista mantiene y renueva su intención mientras recorre una carrera de obstáculos, que, necesariamente, debe ganar en

interés” (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 121). Por último, y coincidiendo con el clímax, se produce el ajuste, es decir, los personajes logran –o no– alcanzar las metas que los llevarán de regreso a una situación similar desde la que partieron al comienzo del relato. En el caso de *No habrá paz para los malvados* y como apuntamos con anterioridad, Trinidad, aún perdiendo la vida, es el único en lograr su objetivo.

La continuidad y el ritmo a la hora de narrar el conflicto, dependen absolutamente del movimiento hacia delante. Para que el relato avance por este camino es necesario, y de acuerdo con Vale, que los personajes tengan un objetivo, que como vimos en el párrafo anterior, nace durante la alteración. “Tan pronto como se establece el objetivo, el espectador anticipa la posibilidad de su logro. Esta anticipación expresa en sí un deseo de alcanzar el objetivo. Y este deseo provoca un movimiento hacia adelante en la mente del espectador” (1989, p. 130).

No habrá paz para los malvados es un largometraje que –a pesar de sus múltiples personajes e historias aparentemente inconexas– vuelve al ritmo físico y vibrante de *La caja 507*, que va *in crescendo* conforme avanzan los acontecimientos. Como sabemos, para mantener la atención del espectador en este tipo de obras es necesario obstaculizar el rápido cumplimiento de los objetivos del filme –sin que se cometa antes del clímax– valiéndonos de recursos dramáticos como la anticipación y el suspense. “Para la anticipación necesitamos un objetivo que, como recordamos, solo una intención puede establecer. Y para el suspense necesitamos una duda sobre el resultado de la intención, que, como recordamos, solo una dificultad puede crear” (Vale, 1989, p. 130).

Urbizu, y al igual que en sus *noir* anteriores, juega a la perfección con la curiosidad y el suspense de los espectadores. De acuerdo con Vale (1989), el primero de estos conceptos se manifiesta cuando desconocemos las intenciones de los protagonistas; solo en el momento en el que nos son reveladas se genera el segundo, ya que nos preguntamos si se toparán o no con imprevistos que entorpezcan su ejecución. El bilbaíno demuestra su capacidad narrativa empleando los recursos dramáticos para dosificar cómo, cuánta y en qué momento del relato hace entrega de la información a su audiencia. Para entender el funcionamiento del suspense en el largometraje hay que tener en cuenta la siguiente apreciación:

Debemos comprender que el espectador no puede sentir el suspense hasta informarse de las dificultades que se le oponen al relato (...) de esto deducimos la necesidad de dar la información en el momento oportuno para obtener los mejores valores del suspense. (Vale, 1989, p. 128)

Las incertidumbres que genera la trama se resumen en la siguiente conclusión de Vale: “Mientras el relato progresa pueden cambiar las posibilidades de cumplimiento o de frustración, y, con ellas, nuestra duda” (1989, p. 128). Los giros que experimenta tanto la investigación de Santos como la de Leiva y Chacón provocan que, durante el transcurso del filme, la curiosidad del espectador vaya alterándose. En primer lugar, nos preguntamos acerca de quién es la persona a la que el inspector debe dar caza. Minutos después, esto deja de ser relevante ya que el foco se desplaza hacia otro centro de atención –los yihadistas–, cuyas intenciones desconocemos. Que las cuestiones centrales de la obra se modifiquen en diversas ocasiones, provocan el efecto envolvente del relato sobre el público.

Otro de los recursos dramáticos a los que Urbizu suele recurrir, y que está relacionado con el cumplimiento de las metas de los protagonistas, es la anticipación. Este mecanismo de creación de suspense permite que los espectadores prevean el desenlace de la obra. Como hemos podido observar durante el transcurso de la investigación, el cineasta apuesta por ser sutil, sugiriendo subliminalmente el destino de sus personajes mediante elementos premonitorios¹⁶². En el filme en cuestión, distinguimos dos: la manera en la que reposa el revólver de Trinidad en dos escenas; y la corrida de toros que observamos por televisión en el bar en el que suelen reunirse los efectivos de la policía.

De acuerdo con Díaz (2012), el inserto del arma de Santos cumple una doble función: por un lado, adelanta el final del protagonista; y por otro, es un recurso estratégico que marca el final tanto del planteamiento como del clímax de la obra. El primer inserto, que referencia a *A quemarropa* (John Boorman, 1967), nace de un plano general que presenta a Trinidad, de espaldas, sentado en el salón de su apartamento casi a oscuras, y que avanza

¹⁶² Durante el análisis de *La caja 507* apuntamos que estos elementos podrían ser de diferente naturaleza: objetos que están en contacto directo con los personajes o que pasan inadvertidos en algún plano fugaz del metraje; tonos o colores dispuestos en el vestuario; gestos o miradas de los personajes; o incluso piezas musicales asociadas a algún individuo o acontecimiento.

hacia su mano en un suave travelling hasta reencuadrar el objeto mientras escuchamos el sonido del paso de un tren (ver fotograma 214, p. 620). La decisión de Urbizu por desplazar la cámara hacia el revolver es una clara llamada de atención para el espectador, al que se le lanza una imagen potente y metafórica.

La inercia con la que la pistola cae sobre el índice de Santos es similar a la que encontramos en el último plano del tercer acto (ver fotograma 215, p. 620). En este caso, el cineasta nos coloca al otro lado del eje –frente al personaje–, de manera que vemos el flanco del arma que, en el anterior inserto, se nos ocultaba. Un travelling descendente y en diagonal –iniciado desde el punto de vista de Chacón y Leiva– pasa por el rostro inerte y la mirada perdida del inspector para detenerse en la ensangrentada pistola. El silencio, solo interrumpido por el sonido de unas lejanas chicharras, da paso a una marcha militar que marca tanto el punto y final de Trinidad, como el de una narración visualmente elíptica y es que, entre “estos dos planos parecidos y distintos, Trinidad ha pasado del estatuto de asesino al de héroe, salvador de muchas vidas. Es el mismo hombre, pero con un sacrificio ha atravesado la oscuridad para quedarse en la plena luz del día” (Rodríguez, 2017, p. 312).

Además de esta sugerente composición, debemos reparar en otro elemento anticipativo situado cerca de la media hora de metraje. Teniendo en cuenta la importancia que tiene la televisión en la producción cinematográfica de Urbizu, no está de más preguntarnos acerca de la intencionalidad que esconde el inserto de una pantalla en la que observamos a un toro herido embistiendo contra un picador (ver fotograma 216, p. 620). No cabe duda de que este subliminal detalle puede ser pasado por alto:

Estamos muy acostumbrados a no dar valor a lo que está ahí. Y todo tiene que tener una importancia si está ahí, debería ser por algo (...). La gente está mal educada en el audiovisual y cree que las cosas son porque sí. (Maldonado, 2020, p. 655)

A simple vista la imagen puede no decirnos nada, sin embargo, si volvemos a ella una vez acabo el filme, entenderemos su valor metafórico ya que “está puesta como un espejo de su carácter ya que Santos es el toro. Una vez escrita caímos en la cuenta de que estaba anunciando su muerte” (Maldonado, 2020, p. 681). No es casualidad que, secuencias después, y habiendo recibido varias puñaladas en el costado que casi lo dejan fuera de

juego, el protagonista reaccione “como un animal herido que se niega a morir, se revuelve y utiliza sus últimas fuerzas para para llevarse por delante a todo el que ha intentado herirle” (Alarcón, 2019).

Vale defiende que una correcta anticipación basa su éxito en la repetición. “El factor de repetición, si está en relación con un carácter o hecho, puede ser establecido o tan solo sugerido, pero puede surgir automáticamente si se muestra tres o cuatro veces el mismo hecho en el curso del relato” (1989, p. 120). Si exploramos detenidamente *No habrá paz para los malvados* damos con un objeto con una presencia reiterativa en cuadro: los extintores. Es interesantísimo el uso que hace Urbizu de ellos, convirtiéndolos en un *leit motiv* que complementa la dimensión argumental del largometraje. En el transcurso del relato podemos llegar a distinguir hasta un total de ocho (ver fotogramas 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223 y 224, pp. 621-622), dispuestos en diferentes puntos del encuadre. Entran en escena al inicio del segundo acto y parecen irrelevantes hasta que conocemos la intención de la célula terrorista. Aunque en ocasiones podamos pensar que están en el plano de casualidad –como parte del protocolo de seguridad de algún enclave– se sitúan exactamente donde el cineasta desea. No buscan ser el centro de atención o atraer nuestra mirada, más bien se pierden entre terceros términos y desenfoces para mantenerse ocultos. En realidad, son pistas que Urbizu nos lanza para que comprendamos el peligro constante que nos acecha. Ya en un segundo visionado, y entendiendo la premisa que el bilbaíno nos entrega con su obra, caemos en la cuenta de que son el escondite perfecto para un artefacto explosivo ya que se camuflan en el entramado urbano guardando un carácter aparentemente inofensivo.

Como no podía ser de otra manera, el carácter *noir* del filme está ligado a otros elementos recurrentes que nunca pueden faltar: la violencia y el azar. Si comparamos la obra con *La caja 507*, somos conscientes de que nos enfrentamos a una producción en la que la violencia es más sucia, desgarradora y explícita. Sin embargo, se retrata desde el respeto ya que, como hemos comentado en repetidas ocasiones, Urbizu detesta su uso gratuito o irresponsable:

La violencia es un tema muy serio. Es fácilmente frivolisable y espectacularizable. Yo tengo mis conflictos con esa utilización potencialmente frívola de la violencia. Depende del tono general de la película, de lo que estés haciendo, tienes que dar un tratamiento

más o menos realista. A mí me impone y creo que, no ya la violencia, sino todo mi oficio, es un oficio ético y estético; así que trato de ser extremadamente cuidadoso con esta y, a la vez, que sea impactante en el público, que afecte sin ser gratuita. Los *offs* y las elipsis son, es ese sentido, herramientas muy buenas que juegan con lo que no se enseña, pero el espectador imagina. (Devís, 2019)

La relevancia de la violencia del filme no radica en lo sobrecogedora que pueda ser para la audiencia –al mostrar, sin tapujos, cómo se desploman los cuerpos tiroteados– sino en que podemos llegar a justificar su uso, entendiéndola como única arma para combatir el mal:

La violencia es el único método plausible. Además, como espectadores, esperamos y queremos que haga eso, nos da igual que sea un asesino despiadado a sangre fría, borracho y un peligro absoluto. Es la vieja frase: “Es un hijo de puta, pero es nuestro hijo de puta”. Todo el mundo está a favor de Santos. (Maldonado, 2020, p. 680)

A pesar de encontrarnos ante un filme *noir*, el uso de la violencia está –como en todo el cine de Urbizu salvando *Todo por la pasta*– muy dosificado. De hecho, las dos escenas más sangrientas se sitúan al comienzo y al final. El cineasta demuestra que no es necesario plagar el metraje de disparos y muertes para crear una trama violenta. De acuerdo con Rodríguez: “La película aboga por una toma de conciencia del peligro que amenaza nuestras sociedades y justifica a la vez el recorrido del protagonista: el fin justifica los medios” (2017, p. 213).

Además, Urbizu parece querer hablarnos de una violencia invisible –que no se materializa físicamente en el filme–, escondida en el propio contexto histórico-social de la obra. El Madrid de *No habrá paz para los malvados* se ve inmerso en un panorama oscuro amenazado por los movimientos estudiantiles, la corrupción, el crimen organizado y el tráfico de estupefacientes. “Junto a la corrupción instalada en las agencias estatales de seguridad, en los cuerpos de policía o en la propia instrucción de casos judiciales, el guion subraya síntomas de desequilibrio social propios de una comunidad en crisis” (Sánchez-Escalonilla, 2016, p. 154).

Si tomamos como referencia la trilogía *noir*, es en este filme donde mayor significación adquiere uno de los elementos intrínsecos del cine negro clásico: el azar. Como en *La*

caja 507, actúa como motor de la historia ya que “llevará a Santos Trinidad desde una noche de borrachera hasta la desactivación del atentado terrorista” (Díaz, 2012, p. 121), convirtiéndolo –sin querer– en un figura heroica que nunca será olvidada en el Cuerpo de Policía. Del mismo modo, favorece la configuración cíclica de la obra, ya que tanto el primer como el último plano, muestran máquinas recreativas (ver fotogramas 225 y 226, p. 623). La casualidad también podríamos interpretarla como un impulso narrativo que favorece a Trinidad: le lleva a perseguir a uno de los matones de Lora hasta la cafetería en la que se encuentra con uno de los terroristas; o le hace salir de un bar justo en el momento en el que el Ceutí carga los extintores en una furgoneta. Por último, y apoyándose en el epílogo en el que nos adentraremos en próximos epígrafes, Urbizu trata de hacernos reflexionar sobre la importancia del azar en nuestra vida y es que, solo la casualidad de estar o no presente en el lugar de un atentado o accidente, puede salvarnos o condenarnos. En definitiva, la línea que separa la vida de la muerte depende, en muchas ocasiones, de la suerte. “Te das cuenta de que el azar es una fuerza latente que define gran parte de lo que sucede a nuestro alrededor” (Brox, 2013, p. 78).

Para concluir este bloque de análisis debemos reparar, como elementos constructivos del contexto del filme, en los espesantes:

Serían las calles de Madrid. La película está llena de diálogos oídos en bares en el centro de la capital, que es mi territorio desde que llegué a la ciudad. Yo siempre he sido de bares como el que sale al principio, de esos que se barren con serrín. (Maldonado, 2020, p. 676)

Al igual que en *La vida mancha*, los espesantes son todas aquellas personas y rincones que configuran el submundo que envuelve el largometraje: los bares de barra metálica, de servilletas y colillas por el suelo; los camareros con camisa y pajarita; los borrachines que no encuentran el momento de irse a casa; el Anís del Mono; las conversaciones sobre fútbol antes que sobre la situación económica del país...

8.4.5. Montaje

Al igual que en los anteriores largometrajes de la trilogía *noir*, *No habrá paz para los malvados* guarda un esquema narrativo lineal de manera que las escenas transcurren sin

que la continuidad sea interrumpida por saltos espaciotemporales hacia el pasado o el futuro. Como explicamos en apartados anteriores, la película, que parte de un único punto de vista narrativo para concluir con una triple focalización, se sustenta principalmente en la superposición de tramas, provocando:

Un enfrentamiento conceptual entre dos formas de entender la ley: la raíz bíblica y elemental de Santos, erigido en ángel exterminador que persigue incansablemente a los infieles para hacerles pagar por sus pecados, y la interpretación contemporánea de la misma, representada por Chacón (...) que combate el mal sin mancharse nunca las manos, sólo con la fuerza de la ley humana. (Fabregat, 2011)

Dentro de la construcción narrativa cronológica, distinguimos una secuencia en la que las escenas se asocian mediante un montaje alterno, ya que existe una correspondencia espaciotemporal entre dos acciones. Nos referimos al momento en el que Leiva y Santos –sin haberlo previsto– visitan al unísono la sala Machuca: el primero, para entrevistarse con su propietario; y el segundo, siguiendo la pista de Rachid. Es la primera vez que las dos investigaciones, que avanzan en paralelo, convergen en el mismo punto: la salida del establecimiento. El encontronazo nos desvelará que los personajes, a pesar de llevar muchos años sin verse, fueron compañeros de promoción en la Academia de Policía.

En relación a los postulados de Casetti y Di Chio (1991), podríamos decir que el largometraje presenta una duración anormal ya que el tiempo de la representación – extensión del filme– no concuerda con el tiempo de lo representado –días que abarca la diégesis–. Como hemos podido comprobar a lo largo de la investigación, la condensación temporal suele ser producto de la elipsis, “una omisión en la continuidad temporal del relato. Se provoca con la eliminación de alguna parte de una escena o de una secuencia, y afecta al planteamiento, al nudo o al desenlace de una acción” (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 164). A lo largo de la trilogía Urbizu ha empleado –además de para hacer avanzar rápidamente el relato– esta herramienta de representación para rehuir de la espectacularización de la violencia y silenciar las historias de amor. Sin embargo, en el filme que nos ocupa su aplicación es diferente.

Si en *La caja 507* las elipsis o los fuera de campo evitaban mostrar la muerte de algún personaje, en *No habrá paz para los malvados* todo cambia, volviéndose explícita y violenta.

Si recordamos la secuencia del club Leidy's, cada una de las tres muertes se muestran en plano de manera áspera y seca: Hugo Anglada recibiendo un disparo en el pecho; Pedro Vargas siendo golpeado contra la barra para después recibir tres tiros más –uno de ellos a bocajarro–; y la camarera siendo abatida por la espalda cuando trata de escapar por una puerta de servicio. Mientras que en sus anteriores largometrajes –quizás– hubiese apostado por el *off* y por la insinuación, ahora aprovecha para sacar su lado más crudo. Este esquema vuelve a repetirse en el último tiroteo de la obra, en el que Santos también acaba con tres personas. Sin embargo, y a pesar de todo, el cineasta transfiere una violencia verosímil en la que no se recrea, ya que la duración de los planos en los que las balas impactan, duran décimas de segundo, y en ningún momento acerca la cámara al cuerpo sin vida de sus personajes, retratando la muerte –siempre– con respeto.

Otra de las peculiaridades de la película, a diferencia de sus predecesoras, es que no distinguimos ninguna elipsis que apueste por dejar una historia de amor en *off*, suprimiéndola del metraje; y es que, realmente, no hay ninguna secuencia sentimental que implique a su protagonista, que debe lidiar con sus problemas en solitario. El filme no concede resquicios para el romanticismo o lo emocional. Solo en una ocasión, y dejando entrever el lado más cariñoso de Chacón, intuimos la estrecha relación que mantiene con su marido y su hijo, al que llama antes de acostarse.

La dinamización del montaje¹⁶³ se inspira claramente en el *noir* clásico ya que “pivota sobre planos de corta duración que, una vez agotada la función informativa o dramática de una imagen, dejan paso a la siguiente sin conceder al encuadre anterior ningún otro valor adicional, ya sea este descriptivo o estético” (Heredero & Santamarina, 1996, p. 191). Habiendo prestado especial atención a sus obras anteriores, podemos afirmar que el montaje de *No habrá paz para los malvados* es el más sobrio de todo la trilogía. La mayor parte de las secuencias se suceden mediante transiciones al corte, sin que existan juegos de relaciones causa-efecto entre imágenes o conexiones de audio encabalgado. En todo el metraje distinguimos únicamente cuatro fundidos: el primero, desde negro, que nos muestra el plano con el que da comienzo el filme –máquina tragaperras–; el segundo, cuando pasamos de una imagen de Trinidad herido al borde de la cama a un fotograma

¹⁶³ Pablo Blanco obtuvo el goya a mejor montaje durante la 16ª edición de los premios.

en negro; el tercero, ligado al anterior, en el que partimos de la nada para observar cómo la célula yihadista monta las bombas; y un cuarto, que pone fin a esta secuencia, fundiéndola a negro.

A pesar del clasicismo del montaje hay que prestar especial atención a los encadenados. Urbizu emplea este recurso para solapar imágenes –durante unos segundos– en dos ocasiones: la primera, en la escena de los terroristas ya comentada en el párrafo anterior, pasando de un plano detalle de los artefactos explosivos a un primer plano del individuo que los manipula; y la segunda, en el epílogo del filme, sobre el que es necesario detenernos debido al valor metafórico que esconde.

El cierre del largometraje se compone de cuatro planos generales –de diez segundos cada uno–, en los que la profundidad de campo adquiere un valor importantísimo, ya que relaciona el primer término –ocupado por el extintor bomba– con el último –personas inocentes y anónimas– (ver fotogramas 227, 228 y 229, pp. 623-624). A través de ellos, volvemos a recorrer –en idéntico orden– los mismos espacios –cajas del supermercado, taquillas de los multicines, pasillos de tiendas y zona infantil– por los que minutos atrás los terroristas deambulaban para preparar el atentado. Los tres primeros enclaves mantienen una característica común: nos muestran el lugar vacío y en absoluto silencio para encadenar la imagen con el bullicio de la gente que los puebla. Sin embargo, el cuarto –recreativos para niños (ver fotograma 226, p. 623)– es excepcional y paradójico ya que, a pesar de que las diferentes máquinas estén en movimiento, no hay nadie alrededor¹⁶⁴:

Prescinde por completo de la imagen humana: nadie monta en el tiovivo, el barco o el cochecito de ese parque de juegos infantil. Se trata, no obstante, de un lugar tan susceptible de ser escenario de una masacre como los tres anteriores y que, de esta forma, se nos ofrece entera y escalofriantemente disponible para ser ocupado; tan disponible como la explosión ahora en suspenso. (Díaz, 2012, p. 116)

Urbizu (Maldonado, 2020) confiesa que con este conjunto de planos lo que pretende transmitir es que seguimos en peligro a pesar de que el atentado no haya alcanzado su

¹⁶⁴ Urbizu reconoce (Maldonado, 2020), que el hecho no encadenar los niños fue una propuesta del montador Pablo Blanco. Manteniendo el tiovivo y demás recreativos en funcionamiento, sin presencia de críos, se conformaba un final más sobrecogedor que si mantenían el efecto de superimpresión de imágenes de los planos que lo preceden.

objetivo. Las bombas continuarán estando dispuestas entre una multitud de personas inocentes que desconocerán lo cerca que han estado de perder la vida, y que se sienten a salvo al formar parte de un sistema que transmite –como bien plantea la película como veremos en el siguiente epígrafe– una falsa ilusión de seguridad. “Presumimos de haber creado una sociedad que controla y vigila, pero en realidad sigue siendo un mundo sumido en el caos” (Brox, 2013, p. 78).

8.4.6. Punto de vista y premisa

Al igual que en el resto de obras que conforman la trilogía *noir*, Urbizu narra de manera extradiegética, por “mantenerse al margen del mundo diegético que ha creado y ser ajeno por completo a la acción de sus personajes” (Sánchez-Escalonilla, 2001, pp. 68-69). No se entromete en las decisiones de sus protagonistas para respaldarlas o denunciarlas, simplemente les deja libertad de acción para que sean los espectadores los que juzguen la forma en la que resuelven sus peripecias. Además, nos ofrece un relato desde un punto de vista objetivo en el que queda clara su función como autor implícito, ya que, y siguiendo a García (1994), se enmascara en el discurso.

La premisa del largometraje sigue la estela de *La caja 507* y del cine negro clásico, al arrojar una mirada crítica contra el sistema:

Creo que el cine negro tiene esa obligación. Hay una frase de Buñuel que desde que la leí me la he quedado que dice: “Las películas, a parte del fin lícito de hacernos pasar un rato entretenido, deben tener la obligación de decir o comunicar que no vivimos en el mejor de los mundos posibles”. (Maldonado, 2020, p. 650)

Con *No habrá paz para los malvados*, el bilbaíno nos hace reflexionar sobre el falso mito de la protección, debido a la inconexión entre los organismos encargados de salvaguardar la seguridad ciudadana y el submundo criminal que late soterrado bajo la apariencia de sociedad perfecta en la que nos hacen creer que vivimos. La investigación que protagoniza Chacón pone de manifiesto las carencias de los órganos policiales españoles, que andan más preocupados por su imagen corporativa –“Nosotros hacemos muy bien

nuestro trabajo¹⁶⁵”, le comenta Ontiveros a la jueza— que por su correcta colaboración interdepartamental —“¿No se hablan entre ustedes¹⁶⁶?”, contesta ella—. La incomunicación entre la Policía Judicial, Antidroga y Antiterrorista, se sugiere claramente a raíz del caso Vargas-Lora-Ceutí, en el que, a lo largo de los años, se han visto involucrados desde la Brigada Central de Estupefacientes a la Unidad Central de Inteligencia Exterior. A pesar de todos los operativos disponibles ninguno conoce el auténtico paradero del temido yihadista —al que se le cree huido en Oriente Medio—, alegando que los terroristas de su categoría son difíciles de fijar. Todo esto sugiere “la profunda falla sistémica sobre la que, en las actuales sociedades de control, se sustenta nuestra ilusoria sensación de seguridad” (Díaz, 2012, p. 121), y es que “el mito de la seguridad es inalcanzable” (Oviedo, 2011).

La lectura que sacamos al respecto —y conociendo el desenlace de la obra— no podría ser más paradójica: solo un justiciero con principios éticos reprochables parece poder revertir la situación. Queda claro que a veces es necesario hacer las cosas mal para obtener un bien:

Frente a la incapacidad de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado para combatir las nuevas amenazas terroristas, solo puede alcanzarse la salvación por medio de la intervención individual de alguien dispuesto a saltarse las normas y a combatir al enemigo con sus mismas y violentas armas. (Rodríguez, 2016, p.152)

Otra muestra de las deficiencias del sistema es haber sobreseído el caso Vargas-Lora alegando —tal y como informa Cerdán— que el recurso de la fiscalía llegó un viernes y un supuesto funcionario olvidó cursarlo dentro del plazo estipulado. Este error, que bien podría interpretarse como una ineptitud, esconde un verdadero conflicto de intereses, denotando la corrupción de un cuerpo de seguridad del Estado:

Ocurren cosas que afecta a generaciones enteras y que son producto de la vagancia, de la torpeza, del abandono. Y cuando un sistema delega en instituciones a las que se les

¹⁶⁵ Diálogo extraído del minuto 00:59:31 de *No habrá paz para los malvados*.

¹⁶⁶ Diálogo extraído del minuto 00:57:25 de *No habrá paz para los malvados*.

presupone un buen funcionamiento que en realidad cruje y tiene grietas, por ahí se filtran los grandes males colectivos. (Herederero & Yáñez, 2010, p. 45)

Evocando de nuevo al *noir* tradicional, la sociedad que el cineasta representa en el largometraje se caracteriza por la dualidad, y es que en ella conviven, al unísono, dos realidades: la que discurre impasiblemente ante los ojos de los ciudadanos y un submundo de violencia y corrupción generada por los propios mecanismos del sistema, que basa su existencia en las mentiras y las falsas apariencias. Urbizu deconstruye un tejido social amenazado por la criminalidad, el tráfico de estupefacientes, el dinero negro... que germinan debido al modo de vida del mundo posmoderno:

Un mundo sin ley ni orden, en el que la retroalimentación del terrorismo yihadista internacional mediante sus conexiones con el narcotráfico colombiano y el tráfico de armas de los países del Este, muestra, hasta qué punto, en la lógica del capitalismo avanzado, es el dinero, no solo como patrón simbólico, sino como eje articulador de las conductas, el que ha sustituido a cualquier otro valor de cohesión social. (Díaz, 2012, p. 121)

De esta manera, *No habrá paz para los malvados* sigue la estela de *La caja 507*, al transmitirnos un mensaje derrotista que nos invita a desconfiar de aquellas instituciones que rigen el país:

El *thriller* y el género negro, están muy ligados también a cierto pesimismo existencial y político. No creo que sean cosas que pasen sólo en España, aunque aquí pasen de una manera muy española, muy “villareja”, pero son excrecencias del sistema capitalista, que crea unas relaciones más allá de las instituciones, normalmente ocultas a nuestros ojos, que son un caldo de cultivo para a cubrir a la delincuencia. El dinero negro es el ejemplo más claro que hay. (Devís 2019)

El poso final de la obra es amargo y desconcertante, algo habitual al enmarcarse en un género que “podríamos decir que admite difícilmente segundas partes. El cine negro nunca es optimista, si algo va mal irá a peor. Aparte que el mundo no da ninguna razón para el optimismo. El mundo es una chapuza, un desastre” (Maldonado, 2020, p. 681).

Como conclusión:

Enrique Urbizu nos coloca cara a cara con la sombra que proyecta nuestra propia imagen en el espejo de la sociedad capitalista global; una sombra cuyos contornos parecen requerir, como pie de foto, aquellas palabras de Bertolt Brecht, tan contundentes como proféticas: “Solo la violencia sirve donde la violencia impera”. (Díaz, 2012, p. 121)

8.5. Dimensión dramática

8.5.1. Santos Trinidad

8.5.1.1. Dimensión física

La presentación del protagonista, y en comparación con los dos largometrajes anteriores, plantea una nueva estructura, ya que su primera aparición no se reduce, como en *La caja 507*, a una única escena de unos cinco minutos en la que ya podíamos trazar el perfil de Rafael Mazas; ni tampoco a una secuencia como la de *La vida mancha*, en la que la llegada de tío Pedro se combina con escenas en las que toman la palabra otros personajes. En el filme que ahora nos ocupa, Urbizu arrastra la presentación de Trinidad hasta el primer punto de giro del guion, alrededor del minuto quince de metraje, de forma que, durante los primeros compases, el peso de la narración recae exclusivamente sobre este personaje. Esta presentación ininterrumpida deja clara la voluntad del realizador de sumergirnos rápidamente en una historia trepidante narrada de manera clara, concisa y concreta, desde el minuto uno.

La irrupción de Santos –al que vuelve a dar vida José Coronado– se caracteriza por la fragmentación de la puesta en escena, algo que no habíamos visto en *La caja 507* y *La vida mancha*. En ambos filmes, un único plano o dos sucesivos, eran suficientes para acceder al rostro y al conjunto físico del personaje. Sin embargo, en esta película, Urbizu descompone la presentación en diferentes encuadres que van desvelando poco a poco los rasgos de Trinidad, y que se entremezclan con insertos del escenario y los ambientes en los que se mueve, ayudándonos, de manera implícita, a construir desde el inicio, la personalidad del inspector.

Un plano medio corto –el primero de la obra– muestra una máquina tragaperras decorada con varias figuras fluorescentes: a la izquierda, un *sheriff* apuntando con su revólver junto a un jinete solitario de espaldas, que se pierde en un inmenso desierto; a la derecha, una bailarina o prostituta a las puertas de un *saloon*. Un travelling vertical descendente compone otro cuadro en el que quedan, en medio, cuatro elementos clave en la película: una placa de *sheriff*, un sombrero de *cowboy*, una bolsa llena de dólares y un revólver (ver fotograma 225, p. 623). Después de dos insertos, que comentaremos posteriormente, volvemos a un plano medio corto de la máquina sobre la que se recorta el escorzo de un personaje que fuma y bebe mientras juega. Este encuadre da paso a un plano general de situación: Santos, aún de espaldas a los espectadores, mata las horas en un bar clásico y anticuado, acompañado de dos camareros y un personaje aparentemente solitario.

Otro plano medio corto de escasos segundos, nos acerca al perfil del personaje, que maldice y golpea la tragaperras de la que no ha conseguido sacar tajada. Como ya hizo en *Cachito* o *La vida mancha*, Urbizu introduce un plano detalle del calzado de Trinidad. Sobre un suelo mugriento cargado de servilletas y colillas, y tras apagar un cigarrillo, se deslizan unas botas marrones de *cowboy*. Un travelling lateral en horizontal, acompaña sus pasos, que dejan atrás la máquina para dirigirse a la barra. Apoyado sobre esta, y en plano medio corto que ya nos revela su rostro, pide cambio al camarero, se guarda una fotografía de una chica, le da el último buche a un cubata de ron con coca cola y pide otro. Mientras el camarero se lo sirve, gira la cabeza para escuchar desinteresadamente el boletín informativo de la noche. Entorna la mirada y se topa con una pareja que, sentada en una mesa, flirtea descaradamente. Tras dedicarles unos segundos, se encara hacia la barra y se sirve solo una pizca de refresco en una nueva copa que le aguarda.

Una elipsis nos trasporta hasta el cierre del bar. Mientras el encargado limpia, Santos, con la mirada perdida, juguetea con una alianza entre sus dedos. Uno de los camareros rompe su estado de ensimismamiento, invitándole a pagar la cuenta y marcharse. Ebrio a más no poder, pide un último trago que le es rechazado. Tras maldecirles, abandona el establecimiento dando tumbos. En una calle donde reina la oscuridad, saca las llaves del coche y, durante unos segundos, trata de recordar donde lo aparcó. Haciendo un amago hacia su derecha, termina cambiando de rumbo, en dirección opuesta. Estas coordenadas

iniciales sirven de punto de partida para los acontecimientos que tendrán lugar posteriormente.

A simple vista, y siendo conscientes de que los primeros compases del filme se inspiran en la obra *Corre, hombre* de Chester Himes, la imagen de Santos evoca a Matt Walker, el alcohólico inspector de policía que protagoniza la novela. El escritor afroamericano, y tomando prestadas algunas líneas del capítulo que abre el relato, define a su protagonista como un borracho de imagen terrorífica, que maldice y despotrica contra todo, que esconde dos revólveres bajo la gabardina, que camina como un pistolero, y que tiene una mirada maníaca.

El carácter *noir* de la película, heredado no solo de la obra de Himes, sino también de la propia construcción narrativa del relato, provoca que Trinidad nos recuerde, a su vez, a aquellos personajes acabados, tan característicos del cine negro, que Urbizu define como:

Los hombres duros, los hombres tristes, los hombres violentos. Acostumbran a la soledad, valoran el silencio. Hablan poco, lo justo; se desenvuelven en claroscuros. La cosa nunca está clara del todo; la mayoría no tiene algo parecido a un hogar al que volver, se hacen pasar por quien no son. Muchos han olvidado ya su nombre. (2007, p. 151)

Además, y como le sucedía a Pedro en *La vida macha*, Santos es un personaje construido de manera arquetípica que se identifica con los pistoleros del *western* crepuscular:

Los protagonistas del *western* tienen que ser “losers” vencidos de antemano. Personas que hace tiempo que han pactado con la muerte y la derrota, por lo que no tienen nada que perder. No tienen máscara y no les quedan ilusiones, por lo que representan la aventura desinteresada. (Cohen, 2006, p. 73)

Tomando como referencia el universo cinematográfico de Sam Peckinpah, uno de los cineastas crepusculares más reconocidos, Trinidad es una simbiosis perfecta entre Gil Westrum y Steve Judd, esos dos viejos vaqueros de *Duelo en alta sierra* (1962) que antes de retirarse han de cumplir con su última misión, que acabará con la vida de uno de ellos. Del mismo modo, y recurriendo a la cinematografía *noir* americana clásica, existen similitudes entre Santos y Roy Earle, el gánster veterano de *El último refugio*, un ladrón

de bancos de la vieja escuela que ha de enfrentarse, casi de manera obligatoria, a su último golpe, del que solo la muerte –que actúa como destino liberador– le permitirá salir airoso.

Adentrándonos en el estudio de la dimensión física de Trinidad, debemos preguntarnos sobre la elección de su nombre. Uno de los motivos que pudieron llevar a Urbizu a tomar dicha decisión es que, por primera vez dentro de la trilogía *noir*, nos encontramos ante un personaje que parece ser católico y creyente. Aunque en ningún momento exista una declaración como tal, lleva un crucifijo de oro colgado del cuello, que no pretende esconder bajo su camiseta interior. Así mismo, cuando registra la cartera de uno de los hombres a los que mata en el club al inicio del filme, vemos que, durante unos segundos, le dedica una ojeada a una estampa religiosa que esconde en la cartera, lo que denota su interés por el mundo cristiano (ver fotograma 230, p. 624). Además, el rol de ángel caído que adquiere con el transcurso del metraje, serviría también para justificar su nombre. Por último, y como destaca Rodríguez (2017), si tenemos en cuenta que el personaje se asemeja al arquetipo de pistolero del oeste, su apellido podría referenciar a *spaghetti-westerns* como *Lo chiamavano Trinità (Lo llamaban Trinidad, Enzo Barboni, 1970)*, o *Continuavano a chiamarlo Trinità (Lo seguían llamando Trinidad, Enzo Barboni, 1971)*.

A diferencia de otros personajes del universo Urbizu, la edad si es relevante para el estudio de la dimensión física de Trinidad. “A José el personaje de Santos Trinidad le llega con el físico y la edad adecuada, con la confianza de haber escrito para él dos personajes previos; está escrito para José” (Andrés, 2012). Con unos cincuenta y tantos años a la espalda –Coronado tiene cincuenta y cuatro cuando lo interpreta–, Santos ya ha vivido mil y una aventuras. Su amplia experiencia en el Cuerpo de Policía lo convierte en un sabueso meticuloso que conoce a la perfección los terrenos por los que ha de moverse. Tantos años dedicándose a una profesión en la que también hay cavidad para la corrupción, lo han vuelto un hombre escéptico y desilusionado al que le pesa mucho el paso del tiempo. Las decisiones mal tomadas y los fracasos que ha ido acumulando durante su madurez, le hacen afrontar la vida de manera desencantada.

Todo este halo de pesimismo se ve reflejado en su físico. Es la primera vez, dentro de la carrera cinematográfica de Urbizu, que nos topamos con un individuo tan despreocupado por su aseo personal y la imagen que proyecta hacia los demás. Si lo comparamos con

Rafael Mazas o con Pedro, es la cara opuesta de la moneda. El corte de pelo a cepillo deja paso a una enmarañada melena descuidada y sucia, que apenas peina, y en la que se dejan ver los estragos de la edad. Una barba de varios días y un bigote al más puro estilo mexicano, sustituyen los rostros rasurados a cuchilla de sus antiguos personajes. El desinterés por su aspecto alcanza hasta a su propia salud: fuma y bebe constantemente y de manera desmesurada, sin preocuparse por los problemas que le puedan ocasionar a su organismo. A pesar de todo, la edad no ha terminado de pasar factura a su físico, y es que, gracias a su profesión, mantiene una complexión delgada que guarda cierta corpulencia.

El vestuario que emplea a lo largo de las cuatro jornadas en las que transcurre el argumento, afianza su aspecto desaliñado y sucio, algo que el propio actor trató de reforzar con trabajo adicional, ajeno al rodaje: “He llegado a dormir vestido y con las botas puestas para seguir sacando fuego del infierno” (Apaolaza, 2012). Su estilo se asemeja al de un hombre que, a pesar de su edad, sigue queriendo parecer joven o no anticuado. Como sucedía en los anteriores filmes, el color de la ropa que utiliza adquiere un valor simbólico.

La primera vez que vemos a Trinidad en pantalla, su indumentaria se compone de unas botas camperas, al más puro estilo *western*, de unos vaqueros, un cinturón marrón, una camisa blanca arrugada –que dista mucho de las que utilizada Pedro en *La vida mancha*– y una cazadora de piel, también marrón (ver fotograma 231, p. 624). Los tonos castaños predominantes en el vestuario reafirman la imagen anticuada y apática del personaje, ya que según la psicología del color (Heller, 2004) simbolizan lo feo, lo corriente, la antipatía, la brutalidad, lo podrido, lo marchito y lo descompuesto. De igual modo, se relacionan con uno de los siete pecados capitales, que encaja a la perfección con Santos: la pereza. Por último, el marrón es un color amargo que, además de asociarse con aquellas personas que quieren pasar desapercibidas, conecta al personaje con los vaqueros del *western*.

A partir del primer punto de giro, que coincide con el inicio de la búsqueda del único testigo que ha salido con vida de la masacre del club, se produce una transformación cromática que afecta principalmente a la chaqueta del protagonista. La cazadora marrón da paso a otra de color negra, tan desgastada por el paso del tiempo que en ocasiones llega

a parecer gris oscuro (ver fotograma 232, p. 624). La decoloración del vestuario hacia tonos más apagados, y teniendo en cuenta la meticulosidad de Urbizu a la hora de arrojar pistas subliminales a los espectadores, pretende realzar la vorágine tenebrosa y opaca en la que Santos se ve envuelto, de casualidad, y de la que no conseguirá escapar. Ha de iniciar –al igual que Rafael en *La caja 507* para dar con los archivos– una carrera contrarreloj en busca del superviviente que puede testificar contra él, haciéndolo sucumbir ante la justicia. El negro, color de la violencia, del vacío, de la soledad y de la tristeza, también estará presente en los pantalones que, a partir del minuto trece, comienza a llevar (ver fotograma 233, p. 625). Por último, las camisas, que van pasando de estampados de cuadros hasta ser totalmente lisas –últimas secuencias del filme–, se caracterizan por tonos neutros, oscuros y poco llamativos, que, en consonancia con lo anterior, anticipan el destino de un hombre que se va consumiendo poco a poco.

Urbizu, como viene haciendo en su filmografía, no se apoya en la puesta en escena para realzar o empequeñecer la figura del personaje. La utilización de un plano u otro viene determinada por el transcurso natural de la trama, evitando que la angulación pueda ofrecer una imagen distorsionada del actante. El cineasta pone ante los espectadores a un individuo que tienen que ir descubriendo por sí solos. La complexión de Coronado hace que Trinidad sea, de primera hora, un hombre con mucha carga dentro del cuadro. Además, su tan característico estilo *cowboy* –recordemos que hasta su arma reglamentaria es un revólver–, su llamativa cabellera, sus aires de perdedor, sus modales groseros y vulgares, y su desencanto, hacen que se convierta en el personaje más carismático de los tres que ha interpretado el madrileño durante la trilogía *noir*.

Santos, desde su primera aparición con “los típicos pasos de vaquero solitario entrando en un *saloon*: pausados y un punto peligrosamente broncos” (Díaz, 2012, p. 117), denota aires de superioridad. Desde la tragaperras en la que juega, se desplaza decididamente hacia la barra, aprovechando un pequeño escalón de la misma para colocar una de sus botas mientras deja caer su brazo derecho sobre el mostrador. Esa postura chulesca, que la veremos repetida en otro momento del filme (ver fotograma 234, p. 625), alude a los pistoleros *westernianos*, pareciendo incluso que se sujeta el cinto de la cartuchera.

La manera de andar y de comportarse se asemejan a la de los personajes interpretados anteriormente en la trilogía *noir*. Camina con arrogancia y decisión, quitándose a cualquiera de su camino:

A la hora de escribir el personaje de Santos Trinidad y contar con José Coronado, ya piensas en los andares –los andares son algo básico en la construcción de un personaje–, ese ir cargado de hombros como si llevara el peso del mundo sobre sus espaldas. Esa especie de “encorvamiento cabreado” que tiene su mirada. (Andrés, 2012)

Su madurez y sus años de profesión demuestran una gran seguridad y conocimiento de los ambientes por los que deambula. Mira por encima del hombro y no duda en abusar del poder que le otorga su placa para conseguir lo que quiere. No le tiembla el pulso y se mantiene siempre recto, aunque a veces parece dejarse caer por los escenarios, denotando el cansancio, el peso de los años y el sentimiento de soledad que le invade. Su indumentaria, su estilo y su aspecto agresivo, crean una imagen imponente capaz de amedrentar a los individuos que le rodean.

Siguiendo la estela de Rafael y Pedro, es un hombre de escasas palabras. Como declara Coronado en una entrevista en vídeo, concedida a la Corporación Catalana de Medios Audiovisuales: “La gran complejidad de Santos y la dificultad que había al encarnarlo es que se trata de un personaje en el que hablan más sus silencios y sus miradas que su verbo” (2011). Las pocas veces que interviene en la película lo hace sin mostrar ningún respeto hacia sus interlocutores. Si recordamos en la primera escena del largometraje, cuando uno de los camareros sube el volumen del televisor para escuchar las noticias, le increpa: “Baja eso ostias”, a lo que añade: “Que se joda¹⁶⁷”, cuando le comunican que el Real Madrid ha perdido su último enfrentamiento.

No duda en emplear tonos amenazantes y agrias ironías. Deja a un lado los buenos modales –bostezo sin taparse la boca–, maldice y enuncia palabras inapropiadas y malsonantes sin ningún tipo de remordimiento. Se inclina por los diálogos cortantes cargados de desprecio e indiferencia. Además, su rol de lobo solitario que vaga sin rumbo

¹⁶⁷ Diálogos extraídos del minuto 00:01:53 de *No habrá paz para los malvados*.

por una vida de desgana, derrota y pasotismo, hace que no tenga consideración por nada ni nadie, aunque se trate de la mismísima autoridad judicial.

No inicia una conversación a menos que pueda sacar provecho de ella. Así mismo, evita a toda costa hablar de ciertos temas relacionados con su pasado, evadiendo las preguntas o directamente mirando hacia otro lado, absteniéndose a contestar. No pretende caer bien ni sacar su lado más amable, del que parece haberse desprendido hace años. Tampoco tiene miedo a los silencios incómodos que provoca su actitud desinteresada y egoísta. Solo se interesa por sí mismo, sin importarle la imagen que pueda estar proyectando hacia los demás. Por tanto, su carácter lo define como un hombre introvertido y colérico, debido a su actitud reflexiva, prudente y silenciosa, cuya inexpresividad puede llegar a ser desconcertante. En esos aspectos guarda mucha relación con Walker, el protagonista de *A quemarropa*, un hombre frío, calculador y desprovisto de cualquier expresión.

A pesar de su aspecto hermético y silencioso, y acorde a la construcción básica de los personajes que pueblan el universo cinematográfico de Urbizu, ofrece ademanes y miradas que llegan a ser mucho más expresivas que las propias palabras. Durante toda la película y hasta en cinco ocasiones, repite la acción de pasarse los dedos por el bigote mientras entreabre la boca (ver fotograma 235, p. 625). Este hecho, que bien podría pasar inadvertido, es otra muestra de la calidad que Urbizu y Gaztambide aportan a los personajes que construyen. A través de un simple movimiento, un individuo tan hermético como Santos, es capaz de revelarnos, de manera implícita, el nerviosismo, la incomodidad o la inquietud que le invaden al encontrarse en situaciones que no están bajo su absoluto control. Curiosamente, las cinco secuencias en las que distinguimos el gesto, coinciden con momentos clave tanto en el trascurso de la investigación que lleva a cabo como en el proceso de eliminación de pruebas de la masacre del puticlub.

Como viene sucediendo con los personajes que Coronado interpreta en la trilogía, hay que prestar especial atención a las expresiones faciales, ya que son capaces de revelarnos información relevante acerca de su presente y pasado. Como comenta Andrés (2012), la contención significa explicar todo lo que está pasando por dentro del personaje, pero ocultándolo.

La personalidad de Trinidad le hace ser un individuo irrespetuoso y desagradable que emplea, en innumerables ocasiones, miradas de menosprecio y desdén. La primera de ellas llega a los dos minutos escasos de iniciarse la película. Completamente ebrio, pide un último trago mirando directamente a los ojos al camarero que aguarda tras la barra. Otro empleado, situado a su espalda, le recomienda no tomárselo, invitándolo a irse a casa a descansar. Sin emitir palabra, se gira despacio hacia su interlocutor, entornando los ojos por encima del hombro, en señal de desaprobación (ver fotograma 236, p. 625). Segundos después, vuelve a su posición inicial sobre el taburete, para dedicarle al empleado una mirada contenida, cargada de odio.

Derrotado, abandona el bar dando tumbos, totalmente desorientado. En mitad de la oscuridad de la noche, y tras una pausa para descargar la vejiga junto a la carretera, un neón llaman su atención: el club Leidy's. Un plano medio corto con angulación contrapicada –que refuerza la superioridad del personaje– lo muestra apurando un cigarrillo mientras observa fijamente el local que le espera al final del camino. La mirada (ver fotograma 237, p. 626), en la que puede entreverse cierta locura y violencia, deja claro cuál es su siguiente objetivo: resguardarse en el puticlub para tomar otra copa y seguir embriagándose sin que nadie se lo impida.

Al entrar, y haciendo uso de un lenguaje machista –sobre el que versaremos más adelante–, se acomoda en un taburete y espera que una camarera le sirva. En ese momento, y de manera amenazante, entra en escena otro hombre que le vuelve a negar un trago. Trinidad, encorvado sobre la barra, interrumpe el encendido de su cigarrillo para detenerse en el individuo que le increpa. Tras una inspección visual de abajo a arriba, adopta una sonrisa socarrona para comentar: “¿Qué te apuestas¹⁶⁸” –refiriéndose a que se tomará un cubata–. Con el cigarrillo ya encendido, dedica una última mirada provocativa a su adversario y se gira hacia la camarera en busca de su copa, golpeando la barra con el paquete de tabaco. El otro hombre, que vela por la seguridad del local, le desafía: “Te estoy diciendo que te vayas. Por las buenas¹⁶⁹” –mientras le guiña un ojo–. A pesar de la tensión que se fragua, Santos mantiene la calma y no se amedrenta. Su gesto es relajado y que sabe que tiene las de ganar. Ante el silencio y los impedimentos de los empleados,

¹⁶⁸ Diálogo extraído del minuto 00:04:49 de *No habrá paz para los malvados*.

¹⁶⁹ Diálogo extraído del minuto 00:05:03 de *No habrá paz para los malvados*.

decide actuar: asintiendo con la cabeza y sin apartar la vista de su enemigo –al que ahora claramente provoca– saca torpemente la placa que lo acredita como inspector de policía. Ante la sorpresa de los que le rodean, explota en una carcajada con tintes de soberbia culminada por una última mirada sostenida, durante unos segundos, en la que se deduce una inminente pérdida de paciencia.

En ese instante entra en escena el gerente del establecimiento que trata de mediar en el asunto. Cautelosamente, se acomoda en la barra y trata de apaciguar a Trinidad. Este, en ningún momento intenta entablar una nueva conversación. Aguarda, en silencio, sin inmutarse ante la nueva presencia. Por orden del jefe, la camarera le sirve un nuevo cubata. Al tomarlo –de un solo buche–, observamos los estragos del alcohol que ha consumido: se tambalea y le tiembla el pulso, llegando incluso a dejar caer parte de la copa sobre la barra. El gerente, tratando de rebajar la tensión que se respira, se arrima al protagonista que ya está fuera de sí. La mirada perdida hacia un punto infinito del botellero situado tras la barra, seguida de un plano medio en el que Urbizu –de manera intencionada– nos ofrece su reflejo distorsionado (ver fotograma 238, p. 626), nos revelan, implícitamente y de manera premonitoria, que el personaje parece estar conteniendo una rabia que lo posee y que está a punto de estallar. Como si se tratase de un animal en peligro al que pretenden acorralar, decide defenderse. En cuanto el propietario le da una palmadita en la espalda –único contacto físico que recibe de un desconocido en toda la película–, lo golpea violentamente contra la barra, dejándolo aturdido en el suelo. Antes de que el portero pueda hacer nada, desenfunda y dispara acertadamente contra él. Con un gesto característico del pistolero del *western*, gira su revólver hacia el techo mientras observa cómo se derrumba su víctima. Seguidamente, abate a la camarera –por la espalda– que trata de escapar por la trastienda y descarga otro tiro contra un busto decorativo que confunde con un testigo. Cuando el silencio, solo interrumpido por los jadeos del propietario del local que aún vive, se hace presente de nuevo, Trinidad adopta un gesto de desesperación no visto con anterioridad. Desplaza la mirada por el escenario del crimen buscando una explicación a lo acontecido. Los ojos bien abiertos y la respiración entrecortada lo convierten, momentáneamente, en un ser indefenso sin escapatoria. Sin embargo, la angustia que lo invade se disipa en segundos. Manteniendo la calma y sin que le tiemble el pulso, dispara a bocajarro al gerente y su

cerebro comienza a cavilar a toda prisa: necesita eliminar cualquier prueba que lo incrimine en lo que acaba de suceder.

La mañana siguiente al tiroteo, y ya en su domicilio, revisa las cintas de seguridad del club. Recostado sobre un sillón con el revólver en mano, permanece hierático, con una mirada vacía, totalmente perdida en algún punto que no vemos. De acuerdo con Díaz, la secuencia evoca a una de las de *A quemarropa*. Trinidad, al igual que Walker – protagonista del filme–:

Se sienta manteniendo entre sus dedos el revólver con el que acaba de disparar, mientras mira al vacío sin acabar de comprender por qué ha hecho lo que ha hecho. En este sentido, es cierto que ambos mantienen el estupor como referente, aunque se invierta el proceso: Walker vacía el cargador y luego mantiene entre sus dedos el arma; Santos Trinidad mantiene el arma entre sus dedos y luego vacía el cargador. (Díaz, 2012, pp. 119-120)

Otro ejemplo de contención y de miradas cargadas de significado lo encontramos en el minuto veinticuatro de metraje, cuando Santos visita una discoteca buscando información acerca del paradero de Rachid. En el baño del establecimiento se topa con un individuo del que espera obtener respuestas. Sin darle importancia al asunto, le pregunta: ¿Has visto a Rachid?, a lo que su interlocutor responde: “¿A quién?¹⁷⁰”. Ante la irreverente contestación, Trinidad, que se había escudado en un ceño fruncido para parecer amable, arquea las cejas y asiente en varias ocasiones, adoptado un gesto de fingido asombro que nos da a entender que no está dispuesto a que le tomen el pelo (ver fotograma 239, p. 626). El cambio de actitud –ahora totalmente seria y hasta amenazante– no se nos revela de manera explícita, sino que la desciframos interpretando el rostro de los personajes que lo acompañan. Mediante un plano medio corto –que encuadra la nuca del protagonista– Santos se acerca a la pareja. La mirada bronca que –intuimos– les dedica, les hace retroceder, llegando la chica a bajar la vista, incapaz de mirarlo a la cara. Ahora sí, accedemos a su rostro (ver fotograma 240, p. 626). El ceño, nuevamente fruncido, la expresión de pocos amigos y los ojos clavados en su interlocutor, son armas suficientes para infundirle miedo y respeto, logrando obtener la información que necesita.

¹⁷⁰ Diálogo extraído del minuto 00:25:11 de *No habrá paz para los malvados*.

Hacia la hora y veinte de película nos encontramos frente a otra mirada hierática cargada de significado. Un travelling lateral, de derecha a izquierda, nos presenta a Santos sentado en la cama de su dormitorio mientras carga varios cartuchos en una escopeta. Sin camiseta, observamos que una venda le envuelve el abdomen a fin de protegerse del corte provocado por un navajazo en una inesperada reyerta. La cámara, que inicia su movimiento desde la espalda del personaje, termina por encuadrarlo en un plano medio en el que, apoyándose sobre la escopeta, se mira en el espejo –acción a la que recurren constantemente los personajes de Urbizu– antes de agachar la cabeza. Lo significativo de la escena –que se asemeja, en parte, al ritual de los kamikaze– es esa mirada de ensimismamiento y derrotismo que envuelve al personaje. El espejo proyecta el reflejo de una bestia herida y sangrante, que, entre jadeo y jadeo, es consciente de que ha llegado a un punto de no retorno, y que la única opción que le queda es la de morir luchando. Parece como si Urbizu –a través del asentimiento de cabeza de Trinidad– quisiera decirnos que el protagonista ha asumido su destino.

Secuencias más tarde, se desplazada hasta la guarida de los terroristas para tratar de pillarlos por sorpresa. Con la escopeta cargada y recostado en una silla, muestra síntomas de cansancio y nerviosismo –no deja de moverse y de mirar hacia diferentes puntos de la estancia en la que se encuentra–. Su estado de intranquilidad se ve alterado al reparar en un cuadro de luz con inscripciones en árabe y aparentemente manipulado. Es entonces cuando nos ofrece una de sus últimas miradas silenciosas en vida. A través del travelling hacia delante –que parte de un plano medio– la cámara avanza hacia Trinidad, reduciendo el encuadre hasta un primer plano caracterizado –y no de casualidad– por colocar al personaje muy en el extremo izquierdo del cuadro. El movimiento deja clara la intención de Urbizu: captar la atención del espectador para que analice el gesto de Santos. La expresión, compuesta por una mirada totalmente fija, el ceño fruncido y cierto asombro, nos dice –sin palabras– que el personaje es consciente de que algo está pasando y que ha de estar preparado para lo que vendrá.

Como podemos observar, es un individuo contenido, parco en palabras, que medita antes de actuar y que, y al igual que los personajes del cine negro clásico, finge, miente y oculta información en función del provecho que ha de sacarle a las situaciones con las que se va topando. Maestro de la evasión y el engaño, es capaz de reconducir una conversación para

evitar ciertos temas que prefiere mantener enterrados u olvidados. Manipulador y amenazante, siempre consigue lo que se propone. Cínico, soberbio y corrupto, no duda en emplear monosílabos para rehuir preguntas sobre su paradero el día de la matanza del club, su alcoholismo o su presunta participación en una misión contra un cártel colombiano que acabó con la muerte de uno de sus compañeros. El aire intimidante y peligroso que lo envuelve, lo convierten en un hombre oscuro que sigue la estela de esos personajes poco transparentes que pueblan el universo cinematográfico de Urbizu, como Rafael Mazas o tío Pedro.

8.5.1.2. Dimensión sociológica

Según el presente ficcional del largometraje, Trinidad es un inspector de policía que, en el momento en el que se inicia el relato, forma parte del Departamento de Personas Desaparecidas, al que fue trasladado –a pesar de sus reconocimientos y condecoraciones– desde su anterior equipo de Operaciones Especiales tras un fatídico episodio acontecido años atrás en Colombia, que se saldó con la muerte de uno de sus compañeros. El carácter, la edad, la cierta inmunidad de la que goza, además de su popularidad –más por su mirada bronca que por su amabilidad–, lo transforman en un hombre con aires de superioridad que abusa de su placa y que se hace respetar sin mostrar aprecio por nada o nadie.

Respecto a su vida social, hay varios datos que destacan por encima del resto: es la primera vez que uno de los personajes interpretados por Coronado en la trilogía *noir* porta anillo de casado y tiene hijos –uno en este caso–. Sin embargo, en ningún momento de la película llega a tener contacto ni con su descendiente ni con su mujer, de la que, deducimos, está separado, viviendo en la más absoluta soledad. La situación sentimental en la que se ve inmerso lo ha transformado en un ermitaño que divide su día a día en dos pasatiempos: su trabajo y el alcohol.

Como ya hemos comentado en innumerables ocasiones, Santos es un hombre siempre en guardia, irrespetuoso, violento e irónico, que mira por encima del hombro y al que le cuesta empatizar con sus congéneres. Sin embargo, y gracias a la perfección que demuestran Urbizu y Gaztambide a la hora de plantear al personaje, su comportamiento sufre alteraciones en función de la persona con la que interactúa. Por tanto, hemos optado por estudiar, de manera independiente, la relación que guarda con su compañero de

patrulla, con Rachid, con Silvia y con la juez Chacón. A raíz de estos análisis podremos trazar las líneas que componen su personalidad.

Trinidad y Rodolfo –su compañero de fatigas– son dos personajes totalmente opuestos. El pasotismo y desencanto del primero contrasta con la educación y el buen hacer del segundo. La característica pareja, que enfrenta la vieja escuela –corrupta y corrompida– con las nuevas generaciones que rechazan lo anterior, coincide únicamente en tres secuencias que analizaremos a continuación con el fin de definir cómo es la relación entre ambos policías. La primera de ellas ubica la acción en el interior de la oficina del Departamento de Personas Desaparecidas. Mientras un superior informa sobre el orden del día y la función que ha de desempeñar cada patrulla, vemos por un lado a Santos, sin prestar atención, tratando de recabar información acerca del asunto de drogas que envuelve al club Leidy’s; mientras que Rodolfo, en su mesa, firma un documento que guarda en una carpeta que deja caer en el escritorio de su compañero mientras dice: “Esta vez a la familia la llamas tú”. Sin apenas apartar la mirada del ordenador, Santos coge su cartuchera y su cazadora y se encamina hacia el pasillo. “¿A dónde vas? Pregunto Rodolfo, a lo que contesta: “Luego te llamo¹⁷¹”.

Esta secuencia, aparentemente simple, desvela cómo es la relación entre ambos personajes. Quizás la juventud, la inocencia, el respeto hacia su compañero junto a su buena práctica, convierten a Rodolfo en un policía sumido al poder de Santos, cuyo desinterés desemboca en que sea su compañero el que siempre tenga que dar las malas noticias a los familiares de un desaparecido. Deducimos que Rodolfo siempre ha preferido ceder a enfrentarse con Trinidad, no por miedo, sino por evitar una conversación de la que solo conseguiría perder el tiempo. Esta conclusión se ve refutada minutos después cuando comparten una “troncha” –labor de vigilancia en un coche camuflado– frente a la embajada de Italia. “Al final he tenido que llamar yo a la madre de la rubia. Estoy hasta los huevos de comerme todos los marrones ¿Qué pasa, que pediste al más pringado de la brigada?”, comenta Rodolfo dirigiéndole una mirada cargada de inocencia a la que Santos responde, sin mirarle, con una carcajada. “Que te den por culo”

¹⁷¹ Diálogos extraídos del minuto 00:17:42 de *No habrá paz para los malvados*.

contragolpea el joven. Trinidad sentencia: “Quéjate chaval, igual consigues que me echen de una puta vez¹⁷²”.

En el transcurso de la secuencia, en la que Rodolfo descubre que Santos guarda en su coche un CD impregnado de cocaína –recordemos que lo había tomado prestado del apartamento de Celia–, Urbizu invita al espectador a seguir profundizando en la relación que mantienen. Como podemos observar, Trinidad es fiel a su táctica de mirar hacia otro lado o reírse de aquellas preguntas que versan sobre temas sobre los que no está dispuesto a revelar información. Sin embargo, por primera vez, su indiferencia guarda cierto respeto hacia un compañero que le protege, que apenas se queja, que no pone trabas a su trabajo, y lo más importante: con el que se siente cómodo. La amistad y confianza que comparten, le permiten a Rodolfo tomarse ciertas licencias. La primera de ellas es poder meterse con su compañero, tal y como muestra la escena en la que, después de las prácticas de tiro, le comenta: “Estás perdiendo facultades” a lo que, irónicamente Santos replica: “Esos son muñecos¹⁷³”. La segunda, es poder tener contacto físico con él –recordemos que la única persona que hasta entonces lo había tocado terminaba en el suelo con un disparo a bocajarro en la cabeza–. El gesto, que podría parecer insignificante, resulta revelador: a pesar de su comportamiento y sus formas, Rodolfo siente una mezcla entre cariño y pena por un hombre totalmente perdido, un pobre diablo que detesta la vida y que no tiene donde caerse muerto.

La última vez que se cruzan nos encontramos casi al final del metraje. Después de entrevistarse con Leiva y la juez Chacón, Santos –ya en la oficina de la brigada–, toma una botella de agua de la mesa de Rodolfo para ingerir unas pastillas que le alivien el dolor de la herida que oculta en el abdomen. Sabiendo que su compañero, por una vez, no ha sido capaz de protegerle, no le dedica una mirada de reproche, más bien de comprensión, tal y como refleja su último comentario: “Tranquilo chaval, yo habría hecho lo mismo¹⁷⁴”. Es entonces cuando, consciente de que su siguiente paso podrá acabar con su vida, abandona la sala sin despedirse de la que es, sin duda, la única persona en toda la película a la que puede llamar amigo.

¹⁷² Diálogos extraídos del minuto 00:30:17 de *No habrá paz para los malvados*.

¹⁷³ Diálogos extraídos del minuto 00:35:30 de *No habrá paz para los malvados*.

¹⁷⁴ Diálogo extraído del minuto 01:33:37 de *No habrá paz para los malvados*.

Si la relación que mantiene con Rodolfo es, dentro de sus límites, de respeto y de tú a tú, la que le une con Rachid es totalmente contraria, ya que se basa en la conveniencia y nunca en la amistad. Aunque el nombre del confidente entra en escena durante los primeros compases del filme, no será hasta la hora de metraje cuando, y tras varios días siguiéndole la pista, Santos se encuentre con él. La secuencia nos presenta al inspector en su coche, desde el que, con gesto de pocos amigos pero con una fingida actitud de amabilidad, invita a subir a Rachid, que entre dientes, maldice algo ininteligible, denotando las pocas ganas que tiene de verle. A partir de entonces se inicia una escena en la que debemos detenernos no solo en la conversación, sino también en las miradas y la comunicación no verbal, ya que permiten rastrear el odio que se sienten los personajes.

Al inicio de la charla, Rachid muestra una actitud distraída. No le dirige la mirada a Santos, prefiriendo centrar su atención en su móvil, con el que parece estar jugando. Cuando el inspector le muestra una fotografía, solo repara en ella unos segundos para, posteriormente, negar cualquier relación con la persona retratada. Ante la indiferencia del confidente, Santos aprovecha para hacer el siguiente comentario, respecto a la instantánea: “Me han contado que anda perdida con uno de tu raza¹⁷⁵”. El despectivo comentario –que nos revela el carácter xenófobo del protagonista– lo utiliza tanto para llamar la atención y provocar a su interlocutor como para realzar sus aires de soberbia y superioridad frente a alguien que considera inferior. Rachid entorna los ojos cargados de rencor, sin mirarle aún a la cara. Cuando le muestra otra fotografía en la que aparece junto al famoso Ceutí, su actitud cambia. Consciente de que hay pruebas que quizás puedan traerle problemas, decide colaborar, mirando por primera vez a la cara a Trinidad, que no parece quedar del todo satisfecho con la escasa información que se le proporciona, por lo que sigue insistiendo. Tras soltar un bocanada impaciente de humo contra el rostro de Rachid –que refleja la falta de estima y el asco que siente por él– le pide el móvil, sin darle oportunidad de negarse, y lo lanza por la ventana para evitar distracciones. Hasta ahí se extiende una escena en la que Urbizu enfrenta a dos personajes totalmente opuestos: Santos, la bestia intocable por su condición de policía; frente a Rachid, un pobre hombre

¹⁷⁵ Diálogo extraído del minuto 01:05:43 de *No habrá paz para los malvados*.

que masca, como puede, la desesperación y la animadversión que le provoca su interlocutor.

La comunicación no verbal y el juego de miradas vuelven a ser relevantes en la segunda y última secuencia en la que ambos coinciden. Santos, siguiendo las indicaciones de Rachid, da con la casa de campo en la que, antiguamente, se reunía con el Ceutí. El espacio –y después de inspeccionarlo– parece estar deshabitado, sin embargo, su instinto le hace estar intranquilo y alerta. De vuelta en el coche, el confidente le comenta: “Ya te dije que este hombre no estaba aquí”. Santos, se gira hacia él. El ceño fruncido, la boca entreabierta y la mirada inquisitiva (ver fotograma 241, p. 627), revelan la desconfianza que le provoca su acompañante. Durante unos segundos pierde la vista en el infinito para volver a hacer otra pregunta: “¿Tú sigues trabajando para Ontiveros, no?”, que obtiene la siguiente respuesta: “Yo trabajo para mucha gente, jefe¹⁷⁶”. Santos, con mirada furtiva y rostro impenetrable, asiente en repetidas ocasiones. Es consciente de que algo se le escapa. Con la vista perdida en algún punto del volante, y a modo de advertencia, replica: “Es malo trabajar para tanta gente”. Por último, se gira hacia Rachid para dedicarle una expresión intimidatoria que esconde cierta violencia contenida y amenazante.

La actitud que manifiesta con Rachid es muy similar a la que adopta cuando tiene contacto con las mujeres. Es siempre altivo y soberbio, considerándose por encima del género femenino. Utiliza un lenguaje con palabras que denotan cierto machismo como “cariño” o “guapa”. Su comportamiento –fruto de un fracaso sentimental que abordaremos posteriormente–, caracterizado por una falta de respeto y consideración, se desvela en la secuencia en la que va a visitar a Celia, una gogó de discoteca con la que –intuimos– se ha acostado alguna vez por dinero o chantaje.

La acción arranca con la joven saliendo del ascensor para entrar en su apartamento. En el rellano, y como si se tratase de un depredador en busca de una presa fácil, Santos la aborda. Con un andar arrogante recorta la distancia que los separa hasta quedar a escasos palmos de su rostro. Su aspecto intimidatorio, su mirada seductora, su voz sensual y su sonrisa burlona, le valen para intimidar a Celia, que, conociéndolo, sabe que no podrá negarse a dejarlo pasar. Una vez en el interior, se mueve con calma, sintiéndose cómodo

¹⁷⁶ Diálogos extraídos del minuto 01:11:30 de *No habrá paz para los malvados*.

en un espacio que le es familiar. Después de percatarse de que no hay ron y tras dar una patada a un cojín sin ningún tipo de remordimiento, decide centrarse en lo que ha venido a hacer: sacar información acerca del paradero de Rachid. En primera instancia Celia se muestra reacia a ponérselo fácil intentando adoptar una actitud relajada. Sin embargo, y a través del siguiente plano medio corto (ver fotograma 242, p. 627) vemos que, la cara desencajada, el gesto serio y la mirada triste que se pierde buscando una salida en algún punto fuera de campo, revelan el miedo y la agitación que la invaden.

Mientras Santos, sentado a su lado, registra una caja con diferentes fotos y documentos de Rachid, mantiene la calma, preparando diferentes utensilios para drogarse. A pesar de que sus ojos delatan no estar diciendo la verdad, se sostiene firme y responde con negativas a todas las preguntas que Trinidad le formula. Este, y habiendo rechazado la invitación a probar el caballo, cesa en su intento de recabar los datos que necesita. Ocultando su impaciencia, se levanta para prepararse una copa: cualquier licor le vale a esas alturas de la noche. Mientras se sirve, Celia lo increpa: “No sabes qué pena me das¹⁷⁷”. A Santos le hiere profundamente el comentario. En silencio, se vale de una mirada fulminante y tremendamente furiosa –quizás la más violenta de la película– (ver fotograma 243, p. 627), para, por un lado, profesar el asco que siente hacia ella; como para compadecerse, y es que, a pesar de sus considerables diferencias, ambos llevan una vida oscura, cargada de vicios y errores.

La otra mujer con la que Santos comparte escena en el largometraje es la juez Chacón. Después de hora y media de película, los dos personajes terminan encontrándose en un auténtico duelo en el que las miradas y los silencios lo dicen todo. La escena, reconocida por Urbizu en un vídeo entrevista publicado por *El País* en 2012 como su favorita del filme, adquiere importancia por dos motivos: uno de ellos es que, por primera vez, Santos se ve sobrepasado por una mujer. Su posición, dentro de la jerarquía legal, la sitúa por encima del inspector, por lo que debe guardar las formas, ocultando sus aires de superioridad y su lado más arrogante, ofreciéndole un trato de tú a tú. Además de su cargo, las pruebas que maneja son suficientes para hacer tambalear la situación en que Santos se encuentra.

¹⁷⁷ Diálogo extraído del minuto 00:29:14 de *No habrá paz para los malvados*.

La acción arranca con la llegada de Trinidad a la sala en la que será interrogado. Pidiendo permiso, entra y se deja caer sobre la silla que le espera. Su expresión corporal –erguido, con ambas manos sobre la mesa– denota nervios, tensión e intranquilidad, que tratan de ser ocultados a toda costa. La indiferencia de la jueza –que ojea un informe sin prestarle atención– acompañada de un silencio opresivo, consiguen crear una atmósfera que le causa impaciencia –observemos cómo juguetea con los dedos sobre el escritorio–. El cansancio de su mirada –reforzado por una luz cenital que consigue crear una especie de antifaz oscuro entre sus ojos– configura una expresión melancólica por la que la jueza se interesa: “¿Se encuentra usted bien?¹⁷⁸”, llega a decirle.

Durante los primeros compases de la conversación, Chacón, a modo de introducción, hace un recorrido por la vida laboral del inspector desde sus inicios en el Grupo de Operaciones Especiales. Trinidad, fiel a su estilo, se mantiene a la defensiva, evadiendo respuestas con silencios o monosílabos. El primer punto de inflexión del cara a cara llega con el siguiente comentario: “En los últimos años figuran frecuentes bajas y atención psiquiátrica”; a lo que, de manera cortante y violenta Santos replica: “Psicológica¹⁷⁹”. Debido a la velocidad y acidez con la que responde, deducimos que es un episodio pasado que desconocemos, y del que pretende olvidarse. Como reconoce Urbizu en una entrevista grabada en vídeo para *El País*: “En esa escena se da mucha información sobre el pasado de Santos Trinidad, que parece que es algo que reclama la película permanentemente” (2012).

Seguidamente, Chacón reconduce el interrogatorio hacia lo que de verdad le interesa: establecer una posible conexión entre Santos y los asesinatos del club Leidy’s. En consonancia con los personajes que caracterizan el universo cinematográfico del cineasta, Trinidad permanece impasible: no puede permitirse errores. No le tiembla la voz en ninguna de las falsas respuestas que va aportando. Su tono es firme y contundente, sin ápices de culpabilidad. Además, su rostro impenetrable, su autocontrol y su mirada fría, lo transforman en un verdadero hombre de piedra que no se deja amedrentar, y que nos recuerda tanto a Rafael Mazas como a tío Pedro. Añade Urbizu en el vídeo antes referido:

¹⁷⁸ Diálogo extraído del minuto 01:27:53 de *No habrá paz para los malvados*.

¹⁷⁹ Diálogos extraídos del minuto 01:28:25 de *No habrá paz para los malvados*.

“Queda muy claro que Santos Trinidad ha ido preparando, de alguna manera, una serie de coartadas que le van a permitir salir libre de esos juzgados” (2012).

Otro de los temas que parece seguir actuando como una herida abierta, y cuyo acercamiento supone un nuevo punto de inflexión en la conversación, es el haber herido de muerte a un compañero durante un operativo en Colombia. Abandonando la postura erguida con las manos sobre la mesa, se recuesta sobre la silla, manteniendo solo una de ellas sobre el escritorio. Su posición, ahora relajada y con cierta chulería, demuestra que cada vez está más cómodo y seguro. La conversación aparta momentáneamente los asesinatos del club y trata de centrarse en un pasado del que no pretende aportar más datos de los recogidos en el informe que revisa continuamente Chacón. Su mirada se endurece, haciéndose cada vez más furtiva y desafiante.

Tras varias preguntas sobre los criminales relacionados con el caso del Leidy's, y de las que sale airoso debido a la inexistencia de pruebas sólidas para incriminarle, tamborilea con los dedos sobre la mesa, haciéndoles ver a la jueza y a Leiva –que entra en escena con el informe negativo de balística– que se aburre y que no quiere seguir perdiendo el tiempo. Ante la incapacidad de Chacón por demostrar su culpabilidad, le da permiso para marcharse. Es entonces cuando la escena llega a su clímax, resumiendo a la perfección el comportamiento y carácter de Trinidad:

Cuando le devuelven el arma, que ha pasado la prueba de balística sin que puedan probar nada, la enfunda a lo *western*, en una cartuchera en la cadera, y arroja la bolsa –en la que se la entregan– demostrando una falta de respeto por la autoridad. Sale por la puerta dejando el hueco, dejando la puerta abierta y saliendo del encuadre. (Urbizu, 2012)

Todo este estudio nos lleva a determinar que el personaje guarda un temperamento flemático, debido a su actitud silenciosa, contenida, implacable, individualista e indiferente. Su gesto falto de expresividad evita mostrar a toda costa los sentimientos que le invaden. De igual forma, a través del cuestionario caracterológico de Berger (1952), Trinidad es un sujeto apático, producto de su hermetismo sentimental, además de sus explosiones de ira y hostilidad.

Su personalidad, atendiendo a su carácter y temperamento, y fijándonos en las teorías de Luis Amaral (2018), se corresponde con la de los individuos centrados en sí mismos o egocéntricos, al ser un sujeto desagradable, maleducado y que no pretende abrirse a sus congéneres. A pesar de ser extrovertido, no es franco ni tiene escrúpulos, considerándose superior a los demás y siendo propenso a tener las situaciones bajo control. Por otro lado, y si nos fijamos en el modelo circuplejo de Millon (1987) y de Wiggins (1982), lo definiríamos como un hombre autónomo e indiferente, debido a su apatía, su osadía y su dominancia.

8.5.1.3. Dimensión psicológica

Para comprender su forma de ser es necesario remontarnos a su *backstory*, es decir, a todo lo ocurrido antes de que comience el relato. El pasado, y tal como señala Santos Zunzunegui (1996) en relación a Ethan Edwards –protagonista de *Centauros del desierto* (John Ford, 1956)– permite dar densidad narrativa al personaje, haciendo que grave entre un presente y un pasado que nunca se enuncia abiertamente, obligando al espectador a realizar hipótesis para llenar ese vacío. Como es costumbre, Urbizu rechaza revelar de manera totalmente explícita el pasado del protagonista. A lo largo del filme nos ofrecen una serie de pistas para que, como espectadores activos, lo dibujemos. Para Díaz, Trinidad es “alguien de cuya vida siempre sabremos poco; apenas que se trata de una suerte de superviviente de oscuro pasado, cuyo desencanto y soledad absoluta suele acompañar a la figura del perdedor” (2012, p.117).

Los elementos que nos permiten completar su vida anterior pueden estar presentes tanto en puntos concretos del encuadre que, de primeras, pasan desapercibidos, así como en el comportamiento y reacción del personaje ante ciertos temas de conversación. Dentro de todo el *off* que lo envuelve, debemos fijarnos principalmente en dos heridas que siguen abiertas y que le han llevado a convertirse en un hombre desencantado con la vida: la traición de su compañero en Colombia y la ruptura con su mujer.

Entre otras muchas cosas, Trinidad se caracteriza por ser un policía corrupto, capaz de saltarse normas y procedimientos para llegar al destino que le interesa. En la película, esta actitud sacada de los filmes anti procedurales del género negro clásico, viene motivada por una presunta traición. Para acceder a la información que da pie a esta

hipótesis debemos remontarnos al interrogatorio que mantiene con Chacón. Según los documentos que la jueza maneja:

A partir de un determinado momento –Santos–, salió de los elitistas Cuerpos de Operaciones Especiales por propia voluntad, a resultas de un oscuro episodio en la ciudad de Cali, donde dejó parapléjico de un disparo fortuito –según los informes de su expediente– a su compañero (que más tarde moriría), en lo que la policía colombiana, sin embargo, creyó ser un tiroteo con un cártel de la droga, del que sospechaba tener conexiones con el policía herido. (Díaz, 2012, p.118)

Como ya comentamos, Trinidad se muestra incómodo hablando del tema. Su gesto serio esconde una cicatriz que todavía palpita y que es incapaz de cerrar definitivamente. Sin embargo, y a pesar de haberse sentido traicionado, demuestra un incorruptible código de lealtad que le ha llevado siempre a proteger a su compañero, llegando a alegar: “Luis era un buen policía¹⁸⁰”. En resumen:

Cuando la juez sugiere que, según ese informe, su amigo pudo tener relación con el cártel, Santos Trinidad defenderá la honorabilidad de su antiguo compañero. Se puede sospechar que, siguiendo la tradición del tema de la amistad traicionada, Santos disparó a su compañero y por respeto a su memoria mantuvo la versión del accidente, pero que, al mismo tiempo, a causa de la traición de su amigo, ha perdido toda confianza en la posibilidad de que ética y justicia vayan de la mano –todo el mundo es corruptible– y elige voluntariamente la vía de la autodestrucción y el desencanto como modo de estar en el mundo. (Díaz, 2012, p.118)

Otro episodio –dentro de su vida profesional– que sigue causándole estragos es el incidente con José Vázquez. La poca luz que se arroja sobre el asunto se remonta al minuto treinta y seis de metraje, cuando, después de despedirse de Rodolfo, se dispone a echar un trago. En el momento de encenderse un cigarrillo se acerca un joven policía que le reconoce y que se presenta como hijo de un antiguo compañero. Abandonando la actitud defensiva y el gesto reflexivo, estrecha la mano que el muchacho le tiende. “Se va a llevar una alegría cuando le diga que le he visto. Mi padre lo aprecia mucho, cuenta mil

¹⁸⁰ Diálogo extraído del minuto 01:31:32 de *No habrá paz para los malvados.*

historias¹⁸¹”, le comenta. La amabilidad del chico contrasta con la seriedad que adopta Santos, que no le dirige la mirada, centrando su atención en la copa que lo espera en la barra. Por un momento su rostro parece inexpresivo, carente de vida. El joven, visiblemente incómodo ante la indiferencia del inspector, trata de reanudar la charla: “Yo también me estoy preparando para entrar en el grupo”, a lo que Santos, amargamente responde: “Muy bien chaval”, mientras que, con un pasivo gesto, se muestra reacio a entablar conversación, más aún cuando escucha: “Fue una putada lo que le pasó”. Para dar por finaliza el intercambio de palabras, sentencia: “Oye, no le digas a tu padre que me has visto¹⁸²”. Urbizu reconoce que en esta secuencia se resume a la perfección el estado del protagonista:

Parece que tiene algún medio amigo, pero lo que más me gusta es la admiración y respeto que el colectivo de policía tiene por él. No tiene amigos, pero sí tiene gente que la quiere y le valora. Me gusta mucho la escena en el bar cuando va el chaval y le dice: “Mi padre me ha hablado mucho de usted”; y le contesta: “No le digas a tu padre que me has visto”. Creo que lo explica todo de cómo está Santos Trinidad en el mundo. No quiere tener amigos, parece que se lo niega a sí mismo. Está cómodo destrozándose el hígado, no quiere saber nada de nadie hasta que le toca volver a hacer bien su trabajo. (Maldonado, 2020, p. 679)

Otro hecho hiriente que no deja de latir es su fracaso sentimental. Esta afirmación queda clara desde la secuencia que abre el largometraje. Después de varios cubatas que lo han ido dejando inconsciente y con la mirada totalmente vacía y perdida (ver fotograma 244, p. 627), juguetea nerviosamente con la alianza que porta en su dedo anular. En primera instancia este hecho puede parecernos irrelevante ya que, como espectadores, aún no sabemos con seguridad si alguien le espera o no en casa. Sin embargo, conforme avance el metraje es conveniente revisar de nuevo la secuencia para extraer información del gesto. Durante diez segundos –y hasta que el camarero se le acerca y le invita a marcharse– Santos parece evadirse de la realidad. A pesar de su embriaguez y desconexión, el hecho de palpar el anillo le da un aire reflexivo, como si, a esas alturas

¹⁸¹ Diálogo extraído del minuto 00:36:57 de *No habrá paz para los malvados*.

¹⁸² Diálogos extraídos del minuto 00:37:15 de *No habrá paz para los malvados*.

de la noche, se preguntase o se sintiese culpable de las causas que le han llevado a esas circunstancias de abandono.

En ningún momento del filme Urbizu nos facilita información –ya sea de manera explícita o implícita– sobre la relación entre Santos y su mujer, figura que siempre está ausente. Lo único que conocemos de la pareja –intuimos que se han divorciado– es que tuvieron un hijo. El dato, al que accedemos fugazmente en casa de los padres de Paloma –la mujer de el Ceutí– y que podríamos sospechar como falso –siendo empleado para crear un vínculo más cercano con la familia de la que pretende obtener información–, queda refutado en secuencias posteriores cuando Leiva va al domicilio de Trinidad a entregarle la citación de la juez Chacón y fija su atención en la mesilla de noche del cuarto de su compañero. Esta vez, el cineasta, y a diferencia de otras películas en las que los elementos que desentrañan los *off* de los personajes pasan sin ser vistos en ciertos puntos del cuadro, apuesta por un plano con el que pretende que los espectadores reconozcan en una fotografía (ver fotograma 245, p. 628) a un Santos mucho más joven y sin barba –solo bigote– que posa felizmente sujetando a un niño –su hijo– entre sus brazos. Además, la disposición del portarretratos entre un vaso medio lleno, una cajetilla de tabaco y una botella de ron, lo convierten en el último reducto de una felicidad cada vez más lejana que intenta sobrevivir en medio del caos.

La existencia de la mujer y el hijo de Santos es la única información que nos brinda Urbizu para acercarnos a su pasado sentimental. Como siempre, incita al espectador a hacer conjeturas para que, de manera independiente al desarrollo de la narración, pueda continuar completándolo. Llegados a este punto debemos preguntarnos cuáles son las causas que pudieron llevar el matrimonio al fracaso. A nuestro parecer, y sin poder corroborar al cien por cien ninguna de ellas, hay tres posibles hipótesis: el carácter de Santos, su adicción al trabajo o sus problemas con la bebida.

Es cierto, y viendo lo sonriente que posa en la instantánea antes comentada, que Santos pudo disfrutar en el pasado de una vida más amable de la que ahora vive. Sin embargo, no es oro todo lo que reluce. Cabe la posibilidad de que, desde su matrimonio, fuese un hombre con un fuerte carácter que no diese su brazo a torcer. Quizás sus aires altivos, sus miradas furtivas, su aspecto machista y su soberbia, fueron causando mella en una

relación cada vez más tóxica. Lo que está claro es que el hecho de que Trinidad siga llevando el anillo de casado como si no hubiese pasado nada, da a entender que fue su mujer y no él la que dio el paso definitivo para la ruptura, haciéndose con la custodia de su hijo.

La segunda hipótesis, inspirada en la tradición clásica *noir*, se refiere a la adición al trabajo como causa del fiasco emocional del personaje. En este caso, Santos padecería la misma enfermedad que aquellos detectives de sombrero y gabardina como Sam Spade o Philip Marlowe, cuyas vidas, dedicadas en cuerpo y alma a sus investigaciones, les impedían dedicar más tiempo del necesario a las mujeres con las que se cruzaban. Podría ser que su pertenencia al Grupo de Operaciones Especiales, la distancia entre Colombia y España, o la inmersión en profundidad en alguno de sus casos, lo hubiesen llevado a distanciarse silenciosamente de su pareja, llegando al desastre definitivo.

La tercera hipótesis –y por la que menos apostamos– plantea una ruptura provocada por los problemas de alcoholismo que padecía el protagonista –tal y como recoge el informe que cae en manos de Chacón–, y de los que parece no haberse repuesto del todo. Desde la primera secuencia del largometraje, Urbizu nos presenta a un personaje cuyo principal objetivo esa noche, es acabar borracho a más no poder. A lo largo del filme son muchas las escenas en las que Trinidad aparece sirviéndose o bebiendo una copa. Por tanto, cabe la posibilidad de que ese vicio lo haya acompañado desde el fatídico episodio ocurrido en Cali en el que dejó de creer en las fuerzas del Estado. Si tomásemos como verdadera esa teoría, podríamos afirmar que el visitar bares a horas intempestivas, el regresar a casa ebrio y el no poner freno a la adicción, provocaron una tensión sentimental insostenible.

Tanto la segunda como tercera teoría parten de la profesión de Santos como causante del daño emocional:

El oficio de policía es de los que manchan. No es un oficio inocente, porque estás en contacto con delitos, con la violencia, con todo lo que se trata de ocultar. Es un colectivo, por ejemplo, con una alta tasa de divorcios, de caída en el alcoholismo... No debe ser nada fácil estar en contacto con las desviaciones morales y éticas de la sociedad. No creo que pueda dejar impune. (Fernández, 2012, p. 35)

Si tuviéramos que decantarnos por alguna de las conjeturas descartaríamos la última de las tres, ya que consideramos que el alcoholismo es consecuencia de la separación conyugal. Desde que su mujer lo abandonó, llevándose a su hijo consigo, Santos ha sido incapaz de levantar la cabeza, teniendo que recibir atención psicológica para tratar de rehacerse. El ron, su inseparable compañero, se convierte en la única escapatoria de la que puede valerse para huir de una triste realidad que le oprime. El alcohol, causa y solución de todos sus problemas, es un veneno del que es incapaz de desintoxicarse. El insaciable borracho siempre está pensando no en la última, sino en la penúltima copa – recordemos que incluso llega a entrar a un bar con ese mismo nombre–. Todas estas circunstancias lo han ido convirtiendo en un individuo solitario y despreciable, que, consciente de su derrota y desencanto con la vida, prefiere ahogar sus penas en bares alejados del bullicio de la ciudad, en los que intenta fugarse de miradas juiciosas o de reproche. El abominable Santos, un policía que durante el día actúa como un tipo duro que no respeta a nada y a nadie y al que todo parece dar igual, se oculta por las noches para esconder los signos de debilidad que realmente presenta.

La ruptura, y siguiendo a Díaz (2012), hace que presente una actitud feroz y desafiante, de miradas sostenidas, cuando se dirige a las mujeres, tal y como podemos ver tanto en la secuencia inicial –cuando repara en una chica que acaricia el brazo de un hombre– como en la manera de mirar a Celia mientras baila, así como en la postura que adopta cuando ve a la novia de Rodolfo entrar en el bar en el que se reúnen los policías. Estos comportamientos altivos no hacen más que revelar, implícitamente, la soledad que desgarrar al protagonista, que echa de menos sentir el cariño y el contacto físico de una mujer que verdaderamente le quiera –síndrome que nos remite a tío Pedro de *La vida mancha*–. Intuimos que hace mucho que no consigue mantener una relación estable, tal y como manifiesta la conversación que entabla con Celia en su apartamento. “¿Sigues con la morenita aquella tan mona?”, a lo que Santos responde: “A mí no me quiere nadie¹⁸³”.

8.5.1.4. Arco de transformación

Todos los rasgos que venimos comentado a lo largo de este apartado componen la personalidad de un personaje que, al igual que los protagonistas de la trilogía *noir*, es

¹⁸³ Diálogos extraídos del minuto 00:29:08 de *No habrá paz para los malvados*.

redondo, multidimensional y complejo. A diferencia de los otros dos hombres a los que Coronado había interpretado con anterioridad, Santos es un individuo falto de autocontrol. Como reconoce Urbizu, Rafael y Pedro, “son dos tíos que llevan perfectamente las riendas de su vida, y este es todo lo contrario. Este va como un zombi en línea recta, no tiene salvación posible” (Arce, 2011). Aún así, no dista mucho de ellos: “Santos es casi una prolongación de un Rafael Mazas más echado a perder. También se parece a tío Pedro. Es la misma la moneda con caras distintas. Son hombres oscuros, con dolores grandes pasados” (Maldonado, 2020, p. 679).

Este desdibujado inspector –extraído del género anti procedural– se inspira en otros compañeros de profesión que también aprovecharon el poder que les confería su cargo para obtener beneficios propios, dejando en entre dicho la labor de las fuerzas del Estado. Entre ellos, y siguiendo a Herrera Gil (2018a), destacan Marx Dixon (Dana Andrews) en *Where The Sidewalk Ends (Al borde del peligro, Otto Preminger, 1950)*; Jim McLeod (Kirk Douglas) en *Detective Story (Brigada 21, William Wyler, 1951)* o Hank Quinlan en *Sed de mal*. Así mismo, y teniendo en cuenta el propio universo cinematográfico del cineasta, existe un paralelismo entre Trinidad y Estrada. “Santos se parece al personaje que interpreta Resines en *Todo por la pasta* porque devora la película entera; es otro cabestro empeñado solo en sus cosas. Curiosamente, también muere con el arma en la mano” (Brox, 2013, p. 79).

Así mismo, es un personaje dinámico, ya que su arco de transformación evoluciona durante el largometraje. En primera instancia, se nos presenta como un villano despreciable y derrotado –mata de manera indiscriminada a tres personas–, que evoluciona hasta convertirse, sin quererlo ni saberlo, en un héroe:

Es un personaje insalvable. Como actor no tengo por qué justificarlo, simplemente tengo que encarnarlo. Es una huida hacia adelante. Él sabe que es un hijo de puta, la sociedad lo ha hecho así y no lo oculta. “A la mierda todo”, dice. Es una persona que no tiene una razón para vivir y de pronto encuentra una para morir y ni siquiera, porque no es consciente. Acaba como acaba posiblemente sin ser consciente, pero salva al mundo. (Aramendi, 2011)

Este cambio de roles –característica intrínseca del cine negro clásico– lo transforman en un personaje ambivalente y dual, que inicia un viaje a los infiernos sin escapatoria posible. Los espectadores, y de acuerdo con Herrera Gil (2018a), a través de los sucesos que van desarrollándose conforme avanza el filme –tanto en el ámbito profesional como personal del protagonista–, aprecian que no existe un héroe o un villano, sino que su ambigüedad –muy propia del género– le convierte en un antihéroe:

Con Santos Trinidad nos encontramos ante dos palimpsestos actanciales. El héroe clásico transgredido que cumple la máxima de un Edipo moderno: solo él puede contestar al enigma-terror que acosa a una sociedad, un individuo que ha sido elegido para una misión en la que no puede fallar, aun sabiendo cuál será su final. (Lara, 2014, p. 538)

Estos antihéroes, ya presentes en películas –citadas por Herrera Gil (2018a)-, como *Dirty Harry* (*Harry el sucio*, Don Siegel, 1971), *The French Connection* (*Contra el imperio de la droga*, William Friedkin, 1971) o *The Laughing Policeman* (*San Francisco ciudad desnuda*, Stuart Rosenberg, 1973):

Estaban solos contra todo. Se movían desesperados en una ciudad-ratonera inabarcable y cuarteada por la violencia, donde no les quedaba otra que tomarse la justicia por su mano, que trampear, en un flirteo constante con lo amoral, para luchar contra el mal. (Cueto & Santamarina, 2012, p. 62)

A pesar de que este vengador solitario nos provoque incomodidad, los errores cometidos, las pérdidas que no ha sabido gestionar y sus defectos, lo humanizan de tal manera que, como espectadores, empatizamos con él. Llegamos incluso a desear que salga indemne de su última cruzada, aun sabiendo que, y como sucede en el *noir* clásico, la muerte es su único destino y salvación:

El tiempo de los héroes ingenuos ha pasado. Nuestro protagonista es prácticamente indefendible, un auténtico hijo de puta pero que quizás sea el único capaz de detener la catástrofe, y en esta situación produce un cortocircuito en el espectador porque se ve obligado a defender a alguien a quien ha visto cometer una verdadera atrocidad al comienzo del filme. (Sala, 2011)

En definitiva, Santos es un héroe inconsciente:

Era básico el hecho de que Santos Trinidad no sea consciente en ningún momento de que puede evitar un ataque terrorista. Él únicamente se preocupa de salvar su culo, no tiene ningún interés de salvar el mundo. Es un héroe inconsciente en todo momento y esto es algo que resulta clave para el desarrollo de la trama. (Sala, 2011)

8.5.2. Juez Chacón

8.5.2.1. Dimensión física

Transcurridos quince minutos de metraje, y pasado el primer punto de giro, entra en escena la mujer que se convertirá en la protagonista –junto a su compañero Leiva– del segundo punto de vista del filme. Aprovechando la detención del tráfico a causa de un atasco, se humedece los ojos con colirio –gesto más que intencionado y sobre el que reflexionaremos posteriormente– mientras que espera que se reanude la circulación. Se sitúa a los mandos de un coche cuyo color y modelo desconocemos, pero que intuimos de gama media-alta, suposición obtenida de la gran pantalla táctil que sobresale en el salpicadero. Su tranquilo ensimismamiento se rompe al escuchar el sonido del busca, que le obliga a llamar a Ana (Elvira Cuadrapani) –su secretaria–, la cual le informa sobre varios asesinatos acontecidos en el club Leidy’s.

A pesar de la brevedad de la escena, Urbizu dispone diversos elementos que nos ayudan, rápidamente, a perfilar la configuración del personaje. Por ejemplo, en los asientos traseros del vehículo distinguimos una sillita para niños (ver fotograma 246, p. 628), por lo que deducimos que tiene hijos –dato que posteriormente ratificaremos–; además, debe estar casada porque porta alianza. Por último, el hecho de que deba recurrir al *gps* para dar con la dirección que su secretaria le facilita, nos indica que no está acostumbrada a adentrarse en el mundo de los clubs de alterne, algo que se refuerza en la siguiente escena en la que, tras echar un vistazo a los cuerpos sin vida de las víctimas, comenta: “¿Y este olor?”; a lo que Leiva contesta: “Estos sitios huelen así, señoría¹⁸⁴”. Su inexperiencia en estos campos, sin embargo, no le hace perder la compostura. Mientras sigue a su

¹⁸⁴ Diálogos extraídos del minuto 00:16:00 de *No habrá paz para los malvados*.

compañero en el registro del club, mantiene el gesto serio y una mirada inquisitiva y observadora con la que trata de dar con alguna pista que les ayude a iniciar la investigación.

Llegados a este momento debemos volver sobre nuestros propios pasos para entender el por qué del colirio que emplea la primera vez que la vemos en escena. A simple vista, podría parecer un acto insignificante que no busca más que matizar al personaje; sin embargo, esconde intencionalidad. Urbizu confiesa haberse valido del problema de la propia actriz –padece sequedad ocular, por lo que debe hidratarse continuamente– para convertirlo en un acto recurrente de la obra –volveremos a verlo segundos antes de que Trinidad entre en la sala de interrogatorios donde la jueza lo espera– con el que referenciar la búsqueda de la verdad (Maldonado, 2020). El cineasta, apela al juego que ya planteaba en *La caja 507* con las gafas de Modesto para hacernos entender que estos personajes están obligados a llegar al fondo del asunto, a poner de manifiesto la certidumbre, dando respuesta a las incógnitas que se les plantean (Maldonado, 2020). Por tanto, y desde que es presentada en su coche, Chacón nos invita a abrir los ojos para ver con claridad.

Atendiendo a su forma de afrontar los acontecimientos del Leidy's y a cómo se comporta, podríamos definirla como una mujer “muy correcta, fría, desenvuelta y eficaz” (Brox, 2013, p. 79). Chacón se convierte en la última gran mujer –en cuanto a largometrajes se refiere y sin tener en cuenta *Libertad*– de la cinematografía del bilbaíno, siendo a la que más poder y autoridad se le ha otorgado nunca. Esta decisión deja entrever cómo la importancia de la feminidad –siempre presente en su universo filmico– se ha ido reforzando conforme más madura es su producción:

Creo que todas las mujeres de mi filmografía están al mando de sus vidas. Desde Ana Gracia en *Tu novia está loca*, a las dos fieras de *Todo por la pasta*, la Maura, María en cuanto pilla pasta también se hace con el mando y *Cachito* es la historia de alguien que quiere hacerse con el mando, hacerse adulta, liberarse. (Maldonado, 2020, p. 671)

Para seguir los pasos que hemos ido estableciendo en la presente investigación, lo primero que debemos hacer para profundizar en la dimensión física del personaje es preguntarnos por la elección de su nombre y su apellido. Una de las constantes de *No habrá paz para los malvados* es que, a todos aquellos individuos que forman parte de los Cuerpos de

Seguridad del Estado –exceptuando a Santos y a Rodolfo–, se les priva de nombre de pila, pudiendo referirnos a ellos únicamente por su apellido: Leiva, Ontiveros, Cerdán, Mérida... esto sucede también con la jueza, a la que todos llaman señoría o Chacón. Urbizu reconoce que el apellido de esta se toma prestado de Carmen Chacón, la primera ministra de Defensa de la historia de España, que ostentó el cargo desde 2008 a 2011, durante el mandato de Rodríguez Zapatero (Maldonado, 2020).

Su edad –nunca revelada– debería situarse en una franja comprendida entre los cuarenta y los cuarenta y cinco años. A pesar de haberse visto envuelta, por primera vez, en un caso como al que tiene que hacer frente –implica visitas a puticlubs y víctimas asesinadas a bocajarro–, la diligencia con la que actúa a lo largo de la obra denota que lleva un tiempo significativo siendo la máxima representación de la autoridad judicial, lo que nos conduce a pensar que alcanzó el cargo a una edad temprana. Físicamente “es pequeñita, sin atributos especialmente voluptuosos” (Maldonado, 2020, p. 680), sin embargo, su estatura y su discreción no rebajan su presencia en cuadro. Así mismo, es una mujer con un recatado atractivo, y es que, aunque pueda parecer estirada, esconde un cuerpo seductor que nadie sospecharía. El único personaje que parece darse cuenta es el comisario Ontiveros, que después de conversar con ella y habiéndole dado la espalda, aprovecha para mirarle el trasero con una sonrisa socarrona y descarada.

Por otro lado, le gusta cuidar su imagen personal. Viste siempre de manera impoluta, pulcra y elegante. Intercala el pelo suelto con un recogido perfectamente peinado; su delicada dulzura y su naturalidad son más que suficientes para reflejar una belleza natural que no necesita ser adornada con maquillaje. Su aire comedido se hace eco en los accesorios que porta: dos anillos –uno de ellos la alianza–; un reloj de pulsera; pendientes pequeños y discretos; y una gargantilla que cuelga de una cadena de oro. Atendiendo a todos estos matices no sería erróneo establecer que, el “clásico”, es el estilo que mejor la define. Por último, intuimos por su aspecto, que es una mujer que cumple con hábitos saludables para cuidarse. En todo el largometraje solo hay una ocasión en la que, –y solo al alcance de los espectadores más despiertos– la vemos fumando, en el último término del plano, mientras espera la llegada de Cerdán.

Como venimos observando en el presente trabajo, la elección cromática del vestuario de los personajes no es al azar, sino que casa tanto con la personalidad de estos como, en ocasiones, con la narración, ayudándonos a presumir el destino final de cada individuo. Esta regla no escrita parece afectar únicamente a los papeles masculinos protagonistas, ya que la indumentaria que viste Chacón, como sucedía con Juana, no adelanta ni afecta a su meta final, sino que refuerza tanto su carácter como la importancia de la mujer en la obra. Durante el desarrollo del tiempo ficcional, la jueza protagoniza cinco cambios de vestuario.

El primer conjunto se compone de una chaqueta blanca –con un patrón similar al de una gabardina– unos pantalones grises y un fular entre morado y azul (ver fotograma 247, p. 628). La selección del primer color es, sin duda, la más premeditada, ya que, según Heller, simboliza la perfección –atributo que la acompaña todo el filme–. Así mismo, guarda otras connotaciones positivas acordes con el personaje: “Blanco, azul y oro son los colores de la verdad, la honradez y el bien” (2004, p. 156). Estas tres cualidades definen a la jueza, que es, junto con Leiva, “la única persona que hace bien su trabajo, la única decente de todo el reparto” (Maldonado, 2020, p. 679), convirtiéndose en el personaje más transparente y traslúcido de todos.

En el segundo cambio de vestuario solo podemos ver la camisa que viste (ver fotograma 248, p. 628), ya que el resto del cuerpo queda oculto tras una mesa de escritorio sobre la que lleva a cabo un interrogatorio. La prenda es de tono azul –con declinación hacia la paleta de morados–, color que según Heller (2004), entre sus muchos significados, alude a las capacidades intelectuales y al frío. De nuevo, es una elección que concuerda con un personaje que, a la hora de desempeñar sus labores profesionales, se mantiene siempre en su lugar, seria, distante e imperturbable. La interpretación también podríamos aplicársela a la secuencia en la que se da cita con Santos. Esta vez, el azul marino de su chaqueta (ver fotograma 249, p. 629), además de lo anterior, referencia a la estabilidad y a la confianza, dos atributos que casan con la seguridad en sí misma con la que se enfrenta al inspector.

El tercer conjunto de prendas –llegamos a verlo al completo (ver fotograma 250, p. 629)– gana todavía más elegancia, estando formado por una camisa blanca, una chaqueta gris,

unos pantalones largos oscuros y unos zapatos de tacón. El color que destaca sobre el resto, por su presencia en cuadro, es el gris. Dentro de sus múltiples significados, el que mejor liga con el personaje es el de la insensibilidad, y es que, “simboliza la falta de sentimientos o, por lo menos, los sentimientos impenetrables” (Heller, 2004, p. 273). Como comentamos en el párrafo anterior, cada vez que interroga a alguno de los eslabones de su investigación, adopta una actitud y un gesto hermético y estoico, que impide que sus interlocutores descifren sus reflexiones o adelanten sus próximos movimientos. Por otro lado, el color aporta elegancia y sobriedad al vestuario.

Independientemente de todos estos apuntes, el color con mayor valor simbólico del relato, es el rosa. Urbizu recurre a él en una secuencia clave: el encontronazo entre Chacón y Ontiveros. Resulta paradójico que el cineasta opte por vestir a su protagonista de un color (ver fotograma 251, p. 629) que, aunque represente –según Heller (2004)– lo femenino, se asocia normalmente con lo infantil, la ternura y la delicadeza. A pesar de todas estas connotaciones que podrían coloca a la jueza en inferioridad respecto a su oponente, el bilbaíno demuestra el compromiso con el personaje, dotándolo de una voluntad inquebrantable para no dejarse amedrentar, así como para llegar hasta el fondo de los asuntos sin bajar la guardia. Sin duda, Chacón demuestra el intimidatorio poder que esconde su apariencia de mosquita muerta, reivindicando el poder de la mujer en un mundo dominado, en su mayoría, por hombres.

Por último, y antes de abordar otra cuestión, nos gustaría detenernos en dos momentos en los que la importancia del vestuario no reside en sus tonos, sino en el tipo de prenda que viste la jueza: una larga gabardina abotonada (ver fotograma 252, p. 629). Siendo conscientes de que el azar no es un vocablo que tenga cavidad en el universo cinematográfico de Urbizu, podemos considerar que, dentro de las inmensas posibilidades de abrigos a los que el bilbaíno podría haberse acogido, se decante por este característico traje, con el que rinde homenaje a esos famosos detectives interpretados por Humphrey Bogart durante el periodo clásico del *noir*, así como a Iñaki Urquijo, el alter ego de Sam Spade o Philip Marlowe, encarnado por El Gran Wyoming en *Tu novia está loca*.

La presencia de Chacón puede verse afectada –tanto a favor como en contra– por la puesta en escena. Sin embargo, y como hemos podido detectar en toda su producción cinematográfica, Urbizu nunca utiliza la composición del encuadre, la iluminación o la angulación de la cámara, para ensalzar la figura de sus protagonistas. Más bien permite que sean sus acciones o sus comportamientos los que les lleven a ganarse –o no– una férrea presencia en plano. En el caso de Chacón, y volviendo a párrafos anteriores, a pesar de su estatura, su sexo –teniendo en cuenta el mundo en el que se adentra– y su estilo, es una mujer que se hace notar, actuando muy segura de sí misma, sin que le tiemble el pulso, ganándose el respeto de los individuos con los que ha de lidiar.

Rememorando el universo cinematográfico creado por Urbizu a lo largo de su carrera, podríamos considerar a la jueza como una joven poderosa capaz de sobreponerse a los obstáculos que se le presentan. Además, sigue el mismo patrón que Juana: madre y mujer trabajadora que compagina a la perfección su vida laboral y profesional. Centrándonos en la diégesis de *No habrá paz para los malvados*, definiríamos a Chacón como una mujer cuya extroversión y sedentarismo –se pasa la mayor parte del largometraje sentada a su mesa, dirigiendo interrogatorios– choca con el carácter silencioso y la actividad de Santos –hombre de acción–. Sin embargo, y a pesar de sus diferencias, guardan dos características comunes: el hermetismo y la frialdad. La jueza es una mujer que intenta ocultar lo que verdaderamente piensa, manteniendo un gesto neutral y rígido a su vez, que la hacen hermética e infranqueable.

A la hora de hablar, es respetuosa, correcta y educada. Siempre trata de usted a sus interlocutores, dejando claro que no tiene intención de parecer simpática ni de establecer un vínculo más allá del profesional con aquellos con los que se entrevista. El cargo que ostenta, y al que nunca traicionaría, le impide dar tratos de favoritismo o concesiones privilegiadas. La fuerza y la rabia que esconde salen a la luz cuando se siente atacada verbalmente, y es que, en vez de amedrentarse o pasar a una actitud defensiva, sale al ataque valiéndose de una ironía cargada de acidez. Por último, y en consonancia tanto con Santos como con el resto de personajes que encarna Coronado en los tres últimos largometrajes, se caracteriza por su autocontrol. Durante la narración detectaremos varias situaciones en las que, a sabiendas de las mentiras tras las que sus sospechosos pretenden construir coartadas sostenibles, logra mantener la calma y los nervios –que casi logran

acabar con su paciencia—. La fidelidad al sistema para el que trabaja le obliga a mantener un código de conducta intachable, además de regirse por una serie de normas y trámites judiciales que provocan la ralentización de sus pesquisas. Aún conociendo las carencias o deficiencias legales, es una mujer que bajo ningún concepto se saltaría las normas o protagonizaría actos fuera de la ley.

Sumergiéndonos en el estudio de la comunicación no verbal del personaje llegaremos a una clara conclusión: no muda el gesto serio e inquisitivo en todo el filme. En este análisis, y a diferencia de otros ya expuestos, no creemos necesario detenernos en cada una de las muecas que adopta conforme avanza el metraje, sino que más bien hemos seleccionado varios fotograma (ver fotogramas 248, p. 628; y 253, p. 630) que resumen nuestra afirmación. En ellos, observamos un semblante que no necesita arquear las cejas o fruncir el ceño para ser interrogatorio. Esta estoica expresión, a veces casi inerte, nos impide entrar en su mente, convirtiéndola en la mujer más inexplorable de toda la producción cinematográfica de Urbizu. Solo existen dos ocasiones en las que modifica su expresión. La primera se ubica en la última secuencia del filme, cuando se desplaza hasta la escena del crimen en la que yacen los yihadistas y Santos. Al llegar, y al reparar en Ontiveros que se encuentra agachado junto al cuerpo de el Ceutí, se detiene a observarlo unos segundos. La peculiaridad de la situación reside en que, por la composición del plano (ver fotograma 254, p. 630), nos vemos obligados a suponer esa mirada —al quedar fuera de campo— que intuimos fulminante y cargada de reproche, ya que el comisario estaba equivocado: el afamado terrorista sí estaba en España, dejando en entre dicho el buen hacer del equipo del alto cargo de la Policía.

La segunda ocasión en la que abandona sus aires reflexivos se permite hasta sonreír. En su despacho, y mientras revisa unos informes que Leiva le entrega, recibe una llamada de su esposo (ver fotograma 255, p. 630). Tras asegurarle que llegará tarde, le pide hablar con su hijo. En cuanto escucha su voz —toda la conversación queda en *off*— le es imposible ocultar la alegría que le invade, adoptando un semblante dulce y cariñoso. A diferencia de otros personajes del mundo Urbizu, se le concede tener una familia feliz:

Tiene un marido al que llamar y un hijo con el que habla antes de que se vaya a la cama. Esa escena la escribimos después de darle el papel a Helena Miquel porque tiene una sonrisa maravillosa y no sonreía en toda la película. (Maldonado, 2020, p. 680)

Esta concesión, así mismo, pone de relieve la dualidad –tan característica del *noir* clásico– de la jueza. Aunque hasta ahora, haya podido parecer una mujer seca, cortante y estirada, los escasos minutos que dura la charla nos presentan una nueva faceta del personaje, haciéndonos ver que su frialdad no es más que un escudo, un traje con el que se disfraza cada vez que tiene que hacer frente a un caso. En el momento en el que abandona su puesto de trabajo, se reconvierte, recuperando su lado más maternal, atento y entrañable. Chacón es la clara manifestación de que las apariencias engañan.

8.5.2.2. Dimensión sociológica

El siguiente paso es plantear cómo Urbizu dibuja la vida exterior del personaje. Según el presente ficcional que plantea el tiempo cinematográfico de la obra, Chacón es una mujer de mediana edad que desempeña el cargo de jueza, en el que lleva el tiempo suficiente –nunca revelado– para demostrar que conoce los procedimientos judiciales que debe seguir una investigación policial. De hecho, durante todo el metraje protagoniza:

El tipo de trama característica del cine negro denominada *police procedural* que muestra a la audiencia el proceso detallado de la investigación: el seguimiento de pistas, los interrogatorios, las pruebas balísticas y forenses, etc. Chacón despierta una inmediata identificación positiva en la audiencia: su aspecto impecable, su tenacidad y su ética del trabajo son incuestionables. Se afana por utilizar todos los recursos legales para combatir el mal. (Rodríguez, 2016, p. 49)

En cuanto a su vida social, y reiterando lo comentado en párrafos anteriores, es una mujer felizmente casada con, al menos, un hijo cuyo sexo desconocemos. El amor de madre –característica que comparte con Juana– no solo se refleja en aquella charla que mantienen por teléfono, sino que también está presente en el escritorio del ordenador con el que trabaja en la oficina, en cuyo fondo de pantalla descubrimos un dibujo realizado –intuimos– por su pequeño. Además, es una chica comprometida con su labor maternal, mostrándose preocupada por volver a casa lo suficientemente temprano para acabar el día junto a su familia.

Aunque parezca extraño, no se lanzan más pistas que ofrezcan información sobre su vida. En relación a sus obras anteriores, es la primera vez que Urbizu se niega a que el

espectador se entrometa en el ámbito más privado del personaje, más allá de la conversación antes referida. Esto demuestra el respeto que siente hacia Chacón y su entorno no laboral. No existe ninguna secuencia en la que se la despoje del aura de estoicidad y autoritarismo con el que afronta el devenir de los acontecimientos. La diégesis no obliga a trasladar la subtrama a un ámbito extraprofesional, que queda en *off*. De esta manera, se deja total libertad a la audiencia para que imagine –con la poca información que se le vierte– cómo es el mundo que rodea a la jueza.

En cuanto a su relación con otros personajes, y como hemos podido adivinar con las exposiciones que venimos realizando, no hay distinciones ni favoritismos. La autoridad que se le ha conferido y que se ha ganado, le hace comportarse igual con todos los sujetos que se cruzan en su camino, ya sea Santos, su secretaria o el propio Leiva, manteniendo siempre un distanciamiento profesional. Su delicadeza y estatura, atributos que, a priori, la colocarían en una situación de inferioridad, no hacen más que ocultar el fuerte carácter que la convierte en una mujer más que imponente.

Todo lo comentando hasta ahora nos permite afirmar que el temperamento de Chacón, o al menos del personaje al que ella misma da vida dentro del mundo profesional, se identifica con el de los llamados sujetos flemáticos:

Reflexivos, silenciosos, y, en ocasiones, irritablemente prudentes. Miden sus palabras. Piensan lo que dicen. Dominan sus pasiones, saben guardar secretos. Su inexpresividad desconcierta a quienes les rodean. Cuando se les conoce de veras, tanto podrían desvelar genialidad y ternura como estupidez o maldad. (Sánchez-Escalonilla, 2001, pp. 279-280)

Para terminar de perfilar su personalidad debemos ahondar en su carácter. Para ello, y siendo nuestra referencia el cuestionario caracterológico de Berger (1952) adaptado por Luis A. Vicuña (1998) y que a su vez citan Roca Calderón y Sinchez Zambrano, Chacón se asocia a los individuos pasionales:

Son aquellos que se caracterizan por ser ambiciosos, que realizan tensión extrema de toda la personalidad. Actividad concentrada en un fin único. Dominadores, naturalmente aptos para mandar. Saben dominar y utilizar su violencia. Resaltan por ser serviciales, honorables, amantes de la sociedad y con frecuencia resultan buenos conversadores.

Demuestran tomar en serio la familia, la patria y la religión. Suelen tener un sentido profundo de la grandeza. Su valor dominante: la obra por realizar. (2017, p. 19)

Siguiendo el estudio de Luis Amaral (2018), catalogaríamos a Chacón como una mujer reservada, ya que, aún no distinguiéndose por una abierta extroversión, es cortés y atenta. Así mismo es capaz de dominar sus emociones y mostrarse inescrutables. Por otro lado, el lugar que ocuparía según el modelo circunplejo de Millon (1987) y de Wiggins (1982) está próximo a los sujetos autónomos e indiferentes, mostrando una personalidad concienzuda, respetuosa y normativa. A estos habría que sumar otros rasgos más cercanos a los individuos con personalidades seguras, debido a las muestras de autosuficiencia y liderazgo que pone de manifiesto en la narración.

8.5.2.3. Dimensión psicológica

A diferencia de otros de los protagonistas de la trilogía *noir*, que, siguiendo con los estilemas del género más clásico, sí guardan un pretérito oscuro que vuelve a resurgir o se hace eco en el presente ficcional de la obra, la jueza parece no esconder nada que pueda condicionarle, perjudicarle o influirle negativamente a la hora de relacionarse con el resto de individuos. Sin duda, es el personaje sobre el que menos información directa o indirecta –ya sea mediante conversaciones o comentarios– recibimos para ayudarnos a configurar cómo es su historia antes de iniciarse la diégesis. Lo único que nos permite acercarnos levemente –teniendo en cuenta que Urbizu no tiene intención de sacar a Chacón de su hábitat profesional– es el estudio de los objetos que componen y decoran su despacho.

Aunque en la película hay cinco escenas que tienen lugar en dicha ubicación, solo en dos de ellas hay planos generales que nos ofrecen una amplia visión del conjunto (ver fotogramas 250 p. 629; y 256, p. 630). De hecho, uno de estos estáticos encuadres se distingue por permanecer más segundos de lo habitual en pantalla, de manera que la audiencia tiene tiempo para escrutar el espacio. Urbizu dispone en ciertos puntos de la imagen varios elementos que aportan, sutilmente, información acerca del pasado del personaje: los títulos enmarcados que reposan sobre un mueble que queda a la espalda del escritorio en el que Chacón se sienta; y una figurita de la Torre Eiffel que, en último

término del encuadre, descansa sobre una colección de libros cuyos nombres no alcanzamos a leer.

Los información que guardan estos primeros objetos nunca llegan a ser legibles para el espectador, ya sea porque están relegados al fondo del plano, porque la cámara no se acerca a ellos o porque cuando forman parte de una composición, la profundidad de campo –debido al uso de diafragmas abiertos– no es lo suficientemente nítida para que podamos descifrar lo que guardan. A pesar de todo, son capaces de insinuar un relato en *off* que, intuimos, viene a ratificar la impoluta carrera profesional de Chacón. De los tres que vemos, dos parecen títulos referentes a cursos, seminarios o congresos que posiblemente estén relacionados con sus labores como jueza; mientras que el tercero se asemeja a una placa plateada normalmente utilizada para conmemorar o reconocer algún tipo de logro significativo. En definitiva, no sería desacertado afirmar que es una mujer laureada con un curriculum prometedor.

Por otro lado, la colocación de la figura de la Torre Eiffel en el despacho nos hace suponer que pueda tratarse de un *souvenir* traído de Francia como recuerdo de una visita a París, lo que nos llevaría a considerarla como una viajera estándar y corriente que se decanta por destinos sin ningún exotismo, lo que reforzaría su carácter corriente. Así mismo, la decoración general concuerda con los gustos y el estilo del personaje, predominando un mobiliario sobrio y moderno con toques de arte abstracto tanto en paredes como en objetos: el sujeto libros dispuesto junto al televisor, así como una extraña estatuilla negra que reposa sobre el escritorio.

8.5.2.4. Arco de transformación

Todo lo comentando hasta la fecha nos permite afirmar que Chacón es, como el resto del elenco protagonista que participa en la trilogía *noir*, un personaje redondo, multidimensional y complejo, a pesar de lo poco que sabemos realmente de ella. Su arco de transformación se ve alterado levemente durante el transcurso de la diégesis, haciéndose dinámico ya que, aunque no experimente una drástica evolución, la mujer que llega al club Leidy's en su primera aparición, no es exactamente la misma que descubre el cuerpo sin vida de Trinidad al cierre de la obra. La investigación le hace ser consciente de la falta de transparencia del sistema, al destapar “los huecos en la información que

impiden vigilar a los criminales más peligrosos o los retratos administrativos que permiten a delincuentes no ser juzgados” (Rodríguez, 2017, p. 305). En definitiva, se suma a ese grupo de mujeres poderosas, dueñas de sus vidas, que Urbizu no ha dudado en retratar durante gran parte de su filmografía.

8.5.3. Personajes secundarios

Los análisis en profundidad de *La caja 507* y *La vida macha* ponen de manifiesto la relevancia que adquieren tanto los actores de reparto como los secundarios y la figuración en las producciones del cineasta bilbaíno. Todos y cada uno de los perfiles que pueblan la obra, ayudan a enriquecer tanto el contexto filmico como el de los protagonistas. En esta ocasión, el realizador vuela a manifestar:

Una paradigmática necesidad de crear tipologías identificables, dotadas de un perfil propio y con aliento vital, en todos sus trabajos. Más que una costumbre, es un rasgo de estilo, una seña de identidad perfectamente identificable, que aporta variedad y vitalidad al paisaje humano que habita dentro de sus ficciones. (Angulo et al., 2003, p. 81)

A la característica fauna que puebla los bares castizos de Madrid –y que anteriormente catalogamos como espesantes– se suman otros individuos que, aunque intervengan con mayor o menor levedad en la trama, están perfectamente contruidos como personajes cinematográficos: Rodolfo Blasco, Leiva, los padres de Paloma –la mujer de el Ceutí–, Celia y la célula yihadista.

Rodolfo Sancho –y valga la redundancia– interpreta a Rodolfo Blasco, un joven de unos treinta y tantos años que comparte patrulla con Santos, con el que lleva lidiando año y medio. Haciendo gala de su declinación por la teoría de los inversos, Urbizu conforma una pareja sometida a un enfrentamiento de personalidades, entre maneras de ver el mundo, de actuar y de comportarse. Santos y Rodolfo ejemplifican el choque entre la vieja escuela –que no duda en saltarse las normas y a la que no le tiembla el pulso cuando hay que apretar el gatillo– y la sangre renovada, menos fiera y más responsable, que sigue a rajatabla los procesos judiciales. A pesar de nombrarse a sí mismo como el más pringado de la brigada por estar ligado a Trinidad, es un policía que derrocha compañerismo y que le protege a toda costa, aunque para ello deba mentir y ocultar información a sus

superiores. Pese a todo, Rodolfo guarda un cariño especial a Santos tal y como muestra ese: “Hasta mañana¹⁸⁵”; acompañado de toque en el hombro. De hecho, podríamos decir que entre ambos existe una cierta amistad.

En cuanto a su vida social, se trata de un joven patriótico –como muestra la pulsera con los colores de la bandera española que lleva en la muñeca (ver fotograma 257, p. 631)–, que comparte su vida con su novia, una chica que, a pesar de aparecer escasos segundos en pantalla, esconde cuatro claves que nos hacen entender que no tiene ningún tipo de aprecio por Santos: la primera, es que no le saluda cuando llega al bar para recoger a su novio; la segunda, que contesta seca y cortante a las pocas palabras que intercambian; la tercera, que no le mira a la cara; y la última, que no se despide de él al salir. Esto, revela que, en un relato en *off*, Rodolfo se ha desahogado con ella, poniéndola al corriente de todo lo que ha tenido que tragar por salvaguardar la reputación de su compañero.

Otro miembro del Cuerpo de Policía en el que debemos detenernos es Leiva. El inspector, de unos cuarenta y tanto años, es, físicamente, el contrapunto de Santos: viste siempre de manera impoluta e inmaculada, con traje, camisa y corbata, independientemente de la situación en la que se encuentre. Podríamos definirlo como un hombre que se enorgullece de su profesión ya que, en todas las escenas en las que interviene, porta su placa y una insignia policial en la solapa de la chaqueta. Demuestra un inconmensurable respeto hacia sus superiores, a los que nunca cuestiona y siempre respalda, aún siendo mujeres. Su actitud es totalmente opuesta a la de Ontiveros, que claramente detesta que Chacón deje en evidencia su trabajo.

Su trayectoria dentro del cuerpo lo ha convertido en un policía muy experimentado en el ámbito de los sucesos criminales, sabiendo manejarse entre delincuentes. Esto lo demuestra cuando, en solitario, decide ir a visitar –de manera extraoficial– a Augusto Lora a su discoteca. Su tono irónico, sus preguntas con segundas y su actitud relajada y distante, le hacen mantener la compostura –sin cometer errores– aún sabiendo que su interlocutor trata de maquillar su relación con el propietario del club Leidy’s.

¹⁸⁵ Diálogo extraído del minuto 00:36:20 de *No habrá paz para los malvados*.

Atendiendo a las intervenciones que protagoniza durante la narración, podemos detectar una de las características que, normalmente, Urbizu aplica a sus personajes: el rostro impenetrable. Leiva, como Rafael Mazas, tío Pedro o el propio Santos, es un individuo que nos invita a descifrar sus miradas y expresiones para que entendamos lo que ronda su cabeza. Si nos detenemos en sus gestos veremos cómo se compadece de la inocencia de la jueza al pisar por primera vez un club de alterne; cómo esa media sonrisa entrañable mientras la oye hablar con su hijo denota que también es padre –reconoce haber tenido un Citroen Xantia familiar y lleva alianza–; o cómo lanza miradas acusatorias a Santos – su compañero de promoción y al que no veía desde hacía tres años– al salir indemne del interrogatorio de Chacón y la prueba de balística.

La ocultación es otro de los rasgos *noir* que Leiva comparte con Ontiveros, uno de los personajes secundarios más inquietantes del filme. El comisario representa el lado oculto del Cuerpo de Policía. Es un hombre oscuro que intenta aparentar ser una víctima cuando su sonrisa irónica y su cinismo lo delatan como verdugo. La autoridad que le otorga su cargo lo ha convertido en alguien capaz de mover los hilos a su antojo, siempre en función de sus intereses. Así mismo, detesta que se inmiscuyan en sus asuntos, más cuando pueden revelar muestras de su incompetencia o grietas en el sistema. Por último, e intuyendo su pensamiento machista, es incapaz de soportar que una mujer le insinúe cómo debería hacer su trabajo, por lo que no duda en dificultarle sus pesquisas encubriendo información o retrasando la entrega de informes de sospechosos.

Al conformar al resto de secundarios o figurantes, Urbizu demuestra –y como hemos podido apreciar durante la investigación– el especial cariño que tiene a sus personajes, independientemente del grado de participación o trascendencia que tengan en el relato. A todos y cada uno de ellos se les otorga –aunque simplemente se sugiera– una vida y unos matices que van más allá del universo diegético del filme, y que solo están al alcance de un público atento o de un espectador que opte por revisar la obra. Son varios los ejemplos, que veremos a continuación, en los que el cineasta logra todo esto sencillamente con objetos aparentemente insignificantes.

En primer lugar, habría que hablar de la familia de Paloma, la mujer de el Ceutí. A pesar de los escasos dos minutos y medio que dura la escena en la que Santos va a visitarla, hay

dos claves que nos ayudan a entender cómo es el núcleo familiar: la pequeña bandera republicana que reposa en el interior de un mueble (ver fotograma 232, p. 624); y el almanaque de Comisiones Obreras que cuelga de la pared de la cocina (ver fotograma 258, p. 631). Resulta paradójico que, en un hogar en el que parece imperar la ideología de izquierdas, la única hija haya optado por casarse con el Ceutí, un hombre que parecía ser muy agradable hasta que se casaron, tal y como comenta la madre. Las palabras de su marido, cargadas de tristeza y decepción, resumen a la perfección la situación en la que se han visto sumidos desde que su hija abandonó el hogar: “Toda la vida le enseñé a ser libre y a no ser menos que nadie. ¿Sabe lo que me dijo cuando decidió casarse? Que libremente renunciaba a todo para entregarse a ese hombre¹⁸⁶”.

La importancia de la familia es otro de los elementos en los que Urbizu suele apoyarse para dignificar a sus personajes. Por ejemplo, si nos fijamos (ver fotograma 259, p. 631) en este encuadre, observaremos una fotografía en la que Andrés David Hurtado posa junto a una niña. El hecho de situar la estatuilla de la Virgen con su hijo en el regazo junto al portarretratos, establece una conexión de parentesco directo entre el criminal y la pequeña. Con esta relación entre objetos, además de revelarnos las declinaciones religiosas del figurante, el cineasta logra humanizarlo y es que, independientemente de los asesinatos que se le imputen, su muerte dejará un vacío en un entorno familiar. Lo mismo le ocurre a Pedro Vargas, apodado “el Viejo”, a quien ni su perro –lo vemos en el salvapantallas de su móvil– ni su mujer –María Fernanda Olmedo Sánchez– volverán a ver con vida.

Otro personaje que da volumen al relato es Celia, una joven bailarina de unos treinta años que se gana la vida en la sala Machuca como gogó –profesión que nos hace retraernos hasta Mónica y *La caja 507*– y que vive junto a Rachid, su novio. En las dos únicas escenas en las que participa, recibe la visita de Santos, un hombre con el que claramente se ha acostado –intuimos por dinero o chantaje– y con el que se ha visto obligada a entablar una falsa amistad a raíz de sus visitas, ya sean para tener sexo, tomar una copa o drogarse –recordemos que llega a ofrecerle un poco del caballo que prepara para chutarse–. Su intervención en el metraje viene a justificar, de nuevo, el odio que sienten

¹⁸⁶ Diálogo extraído del minuto 01:02:18 de *No habrá paz para los malvados*.

los personajes femeninos hacia Trinidad, y es que, cuando se cruzan, se muestra incómoda, desesperada e indefensa, por lo que no sería descabellado pensar que ha podido llegar a ser acosada por el inspector. De hecho, la segunda vez que trata de engañarle haciéndole creer que no conoce el paradero de su pareja, Santos le amenaza: “Esta vez no me vengas con historias que te parto la cara¹⁸⁷”. A pesar de las circunstancias, sabe que nunca podrá llegar a zafarse de su sombra, que volverá a acecharla cuando haya de satisfacer alguna de las necesidades antes comentadas.

Por último, y a fin de cerrar este apartado, debemos detenernos en los terroristas, unos individuos que, para Urbizu, no son los verdaderos villanos del largometraje. El realizador no configura la célula como un conjunto de extremistas radicales sin preparación ni conocimientos que únicamente buscan sembrar el caos, sino más bien como una “célula de unidad de inteligencia exterior de cualquier servicio secreto” (Maldonado, 2020, p. 678). Para profundizar en los miembros del comando debemos recurrir a los planos detalle de las fichas policiales. Gracias a estos insertos descubriremos que el hombre al que Santos persigue se llama Kadur Abdull Hassan, de nacionalidad marroquí, nacido en Tánger e hijo de Mohamed y Benazir; y que Yabram Pyen Nassoun es el nombre de pila de el Ceuti¹⁸⁸, que según consta, trabajaba de mecánico antes de dar clases de árabe en la Asociación Cultural Tangerina. Además, ha debido de tener un hijo con Paloma, ya que guardan una cuna en el dormitorio principal del piso situado en calle Litos.

8.6. Dimensión visual y sonora

Este bloque de análisis centra su atención en algunos de los parámetros que Aumont y Michel (1990) consideran más frecuentes en los *découpages* analíticos: duración de los planos y número de fotogramas; escala de los planos; incidencia angular (horizontal y vertical); profundidad de campo; presentación de los personajes y objetos en profundidad,

¹⁸⁷ Diálogo extraído del minuto 01:04:18 de *No habrá paz para los malvados*.

¹⁸⁸ El apodo del personaje referencia a “El Tunecino”, el terrorista al que le fueron atribuidos los atentados del 11-M.

desplazamientos de los actores en el campo, entradas y salidas de campo, movimientos de cámara; diálogos, indicaciones sobre la música...

8.6.1. Espacios dramáticos

Una de las particularidades de *No habrá paz para los malvados* –nunca vista hasta entonces en la trilogía *noir*– es la concisión de sus localizaciones. Mientras que en *La caja 507* no existía ninguna referencia geográfica concreta para determinar en qué localidad se desarrollaba la acción, y que en *La vida mancha* se apostaba por disfrazar de no-lugar una zona residencial de Madrid, no hay duda de que el largometraje en el que ahora nos detenemos se ubica en la capital:

La historia real ya contaba, de base, con un buen número de localizaciones que tenían que ser, distintas de la realidad, pero que tenían que estar: los trenes, Atocha, los hoteles, Lavapiés, La Latina, Morata de Tajuña, los cercanías... todo ese mundo tenía que estar presente desde antes de empezar a escribir el guion, con lo cual, parte del físico de la película venía dictado por los acontecimientos reales. (Maldonado, 2020, p. 676)

El afán del cineasta por acercarse a los espacios donde se prepararon y efectuaron los atentados del 11-M, hacen de la película la obra más contemporánea de toda su filmografía. El realismo que emana se debe a un grandísimo trabajo de producción y localizaciones:

El trabajo de localizaciones es esencial ya que desde ahí es desde donde empiezas a compartir la película con el equipo. La vas concretando, atas cabos, un decorado te lleva a otro, producción empieza a entender la escala de lo que quieres y buscas. (Maldonado, 2020, p. 675)

El cineasta confiesa (Maldonado, 2020) que el largometraje habla de Madrid. Sin embargo, el retrato que hace de ella, y como no podía ser de otra manera teniendo en cuenta el aire *noir* que respira el filme, no es complaciente. Urbizu no inhibe la capacidad del espectador para ubicar geográficamente la película, pero trata de abstraerse de la imagen cosmopolita de la capital, huyendo de sus monumentales zonas emblemáticas para guiarnos hasta lugares, alejados del bullicio y el ajetreo de la urbe, totalmente

descontextualizados. El hacernos ver la ciudad desde una perspectiva perturbadora es un rasgo del cine negro clásico, y es que, y de acuerdo con García y Pavés (2014), el *thriller* es uno de los géneros cinematográficos que mejor ha conseguido alterar la imagen más convencional de una ciudad transmitida por el cine. Así mismo, en el *noir* más tradicional, “la ciudad adquiere un valor que no tiene en otros géneros, se comporta como un personaje más de la historia con su carácter, personalidad y esencia, y enseña al espectador las verdades que esconde tanto el sistema político como económico” (Herrera Gil, 2018b, p. 639).

Urbizu lanza una dicotómica mirada hacia Madrid, hecho que nos recuerda indirectamente a la exploración que ya hizo José Antonio Zorrilla en *El arreglo* (1983) – una de las películas que abandera el cine negro español– al mostrarnos un “Madrid centro imperial por un lado y la Madrid de los bajos fondos del extrarradio. Una ciudad que podía ser muy cosmopolita pero a la vez con agujeros negros” (2018, p. 642). Como ya apuntamos en epígrafes anteriores, la premisa del bilbaíno pretende que nos planteemos la ciudad como un lugar inseguro, como un espacio ambivalente que, y siguiendo a Rodríguez (2016), simula encontrarse en perfecto orden y armonía.

Todos estos ingredientes hacen de *No habrá paz para los malvados* la película más urbana de la trilogía. El itinerario que traza el cineasta para sus protagonistas hace que se pierdan en un entramado de pisos francos, pasarelas solitarias, clubs de alterne, discotecas, polígonos industriales... conformando los bajos fondos –muy en la línea de *Todo por la pasta*– de la capital. Muchas de estas localizaciones esconden un marcado carácter ambivalente ya que son enclaves en los que germina la violencia y el mal. Por ejemplo, en los despachos de Pedro Vargas –regente del Leidy’s– y Augusto Lora –propietario de la sala Machuca– se llevan a cabo negocios ilegales vinculados al tráfico de estupefacientes y blanqueo de dinero, tal y como muestra la escena en la que Chacón y Leiva descubren que la caja fuerte de Vargas guarda trescientos mil euros en efectivo, una cantidad inusual para un puticlub.

Rodríguez apunta a que la dualidad del filme también cobra presencia gracias a:

Las excesivas y dicotómicas distancias que la película exhibe entre el escenario visual de la preparación de la Cumbre del G-20 –caracterizado por el lujo y la vigilancia extrema–

y los páramos de los polígonos industriales donde se gesta la preparación del ataque terrorista o los basureros abandonados, igualmente llaman nuestra atención sobre una ciudad de espacios marcados por la desigualdad. (2016, p. 152)

Estos enclaves, retirados del epicentro de la urbe, se caracterizan por ser limítrofes y estar situados al margen de la ciudad, lo que deriva en una dialéctica entre el mundo urbano y el rural, algo que ya ocurría en clásicos del género como *La jungla de asfalto* o *Retorno al pasado*. De acuerdo con Herrera Gil, Urbizu pretende hablarnos de la no-ciudad, esa “que se encuentra a las afueras del centro, un lugar donde parece que se rige por sus propias reglas” (2018b, p. 642). El distanciamiento que existe entre estos dos mundos queda perfectamente reflejado en un gran plano general (ver fotograma 260, p. 631) que retrata el espacio infinito que separa al protagonista del horizonte, del *skyline* de Madrid, de la civilización. Para Vázquez la composición es una reminiscencia al *western*, a la “llanura típica del paisaje desértico americano donde el protagonista se yergue contemplando lo que es suyo, su hábitat” (2013). La confrontación que se produce entre el primer y el último plano focal, refuerza la idea sobre la que venimos apuntando: alejada de la inmensidad de las ciudades, la naturaleza se convierte en el lugar ideal para que delincuentes y malhechores se oculten sin ser vistos.

El diálogo campo-violencia que impregna la representación de esa no-ciudad está presente desde los primeros compases del relato, en los que Urbizu aleja a su protagonista de todo emplazamiento urbano llevándolo hasta entornos próximos a lo rural. El cineasta suele introducir estos enclaves mediante una variedad de planos generales de situación para que entendamos lo inhóspitos y solitarios que pueden llegar a ser, convirtiéndose en ubicaciones ideales para el cometimiento de todo tipo de delitos y atrocidades. Por ejemplo, no es casualidad que los neones del club Leidy’s junto a una desamparada carretera, llamen la atención de Trinidad en una noche opaca. El anonimato que ofrecen es otro de los rasgos que caracteriza al complejo industrial en el que la célula yihadista se esconde, y que Urbizu nos presenta como un espacio vacío, rodeado de polvo, suciedad y escasa vegetación, que le confieren un aspecto abandonado y desértico.

Todo esto viene recogido, a su vez, en el entorno de la casa de campo en la que los terroristas se reúnen para planear y detonar los artefactos explosivos. La secuencia en la que Santos, guiado por Rachid, visita la zona de Morata de Tajuña, da comienzo con un

gran plano general estático en el que seguimos el movimiento del vehículo del protagonista por un camino custodiado por colinas. La aridez y ruralidad del escenario, en el que conseguimos distinguir hasta una especie de fábrica (ver fotograma 261, p. 632), nos recuerda, si volvemos la vista atrás, a la depuradora de Regueira en la que la banda de atracadores de *La caja 507* se daba cita. El domicilio, al que finalmente llegan después de recorrer sinuosos y laberínticos caminos, contiene una de las principales características del *noir* clásico: la falsa apariencia. El aspecto deteriorado y de dejadez de una casa medio en ruinas, plagada de trastos y escombros, configura un lugar inofensivo en el que nadie imaginaria que se está fraguando un atentado. Si revisamos la información referente a las investigaciones acontecidas tras el incidente del 11-M, descubriremos la minuciosa labor de localización del equipo del bilbaíno, que se preocupó por dar con un enclave que reprodujese fielmente el domicilio en el que los yihadistas convivieron. Uno de los detalles que lo revela es esa piscina medio vacía junto a la que Santos muere (ver fotograma 262, p. 632).

Todos estos ambientes rurales, y como apuntamos con anterioridad, le otorgan un aspecto de *western* al filme, no solo por su aspecto estepario sino también por la función que cumplen en el metraje:

Los personajes de *western* están necesitados de lugares como esos para seguir haciendo sus negocios, sus crímenes, seguir con sus vicios en la sombra, dentro de las ciudades o en los márgenes de ellas. Porque necesitan de estas para sus fines oscuros, estar cerca de sus víctimas y botines sin que se les vea, vagando por sus callejones oscuros. (Iturrate, 2009, p. 68)

Los escenarios refuerzan el diálogo campo-violencia que sugiere la película, convirtiendo la naturaleza en un sistema de evasión para los personajes, al que recurren para esconderse o refugiarse, algo que el bilbaíno ya planteó en *La vida macha*. Si recordamos, en la secuencia que abre el relato, Urbizu nos presenta a un Trinidad desencantado con la vida que apuesta por alejarse del centro urbano huyendo hasta un bar castizo –que parece estar emplazado en alguna zona industrial de la periferia de la ciudad, debido a la soledad que lo rodea– en el que ahogar sus penas al margen de las miradas juiciosas y de reproche de sus congéneres.

Al hilo de esto, no cabe olvidar que, a pesar de encontrarse dentro de un contexto urbano, existe otra localización que se comporta como refugio: el domicilio de Santos. La primera de las tres veces que penetramos en su vida privada lo hacemos gracias a un plano general en travelling hacia delante –y al que ya nos referimos previamente– que expone al personaje sentado en el salón de su casa. Lo primero que llama nuestra atención es que apenas entra luz del exterior –las persianas está bajadas, generándose una penumbra que comprime el ambiente–. Solo dos pequeñas lámparas (ver fotograma 263, p. 632) alumbran escasamente la estancia en la que se sugieren vasos de whisky medio vacíos y ceniceros plagados de colillas. En la segunda y tercera incursión, Urbizu solo nos muestra el cuarto de baño –del que no podemos sacar conclusiones relevantes–, el dormitorio principal –con una cama de matrimonio desecha, que lleva tiempo sin ser ocupada por una mujer–, y el pasillo, que discurre entre varias puertas que en todo momento permanecen cerradas, impidiendo que se filtre algo de luz en el corredor. El cineasta nos restringe por completo el acceso ya no solo a otras estancias del hogar, sino a una posible observación detallada de nuevos entornos que nos ayudasen a formular hipótesis sobre el pasado del personaje. En definitiva, el enclave no es más que una metáfora del hermético comportamiento del individuo que lo habita, carcomido por la dejadez, la suciedad y el desorden; es la guarida de un hombre encerrado en sí mismo.

8.6.2. Fotografía

No habrá paz los malvados supone la segunda colaboración profesional entre Unax Mendía y Urbizu, tras *Adivina quién soy*. La fructífera relación cosechada durante el rodaje del telefilme, le valió al bilbaíno para disponer de los servicios de su compatriota, junto al que rueda por primera vez en anamórfico. La decisión de abandonar el formato al que está habituado supone una modificación sustancial de la fotografía del largometraje, ya que la relación de aspecto de este sistema (2:35), emplea un mayor área del negativo, confiriéndole una apariencia panorámica al filme, con menos grano y mayor textura.

La principal característica del anamórfico es que ofrece amplias posibilidades en cuanto a la profundidad de campo se refiere, al habilitar un espacio compositivo mayor en el cuadro, algo que afecta considerablemente a la dirección de los intérpretes. “Puedes hacer

planos de conjunto con seis o siete actores moviéndose, tú corrigiendo, como en los viejos tiempos” (Maldonado, 2020, p. 656). Urbizu saca ventaja de esta relación de aspecto al construir imágenes diáfanas con las que no busca dirigir la mirada del espectador hacia un punto en concreto, sino que los invita a explorar visualmente los espacios a los que se enfrentan. Volviendo a una afirmación recurrente en toda nuestra investigación, el bilbaíno aspira a que la audiencia más astuta sea capaz de extraer información de los sugerentes planos que conforman la narración, de manera que pueda comprender mejor los huecos que la trama plantea, así como el propio universo diegético por el que discurren los protagonistas:

Tiene mucho plano de conjunto, así que el espectador es el que debe decidir a donde mira del encuadre, ya que yo no le empujo hacia un lugar concreto. Tiene que compartir la visión del personaje de Santos Trinidad con los decorados. Hay espectadores muy acostumbrados a que el cine americano lo ponga muy fácil y te lleve muy de la mano. Subrayar lo obvio es una garantía de captación de la atención, y en cuanto dejas que el espectador tenga un poco menos guiada la mirada depende de él entender la película y ahí se corren riesgos, porque puede haber quien esté a por uvas. Hay gente que va al cine para que les hagan el trabajo de mirar, no para mirar ellos, y a mí me gusta hacer lo contrario, me gusta abrir cuadro. (Fernández, 2011)

Como podemos observar, en la fotografía destaca el plano conjunto, aquel que “descubre la mayor parte de ese decorado, que sigue siendo preponderante, en el que varios personajes pueden ser visibles de pie, a cierta distancia” (Magny, 2005, p. 39). Urbizu, al decantarse por este tamaño del cuadro, da importancia a los decorados, facilitando a los espectadores el reconocimiento del itinerario que los personajes han de seguir. Esta afirmación queda expuesta en el gran plano general del *skyline* de Madrid (ver fotograma 260, p. 631), que además de su valor descriptivo, adquiere un significado psicológico ya que:

Hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo “objetiviza”; de allí que haya una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa, pero a veces, también, una dominante dramática exaltante, lírica y hasta épica. (Martin, 2002, p. 44)

Otra de las ventajas de usar un formato tan panorámico es que permite tener dos personajes en primer plano, compartiendo el mismo espacio compositivo. En algunos casos –como la escena en plano-contraplano en la que Santos y Rodolfo desempeñan labores de vigilancia frente a la embajada de Italia–, la distancia a cámara no influye en cuanto al nivel de importancia de cada uno de ellos en el encuadre, independientemente de si ocupan el primer o segundo término del foco. Haciendo uso de una óptica angular –24 o 35 mm– y un diafragma que tiende a ser alto – $f/5.6$ o $f/8$ –, Urbizu logra que sus personajes se sitúen en el mismo rango de relevancia, configurando una imagen nítida en profundidad (ver fotograma 264, p. 632). En otras ocasiones, sin embargo, el sistema permite separar los niveles de significación y el peso de cada individuo en el plano. Si nos fijamos (ver fotograma 265, p. 633), una lente de distancia focal corta como un 35 mm –que impide la compresión de perspectiva– acompañada de una apertura de diafragma considerable – $f/2.8$ –, permiten que el primer y último término de la imagen, a pesar de estar ligados visualmente, queden separados, obviando que el peso de la secuencia recaiga sobre el personaje más cercano a la audiencia –Augusto Lora– quedando el otro –su abogado– relegado a una silueta borrosa.

Estos casos ponen de manifiesto la capacidad del cineasta para modificar el centro de interés de la imagen haciendo uso tanto de las lentes como del tipo de plano al que recurre. A la hora de componer, es sumamente importante determinar a qué o a quién se le otorga el peso visual, creando así una jerarquización dentro del cuadro. Durante el metraje existen diferentes variaciones de este fenómeno, siempre supeditado a las necesidades del relato. Sin embargo, existe una peculiaridad y es que, si nos remitimos a las secuencias en las que interviene Chacón, detectaremos que su figura –entendida como máximo exponente de autoridad– prevalece visualmente sobre la de sus interlocutores. Esta hipótesis queda refutada a través de las composiciones planteadas en algunos de los interrogatorios que protagoniza. El primero de ellos se encuentra pasados los veinte minutos de metraje, cuando cita a un individuo que dice haber visto a un hombre huyendo de las inmediaciones del Leidy's la noche de los asesinatos. En los siguientes fotogramas (ver fotogramas 248 p. 628; y 266, p. 633) podemos observar cómo Urbizu se vale de una planificación en “L” para organizar los sujetos respecto al eje de la cámara. Con esta estructura tan sencilla agrupa en un mismo plano al interrogado y a Leiva, mientras que

a la jueza –con un encuadre amenazado ligeramente por el escorzo de su interlocutor para generar una relación espacial– se le otorga cierta independencia, al retratarla en solitario.

Este recurso vuelve a estar presente en un segundo interrogatorio que enfrenta a la magistrada con Augusto Lora. La secuencia se reduce únicamente a cuatro planos. En función de la escala de estos, podríamos dividir la conversación en dos partes. Durante la primera, Lora –en primer término– comparte encuadre con su abogado (ver fotograma 265, p. 633), mientras que Chacón –de nuevo sola– queda en plano medio corto (ver fotograma 267, p. 633). Una de las particularidades de este cuadro es la fuerte presencia que adquiere el escorzo del colombiano, que, además de reforzar el peso visual de la jueza, enmarca y comprime su figura, generando cierta inestabilidad. Ya en la segunda mitad, Urbizu trata de equiparar el peso de los que conversan; para ello, individualiza la figura del empresario, otorgándole un plano medio en solitario (ver fotograma 268, p. 633). Sin embargo, no es suficiente, ya que el tamaño de los planos de Chacón –que combina el antes mencionado con otro de perfil en el que se integra el contorno desenfocado de su secretaria (ver fotograma 269, p. 634)– le conceden un mayor protagonismo.

Urbizu repite el juego en el tercer interrogatorio –informal– en el que la magistrada cita a Mérida, el responsable de la Unidad Central de Inteligencia Exterior. En este caso la conexión visual entre la autoridad y su presencia en cuadro es proporcional: mientras que la figura masculina es retratada en todo momento con un plano más abierto y angular, en el que además se incluye el escorzo de Chacón (ver fotograma 270, p. 634), la femenina es filmada en primer plano (ver fotograma 271, p. 634), ganando peso e impacto en la imagen. En ninguna ocasión la cámara cierra el encuadre o varía su angulación sobre el personaje interrogado, guardando –visualmente– el respeto que, el cargo al que se enfrenta, merece.

La regla que superpone a la jueza sobre todos aquellos individuos con los que se sienta a hablar, se rompe únicamente en dos ocasiones en las que el cineasta equipara el tamaño de los planos a los que recurre para observar a sus personajes. Una de estas rupturas tiene lugar cuando Chacón conoce personalmente a Santos. Aunque en primera instancia sea ella quien domine la situación –su plano prevalece (ver fotograma 249, p. 629) sobre el

de Trinidad (ver fotograma 272, p. 634)–, en cuanto el escurridizo inspector ve la posibilidad de salir ileso de su enfrentamiento verbal, su imagen se empodera, pasando a un plano medio corto (ver fotograma 273, p. 635) como el de la mujer situada al otro lado de la mesa, a la que, claramente, no respeta.

Urbizu retoma esta situación de igualdad en la entrevista entre la jueza y el comisario Ontiveros. Ambos son encuadrados en plano medio corto, ya que, al ser los máximos representantes de sus respectivos departamentos –jurídico y policial– ninguno está por encima del otro. Sin embargo, la secuencia esconde una particularidad totalmente intencionada que resulta chocante –desde la perspectiva visual– para la audiencia: la descompensación del aire en la mirada. El Bilbaíno hace uso de la regla de los tercios, colocando a sus personajes en uno de los puntos de intersección entre las líneas imaginarias que dividen la imagen. Con esta técnica compositiva traslada el centro de interés de la mitad del cuadro a uno de sus laterales, a la vez que rompe con la ley de la mirada (ver fotogramas 274 y 275, p. 635), aquella que expresa que “dependiendo de hacia dónde apunte la dirección de mirada del personaje, en el encuadre debe haber un tercio del espacio del cuadro por detrás de él y dos tercios por delante” (Avila, 2017). El hecho de que el bilbaíno disponga el espacio negativo¹⁸⁹ al contrario de donde dirige la vista el actor –algo a lo que no volverá a recurrir en todo el largometraje–, provoca una inestabilidad que pone de manifiesto –en *off*– la falta de comunicación que existe entre Chacón y Ontiveros, dos individuos que deben guardar las formas a pesar de no soportarse.

Salvando esta licencia compositiva nunca vista hasta entonces en su filmografía, Urbizu plantea una puesta en escena muy similar a la del resto de la trilogía *noir*, primando la diégesis por encima de todo:

La elección de cada plano está condicionada por la claridad necesaria del relato: debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material, por un lado (el plano es tanto más amplio o cercano cuantas menos cosas haya que mostrar), y su

¹⁸⁹ Porción de imagen que existe entre el sujeto retratado y el borde del cuadro.

contenido dramático por otro (el plano es más cercano cuanto más dramático es su aporte o cuanto mayor es su significado ideológico). (Martin, 2002, p. 43)

Siguiendo la estela de sus anteriores largometrajes, nos encontramos ante una obra con un corte clásico en cuanto al uso del plano. La sucesión de los mismos es equilibrada y académica, sin que provoque una desfragmentación del espacio filmico, que no está dividido en excesivos insertos o planos recurso. Cada secuencia, normalmente, queda reducida a un máximo de cuatro o cinco encuadres, que son más que suficientes para narrar de manera solvente. Esto pone en valor la capacidad organizativa del cineasta, fiel defensor de los ensayos y de la preproducción para conseguir, posteriormente, que el rodaje sea fructífero. Urbizu (Maldonado, 2020) se considera así mismo con un realizador cuya carrera le ha permitido rodar rápidamente y no por ello obtener un producto de menor calidad.

En el largometraje, como en cualquier otro producto cinematográfico, encontramos todo tipo de planos, desde grandes generales a medios y primeros. Atendiendo a la duración de los mismos, podemos afirmar que *No habrá paz para los malvados* es un filme puramente narrativo, ya que ningún encuadre es excesivamente largo o pesado. El único que permanece más tiempo en pantalla –unos veinte segundos– en comparación con el resto, es el plano general –al que ya nos hemos referido en varias ocasiones previamente– en el que la cámara –estática en todo momento– muestra a Santos recorriendo el cuadro de derecha a izquierda, dirigiéndose hacia un bidón donde prende fuego a las carteras y documentos sustraídos a sus víctimas del Leidy's. Se trata del plano más lírico del filme, no solo por su valor simbólico, sino por la elección de la hora del día en el que está rodado, mostrando ese cielo en el que se entremezcla la gama cromática de la puesta de sol que nos remite directamente al *western*.

Algo que llama especialmente nuestra atención, y que ya estaba presente en *La vida macha*, es la férrea presencia del plano contraplano. *No habrá paz para los malvados* está plagada de conversaciones –al fin y al cabo, una investigación policial requiere de continuos interrogatorios–, por lo que Urbizu recurre constantemente a este recurso tan característico del cine clásico. Aunque es cierto que en ocasiones los personajes que protagonizan las charlas están encuadrados en primer plano –sobre todo Chacón, para

dotarla de autoridad–, suele primar el plano medio –algo que nos remite a *La caja 507*–, de manera que se individualiza al sujeto a la vez que se le contextualiza. De acuerdo con Zhou (2016), este tamaño de plano conecta al personaje con su entorno, atrapándolo en situaciones que no pueden controlar.

Echando la vista atrás, recordaremos que en las otras dos películas que conforman la trilogía destaca el uso –sobre todo en *La caja 507*– del plano recurso como elemento revelador de lo que sucede en el interior de los personajes, de los fantasmas del pasado, o de lo que está por venir en el relato. Sin embargo, en *No habrá paz para los malvados* los insertos son mucho más limitados e irrelevantes en cuanto al valor premonitorio que puedan llegar a adquirir. En el presente análisis ya hemos profundizado en la importancia de algunos de ellos (ver fotogramas 214 y 216, p. 620; y 225, p. 623), por lo que nos quedaría, simplemente, hacer un apunte sobre otro que podría ser insignificante para cualquier espectador que desconozca el universo cinematográfico de Urbizu. Nos referimos a ese plano detalle en el que observamos que, a cámara lenta, un disparo herrado de Trinidad en la guarida de los terroristas, hace añicos una vieja televisión (ver fotograma 276, p. 635). Teniendo en cuenta la secuencia, el inserto es irreverente y hasta podríamos prescindir de él, sin embargo, es una licencia creativa que el cineasta se permite para hacer un guiño a un aparato muy presente en toda su filmografía, con el que mantiene una relación de amor-odio. “Siempre intento cada vez que sale un televisor que diga algo o que se meta con la propia televisión” (Maldonado, 2020, p. 667).

Urbizu, como fiel defensor de una puesta en escena invisible que esconda a toda costa el artificio cinematográfico o la intervención del realizador, se ve obligado a que sean los propios acontecimientos los que marquen desde qué ángulo la cámara ha de recogerlos. Esto implica que la altura y la inclinación del plano estén siempre supeditados a la narración, conformando una puesta en escena tradicional y clasicista. Solo detectamos una ocasión –el momento en el que Santos, a la carrera, sale del club Leidy’s tratando de acabar con el único testigo de sus asesinatos– en la que el cineasta da valor psicológico al encuadre con el que nos muestra a Trinidad (ver fotograma 277, p. 636). Al recurrir a un contrapicado se “sugiere la superioridad de lo filmado, sobre todo en el caso de un personaje, magnificado” (Magny, 2005, p. 27). Desde este punto de vista se engrandece

el aspecto amenazante y peligroso de un individuo que acaba de arrebatarse la vida a tres personas a sangre fría.

El clasicismo del filme radica también en la poca movilidad de la cámara, que permanece mayormente estática, en planos fijos, algo que ya estaba presente en *La caja 507*. Urbizu evita recorrer el espacio dramático para darle notoriedad, apostando por planos de situación que nos permitan conocer las coordenadas en las que se encuentran sus personajes. Esta decisión, y de acuerdo con Heredero y Santamarina, nos recuerda al estilo del *noir* clásico:

La exposición y el desarrollo de las acciones es limpia, clara y directa, la cámara no se recrea en la exploración de los decorados (cuya concepción es estrictamente funcional, casi nunca dramática) y la puesta en escena, de aspiración transparente, se pega como un guante a las necesidades expresivas y organizativas del relato. (1996, pp. 191-192)

Las pocas veces que Urbizu desmonta la cámara del trípode se vale de la *steadycam* para dar estabilidad y evitar el balanceo de la imagen. El desplazamiento de la misma, ya sea sobre su propio eje o en el espacio, sirve tanto para acompañar a los protagonistas como para generar ciertos énfasis dramáticos que nos acerquen a la expresión de los actores cuando algo ronda sus cabezas. En otras ocasiones, estos movimientos son puramente funcionales, siendo impuestos por la propia acción, provocando que la cámara reencadre la imagen haciendo variar el tamaño del plano sin que se produzca un corte entre ambos. Esto lo podemos observar, por ejemplo, en la secuencia en la que el equipo de investigación de Chacón descubre una elevada cantidad de dinero en la caja fuerte del club de Pedro Vargas. Desde un primer plano de los billetes que son depositados sobre la mesa, nos alejamos hasta concluir en un encuadre más abierto en el que distinguimos la figura de la jueza.

Urbizu vuelve a demostrar que sus dotes de narrador no requieren de un constante cambio de plano o de otorgar a la cámara una alta independencia para moverse a sus anchas, a fin de crear una falsa sensación de ritmo. Su simpleza y sencillez dotan al largometraje de una composición equilibrada marcada por la horizontalidad que se rompe, únicamente, en tres ocasiones. Tanto la primera como la segunda se deben a la utilización del conocido plano holandés o aberrante, que supone una inclinación del punto de vista de la cámara

que genera tanto inquietud (ver fotograma 278, p. 636), como inestabilidad (ver fotograma 279, p. 636). La tercera ruptura merece una mención a parte no solo porque deje al descubierto el artificio cinematográfico sino porque es la primera vez en la carrera del bilbaíno en la que, durante unos segundos, la imagen pasa de un formato horizontal a uno vertical. En la última secuencia del filme, y después de acabar con la vida del comando terrorista y haber sido herido de muerte, Santos avanza a trompicones desde el porche de la casa de campo hasta una silla en la que se desvanecerá para siempre. Durante el seguimiento del personaje la cámara experimenta una inclinación que rompe con el equilibrio del eje horizontal hasta encuadrarlo en vertical, dejando ver su cuerpo completo (ver fotograma 280, p. 636), para recuperar, finalmente, su punto de partida (ver fotograma 262, p. 632). Este movimiento cumple una función expresiva que refuerza el valor dramático de la escena, en la que es el propio encuadre el que nos transmite la caída definitiva del personaje, el vuelco que da su vida precipitándose hacia el abismo de la muerte. Respecto al recurso, Urbizu, en una entrevista en vídeo realizada en Días de Cine, comenta:

Eso se me ocurrió por la mañana en el set, viendo descansar la cámara. Cuando Santos moría yo no le quería cortar y ahí hay un problema con el formato horizontal. Entonces se me ocurrió hacerle el ataúd. No lo rodé de otra manera, no nos cubrimos ni nada. (2021)

Al hilo de esto, creemos significativo hacer un apunte respecto a la manera en la que el bilbaíno retrata los últimos segundos de vida del personaje. En vez de acompañarlo hasta la silla en la que se deja caer, la cámara se detiene, al margen, guardando una distancia prudencial respecto al sujeto. Esto demuestra tanto el respeto que tiene el cineasta por su protagonista, al que prefiere dejar morir en soledad –sentimiento que ha invadido a Santos todo el largometraje–, como el rechazo a cualquier dramatización excesiva o a recreación entorno al fin de su existencia, negándonos un plano frontal en el que podamos observar detenidamente su expiración. Dándonos la espalda y en completo silencio, es la inercia con la que se desploman su cabeza y su brazo la que nos revela su fin. Es la primera vez, en toda la narración, que el realizador recurre al fuera de campo para evitar mostrarnos una imagen impactante. Esta contención, solo aplicada en estos últimos segundos, se contrapone tanto a sus anteriores obras como al resto del metraje, en el que los mecanismos de sugestión e insinuación sus sustituidos por la explicitud de la violencia.

Ahondando en el estudio del encuadre, debemos reflexionar sobre la importancia de la profundidad de campo en un largometraje que, como ya apuntamos, presenta una planificación visual académica y clásica. Son varias las ocasiones en las que, a fin de evitar la fragmentación del espacio dramático en cortes o movimientos de cámara, Urbizu recurre a un plano general fijo por el que los personajes deambulan, atravesando la imagen desde el último al primer término y volviendo sobre sus propios pasos. De esta manera se consigue una constante sensación de profundidad a pesar del estatismo de la imagen. Este efecto se logra, de igual modo, disponiendo en el cuadro distintos elementos que guían nuestra mirada por los puntos del plano focal (ver fotograma 281, p. 637). El filme está plagado de secuencias en las que la colocación de los actores –ya sean protagonistas o secundarios– se vuelve fundamental para generar composiciones equilibradas en las que los vemos desempeñar diferentes funciones de manera simultánea (ver fotograma 254, p. 630). Que todos los términos sean reconocibles y no simples siluetas o formas en el horizonte, revela el predominio de ópticas de distancia focal corta y diafragmas cerrados que aportan nitidez.

En ocasiones, Urbizu emplea la profundidad de campo para generar relaciones espaciales entre objetos y personajes dispuestos en distintos términos del cuadro, además de para generar diversas connotaciones. Por ejemplo, y como ya mencionamos, que el azar sea uno de los detonantes, así como uno de los motores principales de la trama, provoca que, a modo de *leit motiv*, el cineasta disponga –al igual que con el juego de los extintores– numerosas máquinas recreativas siempre a la vista, ocupando un sitio más o menos privilegiado en el encuadre. Este tipo de aparatos están presentes: en el bar desde el que arranca el filme; en el club Leidy's (ver fotograma 282, p. 637); y en dos de los bares en los que Santos para a tomar una copa (ver fotogramas 283 y 284, p. 637). En otras ocasiones, y con una intención asociativa similar a la anterior, el bilbaíno dispone banderas españolas en algunas de las escenas en las que intervienen personajes vinculados a las Instituciones del Estado (ver fotogramas 256, p. 630; y 285, p. 638).

Otros elementos constitutivos de la fotografía, y sobre los que debemos detenernos son la iluminación y la paleta de colores; dos bloques cuya configuración levantan el *look* de la obra. Para abordarlo, y durante la preproducción, Urbizu trabaja con el llamado “corcho”, un panel de referencias orientativas que guían la propuesta visual que busca,

posteriormente, plasmar en la película. “Son imágenes recurrentes, alegorías... con las que buscamos encontrar texturas, colores, referencias, pero nunca cinematográficas. Lo solemos tener puesto en el despacho para que el equipo pueda ver el aroma, las anclas”. (Maldonado, 2020, p. 676)

En una entrevista en vídeo realizada por la directora de fotografía Nuria Roldós, Unax Mendía –director de fotografía del largometraje– reconoce que su colaboración con Urbizu fue productiva, ya que el bilbaíno es un cineasta que prepara concienzudamente las escenas para saber exactamente lo que tiene que hacer, rodando exclusivamente lo indispensable y fundamental:

Hemos evolucionado en la forma de trabajar. Ya son muchos proyectos juntos. Ahora mismo es mucho más suelto. Nos enfrentamos a las escenas después de haber hablado en general de lo que queremos hacer o cómo queremos que luzca. Hay menos planificación. Ensayamos la escena y buscamos los ángulos. Algunas veces tiene muy claro desde donde quiere contar y otras se muestra abierto a cómo y de qué manera se puede hacer. (2020)

Como no podía ser de otra manera, y siendo fiel a su estilo, Urbizu le dejó claro a Mendía que, estéticamente, el largometraje debía respirar realidad. A la hora de planificar la propuesta lumínica de una cinta que el mismo operador define (Roldós, 2020) como una obra de género disfrazada de *western*, se decanta por buscar una luz que, sin recurrir necesariamente a los claroscuros, guarde intención dramática. En comparación con el resto de títulos que completan la trilogía *noir*, nos encontramos ante el largometraje más nocturno, oscuro y urbano. “Es una película mucho más austera, más negra y azul todo el rato” (Maldonado, 2020, p. 676). Esta afirmación se pone de manifiesto desde la secuencia inicial filme en la que Santos recorre diferentes localizaciones a altas horas de la noche. Las escasas fuentes de luz favorecen el predominio de las sombras a su vez que realzan la importancia del personaje, convertido en el centro de interés de las composiciones.

Revisando el conjunto de la obra, detectamos –al igual que en *La caja 507*– la existencia de una dicotomía lumínica entre las localizaciones por las que se mueven los protagonistas. Por ejemplo, en las dependencias policiales desde las que actúan Leiva y Chacón, domina una luz intensa que inunda las estancias, evitando zonas de sombras o

claroscuros (ver fotogramas 250 p. 629; 256, p. 630; y 269, p. 634). Es como si Urbizu, metafóricamente, tratase de establecer una conexión entre la luz y las funciones de una investigación: esclarecer y llegar al fondo de los asuntos. Al contrario, el itinerario de Santos lo lleva a desplazarse hasta entornos en los que la luz natural pierde peso y ganan importancia las sombras, que ocultan ciertas partes del encuadre o del rostro del sujeto (ver fotograma 286 y 287, p. 638), configurando una iluminación más dramática.

El escenario que destaca en cuanto a la expresividad de la iluminación es el domicilio de Trinidad, un enclave lúgubre que permanece cerrado a la claridad del día, por lo que requiere ser iluminado por fuentes de luz artificial en todo momento. Es un espacio que, como el individuo que lo habita, se permite claroscuros y zonas en penumbra ocultas a la mirada del espectador (ver fotograma 263, p. 632). Las pinceladas de luz que Urbizu aporta en el encuadre, revelan solo una parte de la vivienda, escondiendo otras. Así mismo, hay un elevado contraste entre luces y las sombras que el cineasta no trata de equilibrar haciendo uso de algún tipo de luz relleno (ver fotograma 288, p. 638).

Lo que el realizador deja claro con *No habrá paz para los malvados* es que no es necesario recurrir a los –ya trillados– escenarios iconográficos del género como callejones abandonados y oscuros, para crear incertidumbre. Si nos remontamos a la hora y veinte de metraje damos con una secuencia muy característica ya que guarda una gran dosis de violencia y tensión a pesar de estar totalmente iluminada. Urbizu se decanta por encerrar a Santos en mitad de una especie de pasadizo protegido por unas mallas metálicas que le dan un aspecto de jaula de la que hay difícil escapatoria, más cuando dos individuos le cortan el paso (ver fotograma 289, p. 639). En vez de crear una atmósfera turbia con sugerentes juegos de sombras e iluminaciones, los fluorescentes que cuelgan del túnel semicircular dejan al descubierto cualquier movimiento de los personajes que intervienen en la acción. Queda claro que para generar miedo no hace falta emplear luces expresivas o una banda sonora tenebrosa, sino un adecuada utilización de los recursos que te ofrece la puesta en escena. Así mismo, la localización parece ser un guiño a *El silencio de un hombre*, tal y como muestra la siguiente imagen (ver fotograma 290, p. 639).

En resumen, y como hemos venido observando durante el transcurso de la investigación, la estética del filme es acorde al resto de la producción cinematográfica del bilbaíno. En

No habrá paz para los malvados prevalece una iluminación trabajada de tal manera que pasa desapercibida para los espectadores, por lo que podemos catalogarla como naturalista. Todas las fuentes de luz están justificadas, evitando manierismos o licencias expresivas que chocarían con la composición general de la obra. A pesar de la nocturnidad y el carácter urbano, no hay secuencias tramposas que escondan –a propósito– elementos claves para la narración:

A mi me gusta que se vean las cosas. Si hay algo que no se ve estará en *off*. No me gusta el escamoteo, la silueta, lo borroso, lo confuso, el montaje ultrapicado, los contraluces... ese neobarroquismo me pone de los nervios, me parece que esconde cosas. (Maldonado, 2020, p. 679)

Antes de poner fin a este epígrafe debemos reflexionar sobre la paleta de colores. Al planificar el cuadro cromático que imperará en el largometraje hay que tener en cuenta la importancia del color en el arte cinematográfico, ya que es capaz de describir escenarios, ambientes y hasta personajes. Urbizu (Maldonado, 2020) reconoce que uno de los pasos de la preproducción, que queda recogido en el “corcho”, es la elección o exclusión de ciertos gamas o tonos. En *No habrá paz para los malvados* predominan los azules, los morados y los verdes, por lo que se sigue un esquema combinado ya que, y de acuerdo con Martínez (2018), se intercalan tres colores complementarios de forma que se diluye el contraste entre ambos. García Navas los define como aquellos diametralmente opuestos, “que se intensifican mutuamente, equilibrándose” (2016, p. 36). Dentro de esta armónica mezcla, destaca particularmente el color rojo, destinado a ligar ciertos objetos y personajes con el peligro. La psicología del color nos dice que el rojo “simboliza la sangre, el fuego, el calor, la revolución, la alegría, la acción, la pasión, la fuerza, la disputa, la desconfianza, la destrucción, la crueldad y la rabia” (2016, p. 53).

Urbizu, de manera muy sugerente, emplea este color para unificar todos aquellos eslabones que conforman el hilo del que tiene que ir tirando Trinidad hasta llegar a la preparación del atentado terrorista. Es como si el cineasta colorease las pistas que, tanto Santos como los espectadores, han de seguir. Esto queda claro desde el comienzo de la obra a través de las luces, las paredes y parte de la decoración del club de alterne (ver fotograma 291, p. 639) desde el que arrancan los infortunios del inspector. El rojo volverá a estar presente en el coche deportivo de Andrés David Hurtado (ver fotograma 292, p.

639); en la chaqueta de Rachid la primera vez que aparece en pantalla (ver fotograma 293, p. 640); en la cafetería en la que se reúne parte del comando yihadista (ver fotograma 294, p. 640); en el polo que viste el Ceutí cuando hace su aparición (ver fotograma 295, p. 640); así como en la furgoneta en la que la célula transporta los extintores (ver fotograma 296, p. 640).

A modo de conclusión, podríamos afirmar que en la fotografía del largometraje predomina una temperatura de color menos cálida que en trabajos anteriores y una luz que acompaña a los personajes de manera natural, evitando cualquier efectismo que deje entrever la intervención del realizador. Por tanto, nos encontramos ante un filme con un etalonaje caracterizado por la levedad y la sutileza, y es que Urbizu detesta la posproducción de evidente:

Esos manierismos creo que están más diseñados desde despachos o desde marketing que desde las cabezas de los cineastas. Yo hay fotografías que no entiendo directamente. Puedo entender una fotografía gótica y húmeda en un *thriller* nórdico, evidentemente. Pero luego veo cosas que digo: “¿Esto por qué es verde y negro?”; otras pienso: “¿No sería más fácil que diesen la luz?” Si estas buscando pruebas ¿por qué no das la luz? (Maldonado, 2020, p. 659)

8.6.4. Banda sonora

El primer punto a tratar dentro del estudio de la banda sonora del filme es la música, que vuelve a estar compuesta por Mario de Benito, que firma su tercera y última colaboración con el bilbaíno en cuanto a largometrajes se refiere¹⁹⁰, y con la que fue nominado a un premio Goya que finalmente no obtuvo. Respecto al trabajo entre ambos, comenta Urbizu: “Con Mario de Benito siempre empiezo a trabajar ya desde el guion, meses antes del rodaje: pensamos a qué suena la historia, vamos buscando sonidos, descartamos instrumentos” (Heredero, 2018).

En *No habrá paz para los malvados* sucede lo mismo que en *La vida mancha*: detectamos únicamente una pieza musical que actúa como principal y que es intervenida en diferentes

¹⁹⁰ También ha compuesto la banda sonora de *Libertad* (Enrique Urbizu, 2021), una mini serie de televisión.

ocasiones para generar sucedáneos que guardan la esencia de la misma. Esta se caracteriza por ser meramente instrumental, apoyándose en instrumentos de cuerda y percusiones en momentos clave. La partitura, elaborada para el propio filme, siempre se manifiesta de forma extradiegética ya que “es un comentario musical externo a la ficción de la película, no tiene una fuente justificada dentro de la historia” (Fraile Prieto, 2004, p. 4).

Una de las particularidades de la composición es que, en un principio y hasta que los diferentes puntos de vista narrativos no interactúan entre sí, solo acompaña a las secuencias en las que interviene Santos. Esto supone que en los interrogatorios y en las pesquisas que llevan a cabo Chacón y Leiva, la banda sonora se limita exclusivamente a ofrecer sonidos diegéticos producidos por elementos que forman parte del propio relato. En el momento en el que citan en comisaría a la madre de Paloma, en cuyo domicilio ha estado previamente Trinidad, se establece –por fin– el nexo que permite que la música, de aquí en adelante, siga a los representantes de la autoridad judicial en sus descubrimientos. Lo mismo sucede con la subtrama de los yihadistas: hasta que Santos no es capaz de atar cabos y de agarrarse a una pista segura que le permita pisarle los talones, no existirá ninguna pieza musical que refuerce las escenas que protagonizan.

La partitura, en todo momento, guarda una doble función: expresiva y estética. La primera se manifiesta de manera anímica ya que evoca un sentimiento: tensión. La segunda, por su parte, prevalece sobre la anterior ya que la música, y siguiendo a Fraile Prieto, adapta:

Sus características físicas (tesitura, velocidad rítmica, dinámica, tímbrica) a lo que la película demande. Dichas características tienen que ver muchas veces con otros aspectos concretos de la estética, como pueden ser el color, la fotografía, los decorados, si sucede en exterior o en interior, el ritmo de montaje, y determinan la utilización de una instrumentación, tonalidades, figuras rítmicas, etc. (2004, p. 19)

La composición guarda un estilo y una sintonía que concuerda a la perfección con el cine de género en el que podemos inscribir el largometraje. Como es habitual, y aferrándose a la primacía del “qué” frente al “cómo” que defiende el cineasta, Mario de Benito construye una pieza que en ningún momento resta protagonismo a la narración, sino que la enfatiza, reforzando su efecto dramático. Resulta acorde tanto a la fotografía como a la

creación de la atmósfera de turbación e incertidumbre que envuelve el filme. En definitiva, casa con la estética y los aspectos formales de la puesta en escena.

La propuesta del compositor guarda similitudes con la que elaboró para acompañar las peripecias de Rafael Mazas y Modesto Pardo en *La caja 507*. En la partitura sobresalen instrumentos de cuerda como violines o cellos, combinados con leves apuntes de percusiones: redobles de tambor o timbales. Así mismo, los tonos se acercan a las escalas menores a fin de aportarle una melodía más oscura. Para escuchar por primera vez el trabajo de Mario de Benito debemos remontarnos al minuto nueve de metraje. Después de disparar sin piedad contra tres inocentes, Santos revisa una a una las habitaciones del club de alterne en busca de posibles testigos. Antes de entrar en la última, su instinto le hace ponerse en guardia, sospechando que pueda haber alguien escondido. Sus movimientos –arma cargada y a punto– a lo largo del pasillo, se ven acompañados de sonidos graves que reflejan tanto el nerviosismo del personaje como el que trata de infundirse a los espectadores. En el momento en el que se inicia la persecución, la pieza va *in crescendo*, con tonos cada vez más agudos que terminan fundiéndose con instrumentos de aire y algo de percusión. De Benito genera una atmósfera sonora liderada por la cuerda, tensión disonante y armonías suaves.

Esta misma estructura, tanto de instrumentación como de ritmo, vuelve a hacerse presente cuando, Santos, ya en casa, trata de asimilar lo que acaba de acontecer mientras repasa las cintas de seguridad del local en busca de alguna pista que lo pueda llevar hasta el paradero de su testigo. La música, que arranca con sutileza y levedad, gana importancia en el momento en el que se percata de que la misma noche de los acontecimientos, en el despacho del propietario del club, se produjo la entrega de una elevada suma de dinero, algo que no hace más que complicar el asunto. La pieza, de nuevo, ayuda a conformar una atmósfera turbulenta que parece estar oprimiendo al personaje, que ha de elegir bien su siguiente movimiento.

A partir de este momento la composición va ligada al protagonista, cumpliendo una función estructural. Esto significa, y basándonos en las investigaciones de Fraile Prieto, que la música consigue dar unidad al relato, sirviendo de enlace y estableciendo una continuidad entre escenas:

Es bastante común ver escenas de acción o de tensión en las cuales no nos percatamos de la presencia de la música hasta después de que haya aparecido, y según va avanzando la escena, su intensidad (que puede ser anímica o rítmica) va aumentando hasta llegar a un punto álgido y volver a descender para desaparecer de la imagen con la misma discreción con la que apareció. Tensión musical y tensión dramática transcurren parejas, pero la música es el vehículo para que la articulación de la acción resulte flexible. (2004, pp. 26-27)

Desde el primer punto de giro, todas aquellas secuencias en las que existe un motor que permite a Santos dar un nuevo paso en su investigación –ya sea una dirección, un nombre, un objeto o un personaje– irán provistas de la partitura de Mario de Benito, generando un equilibrio estructural, ya que “la música se añade a otros recursos visuales y sonoros en que ayuda a puntuar el discurso narrativo, y realiza una función temporal muy clara al señalar momentos relevantes del transcurso de la historia” (Fraile Prieto, 2004, p. 27).

Teniendo en cuenta las variaciones que experimenta la composición base con la que juega de Benito, habría que detenerse en una en cuestión que detectamos pasada la hora y cuarto de metraje, cuando Santos emite su famoso: “Rock and Roll¹⁹¹”. Mientras persigue la furgoneta roja donde los yihadistas transportan los extintores, escuchamos una pieza que, manteniendo la esencia de las anteriores, adquiere un carácter más épico ya que el elemento percusivo se sobrepone al melódico. Además, introduce nuevos instrumentos de percusión, así como varios golpes de campana que nos transportan directamente a un *western*. Por otro lado, analizando tanto la partitura como la secuencia en sí, y recordando la producción anterior de Urbizu, descubrimos una clara relación entre esta escena y la que tiene lugar en Tánger, en *La caja 507*, cuando los atracadores de la sucursal de Bancosol se desplazan hasta África para repartirse el botín, seguidos muy de cerca por Rafael Mazas. De hecho, también montaban en un vehículo de color rojo (ver fotograma 297, p. 641).

La última variación musical significativa lo encontramos en la última secuencia del largometraje, en la que Chacón y Leiva descubren el cuerpo sin vida de Santos. Desde sus rostros serios y endurecidos –encuadrados en plano contrapicado– la cámara

¹⁹¹ Diálogo extraído del minuto 01:16:30 de *No habrá paz para los malvados*.

desciende hasta encontrarse con el gesto hierático e inerte del inspector, mientras que el redoble de una caja, apoyado por inflexiones de cuerda, así como de viento y metal –que van apagándose– conforman una música de carácter solemne con aromas militares con la que Urbizu parece rendir homenaje al policía caído, a ese diablo que, a ojos de todos los que le rodean, parece ser un héroe.

Es la primera vez, dentro de la trilogía, que el cineasta no emplea canciones no originales para complementar la personalidad de los personajes que participan en la narración. Podemos afirmar que la música no cumple una función narrativa o significativa, ya que su carácter instrumental priva a las composiciones de letras que puedan sugerir o revelar, en *off*, aspectos relacionados con el presente o el pasado de los protagonistas. Por tanto, y siguiendo a Fraile Prieto, no existe un “metatexto”, definido como “información añadida que aporta la música en su propio lenguaje, ya que añade un ‘texto’ propio al ya narrado por las imágenes” (2004, p. 32). Aunque es cierto que hay dos temas con letra –uno lo escuchamos en el club Leidy’s y otro en la sala Machuca–, son totalmente irrelevantes y se limitan a perfilar la atmósfera de los locales en los que se reproducen.

Hemos comentado anteriormente que la banda sonora no es solo la música, sino que también engloba los ruidos, los silencios... “Me gusta el cine mudo. Quiero que la gente, además de mirar, escuche, recuperar para el cine su capacidad de relato visual. Los silencios son muy del *thriller*: voy, vengo, abro, miro...” (Monjas, 2011, p. 33). *No habrá paz para los malvados* se caracteriza por la férrea presencia del sonido directo, al que se le da especial importancia a la hora de recrear ambientes y atmósferas. Por ejemplo, cuando Santos visita Lavapiés en busca de información, podemos llegar a entender la forma de vida del barrio simplemente atendiendo a lo que escuchamos: entornos concurridos, bullicio, coches yendo y viniendo, risas de niños jugando en el parque... Lo mismo sucede en la secuencia en la que Rachid guía a Trinidad entre los sinuosos caminos rurales de Morata de Tajuña. El constante sonido de las chicharras refuerza la sensación de aridez y de calor que percibimos visualmente.

Un filme no se compone exclusivamente de aquellos sonidos cuyas fuentes emisoras están en pantalla, sino que la banda sonora se apoya a su vez en elementos en *off*, cuya procedencia nunca se muestra a los espectadores. En *No habrá paz*, por cuestiones de

presupuesto tal y como señala Urbizu (Maldonado, 2020), no se pudo retratar el caos que rodeaba la cumbre del G-20 como le hubiese gustado, por lo que tuvo que recrearlo fuera de campo. Para ello, durante el transcurso del metraje, además de las televisiones que informan de los disturbios ocasionados, se vale del recurrente sonido de un helicóptero – que nunca vemos– para crear una atmósfera en la que parece reinar la vigilancia y la sensación de seguridad. El revolotear del aparato podemos detectarlo en las siguientes secuencias: cuando Santos, en los primeros compases del relato, para ir a orinar en la carretera –incluso le golpean con la luz de un foco para ver que está haciendo (ver fotograma 298, p. 641)–; en el encuentro que tiene con Celia; o durante la conversación que mantienen Chacón y Cerdán.

Antes de dar por concluido este epígrafe es obligatorio detenerse en la importancia del sonido tanto al comienzo como al final del largometraje. De acuerdo con Díaz, “lo primero y lo último que se nos muestra es precisamente lo que no podemos ver” (2012, p. 116), por lo que el filme se configura como una obra circular: el relato arranca con una imagen totalmente en negro acompañada por el sonido de una máquina recreativa; y concluye con otro fotograma similar sobre el que se impresiona –en blanco– el título del filme. Este juego recurrente con el que Urbizu se refiere, simbólicamente, al azar y a la suerte –dos elementos claves de la narración–, queda perfectamente resumido en la reflexión planteada por Díaz:

El enlace entre ambos planos vuelve a situarnos, como un eco que reclama el comienzo del relato, frente a un fondo negro, envueltos de nuevo por una melodía artificial y un espacio de juego. Sobre esa oscuridad las letras blancas del título pueden desplegar ahora –y solo ahora– toda su carga de sentido y sellar la radical, azarosa y ciega intemperie a la que la cotidianidad de nuestro transcurrir vital queda expuesta: de un lado, no habrá paz puesto que los extintores siguen ahí, alojando una malvada explosión cuyas bombas –esas u otras poco importa– podrán ser detonadas en otro atentado, en cualquier momento de un día cualquiera; de otro, no habrá paz porque los malvados no dejarán de ser perseguidos, incluso cuando, como en este caso, el héroe encargado de salvar la situación para contarnos que estamos vivos de milagro sea alguien como Santos Trinidad. (2012, p. 116)

8.7. Conclusiones

Tras un periodo convulso de ocho años, Urbizu regresa a la dirección con un proyecto con “denominación de origen, el policíaco sucio del que deriva una crítica social que ensucia las altas esferas” (Ramón, 2011). Aunque nos encontremos ante una obra urbana de corte más clasicista, el bilbaíno no copia los estilemas del género tradicional, sino que los reformula, generando un lenguaje propio –ya visto en *La caja 507*– adaptado a la realidad de nuestro país:

El mundo del crimen o de la corrupción es contemporáneo, coetáneo y cotidiano. Para hacer cine negro en España ya no necesitas imitar a los gánsteres de Chicago, solo tienes que mirar a la Costa del Sol o a las afueras de Madrid. (El Imparcial, 2012)

El tejido social es la base sobre la que Urbizu construye una película que ahonda, otra vez, en los bajos fondos del sistema, poniendo de manifiesto el lado oscuro de los organismos del Estado:

El público reconoce y agradece estas tramas que hablan de lo que sucede en su día a día con un fuerte componente de denuncia social, que logra empatizar con un espectador que ha generado al igual que los personajes que habitan en las ciudades nombradas, una desilusión social generalizada. (Herrera Gil, 2018b, p. 646)

El cineasta carga principalmente contra el Cuerpo de Policía, dejando entrever las deficiencias de una organización que se permite fallar, poniendo en peligro la seguridad ciudadana:

El espectador puede ver los agujeros negros que hay en el cuerpo policial, haciendo visible la incapacidad que tiene de detener el mal que se palpa. Por lo tanto, nos encontramos con una reflexión bastante interesante: ¿quién protege a los que nos protegen? (Herrera Gil, 2018b, p. 645)

Tomando como referencia el subgénero anti procedural, basado en la crítica de la labor de las fuerzas de seguridad, el bilbaíno trata de hacernos reflexionar no solo sobre las carencias invisibles –a los ojos de los ciudadanos de a pie– de los engranajes que conforman la sociedad en la que vivimos, sino sobre la paradójica necesidad de recurrir

a la violencia para acabar con ella misma. Santos se convierte en el vehículo que hace despertar los pensamientos de la audiencia, a la que se le otorgará la decisión de condenar a esta representación dual: ¿héroe o villano? En cuanto a la capacidad narrativa del realizador, Boyero apunta:

Cuando puede hablar de las cosas que le interesan, cuando dispone de libertad y control creativo, ese cine lleva un sello muy poderoso, transmite la sensación de que puede narrar exclusivamente con imágenes las intrigas más complejas, describir con verismo y matices personajes y conductas desasosegantes, convencerte de que pueden convivir en la misma persona el villano y el héroe, expresar o sugerir con estilo y sobriedad infinidad de cosas sobre gente peligrosa, desgarrada, solitaria, en el límite, que se mueve permanentemente en zonas de sombra aunque en algún momento lejano conocieran la luz. (2011)

El género en el que siempre se ha sentido seguro le vale para consolidar un largometraje que –a nuestro parecer– no es solo el mejor y más completo de la trilogía *noir*, sino de su carrera cinematográfica. En su momento, el cineasta sentía haber levantado un producto de calidad: “Tengo una alegría atemperada. Estoy muy satisfecho con la película, es sólida y tiene nervio, pero no sé qué pasará. Quiero que guste” (Monjas, 2011, p. 33). Después de que tantos guiones cayeran en saco roto y de que se frustrasen varios proyectos, Urbizu vuelve a ser noticia, logrando la mayor recaudación¹⁹² de toda su trayectoria como director. “Urbizu demuestra que a veces recurrir a los géneros más clásicos suele dar los mejores resultados”, escribía Nuria Vidal (2011) en *Fotogramas*. Añade Rodríguez Marchante en *ABC*: “Enrique Urbizu, magnífico exprimidor de lo sórdido, alcanza aquí su retrato perfecto, sus trescientos sesenta grados, cuando se reconvierte en sublime, como el santísimo Trinidad” (2011). Todos los halagos de la crítica y la positiva respuesta del público se vieron reflejados en la 26ª edición de los premios Goya, en la que la cinta obtuvo 6 de las 14 estatuillas a las que optaba, convirtiéndose en la obra más premiada del bilbaíno.

Sin embargo, a pesar de la repercusión y de los éxitos cosechados, como si fuese un espejismo de 1991 –año de estreno de *Todo por la pasta*– la industria no consagra la figura del realizador, que regresará a un largo periodo a la sombra, al segundo plano y a

¹⁹² Sumó 4.455.360,57 € en taquilla, el doble que su segundo filme más exitoso: *La caja 507* (2.333.248,45€)

la inactividad –en cuanto a largometrajes se refiere– que, desde 2011 y hasta 2021¹⁹³, lo han mantenido alejado de las cámaras y los focos:

No me preguntes qué pasa, pero siguen desconfiando del *thriller*, siguen desconfiando de mí. No debo de ser muy simpático para los periodistas, porque no me dan ni agua normalmente. No tengo el lado de estrella coyuntural. Hago películas igual más densas o menos condescendientes, lo que supone pagar un precio en taquilla. (Maldonado, 2020, p. 681)

Capítulo 9. Conclusiones

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Una vez desarrollados todos los objetivos planteados al comienzo de la tesis, podemos dar una respuesta afirmativa a la hipótesis planteada, y es que existen suficientes motivos para considerar que la trilogía *noir* de Enrique Urbizu, compuesta por *La caja 507, La vida mancha y No habrá paz para los malvados*, recibe claras influencias del cine negro clásico. A continuación nos valdremos de las dimensiones de análisis filmico propuestas por Casetti y Di Chio para exponer las conclusiones del presente trabajo, unificando los resultados obtenidos de cada filme, de manera que podamos hacernos una idea de cuáles son ya no solo aquellos códigos –narrativos, estilísticos o de puesta en escena– que ligan las películas con el *noir*, sino los que permiten adjudicarle al cineasta bilbaíno la categoría de autor, al haber sido capaz de construir un universo cinematográfico propio, con temas y personajes que, a pesar de las metamorfosis o transposiciones que experimentan, parecen repetirse una y otra vez.

Atendiendo a la dimensión narrativa de la trilogía, lo primero que llama nuestra atención es que los relatos guardan una voluntad realista, es decir, son ficciones que, o bien parten de sucesos o hechos extraídos directamente del tejido social o se inspiran en acontecimientos recogidos en noticiarios o periódicos. Su contemporaneidad las liga directamente con el cine negro clásico, que como recordamos, trataba de ser el reflejo de un momento histórico determinado. Volviendo la vista atrás, las tres películas son testigos de su tiempo ya que nos permiten acercarnos a un contexto socioeconómico determinando, registrando el estado y la evolución de la sociedad española. Así mismo, los temas tratados por Urbizu hacen coetáneas sus obras, garantizando su vigencia y actualidad a pesar de que algunas de ellas hayan cumplido ya casi veinte años.

Otra característica que comparten con las producciones del *noir* clásico es que los relatos se articulan alrededor de un conflicto de relación –ya que los objetivos de los protagonistas son excluyentes– que genera dos bandos: el protagonista y el antagonista, el perseguidor y el perseguido. Del mismo modo, el cineasta bilbaíno recurre a la *teoría de los inversos* para enfrentar a unos protagonistas totalmente opuestos, tanto en carácter y personalidad como en la manera en la que afrontan los reveses que la diégesis les plantea. El recurrir a diversas focalizaciones contradictorias supone no acompañar en solitario a un sujeto, de forma que el espectador sigue lo acontecido desde diferentes puntos de vista.

En la mayoría de los casos la venganza o la ambición –como en el género negro– se convierten en el elemento detonante de la acción, en la mecha que provoca que los personajes abandonen su estado inalterado para iniciar la lucha y el posterior ajuste que les permita recuperar –o no– el punto desde el que partieron al comienzo del filme. Por otro lado, y en consonancia con el modelo *noir*, la construcción dramática de los largometrajes está muy marcada, siendo fácilmente identificables los diferentes puntos de giro que acotan los tres actos que dividen los relatos. Urbizu demuestra sus dotes de narrador, planteado historias depuradas, concisas, claras y trepidantes, que avanzan rápidamente gracias a elipsis y omisión de información innecesaria, condensando toda la diégesis en menos de dos horas de metraje.

Además, las ficciones guardan cierta apertura narrativa que obliga al espectador a ser activo y a completar las historias o los personajes, ya que no está todo contado ni clausurado. No existe un único cauce que nos lleve a alcanzar el clímax, sino que el discurso de Urbizu nos ofrece huecos e incógnitas que debemos integrar o reconstruir con nuestras propias hipótesis. La observación concienzuda de los largometrajes y una especial atención a aquellos elementos de la puesta en escena que, pudiendo ser fortuitos, esconden significados, nos revelará un submundo en *off*, que el cineasta solo facilita a una atenta audiencia. Es entonces cuando descubriremos la labor sintáctica de los planos recursos y los insertos que acostumbran a poblar sus obras y de los que subyacen infinidad de datos sobre los acontecimientos que se desencadenan o sobre aquellos que los protagonizan. Todo esto supone que las películas no tengan un cauce unívoco, sino que estén “vivas”.

Otro de los aspectos narrativos más significantes por su estrecha vinculación con el género negro es el carácter crítico de los filmes. Como ya comentamos, existe una clara voluntad del cineasta por acercarse al mundo que le rodea, a la realidad más cercana. Sin embargo, lo hace de manera poco complaciente, casi desesperanzada, construyendo crónicas de la sociedad española en las que se pone de manifiesto el incorrecto funcionamiento de un sistema corrupto y enfermo, en el que hasta el ciudadano más corriente se ve obligado a cometer una ilegalidad o un acto delictivo para salir a flote, impidiendo así cualquier manifestación de *happy end*.

Urbizu pretende, y lo consigue, conmover la conciencia del espectador, despertándolo del letargo en el que la falsa apariencia que rige el mundo actual lo ha sumido, quitarle la venda, ponerle ante los aspectos más sórdidos y oscuros ya no solo del mundo del hampa o la delincuencia, sino de las altas esferas, aquellas que en vez de velar por el correcto funcionamiento del sistema se dejan seducir por succulentos sobornos, se venden al mejor postor y desafían cualquier código ético, perdiendo de vista el verdadero valor de la vida humana. El cineasta carga contra el Cuerpo de Policía, contra instituciones democráticas, contra empresarios, políticos y hasta contra los propios medios de comunicación, poniendo en entre dicho su correcto funcionamiento y transparencia. En definitiva, conecta dos mundos intoxicados por la misma enfermedad: el que vemos cada día y el que sobrevive soterrado bajo las falsedades y artimañas de una sociedad deficiente que apesta a mentira y que carece de valores.

Este planteamiento hace que los personajes de la trilogía *noir*, y corriendo la misma suerte que los del cine negro clásico, no sean más que sujetos sometidos, a su vez, a la *pesadilla fatalista* de Silver y Ursini, aquella que los conduce hacia una caída al vacío prefijada desde el arranque de la obra. Los protagonistas están encadenados a un destino trágico del que es imposible escapar y que los hace más dramáticos aún. Al terminar sus aventuras ficcionales, y tras ganar conciencia sobre el egoísmo e individualismo imperante en el mundo que les rodea, solo existen perdedores: individuos cuyos arcos de transformación experimentan una mutación considerable hacia atributos y rasgos negativos, haciéndoles que pierdan la inocencia y volviéndolos oscuros y ambivalentes.

Sin embargo, en el cine de Urbizu no llega a existir el maniqueísmo: ni hay buenos ni hay malos. Todos sus protagonistas presentan matices suficientes para hacerlos redondos y multidimensionales, de manera que no podemos reducirlos a un único rol. Cada largometraje se convierte en un viaje emocional que nos da la oportunidad de estudiar psicológicamente a los personajes, acercándonos al mundo interior de cada uno de ellos, a sus miedos, a sus defectos y virtudes, a sus temores, a sus esperanzas. Cada relato no es más que un proceso de humanización durante el que empatizamos con unos protagonistas sufridores a los que el cineasta dignifica y a los que terminamos perdonando a pesar de sus errores. En ningún momento el realizador juzga o pone en entre dicho las decisiones

que toman, se limita a observarlos de manera comprensiva con el fin de que el espectador logre entender el porqué de sus actos.

La trilogía *noir* –y como es común en el género– no es más que un retrato pesimista de unos seres incapaces de encontrar su sitio en un mundo en constante metamorfosis que parece haberles dado la espalda. Ante circunstancias que no logran entender del todo, apuestan por el hermetismo, la soledad y el autocontrol. Son cautos e introvertidos, evitando exteriorizar sus sentimientos o emociones en público. Del mismo modo, y remitiéndonos de nuevo al cine negro, suelen basar sus comportamientos en la mentira y el engaño, atributos que, a su vez, flotan en el universo moral de los largometrajes del bilbaíno. Los individuos que forman parte de la trilogía se caracterizan por camuflarse tras una máscara y por no ser como realmente aparentan. Solo los más camaleónicos y los que fingen una personalidad son los que logran sobrevivir en un mundo en el que las certezas son cada vez más difusas y donde desaparecen las fronteras entre el bien y el mal.

Aprovechando que las falsas apariencias son marcas indisolubles de su mundo cinematográfico, Urbizu busca desconcertar a la audiencia ofreciéndoles personajes desvinculados de sus roles habituales, de manera que no puedan predecirse sus tomas de decisiones durante el relato. El bilbaíno pretende acabar con los clichés asociados a sus actores, dándoles la oportunidad de desnudarse –interpretativamente hablando–, de desprenderse del patrón con el que cargan o de interpretar un papel en el que, aparentemente, podrían no encajar.

Una de las particularidades de la propuesta *noir*, que la aleja de los estilemas del cine negro, es que elimina por completo la icónica figura del detective privado. En ninguna de las obras que conforman la trilogía se recurre a ese rol tan presente en el género americano durante principios de los 40. El bilbaíno lo sustituye por la figura del policía corrupto – que irrumpe a raíz de *Los sobornados*–, un personaje de comportamiento ambiguo y modales reprochables que dista mucho de la imagen de la perfección asociada a los defensores de la ley. Así mismo, se desvincula por completo de la *femme fatale*, uno de los emblemas del *noir* durante su periodo clásico. En la trilogía, la feminidad ni se sexualiza ni se asocia con los valores y atributos de las mujeres fatales, siendo las

protagonistas las representantes de los rasgos más esperanzadores de cada obra: la verdad, la fidelidad, la honestidad... A estas cuestiones ya nos acercamos en el artículo titulado *El papel de la mujer en la trilogía noir de Enrique Urbizu*, publicado en el libro *Estructura y análisis del audiovisual en España y Latinoamérica* (2021), editado por José Manuel López-Agulló Pérez-Caballero y Nekane Parejo.

Otro de los aspectos más significativos de la dimensión dramática de la trilogía y que vuelve a estar vinculado con el *noir*, es la repercusión del pasado en el presente ficcional de cada uno de los protagonistas. Estos acostumbran a arrastrar una herida o fractura pretérita de la que intentan desvincularse, ya sea huyendo a un nuevo enclave en el que empezar de cero o evitando hablar de ella, ocultándola en un recóndito lugar de la memoria. Sin embargo, el fatalismo de las ficciones del género hace que ese acto o acontecimiento vuelva a aflorar para desestabilizar la situación de los personajes. Es entonces cuando no tienen otra escapatoria: deben enfrentarse a sus miedos para conseguir redimirse de sus errores o resignarse ante un desenlace trágico irrevocable.

A pesar de la importancia que llega a adquirir el *backstory*, Urbizu decide ubicar exclusivamente el despliegue de sus ficciones en el presente, de manera que el pasado apenas es visualizado en sus obras. El único *flashback* que rompe la dinámica cronológica de la narratología de los relatos lo encontramos en *La caja 507*, y en ningún caso nos ofrece imágenes del pasado oculto de los protagonistas, sino que adquiere un valor emocional al permitirnos asistir al levantamiento del cuerpo de María después del incendio de Las Zarzuelas. Como ya mencionamos con anterioridad, el hecho de que el bilbaíno no incorpore divagaciones espaciotemporales exige mayor atención al espectador, ya que no todo lo que condiciona a los personajes en el presente ficcional de la película está contando de manera objetiva.

Al igual que los gánsteres de los años 30 y los protagonistas de las *crook stories* de los 40, los personajes de la trilogía *noir* sobresalen por sus carencias afectivas. En cada uno de los largometrajes queda claro que las parejas y los núcleos familiares solo se tienen los unos a los otros. No cuentan con apoyos más allá del entorno cercano, de manera que las relaciones sentimentales vienen marcadas por la profunda dependencia. Estos seres solitarios carecen de un hogar de verdad, de un lugar donde sentirse verdaderamente

seguros. Este sentimiento de desarraigo inunda toda la producción cinematográfica de un director que no ha querido fundar ni un hogar ni una familia, llevando una vida alejada del compromiso –otro de los que tema sobre los que suele reflexionar–.

Si nos atenemos a la dimensión visual y sonora de las cintas que configuran la trilogía, rastrear su vinculación con el cine negro resulta una ardua tarea ya que la puesta en escena que plantea Urbizu se acerca más a la reformulación de los códigos estéticos y visuales del *thriller* que a la copia nostálgica de los mismos. Las películas están dotadas de un aire fresco y renovado. Huyendo de la nocturnidad de *Todo por la pasta*, el bilbaíno apuesta por la luz día y por dejar todo a la vista de manera que no se le oculte nada al espectador: todo está contado –tanto explícitamente como en *off*–. No se atisba influencia alguna de la escuela expresionista: ni identificamos claroscuros intencionados, ni fuentes de luz no justificadas para aumentar los contrastes o silueteado de los personajes, ni la fotografía en clave baja. Así mismo, y como acostumbra en toda su producción, el artificio cinematográfico nunca queda a la vista, reduciendo la figura del director a la de un mero narrador visual que trata de no intervenir ni de revelar su presencia.

Aunque el *look* de la película no pretenda seguir los cánones del *noir*, el tratamiento de los espacios dramáticos sí viene heredado del género ya que Urbizu –y regresando a las dicotomías que tanto lo caracterizan– se decanta por conectar dos mundos –las altas y bajas esferas– a través de la delincuencia. A día de hoy, sus largometrajes siguen siendo un testimonio de cómo el mundo del hampa ha sido capaz de superar cualquier tipo de límite, instalándose tanto entre atracadores de poca monta como entre grandes grupos empresariales a cargo de medios de comunicación, capaces de tergiversar la realidad para ocultar sus verdaderos intereses, haciendo creer al ciudadano de a pie toda clase de mentiras.

El cineasta reflexiona sobre cómo la violencia se instaura a todos los niveles, viéndose amparada por ciertos organismos del sistema que, en realidad, deberían denunciarla. De igual modo, trata de hacernos ver que para ser un criminal no hace falta llevar pistola, solamente pagar lo suficiente para que un matón de segunda fila cometa un asesinato. En la actualidad, las decisiones tomadas en amplios e inmaculados despachos de los que

nadie sospecharía, acaban repercutiendo sobre los ambientes más sórdidos y degradados sin que a nadie le extrañe lo ocurrido.

A pesar de que los largometrajes de la trilogía se ubiquen en entornos que, en cierta medida, se alejan del aspecto urbano más tradicional del género, la presencia del mundo rural nos permite relacionarlos con el *noir*. Como ocurría en los filmes de los años 40, la naturaleza se convierte en un refugio, en una vía de escape para huir de las preocupaciones y del mal que reside en la gran urbe, para regresar a la infancia perdida e inocente, a tiempos mejores, y para asomarnos nostálgicamente hacia el pasado. Así mismo, se erige como un lugar en el que poder pasar inadvertido y en la ubicación perfecta para el anonimato.

Si analizamos la banda sonora detectaremos que, al igual que la fotografía, no sigue los códigos intrínsecos del género. Ninguno de los largometrajes introduce procedimientos de carácter subjetivo como la voz en *off* de algún protagonista para guiar la narración. A diferencia del cine negro, el calvario que los personajes pueden estar viviendo se canaliza únicamente a través de sus interpretaciones, que son reforzadas mediante elementos de estilo –que incluso nos ayudan a anticipar sus destinos– como el cromatismo de sus vestimentas o planos recursos con valor premonitorio.

Lo que Urbizu sí hereda del *noir* es el tratamiento sonoro de sus películas. Como expusimos anteriormente, la producción del bilbaíno rechaza la espectacularización de la violencia y su gratuidad. Por tanto, la banda sonora se vuelve una herramienta necesaria para espesar los ambientes, para generar tensión dramática y para reforzar las secuencias más crudas y físicas sin que la muerte y el crimen sean explícitos.

En definitiva, todas estas claves que venimos recopilando demuestran que la denominada trilogía *noir* de Enrique Urbizu, compuesta por *La caja 507, La vida mancha y No habrá paz para los malvados*, bebe directamente del cine negro clásico. El cineasta bilbaíno se inspira en el género para levantar historias coetáneas, para crear personajes ambiguos, para lanzar una crítica mordaz contra el sistema y para que tomemos conciencia de todo aquello que se nos oculta, así como del mal que contamina todos los escalafones sociales sin que seamos consciente de ello.

Aunque Urbizu tome prestadas ciertas iconografías, no proyecta una mirada nostálgica hacia la producción *noir* estadounidense de los años 40 o 50, como sí hizo —a modo de homenaje o imitación— Pilar Miró con *Beltenebros*. En la producción del bilbaíno existe una voluntad de relectura y modernización de los cánones clásicos, y es que ha de quedar claro que simplemente toma de referencia el género sin llegar a copiarlo a rajatabla. Su obra se afana en “españolizar” el cine negro, en trasponer su idiosincrasia a nuestro terreno, en construir historias realistas, veraces y comprometidas con la situación del país, que podríamos leer como crónicas de sucesos. Demostrando un profundo conocimiento del *noir* —y es que hay que conocer las reglas para saltárselas— da un giro de ciento ochenta grados a sus rasgos más característicos —expone las secuencias más violentas a la luz del día, apuesta por narraciones en las que la urbe y la naturaleza llegan a tener el mismo nivel de importancia...— para crear no un sucedáneo sino un *thriller* autoral de calidad.

Si tomamos como referencia los estudios cronológicos recogidos en los capítulos 3 y 4 de la presente investigación, detectaremos que la trilogía de Urbizu se encuentra más cerca del cine negro clásico americano que de las tendencias imperantes durante la evolución del *noir* español. Las obras se aproximan a la corriente centrada en la psicología criminal más que a los filmes de apología policial que coparon la mayor parte de la producción nacional durante los 50 y los 60. Así mismo, se alejan de la brutalidad y el erotismo del *giallo* implantado en España tras el fin de la edad del oro del género, de los *thriller* psicológicos y del corte fantástico y terrorífico del *fantaterror* de los 70. Sus protagonistas tampoco beben o tienen en consideración a esos jóvenes delincuentes que llegaron a la gran pantalla de mano de esa escisión cinematográfica que fue el cine quinquí.

El estar más apegado al género clásico americano y a la transposición de sus códigos provoca, a su vez, una vinculación con el cine negro español, ya que el bilbaíno conecta con aquella minoría de cineastas —Nieves Conde, José Antonio Zorrilla, Garci o Jordi Cadena— que, a lo largo de los diferentes ciclos evolutivos del *noir* nacional, se alejaron de las corrientes estéticas y temáticas predominantes para apostar, sin ser unos meros copistas, por la construcción de un cine con cierta independencia que fuese capaz de trasvasar las características de las mejores obras americanas a nuestra propias realidades,

y así poder edificar un cine negro español cada vez más autóctono con personalidad propia.

No sería desacertado pensar que para confeccionar *Todo por la pasta*, ese experimento de mestizaje entre cine negro gamberro y comedia, Urbizu se hubiese asomado a cintas como *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976) o *Fanny Pelopaja*. Sin embargo, y manifestando madurez cinematográfica, *La caja 507* marca un punto y a parte tanto en su filmografía como en el cine negro nacional, ya que es una obra nunca vista hasta la fecha en la que logra conjugar tradición y revitalización de un género frustrado. A partir de ese momento, y con los posteriores estrenos de *La vida mancha* y *No habrá paz para los malvados*, el bilbaíno se transforma en la pieza que el engranaje “negro” español necesitaba, convirtiéndose en un referente para las generaciones venideras de cineastas que apostaron por producir cine *noir* adaptado a la idiosincrasia española. Entre ellos destacarían Alberto Rodríguez –*Grupo 7* (2012) y *La isla mínima* (2014)–, Kike Maíllo –*Toro* (2016)–, o Rodrigo Sorogoyen –*Que Dios nos perdone* (2016) y *El Reino* (2018)–.

No nos gustaría dar por finalizado este trabajo sin poner en valor la autoría que rebosan todos y cada uno de los largometrajes de Urbizu. A lo largo de su trayectoria ha exhibido su valía como narrador tanto en filmes de encargo como en producciones propias, independientemente del género al que se adscriban. Cualquiera de sus obras denota su impronta, ya sea por los temas sobre los que normalmente reflexiona –el hogar, la familia, los sentimientos encontrados, la crítica al sistema...–, por el tipo de personajes que las protagonizan o por la pulcritud y sencillez de una puesta en escena nunca efectista y siempre supeditada a la narración.

La defensa de la invisibilidad del artificio cinematográfico –valor por el que siempre ha abogado– provoca que su reconocimiento como autor no sea tan claro como en el caso de otros cineastas de renombre. Su cine exige que el espectador conozca su obra o la revise cada cierto tiempo para que pueda detectar esas “marcas de la casa”, esos códigos que se repiten una y otra vez casi de manera imperceptible y que ponen de manifiesto un estilo propio.

Sus películas suelen estar marcadas por la violencia –tanto física como emocional– de las tramas que plantean. Sin embargo, no podríamos considerarlas morbosas o explícitas ya

que las muertes y asesinatos que tienen lugar durante el desarrollo de las narraciones siempre se retratan de manera solemne, concienzuda y responsable, sin convertirlas en un acto desagradable para el público. En ningún caso el director pretende despertar el interés lascivo del espectador, sino que se muestra comprometido con la acción mostrada, rechazando la violencia gratuita e injustificada. En este sentido, se decanta por sonidos en *off* y el fuera de campo para demostrar que, en ocasiones, es más efectivo imaginar un hecho que exhibirlo en cuadro.

Urbizu es un narrador que intenta desaparecer, que relata sin que la audiencia lo note gracias a un procedimiento de corte clásico, sobrio y línea clara, que apuesta por el sustantivo frente al adjetivo, por el qué se quiere contar frente al cómo. Como cineasta, se limita a presentar unos hechos de manera objetiva para observarlos sin valoraciones moralistas, sin esconderlos nada ni subrayar lo evidente, tratando al espectador de tú a tú. La cámara nunca miente y se limita a ser una herramienta invisible de la representación, estando supeditada al discurso y nunca a efectismos o retorcimientos manieristas. Su cine es un viaje conciso y sintético hacia la búsqueda de una puesta en escena significativa durante el que se despoja del mayor número de elementos para adornar el relato y llegar a la máxima de que a veces menos es más.

Referencias bibliográficas

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Aguilar, C. (2006). *Guía del cine*. Madrid: Cátedra.

Alarcón, T. L. (2019). No habrá paz para los malvados (2011) – Enrique Urbizu. *Dirigido por...:Revista de cine*. Recuperado 2 de febrero de 2018, de <https://www.dirigidopor.es/2019/06/01/no-habra-paz-los-malvados-2011-enrique-urbizu/>

Albero, E. (2018). «Gigantes». Nuestros hijos de puta. *El Cultural*. Recuperado 13 de abril de 2020, de <https://elcultural.com/gigantes-nuestros-hijos-de-puta>

Albero, E. (s.f.). Guerrilleros de la memoria. *Encadenados*. Recuperado 5 de mayo de 2021, de https://www.encadenados.org/n40/rashomon_1.htm

Albert, A. (1993, agosto 12). Urbizu rueda «Cómo ser infeliz y disfrutarlo», una comedia sobre la mujer española de hoy. *El País*. Recuperado 4 de junio de 2019, de https://elpais.com/diario/1993/08/12/cultura/745106404_850215.html

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Anderson, E. (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.

Andrés, C. (2012). Entrevista con Enrique Urbizu. Seis goyas + un thriller salvaje = un director rompiendo moldes, difícil de clasificar (afortunadamente). *Europeancommunicationstrategies*. Recuperado 23 de febrero de 2019, de https://www.europeancommunicationstrategies.com/ENTREVISTA-CON-ENRIQUE-URBIZU-SEIS-GOYAS-UN-THRILLER-SALVAJE-UN-DIRECTOR-ROMPIENDO-MOLDES-DIFICIL-DE-CLASIFICAR_a31.html

Angulo, J., Heredero, C.F., & Santamarina, A. (2003). *Enrique Urbizu. La imagen esencial*. San Sebastián: Fílmoteca Vasca.

Aramendi, X. (2011, septiembre 18). Santos Trinidad es el mejor personaje que he hecho en el cine. *Gara*. Recuperado 14 de noviembre de 2021, de <http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20110918/291487/es/Santos-Trinidad-es-mejor-personaje-que-he-hecho-cine>

- Arce, J. (2011, septiembre 21). Enrique Urbizu, director de «No habrá paz para los malvados»: «Vivimos una época aterradora». *La butaca*. Recuperado 10 de enero de 2019, de <http://www.labutaca.net/noticias/enrique-urbizu-director-de-no-habra-paz-para-los-malvados-vivimos-una-epoca-aterradora/>
- Arenas, J. (1996, febrero 27). Polémica «Cachito»: Del Villar y Cardenal se enfrentan. *ABC*. Recuperado 9 de septiembre de 2019, de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19960227-82.html>
- Aristóteles. (1974). *Poética* (Edición trilingüe de García Yebra). Madrid: Gredos.
- Argüelles, M. (2011). A la caza. No habrá paz para los malvados. *El espectador imaginario*. Recuperado 29 de noviembre de 2020, de <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/octubre-2011/criticas/no-habra-paz-para-los-malvados.php>
- Arribas, V. (2015). *El cine negro 2*. Madrid: Notorious Ediciones.
- Aumont, J., & Michel, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, & M., Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Avila, L. (2017, noviembre 16). Cómo se compone en cine. *Revista24cuadros*. Recuperado 20 de diciembre de 2020, de <https://revista24cuadros.com/2017/11/16/principios-de-la-composicion-visual-aplicados-al-cine/>
- Baiz, F. (1993). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Balló, J., & Pérez, X. (1995). *La semilla inmoral*. Barcelona: Anagrama.
- Barrero, M. (2014, abril 22). Enrique Urbizu. *Bao Bilbao*. Recuperado 5 de marzo de 2019, de <http://www.baobilbao.com/enrique-urbizu/>

- Barrueta Cuzcano, D. (2018). *Características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la definen como cine de autor* (Tesis doctoral). Lima: Universidad San Martín de Porres. Recuperado 1 de mayo de 2021, de https://repositorio.usmp.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12727/3652/barrueta_cj_d.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Belategui, O. L. (2012, febrero 14). Enrique Urbizu, etiqueta negra. *La verdad*. Recuperado 3 de marzo de 2019, de <https://www.laverdad.es/premios-goya/2012/noticias/perfil-enrique-urbizu-201202081632-rc.html>
- Belinchón, G. (2011, septiembre 17). «Vivimos tiempos aterradores que son un filón para el cine». *El País*. Recuperado 6 de octubre de 2019, de https://elpais.com/cultura/2011/09/17/actualidad/1316210403_850215.html
- Berger, G. (1952). *Tratado práctico de análisis del carácter*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Bernal, J. (2012, agosto 15). Sam Peckinpah: Caída al abismo en ralenti. *Jotdown*. Recuperado 11 de marzo de 2018, de <https://www.jotdown.es/2012/08/sam-peckinpah-caida-al-abismo-en-ralenti/>
- Borde, R. & Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2002). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Boutjat, H. (2016, junio 1). Enrique Urbizu visita la ESCAC. *Escac*. Recuperado 13 de junio de 2019, de <http://blog.escac.es/?p=12751#more-12751>
- Boyero, C. (2011, septiembre 18). La creíble y magnética negrura de Urbizu. *El País*. Recuperado 22 de marzo de 2018, de https://elpais.com/diario/2011/09/18/cultura/1316296802_850215.html
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F.: Ediciones Era.

- Brito, S. (2011, septiembre 16). El cine español se atreve con el 11-M. *Público*. Recuperado 15 de noviembre de 2019, de <https://www.publico.es/culturas/cine-espanol-atreve-11-m.html>
- Brox, O. (2013). El cine negro en tiempos de crisis. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 17 (enero-junio), 75-83.
- Caparrós Lera, J. M. (2000). *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*. Valladolid: Fancy Ediciones.
- Carceller, C., & Company, J.M. (1986). En el negro no hay color. En Ponce.V. (Ed.), *Cine de gánsters. Diversas miradas sobre el cine negro* (pp. 10-17). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Casado Reina, F. (2003, mayo 5). Enrique Urbizu y José Coronado, el binomio perfecto de La vida mancha. *ABC*. Recuperado 30 de septiembre de 2019, de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-20030501-53.html>
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castrillo, A. (2007, mayo 2). Urbizu se estrena en el género fantástico con «Adivina quién soy». *SUR*. Recuperado 4 de enero de 2019, de https://www.diariosur.es/prensa/20070502/cultura/urbizu-estrena-genero-fantastico_20070502.html
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Chion, M. (1988). *Como se escribe un guion*. Madrid: Cátedra.
- Ciment, M. (1992). *Le Crime à l'ecran. Une Histoire de l'Amerique*. París: Gallimard.
- Cocina, C. (2018). Enrique Urbizu: «Gigantes no pretende ser realista». *GQ*. Recuperado 9 de septiembre de 2018, de

<https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/entrevista-enrique-urbizu-serie-gigantes-movistar/31121>

Cohen, C. (2006). *El western. El cine americano por excelencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Coma, J. (1990a). Ángeles del mal, ensueños funestos, falsas heroínas: la mujer fatal en el cine negro. En G. Cabrera Infante, A. Cardín, J. Coma, M. Delgado Ruiz, L. Fernández, J, ... L. A. de Villena (Eds.), *Diablasas y Diosas (14 perversas para 14 autores)* (pp. 25-35). Barcelona: Laertes.

Coma, J. (1990b). *Diccionario del cine negro*. Barcelona: Plaza y Janés.

Coma, J. & Latorre, J. M. (1981). *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Dirigido por.

Cortijo, J. (2009, octubre 30). Trigonometría sentimental. *ABC*. Recuperado 27 de abril de 2018, de https://www.abc.es/cultura/abci-trigonometria-sentimental-200910300300-1131061347330_noticia.html

Costa, J. (2009, octubre 30). Ruidos de fondo. *El País*. Recuperado 3 de julio de 2018, de https://elpais.com/diario/2009/10/30/cine/1256857214_850215.html

Cucca, A., & Foti, P. (2001) *Le création des personajes*. París: Edition Dujarric.

Devís, Á. G. (2019). Enrique Urbizu, en primera persona: sobre sus «bestias, su cine y el cine. *Culturplaza*. Recuperado 7 de octubre de 2019, de <https://valenciaplaza.com/enrique-urbizu-en-primera-persona-sobre-sus-bestias-su-cine-y-el-cine>

Díaz, A. (2011, octubre 5). Entrevista: Enrique Urbizu. *Tiempo de hoy*. Recuperado 11 marzo de 2019, de <http://blogs.tiempodehoy.com/atrapadoeneltiempo/2011/10/05/entrevista-enrique-urbizu/>

Díaz, S. (2012). Viaje al fondo de la noche: No habrá paz para los malvados (Enrique Urbizu, 2011). *L' Atalante*, 14, 115-121. Recuperado 12 de noviembre de 2019, de

<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=64&path%5B%5D=114>

Díez, E. P. (2019). Relato de integridad y corrupción. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Recuperado 10 de enero de 2020, de

<https://cuadernohispanoamericanos.com/relato-de-integridad-y-corrupcion/>

Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.

D. Katz. (2000). *Plano a plano. De la idea a la pantalla*. Madrid: Plot Ediciones.

Egri, L. (1946). *The art of dramatic writing. Its basis in the creative interpretation of human movies*. Nueva York: Touchstone Book.

Enrique Urbizu se adentra en el género de terror en «Adivina quién soy». (2007, mayo 2). *Gara*. Recuperado 7 de abril de 2019, de <https://gara.naiz.eus/paperezkoa/20070502/15974/es/Enrique/Urbizu/adentra/genero/terror/Adivina/quien/soy>

Enrique Urbizu: «La que considero mi mejor película hasta la fecha no fue a verla ni mi familia» (2012, febrero 3). *El imparcial*. Recuperado 16 de septiembre de 2018, de <https://www.elimparcial.es/noticia/98927/entrevistas/enrique-urbizu:-la-que-considero-mi-mejor-pelicula-hasta-la-fecha-no-fue-a-verla-ni-mi-familia.html>

Esquenazi, J.P. (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Buenos Aires: Cuenco de plata.

Fabregat, S. (2011, octubre, 2). No habrá paz para los malvados: El género y (nada) más. *Cineua*. Recuperado 28 de mayo de 2020, de <http://www.cineua.com/wordpress/no-habra-paz-para-los-malvados-el-genero-y-nada-mas/>

Fernández Díez, F., & Bassiner, J. (1996). *Arte y técnica del guión*. Barcelona: Ediciones UPC.

Fernández, J. (2012). «Este país ha cambiado tanto que se ha convertido en muy buena materia para el cine negro». *Tribuna complutense*, 125 (mayo de 2012), 32-35. Recuperado 1 de diciembre de 2018, de <https://www.ucm.es/tribunacomplutense/70/art1132.pdf>

Fernández, J.M. (2018, septiembre 11). Enrique Urbizu: «Alatriste fue muy frustrante. La tengo más o menos cicatrizada». *El Español*. Recuperado 7 de agosto de 2019, de <https://www.elespanol.com/bluper/noticias/enrique-urbizu-entrevista-alatriste-frustrante-cicatrizada>

Fernández Santos, E. (2002, agosto 21). Urbizu le cambia la cara a Coronado. *El país*. Recuperado 17 de noviembre de 2018, de https://elpais.com/diario/2002/08/21/revistaverano/1029880801_850215.html

Fernández Santos, E. (2003, mayo 9). Urbizu narra una pasión contenida en «La vida mancha». *El País*. Recuperado 1 de febrero de 2019, de https://elpais.com/diario/2003/05/09/cine/1052431204_850215.html

Field, S. (1984). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.

Finaliza en Ciudad de la Luz el rodaje del thriller «No habrá paz para los malvados», de Enrique Urbizu. (2010). *20 minutos*. Recuperado 29 de octubre de 2018, de <https://www.20minutos.es/noticia/721330/0/>

Forster, E. M. (1983). *Aspectos de la novela*. Debate.

Fraile Prieto, T. (2004). *Funciones de la música en el cine* (Trabajo de Fin de Grado). Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado 5 de mayo de 2018, de <https://musicaudiovisual.files.wordpress.com/2011/10/funciones-de-la-mc3basica-en-el-cine-teresa-fraile1.pdf>

- Francia, A., & Mata, J. (1992). *Dinámica y técnicas de grupos*. Madrid: Editorial CCS.
- Galán Fajardo, H. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 7. Recuperado 2 de abril de 2019, de <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/ElemaGalan.pdf>
- Garaycochea, O. (1986). *Narración audiovisual en Venezuela (1973-1986)*. Caracas: Foncine.
- García Fernández, E. C. (2005). Un ejemplo de buen cine. La vida mancha. *Ikusgaiak. Cuadernos de cinematografía*, 7, 166-170. Recuperado 11 de marzo de 2019, de <http://hedatuz.euskomedia.org/6889/1/07166170.pdf>
- García, F. & M. Pavés, G. M. (2014). *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra.
- García, J. (1994). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- García, M. (2016). *El color como recurso expresivo análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense. Recuperado 13 de febrero de 2018, de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38067/1/T37356.pdf>
- García, E. (2003, mayo 17). Enrique Urbizu: «La vida macha» es la historia de un no. *El periódico de Aragón*. Recuperado 22 de marzo de 2018, de https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/enrique-urbizu-la-vida-mancha-es-historia-no_57965.html
- Gherghescu, M. (2013, enero 11). No habrá paz para los malvados (Enrique Urbizu, 2011). *Madrimasd* Recuperado 19 de septiembre de 2018, de https://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2013/01/11/126117
- Gómez Gómez, A. (2011). Campo e ideología en la ciudad de «Surcos» de Nieves Conde. En P. Poyato (Coord.), *Clásicos del cine rural español* (pp. 79-118). Córdoba.

- Gómez Gómez, A. (2014). La ville maudite de Surcos de J.A. Nieves Conde. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 12, 383-397. Recuperado 9 de julio de 2020, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5238941.pdf>
- Gondra, A. (2002, octubre). «No es fácil financiar películas sobre el problema vasco». *Bilbao*. Recuperado 26 de abril de 2018, de <http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/35642/35.pdf?sequence=1&rd=003123798891942214>
- González, R. (2011, septiembre 20). Coronado: «Santos Trinidad es un auténtico hijo de puta». *ABC*. Recuperado 26 de septiembre de 2019, de https://www.abc.es/cultura/rc-coronado-santos-trinidad-autentico-201109200000_noticia.html
- Greimas, J. (1976). *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos.
- Gubern, R. (1977). *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Península.
- Gubern, R & Prat, J. (1979). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets.
- Gubern, R. (1982). *Historia de cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Gubern, R. (2007). Prólogo. En J. D. Sanderson (Ed.), *¿Cine de autor?: revisión del concepto de autoría cinematográfica* (pp. 15-21). Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Gustems, J. (2013). *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Herdero, C.F. (1996). *Espejos de miradas: entrevistas con nuevos directores del cine español de los años 90*. Madrid: Cartoné.

Herederó, C.F., & Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura básica*. Barcelona: Paidós Studio.

Herederó, C.F. (1999). *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza.

Herederó, C.F. (2003, mayo 8). Los poderes del melodrama. *El Cultural*. Recuperado 23 de diciembre de 2018, de <https://elcultural.com/Los-poderes-del-melodrama>

Herederó, C.F., & Yáñez, J. (2010). Pudor bilbaíno y narración alemana. Enrique Urbizu rueda «No habrá paz para los malvados». *Cahiers du Cinéma España*, 36 (julio-agosto), 45-47.

Herederó, C.F. (2015). “Los ojos dejan huella. Presentación”. En *Historia de nuestro cine*. Recuperado 15 de noviembre de 2019, de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-ojos-dejan-huellas-presentacion/3230557/>

Herederó, C.F. (2018, octubre 5). «Prefiero la madera antes que el logaritmo». *Caimán cuadernos de cine*, 74. Recuperado 1 de junio de 2019, de <https://www.caimanediciones.es/entrevista-enrique-urbizu-version-ampliada-de-caiman-cdc-no-74/>

Hernández, R., Fernández C., & Baptista, P., (2006). *Metodología de la investigación*. México, D.F.: McGraw-Hill Interamericana.

Herrera Gil, E. (2018a). El cine negro español de Atresmedia y Telecinco Cinema: las claves del éxito del nuevo thriller en España. *Revista Latente*, 16 (abril), 163-186. Recuperado 11 de julio de 2019, de https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/10120/LT_16_%282018%29_08.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Herrera Gil, E (2018b). La ciudad en el cine negro español. España, carne de thriller desde los años ochenta. En A. Mejón, F. Zahedi & D. Conte Imber (Eds.), *La ciudad: imágenes e imaginarios* (pp. 639-646). Madrid: Universidad Carlos III.

Recuperado 28 de octubre de 2019, de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/29351>

Hurtado, J. A. (2003). Sombras de sospecha (Notas sobre la maldad en el cine negro). En V. Domínguez, (Ed.), *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad* (pp. 239-255). Madrid: Valdemar.

Hurtado, J.A. (1986). *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en sombra*. Valencia: Nau Llibres.

Intxausti, A. (2001, junio 1). Estoy sintiendo la sangre en las venas. *El País*. Recuperado 2 de diciembre de 2018, de https://elpais.com/diario/2001/06/01/cine/991346411_850215.html

Intxausti, A. (2002, junio 29). Enrique Urbizu rodará un «western» de emociones. *El País*. Recuperado 3 de mayo de 2018, de https://elpais.com/diario/2002/06/29/espectaculos/1025301602_850215.html

Koven, M. J. (2006): *La dolce morte. Vernacular cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham: Scarecrow Press.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2002). *La caja 507*. Recuperado 14 de febrero de 2019, de <http://www.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2002/P48101.pdf>

Lara, J.I. (2014). Santos Trinidad y No habrá paz para los malvados: del hard-boiled primitivo al día después de la postmodernidad policíaca. En A. Martín Escribà & J. Sánchez Zapatero (Eds.), *La (re)invención del género negro* (pp. 531-539). La Coruña: Andavira.

Latorre, J.M. (1978). ¿Qué es el cine negro?, *Dirigido por*, 60, 12-15.

Leyra, P. (1996). «Cachito es una película limpia». *Cambio 16*, 1271, 102-103.

López Echevarrieta, A. (1988, enero). Bilbao en el cine. Nace la comedia vasca, debuta Urbizu. *Bilbao*. Recuperado 27 de octubre de 2018, de

<http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/31076/41.pdf?sequence=1&rd=00312358849458392>

López Echevarrieta, A. (1995). La dignidad de unos cuernos. *Bilbao*. Recuperado 9 de abril de 2019, de <https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/32956/38.pdf?sequence=1&rd=003123711406475954>

López Echevarrieta, A. (2000, julio). «Bilbao está por descubrir para el cine». *Bilbao*. Recuperado 1 de diciembre de 2018, de <https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/32913/38.pdf?sequence=1&rd=003123742061957468>

López Hernández, S. (2016). Proceso creativo musical para una serie de televisión. Similitudes y diferencias con el cine. El caso de Mario de Benito. *Creatividad y Sociedad*, 25, 360-382. Recuperado 14 de noviembre de 2019, de http://creatividadysociedad.com/wp-admin/Art%C3%ADculos/25/14.%20Proceso%20creativo%20musical%20para%20una%20serie%20de%20television.%20Similitudes%20y%20diferencias%20con%20el%20cine.%20El%20caso%20de%20Mario%20de%20Benito.pdf?_t=1576012030

López Sangüesa, J. L. (2017). *El thriller español (1969-1983)* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense. Recuperado 3 de mayo de 2019, de <https://core.ac.uk/download/pdf/85158439.pdf>

Luque Carreras, J.A. (2015). *El cine negro en español*. Madrid: T&B Editores.

Magny, J. (2005). *Vocabularios del cine*. Barcelona: Paidós.

Marcos Ramos, M. (2014). Claves de género negro en «La caja 507». En A. Martín Escribà & J. Sánchez Zapatero (Eds.), *La (re)invención del género negro* (pp. 521-530). La Coruña: Andavira.

- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez, G. (2018, marzo 22). ¿Cómo funcionan las paletas de colores en el cine? *Moreliafilmfest*. Recuperado 3 de enero de 2019, de <https://moreliafilmfest.com/como-funcionan-las-paletas-de-colores-en-el-cine/>
- Martínez Torres, A. (1995, abril 3). Comedia feminista de ejecutivo. *El País*. Recuperado 24 de abril de 2019, de https://elpais.com/diario/1995/04/03/cultura/796860009_850215.html
- Marzal, J., & Gómez-Tarín, F. (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Mascelli, J. (1998): *Los cinco principios de la cinematografía*. Barcelona: BOSCH.
- Medina, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años 50*. Barcelona: Laertes.
- Medina, E. (2017). El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa. *Tripodos 41*, 15-33. Recuperado 12 de junio de 2018, de http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/432/522
- Memba, J. (2020). *El cine negro español: Del spanish noir al policíaco actual*. Madrid: Ediciones JC.
- Merrigan, C. (2014, mayo 27). «New genres: Country Noir». *Electric Lit*. Recuperado 6 de febrero de 2019, de <https://electricliterature.com/new-genres-country-noir/>
- Molina, M. (1995, septiembre 19). Enrique Urbizu lleva al cine «Cachito», un relato de Arturo Pérez-Reverte. *El País*. Recuperado 24 de septiembre de 2019, de https://elpais.com/diario/1995/09/19/cultura/811461611_850215.html

- Monjas, C.L. (2011). Enrique Urbizu. «Quiero comprender el mundo que vivimos no el que nos cuentan». *Academia: Revista del Cine Español*, 181, 32-33. Recuperado 2 de junio de 2018, de <https://www.academiadecine.com/wp-content/uploads/2018/11/aca181web-2.pdf>
- Morales, G. (2010). España criminal. El cine negro español. *Mondo Brutto*, 41,14-54. Recuperado 12 de agosto de 2019, de <https://es.scribd.com/document/358152813/Espana-Criminal-El-Cine-Negro-Espanol-Mondo-Brutto-Por-Grace-Morales>
- Morales, L.F. (2005). *Las variaciones métricas del montaje paralelo y su relación con la respuesta emocional del receptor (el estrés)* (Trabajo de investigación no publicado). Barcelona: Universidad Autónoma. Recuperado 25 de abril de 2019, de https://ddd.uab.cat/pub/estudis/2005/106620/varmetmonpar_a2005.pdf
- Navarro, A. J. (2020). El cine negro español (1950-1963) ¿Conductor de una ideología hegemónica o mecanismo transgresor? En A. J. Navarro & J.A. Santos Pedrero (Eds.), *La edad de oro del cine policíaco español [1950-1963]* (pp. 111-159). Madrid: Calamar Ediciones.
- Oviedo, A. (2011, diciembre). «Soy director 24 horas al día». *Bilbao*. Recuperado 25 de enero de 2018, de <http://www.bilbao.eus/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=Content-disposition&blobheadername2=pragma&blobheadervalue1=attachment%3Bfilename%3Dpergola03.pdf&blobheadervalue2=public&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1273797743362&ssbinary=true>
- Palacios, J. (2006). *Euronoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores.
- Palacios, J. (2011). *Neonoir. Cine negro americano moderno*. Madrid: T&B Editores.
- Pedrero Santos, J.A. (2020). Crimen y sociedad. La España *noir* bajo el franquismo. En Navarro, A.J. & Santos Pedrero, J.A. (Eds.), *La edad de oro del cine policíaco español [1950-1963]* (pp. 13-79). Madrid: Calamar Ediciones.

- Peláez, E. (2003, mayo 1). Enrique Urbizu mezcla intriga y romanticismo en «La vida mancha», su película más intimista. *El País*. Recuperado 8 de septiembre de 2018, de https://elpais.com/diario/2003/05/01/andalucia/1051741356_850215.html
- Pereda, A. (2002, abril 14). Enrique Urbizu: «Buscan que seamos una sociedad de esclavos». *Tercera información*. Recuperado 4 de octubre de 2018, de <http://www.tercerainformacion.es/antigua/spip.php?article36326>
- Pérez, A. (2015, febrero 3). Entrevista a Michel Gaztambide. *Bloguionistas*. Recuperado 29 de mayo de 2018, de <https://bloguionistas.wordpress.com/2015/02/03/entrevista-a-michel-gaztambide/>
- Pérez Rufi, J.P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, 20, 534-552. Recuperado 3 de noviembre de 2019, de <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685/pdf>
- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- R.A. (2011, octubre 27). Por un cine español comercial y de calidad. *El diario Vasco*. Recuperado 7 de marzo de 2018, de <https://www.diariovasco.com/v/20111027/cultura/cine-espanol-comercial-calidad-20111027.html>
- Ramón, E. (2011, septiembre 17). Enrique Urbizu presenta un policíaco honesto, de género y cañí. *RTVE*. Recuperado 27 de febrero de 2019, de <https://www.rtve.es/noticias/20110917/no-habra-paz-para-malvados/462019.shtml>
- Ramonet, I. (1978). El filme catástrofe norteamericano: ficción de una crisis. *Comunicación y cultura*, 6, 137-146. Recuperado 11 de junio de 2018, de <https://publicaciones.xoc.uam.mx/Recurso.php>

- Reviriego, C. (2003). Con la vida mancha trabajé mucho en el vacío. *El cultural*. Recuperado 5 de septiembre de 2020, de <https://www.elcultural.com/revista/cine/Enrique-Urbizu-Con-La-vida-mancha-trabaje-mucho-en-el-vacio/8544>
- Reyero, I. (2011, septiembre 23). «Esta no es una película del 11-M». *ABC*. Recuperado 11 de abril de 2019, de <https://sevilla.abc.es/20110923/cultura-cine/abcp-esta-pelicula-20110923.html>
- Ripollès, J. (2011, enero 11). Enrique Urbizu y el western interior. *Instituto Cervantes*. Recuperado 8 de noviembre de 2018, de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_11/12012011_01.htm
- Roca, S. & Sinche, S. (2017). *Adaptación del cuestionario caracterológico de Gastón Berger dirigido a personas de 14 a 25 años en Huancayo* (Trabajo fin de Licenciatura). Huancayo: Universidad Continental. Recuperado 25 de octubre de 2020, de https://repositorio.continental.edu.pe/bitstream/20.500.12394/3382/1/INV_FIN_501_TE_Roca_Calderon_Sinche_Zambrano_2017.pdf
- Rodríguez Fuentes, C. (2011). Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de un autor de posguerra. En C. Mateo Martí, A. Ardévol Abreu & S. Toledano Buendía (Eds.), *La comunicación pública, secuestrada por el mercado* (pp. 44-63). Madrid: Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado 1 de julio de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3951760.pdf>
- Rodríguez, E. (1996, marzo 3). «Cachito»: pasarse para no llegar. *ABC*. Recuperado 5 de febrero de 2019, de https://www.abc.es/archivo/periodicos/._abc-madrid-19960309-89.html
- Rodríguez, E. (2011, septiembre 18). Urbizu rasca en la mugre del 11-M. *ABC*. Recuperado 29 de diciembre de 2018, de <https://sevilla.abc.es/20110918/cultura/abcp-urbizu-rasca-mugre-20110918.html>

- Rodríguez, M. P. (2016). El mal en la sociedad española contemporánea: el cine negro de Enrique Urbizu. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, IV (nº1), 139-155. Recuperado 5 de febrero de 2018, de <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/article/view/932/417>
- Rodríguez, M. S. (2017). Cuestionamientos éticos en el cine de Enrique Urbizu. En S. Hartwig (Ed.), *Ser y deber ser: dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción* (pp. 301-314). Barcelona: Iberoamericana Vervuert. Recuperado 24 de julio de 2019, de <https://www.degruyter.com/document/doi/10.31819/9783954875948-016/pdf>
- Romero, L. (2008, agosto 24). «La vida mancha», Urbizu y Coronado aciertan de nuevo. *Espinof*. Recuperado 17 de noviembre de 2018, de <https://www.espinof.com/criticas/la-vida-mancha-urbizu-y-coronado-aciertan-de-nuevo>
- Roldán, D. (2011, septiembre 18). San Sebastián ovaciona a Urbizu por «No habrá paz para los malvados». *Diario de León*. Recuperado 30 de octubre de 2018, de <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/san-sebastian-ovaciona-urbizu-lsquo-habra-paz-malvados-rsquo/201109180400011202509.html>
- Roldán, C. (1999). El cine de Euskadi en los noventa. *Estudios Vascos*, 10, 79-95. Recuperado 21 de marzo de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/157615.pdf>
- Roldán, C. (2008). Tu novia está loca. *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. Recuperado 25 de noviembre de 2018, de <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/tu-novia-esta-loc/a-ar-150076/be-1/>
- Roldán, C. (2012). Enrique Urbizu Jáuregui. *Auñamendi Eusko Entziklopedia. Euskomedia*. Recuperado 21 de enero de 2019, de <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/artikuluak/artikulua.php?id=eu&ar=136403>

- Roldós, N. (2006, enero 9). *Unax Mendía AEC – No habrá paz para los malvados* [Vídeo]. Recuperado 30 de abril de 2019, de <https://vimeo.com/422843617>
- Ruiz, O. (2006, enero 9). Enrique Urbizu: el arte del desencanto. *Instituto Cervantes*. Recuperado 4 de febrero de 2020, de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_06/09012006_02.htm
- Ruiz, P. A. (2011, septiembre 25). Enrique Urbizu Jáuregui. «El thriller va de la mano del capitalismo, es un género de crisis». *Faro de Vigo*. Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://www.farodevigo.es/sociedad/2011/09/25/thriller-mano-capitalismo-genero-crisis-17722362.html>
- Sáez-González, J. M. (2011). No habrá paz para los malvados (Enrique Urbizu). *VivatAcademia*, 117 (141-142). Recuperado 3 de febrero de 2018, de <https://www.redalyc.org/pdf/5257/525752957015.pdf>
- Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Sala, J. (2011, septiembre 17). Donosti 2011: Entrevista con Enrique Urbizu. *Filmin*. Recuperado 9 de octubre de 2018, de <https://www.filmin.es/blog/donosti-2011-entrevista-con-enrique-urbizu>
- Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Colección Libros Film-Historia.
- Sánchez Biosca, V. (1992). *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Sánchez, A. (Sin fecha). Enrique Urbizu: paisaje negro español. *Hacerselacritica*. Recuperado 13 de abril de 2019, de <https://www.hacerselacritica.com/enrique-urbizu-paisaje-negro-espanol-por-adrian-sanchez-esbilla/>
- Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico. El proceso de creación de una historia*. Barcelona: Ariel Cine.

- Sánchez-Escalonilla, A. (2016). La trilogía de la crisis de Enrique Urbizu. En N. Parejo & A. Sánchez-Escalonilla (Eds.), *Imaginarios audiovisuales de la crisis* (pp. 144-155). Pamplona: Eunsa.
- Sánchez Noriega, J. L. (1998). *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: Editores Bilbao Mensajeros.
- Sánchez Noriega, J.L. (2007). La femme fatale la caza del detective. En A. Martín Escribà & J. Sánchez Zapatero (Eds.), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro* (pp. 185-202). Valladolid: Editorial Difácil.
- Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez Zapatero, J., & Marcos Ramos, M. (2014). La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y La caja 507. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 27. Recuperado 4 de abril de 2019, de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/40433/1/La%20representaci%3%b3n%20de%20la%20sociedad%20en%20el%20cine%20negro.pdf>
- Santamarina, A. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Santos Fontenla, C. (1994, febrero 20), Cómo se feliz y disfrutarlo, de Enrique Urbizu. *ABC*. Recuperado 14 de septiembre de 2018, de http://hemeroteca.abc.es/cgi-bin/pagina.pdf?fn=exec;command=stamp;path=H:%5Ccran%5Cdata%5Cprensa_pages%5CMadrid%5CABC%5C1994%5C199402%5C19940220%5C94F20-100.xml;id=0001918497
- Savater, F. (27 de diciembre de 2003). La vida mancha de Enrique Urbizu. *El cultural*. Recuperado 11 de marzo de 2019, de <http://hdl.handle.net/10357/13331>
- Schrader, P (2005). Notas sobre el Film Noir. En Weinrichter A. López & J. Palacios (Eds.), *Gun crazy: serie negra se escribe con B* (pp. 307-320). Madrid: T&B Editores.

- Seger, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Rialp.
- Shadoian, J. (1977). *Dreams and Dead Ends: The American Gánsters/Crime Film*. Londres: MIT Press.
- Simsolo, N. (2011). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sulbarán, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 31, 44-71. Recuperado 3 de junio de 2019, de [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2474953#:~:text=Texto%20completo%20\(pdf\)](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2474953#:~:text=Texto%20completo%20(pdf))
- Taddei, N. (1979). *Educación con la imagen. Panorama metodológico de educación a la imagen y con la imagen*. Madrid: Marava D.L.
- Tobias, R. (1999). *El guion y la trama*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Todorov, T. (1974). *Las categorías del relato literario. Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Torres-Dulce, E. (2020). Industria, género, literatura y sociedad. En A. J. Navarro & J. A. Santos Pedrero (Eds.), *La edad de oro del cine policíaco español [1950-1963]* (pp. 7-12). Madrid: Calamar Ediciones.
- Tovar, J. (22 de agosto de 2012). Enrique Urbizu: En España falta educación audiovisual. *Jotdown*. Recuperado 14 de noviembre de 2018, de <https://www.jotdown.es/2012/08/enrique-urbizu-en-espana-falta-educacion-audiovisual/>
- Urbizu, E. (2007). Los hombres duros no bailan. El personaje en el thriller. En P. Sangro Colón & M.Á. Huerta Floriano (Eds.), *El personaje en el cine. Del papel a la pantalla* (pp. 149-157). Madrid: Calamar ediciones.

Urbizu, E. (2008). Delito, violencia y puesta en escena. En A. Martín & J. Sánchez (Eds.), *Palabras que matan* (pp. 217-229). Córdoba: Almuzara.

Urbizu, E. (2012, febrero 16). *La secuencia favorita de Urbizu* [Vídeo]. Recuperado 11 de abril de 2018, de https://elpais.com/cultura/2012/02/16/videos/1329393003_785219.html

Urbizu, E. (2021, abril 16). *El cine según Enrique Urbizu*. Días de Cine [vídeo]. Recuperado 19 de mayo de 2021, de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/cine-segun-enrique-urbizu/5856108/>

Uría, S. (1996, marzo). «Cachito es una película de desarraigados». *Bilbao*. Recuperado 27 de mayo de 2018, de <https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/29905/34.pdf?sequence=1&rd=003123597162879463>

Ursini, J., & Silver, A. (2004): *Cine negro*. Barcelona: Taschen.

Vale, E. (1989). *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.

Valerio, M. (2019). *Mujeres en el mercado de trabajo, mujeres pensionistas y mujeres migrantes en el siglo XXI*. Ministerio de Trabajo, Migraciones y Seguridad Social. Recuperado 1 de abril de 2020, de <https://euskadi.fespugt.es/images/pdfs/MUJER%20E%20IGUALDAD/GUI%C3%81AS%20MUJER%20E%20IGUALDAD/Informe%20E2%80%9CMujeres%20en%20el%20mercado%20de%20trabajo%2C%20mujeres%20pensionistas%20y%20mujeres%20migrantes%20en%20el%20siglo%20XXI%E2%80%9D.pdf>

Vázquez, J. (2013, mayo 17). La caja 507 (Enrique Urbizu, 2002). *Madrimsd*. Recuperado 22 de agosto de 2018, de http://www.madrimsd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2013/05/17/126278

Vicuña, L. (1998). *Cuestionario Caracterológico de Gastón Berger*. Lima: CEDEIS.

Vidal, N. (2011, mayo 27). No habrá paz para los malvados. *Fotogramas*. Recuperado 17 de noviembre de 2019, de <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a448292/no-habra-paz-para-los-malvados/>

Vivares, J. C. (2016, septiembre). *El montaje y la edición audiovisual*. Recuperado 10 de febrero de 2018, de http://www.ismjh.com/TrabajosAcademicos/El_Montaje_Audiovisual.pdf

Zhou, T. (2016, febrero 25). Joel & Ethan Coen - Shot | Reverse Shot [Vídeo]. Recuperado 2 de mayo de 2019, de https://www.youtube.com/watch?v=5UE3jz_O_EM&feature=emb_logo&ab_channel=EveryFrameaPainting

Zumalde-Arregui, I. (2021). La tematización del autor en las artes visuales, *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (2), 381-935. Recuperado 3 de junio de 2021, de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/67411/4564456555924>

Anexo 1. Fotogramas

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Fotograma 1. Minuto 00:04:16. *Tu novia está loca*.



Fotograma 2. Minuto 00:38:59. *Tu novia está loca*.



Fotograma 3. Minuto 01:08:51. *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*.



Fotograma 4. Minuto 01:08:58. *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*.



Fotograma 5. Minuto 00:01:00. *La caja 507*.



Fotograma 6. Minuto 00:01:28. *La caja 507*.



Fotograma 7. Minuto 00:01:59. *La caja 507*.



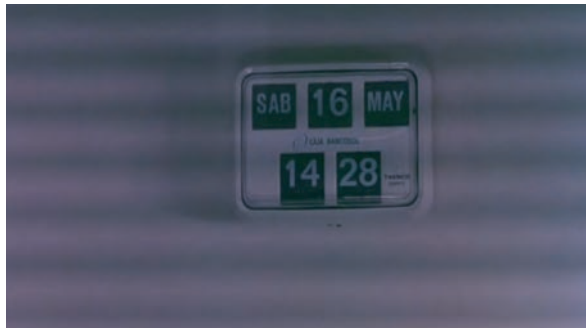
Fotograma 8. Minuto 01:21:48. *La caja 507*.



Fotograma 9. Minuto 00:03:05. *La caja 507*.



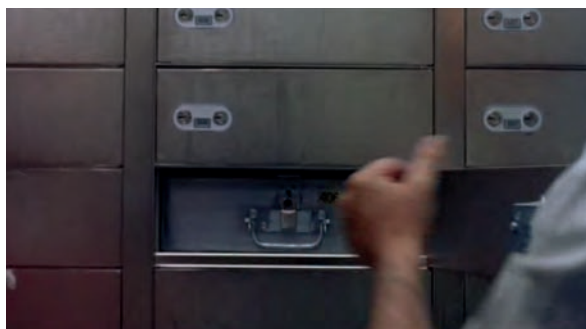
Fotograma 10. Minuto 00:14:25. *La caja 507*.



Fotograma 11. Minuto 00:11:00. *La caja 507*.



Fotograma 12. Minuto 00:12:15. *La caja 507*.



Fotograma 13. Minuto 00:58:02. *La caja 507*.



Fotograma 14. Minuto 00:09:28. *La caja 507*.



Fotograma 15. Minuto 00:44:24. *La caja 507*.



Fotograma 16. Minuto 00:03:38. *La caja 507*.



Fotograma 17.

Minuto 00:02:14 y 00:04:08. *La caja 507*.



Fotograma 18. Minuto 00:33:58. *La caja 507*.



Fotograma 19. Minuto 00:18:05. *La caja 507*.



Fotograma 20. Minuto 01:21:41. *La caja 507*.



Fotograma 21. Minuto 00:23:58. *La caja 507.*



Fotograma 22. Minuto 00:24:05. *La caja 507.*



Fotograma 23. Minuto 01:37:09. *La caja 507.*



Fotograma 24. Minuto 00:46:48. *La caja 507.*



Fotograma 25. Minuto 00:46:29. *La caja 507*.



Fotograma 26. Minuto 01:08:34. *La caja 507*.



Fotograma 27. Minuto 00:38:24. *La caja 507*.



Fotograma 28. Minuto 00:28:12. *La caja 507*.



Fotograma 29. Minuto 00:32:45. *La caja 507*.



Fotograma 30. Minuto 00:32:53. *La caja 507*.



Fotograma 31. Minuto 00:39:35. *La caja 507*.



Fotograma 32. Minuto 00:40:41. *La caja 507*.



Fotograma 33. Minuto 00:40:49. *La caja 507*.



Fotograma 34. Minuto 00:47:41. *La caja 507*.



Fotograma 35. Minuto 01:00:13. *La caja 507*.



Fotograma 36. Minuto 01:00:39. *La caja 507*.



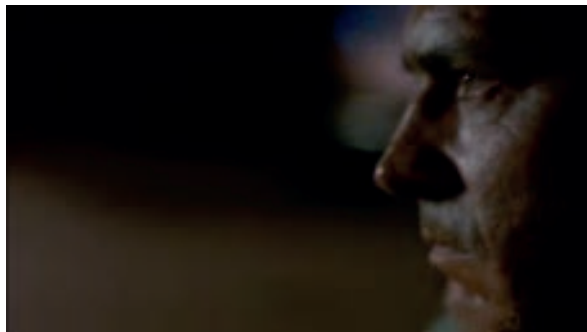
Fotograma 37. Minuto 01:20:16. *La caja 507*.



Fotograma 38. Minuto 01:25:34. *La caja 507*.



Fotograma 39. Minuto 01:26:28. *La caja 507*.



Fotograma 40. Minuto 01:28:41. *La caja 507*.



Fotograma 41. Minuto 01:29:21. *La caja 507*.



Fotograma 42. Minuto 01:29:23. *La caja 507*.



Fotograma 43. Minuto 01:29:59. *La caja 507*.



Fotograma 44. Minuto 01:30:49. *La caja 507*.



Fotograma 45. Minuto 00:38:56. *La caja 507*.



Fotograma 46. Minuto 00:48:47. *La caja 507*.



Fotograma 47. Minuto 00:39:09. *La caja 507*.



Fotograma 48. Minuto 00:39:13. *La caja 507*.



Fotograma 49. Minuto 01:21:23. *La caja 507*.



Fotograma 50. Minuto 00:01:47. *La caja 507*.



Fotograma 51. Minuto 00:07:31. *La caja 507*.



Fotograma 52. Minuto 00:44:15. *La caja 507*.



Fotograma 53. Minuto 01:06:04. *La caja 507*.



Fotograma 54. Minuto 01:38:36. *La caja 507*.



Fotograma 55. Minuto 01:39:15. *La caja 507*.



Fotograma 56.

Minuto 00:26:35 y 01:37:39. *La caja 507*.



Fotograma 57. Minuto 00:33:02. *La caja 507*.



Fotograma 58. Minuto 00:33:02. *La caja 507*.



Fotograma 59. Minuto 00:33:47. *La caja 507*.



Fotograma 60. Minuto 00:35:33. *La caja 507*.



Fotograma 61. Minuto 01:21:56. *La caja 507*.



Fotograma 62. Minuto 01:23:00. *La caja 507*.



Fotograma 63. Minuto 00:33:47. *La caja 507*.



Fotograma 64. Minuto 01:28:05. *La caja 507*.



Fotograma 65. Minuto 01:30:48. *La caja 507*.



Fotograma 66. Minuto 01:31:11. *La caja 507*.



Fotograma 67. Minuto 00:42:39. *La caja 507*.



Fotograma 68. Minuto 00:07:42. *La caja 507*.



Fotograma 69. Minuto 00:07:42. *La caja 507.*



Fotograma 70. Minuto 00:07:42. *La caja 507.*



Fotograma 71. Minuto 00:06:58. *La caja 507.*



Fotograma 72. Minuto 00:32:38. *La caja 507.*



Fotograma 73. Minuto 00:33:44. *La caja 507*.



Fotograma 74. Minuto 00:08:23. *La caja 507*.



Fotograma 75. Minuto 00:01:56. *La caja 507*.



Fotograma 76. Minuto 00:27:15. *La caja 507*.



Fotograma 77. Minuto 00:28:37. *La caja 507*.



Fotograma 78. Minuto 00:48:39. *La caja 507*.



Fotograma 79. Minuto 00:28:23. *La caja 507*.



Fotograma 80. Minuto 00:20:01. *La caja 507*.



Fotograma 81. Minuto 00:37:11. *La caja 507*.



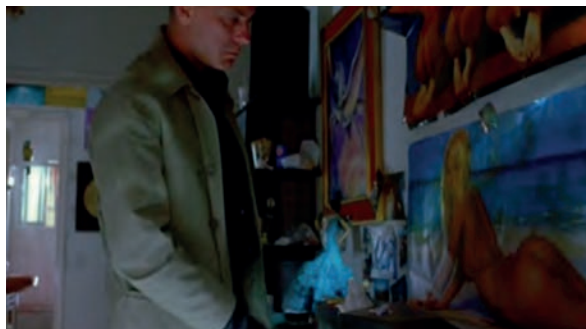
Fotograma 82. Minuto 01:21:05. *La caja 507*.



Fotograma 83. Minuto 00:53:23. *La caja 507*.



Fotograma 84. Minuto 00:53:23. *La caja 507*.



Fotograma 85. Minuto 00:09:32. *La caja 507*.



Fotograma 86. Minuto 00:52:09. *La caja 507*.



Fotograma 87. Minuto 01:33:43. *La caja 507*.



Fotograma 88. Minuto 01:36:43. *La caja 507*.



Fotograma 89. Minuto 01:15:14. *La caja 507*.



Fotograma 90. Minuto 00:11:23. *La caja 507*.



Fotograma 91. Minuto 00:31:12. *La caja 507*.



Fotograma 92. Minuto 00:31:17. *La caja 507*.



Fotograma 93. Minuto 00:23:56. *La caja 507*.



Fotograma 94. Minuto 00:46:01. *La caja 507*.



Fotograma 95. Minuto 00:31:21. *La caja 507*.



Fotograma 96. Minuto 00:48:59. *La caja 507*.



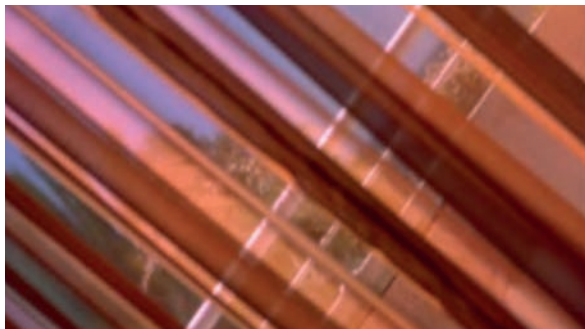
Fotograma 97. Minuto 00:38:05. *La caja 507*.



Fotograma 98. Minuto 00:19:04. *La caja 507*.



Fotograma 99. Minuto 00:38:05. *La caja 507*.



Fotograma 100. Minuto 00:28:41. *La caja 507*.



Fotograma 101. Minuto 00:28:43. *La caja 507*.



Fotograma 102. Minuto 00:38:26. *La caja 507*.



Fotograma 103. Minuto 00:38:26. *La caja 507*.



Fotograma 104. Minuto 00:15:41. *La caja 507*.



Fotograma 105. Minuto 00:20:48. *La caja 507*.



Fotograma 106. Minuto 00:24:00. *La caja 507*.



Fotograma 107. Minuto 00:47:56. *La caja 507*.



Fotograma 108. Minuto 01:26:29. *La caja 507*.



Fotograma 109. Minuto 00:32:41. *La caja 507*.



Fotograma 110. Minuto 00:57:47. *La caja 507*.



Fotograma 111. Minuto 00:31:49. *La caja 507*.



Fotograma 112. Minuto 00:32:20. *La caja 507*.



Fotograma 113. Minuto 00:46:40. *La caja 507.*



Fotograma 114. Minuto 00:46:40. *La caja 507.*



Fotograma 115. Minuto 01:31:54. *La caja 507.*



Fotograma 116. Minuto 01:20:46. *La caja 507.*



Fotograma 117. Minuto 01:21:01. *La caja 507*.



Fotograma 118. Minuto 01:28:09. *La caja 507*.



Fotograma 119. Minuto 01:31:38. *La caja 507*.



Fotograma 120. Minuto 00:43:40. *La caja 507*.



Fotograma 121. Minuto 01:30:51. *La caja 507*.



Fotograma 122. Minuto 00:56:42. *La caja 507*.



Fotograma 123. Minuto 00:00:29. *La vida mancha*.



Fotograma 124. Minuto 01:39:00. *La vida mancha*.



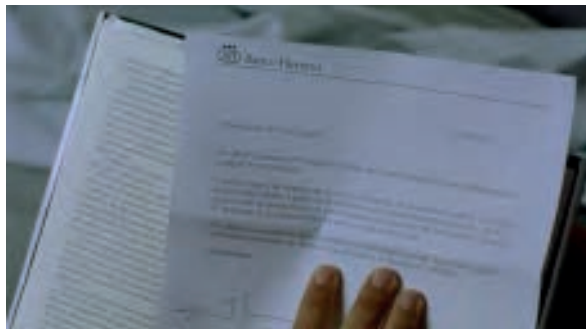
Fotograma 125. Minuto 01:36:44. *La vida mancha*.



Fotograma 126. Minuto 00:10:13. *La vida mancha*.



Fotograma 127. Minuto 00:04:46. *La vida mancha*.



Fotograma 128. Minuto 00:43:19. *La vida mancha*.



Fotograma 129. Minuto 00:043:28. *La vida mancha*.



Fotograma 130. Minuto 00:43:37. *La vida mancha*.



Fotograma 131. Minuto 00:54:30. *La vida mancha*.



Fotograma 132. Minuto 01:26:21. *La vida mancha*.



Fotograma 133. Minuto 00:07:24. *La vida mancha*.



Fotograma 134. Minuto 00:39:17. *La vida mancha*.



Fotograma 135. Minuto 00:51:09. *La vida mancha*.



Fotograma 136. Minuto 00:12:00. *La vida mancha*.



Fotograma 137. Minuto 01:30:31. *La vida mancha*.



Fotograma 138. Minuto 00:25:07. *La vida mancha*.



Fotograma 139. Minuto 00:39:07. *La vida mancha*.



Fotograma 140. Minuto 00:50:57. *La vida mancha*.



Fotograma 141. Minuto 01:20:10. *La vida mancha*.



Fotograma 142. Minuto 01:34:03. *La vida mancha*.



Fotograma 143. Minuto 00:18:48. *La vida mancha*.



Fotograma 144. Minuto 00:19:32. *La vida mancha*.



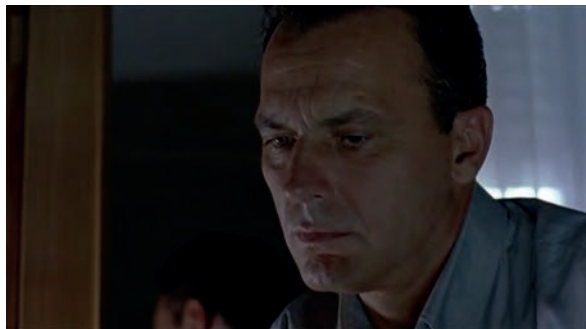
Fotograma 145. Minuto 00:19:57. *La vida mancha*.



Fotograma 146. Minuto 00:23:07. *La vida mancha*.



Fotograma 147. Minuto 00:34:46. *La vida mancha*.



Fotograma 148. Minuto 00:44:23. *La vida mancha*.



Fotograma 149. Minuto 00:56:36. *La vida mancha*.



Fotograma 150. Minuto 01:11:27. *La vida mancha*.



Fotograma 151. Minuto 01:26:06. *La vida mancha*.



Fotograma 152. Minuto 01:34:57. *La vida mancha*.



Fotograma 153. Minuto 01:36:52. *La vida mancha*.



Fotograma 154. Minuto 00:21:02. *La vida mancha*.



Fotograma 155. Minuto 00:53:04. *La vida mancha*.



Fotograma 156. Minuto 00:54:44. *La vida mancha*.



Fotograma 157. Minuto 00:55:35. *La vida mancha*.



Fotograma 158. Minuto 01:21:18. *La vida mancha*.



Fotograma 159. Minuto 01:32:27. *La vida mancha*.



Fotograma 160. Minuto 00:44:10. *La vida mancha*.



Fotograma 161. Minuto 00:49:17. *La vida mancha*.



Fotograma 162. Minuto 00:49:12. *La vida mancha*.



Fotograma 163. Minuto 00:49:13. *La vida mancha*.



Fotograma 164. Minuto 00:09:17. *La vida mancha*.



Fotograma 165. Minuto 00:02:26. *La vida mancha*.



Fotograma 166. Minuto 00:02:26. *La vida mancha*.



Fotograma 167. Minuto 00:29:33. *La vida mancha*.



Fotograma 168. Minuto 00:03:10. *La vida mancha*.



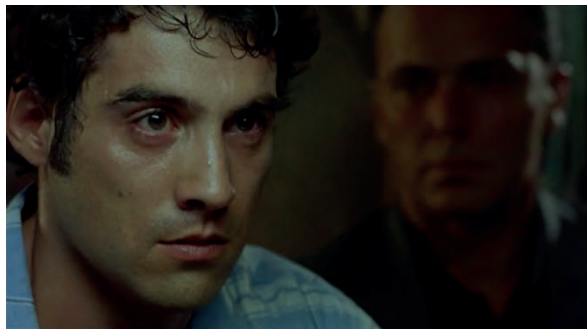
Fotograma 169. Minuto 00:03:24. *La vida mancha*.



Fotograma 170. Minuto 00:03:56. *La vida mancha*.



Fotograma 171. Minuto 00:57:55. *La vida mancha*.



Fotograma 172. Minuto 00:58:16. *La vida mancha*.



Fotograma 173. Minuto 00:04:26. *La vida mancha*.



Fotograma 174. Minuto 00:23:30. *La vida mancha*.



Fotograma 175. Minuto 00:07:17. *La vida mancha*.



Fotograma 176. Minuto 01:27:46. *La vida mancha*.



Fotograma 177. Minuto 00:16:34. *La vida mancha*.



Fotograma 178. Minuto 00:32:35. *La vida mancha*.



Fotograma 179. Minuto 00:37:24. *La vida mancha*.



Fotograma 180. Minuto 00:47:53. *La vida mancha*.



Fotograma 181. Minuto 00:55:46. *La vida mancha*.



Fotograma 182. Minuto 01:03:23. *La vida mancha*.



Fotograma 183. Minuto 01:05:26. *La vida mancha*.



Fotograma 184. Minuto 01:22:47. *La vida mancha*.



Fotograma 185. Minuto 01:29:37. *La vida mancha*.



Fotograma 186. Minuto 00:34:40. *La vida mancha*.



Fotograma 187. Minuto 00:18:16. *La vida mancha*.



Fotograma 188. Minuto 00:49:40. *La vida mancha*.



Fotograma 189. Minuto 00:47:59. *La vida mancha*.



Fotograma 190. Minuto 01:33:56. *La vida mancha*.



Fotograma 191. Minuto 00:10:27. *La vida mancha*.



Fotograma 192. Minuto 00:35:18. *Cachito*.



Fotograma 193. Minuto 00:35:18. *La vida mancha*.



Fotograma 194. Minuto 01:21:02. *La vida mancha*.



Fotograma 195. Minuto 00:44:36. *La vida mancha*.



Fotograma 196. Minuto 01:04:05. *La vida mancha*.



Fotograma 197. Minuto 00:17:11. *La vida mancha*.



Fotograma 198. Minuto 00:18:58. *La vida mancha*.



Fotograma 199. Minuto 00:19:31. *La vida mancha*.



Fotograma 200. Minuto 00:22:18. *La vida mancha*.



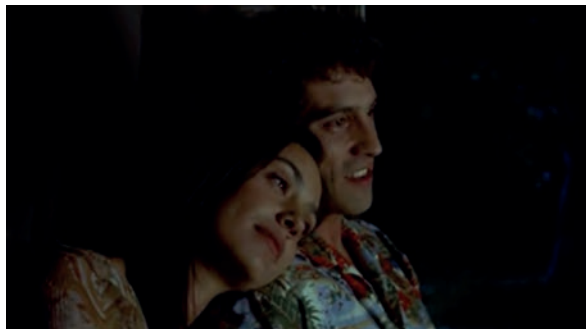
Fotograma 201. Minuto 00:22:18. *La vida mancha*.



Fotograma 202. Minuto 00:22:57. *La vida mancha*.



Fotograma 203. Minuto 00:23:01. *La vida mancha*.



Fotograma 204. Minuto 00:26:33. *La vida mancha*.



Fotograma 205. Minuto 00:41:59. *La vida mancha*.



Fotograma 206. Minuto 00:43:38. *La vida mancha*.



Fotograma 207. Minuto 00:44:01. *La vida mancha*.



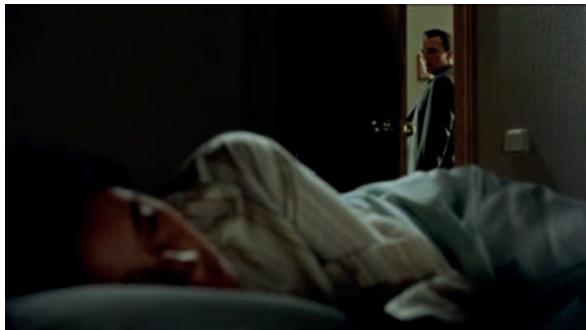
Fotograma 208. Minuto 00:53:54. *La vida mancha*.



Fotograma 209. Minuto 00:12:55. *La vida mancha*.



Fotograma 210. Minuto 00:55:42. *La vida mancha*.



Fotograma 211. Minuto 00:27:59. *La vida mancha*.



Fotograma 212. Minuto 00:28:06. *La vida mancha*.



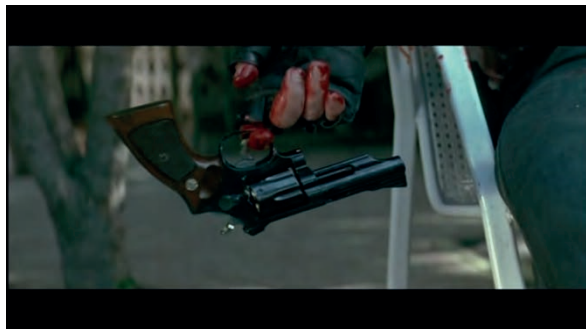
Fotograma 213. Minuto 00:57:55. *La vida mancha*.



Fotograma 214. Minuto 00:11:35. *No habrá paz para los malvados*.



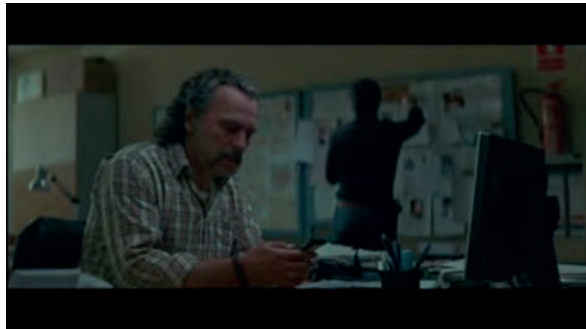
Fotograma 215. Minuto 01:43:43. *No habrá paz para los malvados*.



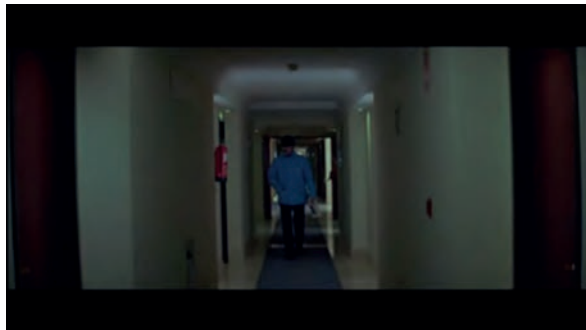
Fotograma 216. Minuto 00:37:45. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 217. Minuto 00:17:00. *No habrá paz para los malvados*.



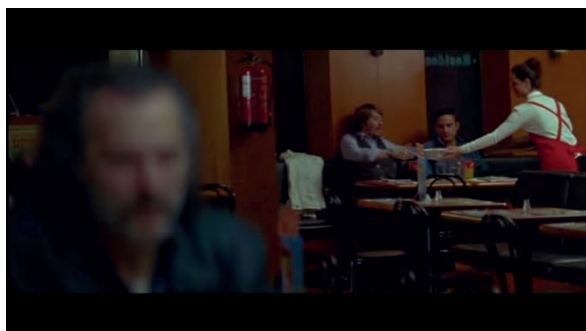
Fotograma 218. Minuto 00:18:10. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 219. Minuto 00:20:07. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 220. Minuto 00:46:19. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 221. Minuto 00:50:32. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 222. Minuto 01:03:40. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 223. Minuto 01:14:49. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 224. Minuto 01:19:08. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 225. Minuto 00:00:44. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 226. Minuto 01:19:08. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 227. Minuto 01:43:50. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 228. Minuto 01:44:01. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 229. Minuto 01:44:11. *No habrá paz para los malvados.*



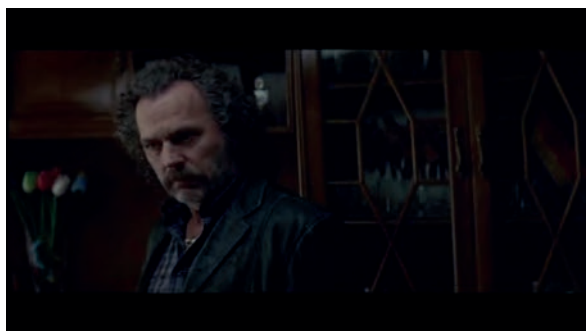
Fotograma 230. Minuto 00:10:26. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 231. Minuto 00:07:22. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 232. Minuto 01:01:58. *No habrá paz para los malvados.*



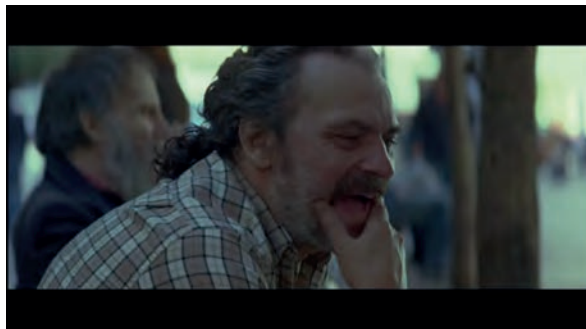
Fotograma 233. Minuto 00:50:29. *No habrá paz para los malvados.*



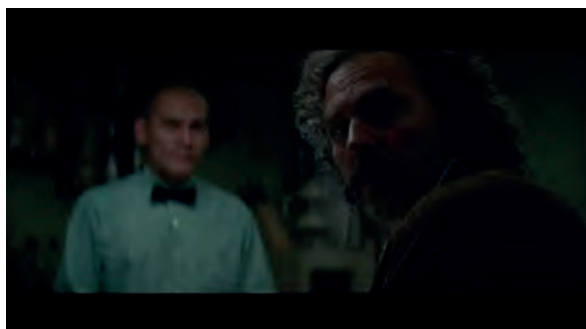
Fotograma 234. Minuto 00:36:12. *No habrá paz para los malvados.*



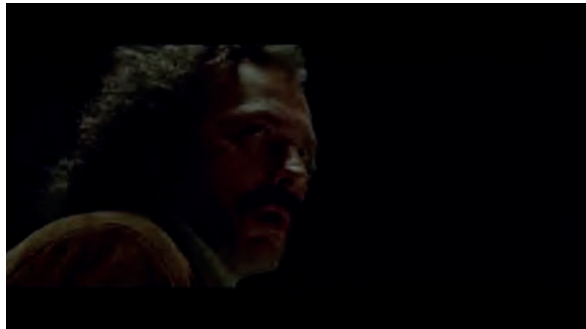
Fotograma 235. Minuto 00:22:27. *No habrá paz para los malvados.*



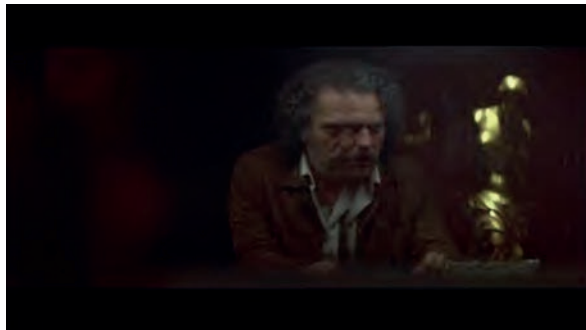
Fotograma 236. Minuto 00:02:26. *No habrá paz para los malvados.*



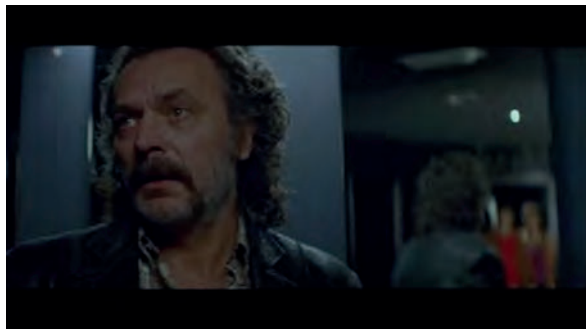
Fotograma 237. Minuto 00:02:26. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 238. Minuto 00:06:50. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 239. Minuto 00:24:57. *No habrá paz para los malvados.*



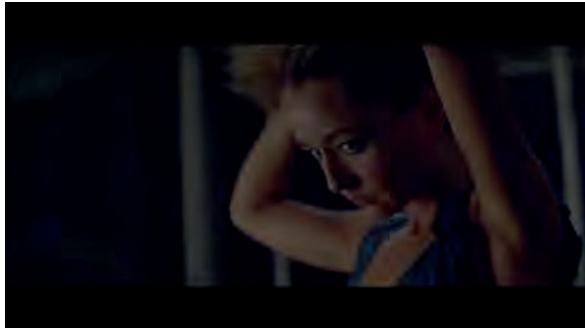
Fotograma 240. Minuto 00:25:10. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 241. Minuto 01:11:33. *No habrá paz para los malvados.*



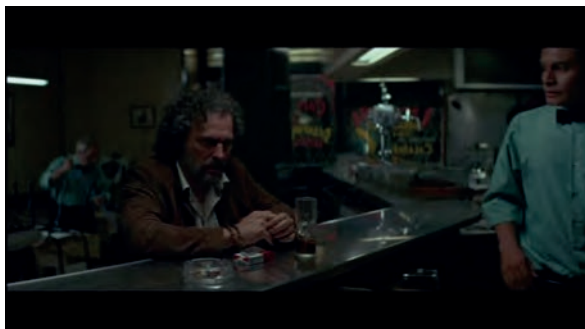
Fotograma 242. Minuto 00:27:25. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 243. Minuto 00:29:21. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 244. Minuto 00:02:12. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 245. Minuto 01:27:12. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 246. Minuto 00:14:49. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 247. Minuto 00:15:43. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 248. Minuto 00:23:07. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 249. Minuto 01:28:37. *No habrá paz para los malvados.*



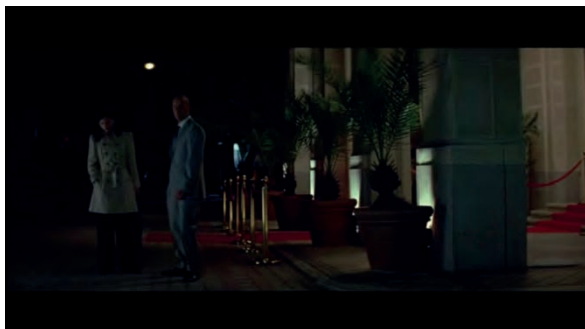
Fotograma 250. Minuto 00:31:51. *No habrá paz para los malvados.*



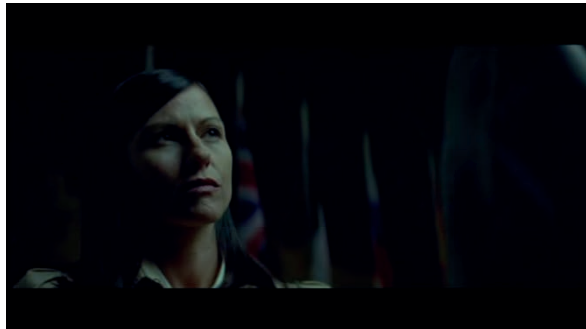
Fotograma 251. Minuto 00:56:59. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 252. Minuto 00:38:27. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 253. Minuto 00:39:44. *No habrá paz para los malvados.*



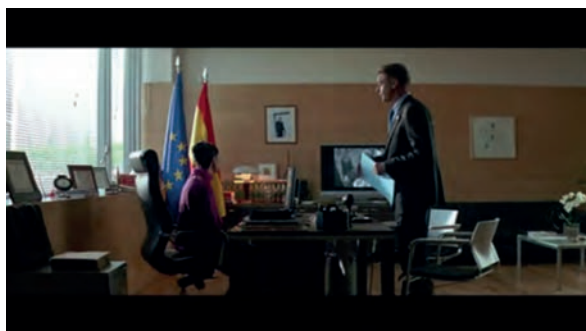
Fotograma 254. Minuto 001:43:04. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 255. Minuto 01:13:19. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 256. Minuto 01:12:39. *No habrá paz para los malvados.*



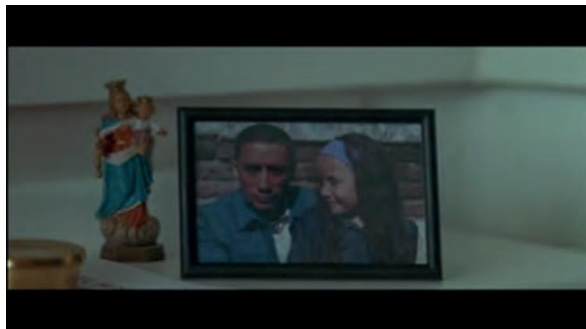
Fotograma 257. Minuto 00:35:13. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 258. Minuto 01:02:07. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 259. Minuto 00:18:45. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 260. Minuto 00:13:33. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 261. Minuto 01:08:49. *No habrá paz para los malvados*.



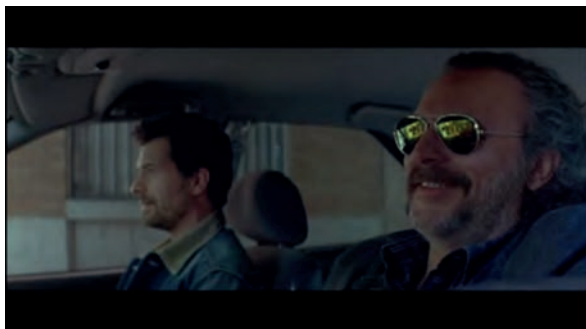
Fotograma 262. Minuto 01:42:38. *No habrá paz para los malvados*.



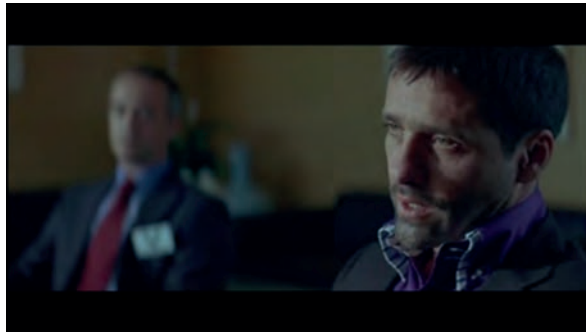
Fotograma 263. Minuto 00:11:44. *No habrá paz para los malvados*.



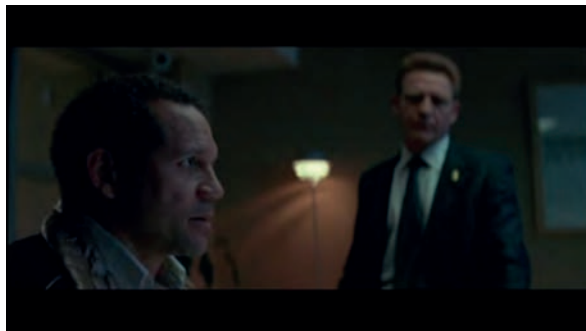
Fotograma 264. Minuto 00:30:36. *No habrá paz para los malvados*.



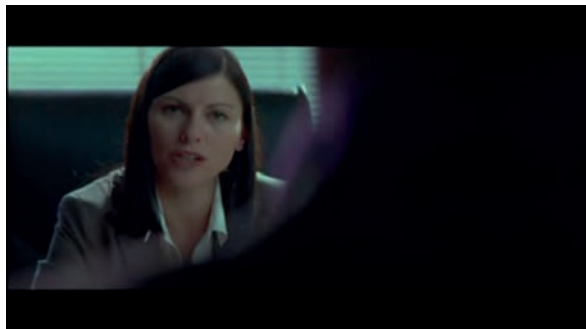
Fotograma 265. Minuto 00:31:25. *No habrá paz para los malvados*.



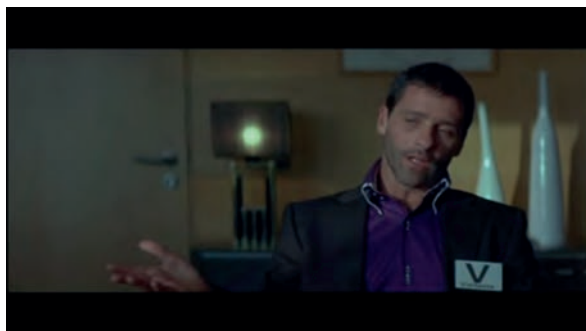
Fotograma 266. Minuto 00:23:05. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 267. Minuto 00:31:30. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 268. Minuto 00:32:35. *No habrá paz para los malvados*.



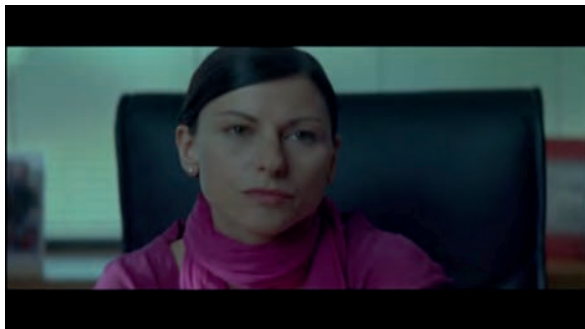
Fotograma 269. Minuto 00:32:52. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 270. Minuto 00:53:21. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 271. Minuto 00:53:09. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 272. Minuto 01:27:57. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 273. Minuto 01:28:39. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 274. Minuto 00:56:59. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 275. Minuto 00:59:33. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 276. Minuto 01:40:37. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 277. Minuto 00:09:53. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 278. Minuto 00:09:33. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 279. Minuto 01:40:44. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 280. Minuto 01:42:43. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 281. Minuto 00:10:40. *No habrá paz para los malvados.*



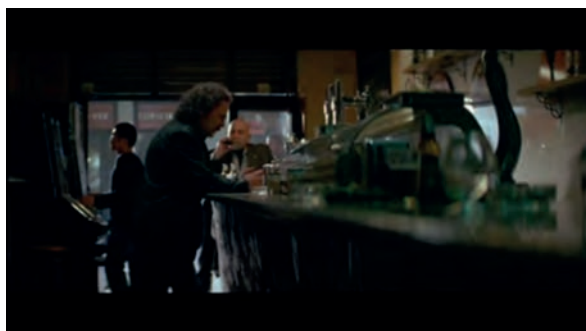
Fotograma 282. Minuto 00:06:07. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 283. Minuto 00:36:36. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 284. Minuto 01:15:18. *No habrá paz para los malvados.*



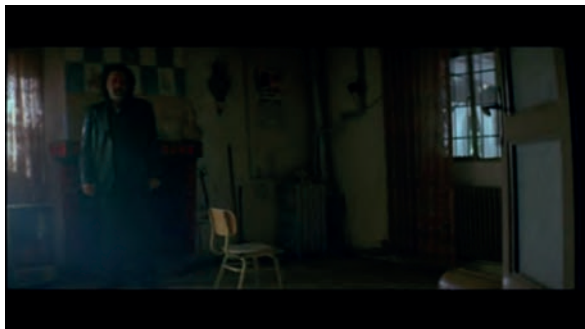
Fotograma 285. Minuto 00:39:27. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 286. Minuto 00:49:22. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 287. Minuto 01:11:21. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 288. Minuto 00:49:22. *No habrá paz para los malvados*.



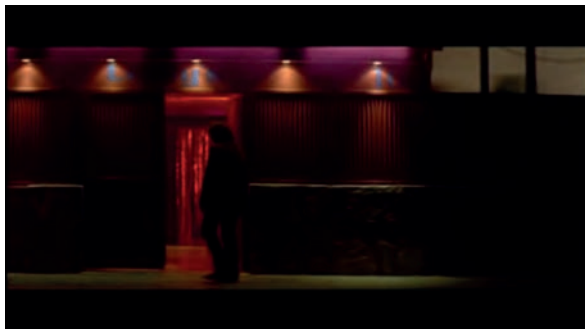
Fotograma 289. Minuto 01:20:31. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 290. Minuto 00:43:40. *El silencio de un hombre.*



Fotograma 291. Minuto 00:03:51. *No habrá paz para los malvados.*



Fotograma 292. Minuto 00:20:00. *No habrá paz para los malvados.*



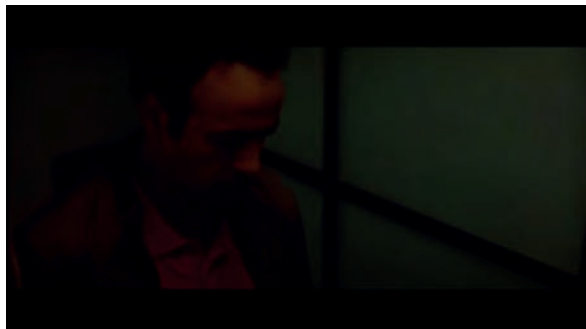
Fotograma 293. Minuto 00:45:00. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 294. Minuto 00:46:35. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 295. Minuto 00:49:08. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 296. Minuto 01:16:25. *No habrá paz para los malvados*.



Fotograma 297. Minuto 01:09:05. *La caja 507*.



Fotograma 298. Minuto 00:03:09. *No habrá paz para los malvados*.



La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Anexo 2. Entrevista con Enrique Urbizu

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Entrevista personal inédita realizada expresamente para la presente investigación, el 6 de agosto de 2020 en Madrid.

¿ De dónde nace la idea de *Tu novia está loca*?

Todo viene de un cierto no rechazo, pero sí hartazgo del cine contemporáneo Vasco que se hacía siempre muy centrado en claves realistas y en claves de problema político, social... De alguna manera, *Tu novia está loca* era una reacción a eso. Empezar una comedia de viejo estilo *screwball comedy* que entonces no se hacían tantas por aquí. Eso ocultaba nuestra verdadera pasión: hacer un *thriller*. Entonces, después de *Tu novia está loca* fueron dos o tres años de preparación de *Todo por la pasta* y ahí se juntan dos vectores claves: la comedia irreverente protagonizada por mujeres. Llegó a haber un título que era *Lo que las chicas desean*. Pero luego enseguida dimos con la tecla al cruzar con la clave de que lo que teníamos que hacer era contar el caos de aquella sociedad y del Bilbao del momento. Estamos hablando tres años antes de que se empiece a publicar información sobre los GAL. La película tiene algo de provocación, algo de comedia surrealista iconoclasta y una gran influencia de dos escritores de novela negra, ambos abonados a cierto sentido del humor como son: Jim Thompson y Chester Himes.

Siempre sueles rodearte del mismo equipo de trabajo.

El cine es un trabajo en equipo. Es una suma de artesanías, un montón de creatividades sirviendo a la misma obra y tienes que tener los mejores colaboradores y gente de la que te puedas fiar. Cuando algo funciona, pues repites.

En *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* hay una relación entre el éxito a cambio de renunciar al papel de ser madre.

La película gira entorno al conflicto entre la madre y la hija –ya en edad de tomar sus propias decisiones–. Yo creo que la película habla, en general, de cierto vacío existencial a cambio del éxito, del volcado en la tarea profesional. De repente te puedes llegar a encontrar con el cero absoluto. La hija ya se ha ido de casa y tienes que afrontar una nueva etapa de tu vida en la que el éxito voraz que has buscado toda tu existencia, junto a una homologación e independencia, se ven contrastados con cierta soledad y vocación. A mi

la última escena me gusta mucho, cuando va a visitar a la hija que por fin ha nacido el nieto. La cara de la Maura mirando al nieto... y se larga, vestida con el único vestido rojo que lleva en toda la película.

¿Qué quiere contarnos *Cuernos de mujer*?

Cuernos de mujer es demoledora. Viene a decir que te puedes separar si tienes independencia económica. Punto. Que es una cuestión de pasta. El soportar a un cabrón que te engaña y con el que ya no te queda nada. Y se le ocurre esta cosa surrealista¹⁹⁴ de que le empieza a tocar la lotería en todo y a accidentarse: se rompe la pierna pero le toca el cupón, se corta cortando el chorizo pero le toca la lotería. Esa película acaba con un: “Vete a la mierda”, “A la mierda vete tú”.

Cuando acabamos de ver la producción nos sentamos a tomar un café con Enrique Cerezo y nos dijo a Carmen Rico y a mí: “Pensaba que habíamos hecho una comedia”. Y es que es verdad, es comedia, pero es de un amargo y de un cinismo total. El epílogo de *Cuernos de mujer* se escribió después del rodaje. La película acababa de otra manera que no se rodó por cuestiones de producción y demás. Íbamos con final abierto.

¿Es *Tintín* una especie de fetiche que siempre tratas de camuflar en tus películas?

Ya no lo puedo hacer, por los derechos de imagen, pero en aquella época podías. El hijo de María Barranco leyendo *Tintín*. Esta muy presente, está por todas partes. En *La caja 507*, que no sale, pero Resines al final va a la clínica del Doctor Müller. No sabía como citar a Hergé en la película. En *No habrá paz para los malvados* no había ocasión para la complicidad.

Yo tengo mucho que agradecerle a Tintín como narrador, como niño, como lector, como adulto, como docente también. Suelo llevar a clase algunas de las planchas para que vean el eje de dirección, la narrativa... Luego están los encuadres verticales, los cuadrados. Es toda una lección sobre el centro y la gravedad. Los alumnos pueden comprobar que, en la obra aparentemente más ligera, cosa que no es para nada la obra de *Tintín*, hay una construcción formal súper seria y algebraica.

¹⁹⁴ Refiriéndose a la autora de la novela, Carmen Rico-Godoy.

También sale Jacques Tatí: cuando la maura va al portal de Pilar Bardem, atrás en la frutería, hay un señor con gabardina, calcetines de rayas y paraguas. Es una especie de código secreto, mucha gente no lo ve.

Las escenas de amor de tus películas de encargo son más explícitas que de costumbre.

Las únicas veces que he rodado sexo está ahí. Hay dos gatillazos: uno de Resines y otro de El gran Wyoming que son bastante desalentadores. Es un sexo bastante frustrante. En comparación con las anteriores, *Tu novia está loca* tiene cierta vocación para todos los públicos. No queríamos debutar dándonos una gran ostia, con una media era aceptable.

Cada película tiene su tono y su tratamiento. A mi normalmente las escenas de sexo me molestan mucho a no ser que pase algo. Me parecen una pérdida de tiempo. Una ilustración discutible siempre, salvo que pase algo. Si pasa algo, ya sea que se hace el amor o se discute, pues a saco. Ahí tienes el problema de que, si vas a sacar una pareja follando, y follando de verdad, pues tendrás que sacar a una pareja sin hacer postalitas. Suelo evitarlas. Si vas a hacer una escena de sexo hazla, sino no la hagas ya que te puede acarrear algún problema de censura o de tono.

En *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*, en la escena del bosque en la que Romualdo y Carmen se enrollan, hay varias citas que aluden al encuentro sexual que viven: la señal de tráfico tirada en el suelo componiendo una forma fálica, un conejo.

Nos entreteníamos con todo ese tipo de detalles. Fueron totalmente intencionados. Hubo que traer un búho disecado que era ilegal, ponerlo en un árbol que casi ni se ve porque era de noche; el conejo que no se estaba quieto; y la salamandra la encontramos allí y decidimos ponerla. Con ello huíamos un poco de la clave realista y le añadíamos un comentario de relato a toda la película. No pretendíamos hacer realismo en absoluto. Tiene cierta ironía. El humor de Carmen Rico en ocasiones llegaba a ser desconcertante porque era una mujer muy seria.

¿Cómo definirías *La caja 507*?

Un *thriller* sobre el estado de las cosas y el funcionamiento oculto del sistema. Tenía un panel con un montón de noticias puesto en la productora y siempre definía la peli que íbamos a hacer.

La Costa del Sol es un territorio devastado: kilómetros y kilómetros de cemento y grúas. En ese eje de cielo abierto-mar y el contracampo, ladrillo-costa, nace la película.

Es una película que, a día de hoy, es contemporánea.

Yo creo que es una película que todavía tiene cierta capacidad didáctica para explicar la mierda de mundo en el que vivimos.

En muchas de tus películas observamos tu capacidad para predecir o adelantarte a ciertos acontecimientos.

Yo estoy abonado a las noticias de sucesos. A mí me pasma el espectáculo del capitalismo, la voracidad, el sin fin. Ahora mismo lo que estamos viviendo es alucinante. Nadie sabe como pararse, decir: “Quietos. Vamos a arreglar”. El funcionamiento del sistema es la base de la novela negra, del cine negro y mi interés desde que hacía Super-8. No es el único género que me interesa. Igual no es el que más me gusta, pero desde que hacíamos Super-8 Bilbao ya era un físico para hacer cine negro, antes de la reconversión, cuando todavía era el viejo Bilbao. Ahora está preciosa, pero es otra ciudad. Aquella ciudad estaba honrosamente oxidada, muy en crisis.

¿En alguna versión del guion de *La caja 507* hubo intención de matar a Ángela, la mujer de Modesto Pardo?

Sí. Bueno no, pero los informes de producción nos insistían mucho en que lo hiciésemos. Hubo doce versiones de guion de *La caja* y casi dos años estuvimos Michel y yo picando piedra con ese guion, que destruimos muchas veces para volver a reconstruirlo. En una nota de producción nos pedían que la matásemos y cuanto antes. Incluso una de las versiones empezaba con Resines con las cenizas de ella esperando al autobús, entonces

paraba una moto, lo ametrallaba, se caían las cenizas al suelo y se titulaba *Hormigas en el infierno*.

Hubiese sido demasiado pesimista dejar a Modesto totalmente abandonado.

Había que darle algo, por lo menos un poquito de esperanza. Ya le hemos matado a la hija, no hace falta matar a nadie más. A parte que estaba solo y es bueno darles algún interlocutor. La recuperación de la mujer tenía que ver con la superación del asunto. La inocencia de Ángela dice mucho de las razones por las que Modesto tiene que hacer lo que hace, por dignidad, por decirle: “A tu hija la mataron”, pero ya me encargado yo.

Durante los primeros compases del filme encontramos un plano subjetivo de Modesto cargado de significado.

A la composición formal de cada plano, a los diálogos de rectas, a la presencia de curvas o de ángulos rectos... les doy mucha importancia. Hay que tener en cuenta dos cuestiones: está despierto antes de que suene el despertador, vemos el reloj, el retrato de la cría y las gafas –fundamentales para la peli–; y a un hombre que evidentemente está con un conflicto sin solucionar, con algo del pasado que es el balcón –la última vez donde vio a su hija–, esta vez sin flores, porque antes estaba florido y ahora no; a lo que se suma una agresión de rallas diagonales y una cortina de tono rojo. Eso es lo que está viendo o sintiendo cada mañana.

La película, como tu cine, está plagada de elementos sugerentes.

Cuando Modesto y Ángela están en el salón desayunando, el adorno floral que hay en la ventana parece una corona, es un adorno circular extraño; la foto de la cría está junto a un ventilador... son detalles que hacen vernos que sigue habiendo algo sin solucionar. Tuvimos en cuenta las pérdidas traumáticas, las fases por las que pasa la pareja: primero la negación, la culpabilidad, luego viene probablemente un altísimo porcentaje de separación: se ha muerto por tu culpa, no me hiciste caso... suele ser difícil superarlo para los padres, sobre todo siendo hija única.

¿Qué importancia tienen las gafas en la película?

Son dos puntos de vista narrativos los que vamos a llevar en la película: uno, el que descubre; y otro que intenta que no le descubran. Una actúa por venganza, que es el bueno, y el otro actúa por amor, que es el malo. A Resines se le hicieron dos gafas: unas con cristal reflectante y otras que no. La idea era que, cuando descubriese los papeles, los tuviese en su mirada. De hecho, hubo una idea que estuvo hasta en guion, que luego descarté porque se salía del tono de la película, que apostaba por mostrar los papeles ardiendo en el reflejo de las gafas. Modesto es un hombre que tiene gafas, un boli y papel. Esas son sus armas. Al final se quema y por eso le ponemos las gafas de sol.

La estructura narrativa del largometraje guarda similitudes con *No habrá paz para los malvados*.

Sí, relato lineal con dos puntos de vista narrativos. Suele ser un esquema habitual del género y de la novela negra: el asesino y el perseguidor. Para nosotros está justificado no por el modelo sino por la necesidad de que ambas películas, lo que pretenden, es explicar funcionamientos de sistemas. Si tengo una buena historia, con unos personajes sólidos y, de paso, puedo contribuir a poner un poco la mosca detrás de la oreja, a mí me parece todo un honor. Creo que el cine negro tiene esa obligación.

Hay una frase de Buñuel que desde que la leí me la he quedado, que dice: “Las películas, a parte del fin lícito de hacernos pasar un rato entretenido, deben tener la obligación de decir o comunicar que no vivimos en el mejor de los mundos posibles”.

Hay un plano muy inquietante, que precede a la visita de Modesto a Ángela, en el que vemos a una pareja de espaldas en una habitación del hospital.

Simboliza el dolor. Le tengo mucho respeto a los hospitales, pase mucha infancia y juventud con mi padre, que estaba enfermo. En los hospitales si hay algo es la presencia del dolor, del dolor de los seres humanos, de los familiares... y luego encontramos las paredes de ladrillos, que me fascinan. Casi todas las ventanas de las habitaciones que yo recuerdo daban a una pared de ladrillo, cosa que buscamos en esa localización. Empecé la secuencia con dolor y soledad porque era el estado de ánimo del personaje en ese

momento. Colocas al espectador ante una escena que permite presuponer el estado de Resines cuando entra. Si sigue para adelante y aclara la muerte de la hija o hace pagar a los culpables va a recuperar no solo a sí mismo, sino quizás a su mujer. No tiene mucho sentido hacer todo lo que hace si matamos a su mujer.

Comentas que los magnates que parecen mover los hilos se asemejan a los dioses.

El decorado con las torres de Castellana al fondo ya es el lugar de los dioses. Las alturas, los cielos, la torre Picasso... Lo rodamos con un *chroma* y el despacho parece hasta un decorado de Fritz Lang. Ya lo dice Modesto: “Arriba del todo siempre hay un banco”. Sin banco no hay *business*. El actor que interpreta a Julio Colón tuvo la idea de llevar el pin del *ying* y el *yang*. A veces te sorprenden mucho los actores con su trabajo doméstico, porque vienen con cosas de casa y algunas sí y otras no, pero cuando es que sí, funcionan muy bien.

No es el único personaje que lleva un detalle en la solapa para ayudarnos, de manera casi subliminal, a configurar su mundo...

Rafael lleva una insignia militar símbolo de los viejos tiempos. Resines en *Todo por la pasta* también lleva una insignia en la chaqueta. Desde esa película trabajo siempre con Patricia Monne, que es una figurinista con la que guardo mucha complicidad para construir los personajes, el vestuario y los detalles.

Al hilo de esa extraña pareja que colocas de espaldas en la habitación del hospital, encontramos también, minutos después, una enigmática abuela que pasea, con lo que parece ser su nieta, entre las tumbas del cementerio en el que se dan cita Marcelo y Modesto.

Como comentaba antes, vuelve a remitirnos a la muerte, al dolor, a la soledad. Una niña y una vieja, faltan los padres... ¿a quién van a ver? Figuración también debería ser importante siempre, no solo gente que pasa, pasa por algo. Además, es una cosa que solo ve Resines según está contada. La escena empieza con un encadenado de las tumbas en Tánger y la cara de la cría, que nos preocupamos mucho de seguir viéndola: la foto en la cartera, en una mesilla... visualmente tenía que seguir presente y por eso pusimos su

carita en la tumba. El encadenado del cementerio a la tumba es un comienzo brutal, es el principio y el final. En ese plano está muerto Rafael Mazas. Él huyendo entre tumbas y su víctima se aparece en el centro del encuadre. Para cerrar la secuencia me decanté por una imagen que, de alguna manera, es circular. Dos personas en un cementerio que van a ver una tumba: una abuela de negro –una cosa muy andaluza– y una pequeña. Más dolor.

Siempre has comentado que te inquieta el protagonista de *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, John Ford, 1962) que se pasa la mayor parte de la película sentado, igual que Modesto Pardo.

En la película tenemos al hombre de acción, el que se mueve –Rafael Mazas–, y al hombre de paz –Modesto–, que es sedentario. Resines está viendo el ciclismo por la tarde al comienzo de la película y trabaja sentado en un despacho, pero se tiene que mover. Al final también está sentado en toda la escena del enfrentamiento. Mata a Rafael Mazas sin levantarse de la silla.

¿Cómo fue tu colaboración con Mario de Benito en vuestro primer largometraje, después de conoceros en el rodaje de *Carvalho*?

En *Carvalho* nos entendimos muy bien. Tenemos la capacidad de sentarnos juntos, aunque yo no componga, desde el guion. Nos preguntamos a qué suena. Por ejemplo: en *La caja 507* estaba claro que teníamos música muy procedimental, era un *thriller* con acompañamiento rítmico; y que luego había una parte emocional, de dolor, de soledad. Con lo cual, ya tienes una especie de estructura que marca que el mundo de Resines tenga unas tonalidades diferentes al de Rafael. Por ejemplo, Resines va acompañado de coro femenino con reminiscencias flamencas. Luego te preguntas por los instrumentos. En *La vida macha*, por ejemplo, hay instrumentos que puedo calificar de masculinos y otros de carácter más femenino. A priori, quedaron desterrados el piano y las percusiones. Descubrimos que era una película que tenía muy poca música, de hecho, es la que menos tiene aún siendo un melodrama, solo doce minutos. Construimos una música muy aérea, muy leve, muy airosa, con vientos, con flautas.

Después de este proceso llegan las imágenes. A veces nos desdicen todo lo que habíamos planeado anteriormente y otras no. Ahí es cuando Mario se pone a trabajar en solitario

con el material, para luego volver a sentarnos para preguntarnos dónde hay música, dónde no, por qué... todo eso lo hacemos muy en común. Lo que está claro es que siempre manda el material.

¿Sueles contar con alguna pieza musical antes de rodar?

No, aunque no me importaría. Sí es cierto que soy muy musiquero y suelo tararear ritmos en el rodaje.

¿Quién propone la canción de Los lobos a la entrada de Rafael en el piso de Mónica?

Yo. Me gustan Los lobos, tengo bastantes discos. Michel y yo solemos hacer la banda sonora del guion cuando escribimos. Igual nos da por escuchar música clásica para una escena en concreto. Suele haber una lista de reproducción que lleva el mismo título que el guion. La de *Satán ha oído hablar de ti* es cojonuda. Tiene banda sonora desde *Interstellar* para un bloque, *Furious Road* para otro, *The skane* que es una canción de *Rhythm & Blues*, tiene cumbia... Cuando la oyes casa con el guion y a veces, te permites incluir alguna.

La casa de Mónica está llena de detalles que nos relatan, subliminalmente, cómo es la relación entre ella y Rafael.

Efectivamente y ya desde el perro. Si te fijas, cuando entra Rafael en casa el perro se larga. Lo odia, ni puede ni verle. La única vez que vemos a José sonriendo es con el perro cachorro en la foto que tiene Mónica en su mesilla de noche. La casa está llena de detalles: la cocina roja, el espejo de ensayo agrietado...

Volviendo a preguntas anteriores, Mónica también lleva un colgante que puede pasar desapercibido.

La medalla que lleva colgando es la de alcohólicos anónimos con el dromedario. La leyenda es: "Solo por hoy dame Señor". Se la terminé regalando a Goya para que se la quedara. Por un lado, está el dromedario y por el otro: "Dame Señor fuerza para cambiar las cosas que pueda, serenidad para aceptar las que no pueda cambiar y sabiduría para distinguir la diferencia". Es una especie de lema que te hace ver que tu pelea es diaria,

que nunca se acaba, que sigues siendo alcohólico. Solo por hoy, mañana ya veremos. Vamos a hacerlo bien hoy. Ellos se levantan así porque sino posiblemente la caguen.

En una de las primeras versiones de guion era Rafael Mazas el que lo llevaba. El personaje aparecía de espaldas con la oración de alcohólicos anónimos frente al mar mientras pasaba un helicóptero de la Guardia Civil.

En esa casa ha habido muchos golpes. La piscina está vacía, el césped descuidado...

¿La cocina es un decorado?

No. La cocina fue un flechazo. Fuimos a localizar, vi la cocina y dije: “Aquí”. No se me hubiera ocurrido nunca la cocina roja y mira que la película es muy delicada manejando los rojos, están colocados con pinzas. La cocina era perfecta, además con la puerta con el ojo de buey. Luego ya solo nos hizo falta ponerle un cochecito rojo un poquito antiguo, mono, deportivo, en el exterior y ya estaba el decorado.

Sin duda, tu cine está cargado de imágenes significantes.

La imagen hay que pensarla. Yo creo que somos cineastas por eso, sino deberíamos ser literatos o hacer radio. Esto es audiovisual: son sonidos, fragmentos de tiempo y de espacio que los pones todos seguidos y tienen un sentido. Hay una frase de Kurosawa que dice: “A lo que más se parece una película es a una esfera de metal perfectamente pulida a la que, si te acercas, observas que está compuesta de millones de octágonos perfectamente ensamblados”.

Si todo en tu cine tiene una explicación ¿por qué Rafael lleva un todoterreno?

Porque es un personaje que se tiene que mover, que tiene que visitar mucho. La apariencia es importante. También lleva botas militares y cuando sale de caza se pone su uniforme: se viste de negro y su chupa verde, que casualmente es mi ropa.

¿Crees que el espectador es totalmente consciente de todas las pistas subliminales que le lanzas?

Habría muchos que no, pero es que estamos muy acostumbrados a no dar valor a lo que está ahí. Y todo tiene que tener una importancia si está ahí, debería ser por algo. Y como no hablamos inglés en este país escuchamos una canción en una película de Tarantino y nos puede gustar el ritmo, pero no nos preguntamos: “¿Qué está diciendo la letra?” porque igual tiene algo que ver.

Arrastramos muchos años de mala educación audiovisual. No se estudia en las escuelas. Tenemos un espectador muy cliente. En Francia, por ejemplo, el estudio del cine francés entra dentro de los planes de estudio. Aquí tenemos un panorama de escritores y críticos en el que diferenciamos, por un lado, una élite muy poco leída y que es, probablemente la más seria, desde estudiosos de la Academia a críticos; pero la gran masa del público lee a los comentaristas de la radio o los periódicos, y he dicho comentaristas y no críticos. La gente está mal educada en el audiovisual y cree que las cosas son porque sí. Cuando empiezas a hablar de este tipo de construcciones internas tan cuidadosas y detallistas incluso te encuentras alumnos que te dicen: “Eso sería casualidad, no lo hizo el director”. A mi me da igual si lo hizo el director o no, está ahí y yo he aprendido.

¿Te identificas más con Modesto o con Rafael?

Con ninguno de los dos. Yo creo que son la misma persona. La película también habla de que puedes ser un hombre trabajador, pacífico, decente, pero la vida te obliga a ser un auténtico monstruo. Yo creo que todos somos todos. No sé si tendría yo los cojones que tiene Modesto, porque el otro va obligado, pero Modesto va porque quiere.

¿Sueles utilizar algún tipo de cámara en concreto para rodar?

No, aunque últimamente y desde *No habrá paz para los malvados* y con Unax Mendía estamos rodando en anamórfico. Para la nueva serie hemos conseguido el único juego de Europa de una nueva generación de ópticas y claro, te abonas a esas calidades. Me va a resultar difícil dejar el 2:35 salvo que sea para hacer un 4:3. El formato afecta mucho a la

dirección de actores. Puedes hacer planos de conjunto con seis o siete actores moviéndose, tú corrigiendo, como en los viejos tiempos.

Sin embargo, en *La caja 507* hay planos con magníficas composiciones y profundidades de campo.

Hombre, el 1:85 también está muy bien y Carles Gusi es un pedazo de director de foto. *La caja* está muy bien rodada porque tenía que ser limpia, translúcida, luminosa... todo lo contrario a la ciudad nocturna de *No habrá paz*. Esta película es sol, profundidad de campo, línea clara, perfil.

¿Cómo planteas la fotografía del largometraje?

Stevenson, en una carta a un joven que le pedía consejo para hacerse escritor, le aconseja tener una estaca firmemente clavada en el suelo en torno a la cual tejer. Es una alegoría preciosa sobre el trabajo en equipo. Yo siempre me baso en este concepto. Cuando tienes lo más importante, que es el alma de la escultura, el alambre que la va a mantener firme por dentro, tienes que descubrir cuál es esa estaca o ese alma, ese eje o ese centro de gravedad. Saber qué es. Si eso está firme, a partir de ahí ya puedes establecer valores tanto para la banda sonora como para la fotografía.

La caja 507 es una película sobre un territorio, sobre la búsqueda de la verdad, sobre la venganza. El físico ya te está diciendo: espacio abierto, cielo-mar, espacio cerrado, construcción... y ahí tienes una dialéctica. Ahí ya puede ir el director de localizaciones a saber lo que tiene que buscar, porque tiene que estar ahí todo lo que encontremos. Además, esa tierra tiene unos colores y una temperatura. Buscamos la nitidez, la fotografía limpia, la sensación de calor. Todo reforzado con la ropa pesada, un traje gris, que dices: “¿Qué hace ese hombre con ese traje?” Ya tienes varios departamentos implicados bajo la misma idea: vestuario, dirección artística, fotografía y localizaciones. Era la cuarta película que hacía con Gusi y nos entendíamos a la perfección.

¿Le diste alguna referencia a Carles Gusi para afrontar la dirección fotográfica?

No. No me gustan nada las referencias cinematográficas para el equipo. Suelo emplear más la pintura. Tanto *Gigantes* como la última serie de bandoleros tienen mucha relación

con la pintura, los cuadros, con Goya. Nos guiamos más por las texturas, tonos, colores, iluminaciones... todo esto nos ayuda más a construir el aspecto físico de la película. Lo bueno es enfrentarte a los mismos problemas a los que se han enfrentado otros cineastas antes que tú, que suelen ser los mismos; y a veces llegas a la misma solución.

Es muy interesante el uso que haces de los enmarcados naturales y los reflejos.

Siempre me han interesado muchos los reencuadres, el encerrar a los personajes. Por ejemplo, en la última escena que comparten Mónica y Rafael, ella pone su mano sobre el cristal de la puerta en el que él se refleja mientras que la cámara se retira.

Los reflejos y las ventanas son muy importantes. Cuando Resines se levanta en el hotel desde el que llama para ver cómo está su mujer, se está reflejando toda la costa en la ventana. Cuando Rafael va a casa de Marcelo Crecci, se encuentra en la frontera, no pasa al jardín donde está la mujer del italiano. En el reflejo del cristal vemos el contracampo, vemos a Marcelo con el crío. Esto nos dice: “Tú no pasas”; “Territorio privado”, “Esperas ahí”. Es el reflejo de la riqueza, la opulencia. Todo este manejo lo he aprendido de Douglas Sirk y Jean Renoir, que son auténticos maestros del encuadre, el reencuadre, de la utilización dramática de los elementos físicos del decorado y la relación con referencias pictóricas. Son cineastas muy llenos. Ahora prima mucho el “qué” desligado del “cómo”, algo que a mi parecer es imposible, ya que el fondo y la forma son indisolubles. No puede haber nada casual. Si puede haber azares maravillosos y bienvenidos sean. Por ejemplo: esa nube negra que en *La caja* sigue la moto de los chavales al inicio. Se repitió la toma porque nos cambió el diafragma y se hizo una toma sin nube negra. Sin embargo, luego en montaje dices: “Les persigue una nube. La oscuridad”. Mucha gente piensa que lo hicimos por ordenador.

Hablando de encuadres, hay un zoom –cuando Rafael sigue a un vehículo– que llama particularmente la atención y que no casa con el resto del filme.

Es el primer zoom que introduzco en mi filmografía. Yo iba detrás, con tráfico real y en el coche de Rafael, y recalco el “con”, ya que no usamos planos subjetivos. La variación de la distancia focal buscaba enfatizar el “ya los tengo”, al mismo tiempo que, narrativamente, hacer ver al espectador que el personaje estaba siguiendo a un coche en

concreto. Al principio lo rodamos con tráfico controlado por nosotros, pero no nos convencía. Finalmente, José decidió conducir y es que cualquier cosa con ruedas te la lleva, tiene una habilidad física magnífica. Al final utilicé el recurso para contar, no era un artificio formal ni estilístico que buscara el impacto de Leone. En definitiva, fue una solución de urgencia.

Es curioso que muchas de las secuencias las abres con planos detalle.

Suele tener que ver con el ritmo y con cómo hayas cerrado la escena interior. También buscas el impacto del sonido del inserto, un contraste entre escenas. Depende mucho de la escena. No es algo que suela hacer sistémicamente ni conscientemente. Lo que sí me gusta es empezar las escenas casi empezadas. Existe una manía de que las escenas han de empezar y acabar. Para mí, las escenas normalmente deben empezar empezadas y acabar antes de que acaben.

Y en muchas de estas el sonido viene encabalgado.

El sonido es cemento narrativo. Cuando cabalgas, cuando no, cuando fundes...

¿Cómo definirías al personaje de Coronado en *La caja 507*?

Como un estoico de formación militar que está acostumbrado a llevar un disfraz, algo que le convierte en alguien opaco, que no saca ninguna emoción. Es un tío que está constantemente controlando las emociones que enseña.

En tus películas los personajes se miran mucho al espejo.

Sí, es frecuente. El espejo es uno de los pocos momentos que tenemos de intimidad. La operación de mirarnos al espejo es una cosa que hacemos a solas y normalmente encerrados en una habitación. Lo que vemos en el espejo somos nosotros al revés, no al derecho. El espejo es el otro. Yo creo que el espejo alude a la dignidad, a la decencia, al valor... ¿quién eres?, ¿qué vas a hacer hoy? Me gustan mucho los personajes que se autoestudian.

¿Es cierto que sueles delegar en tu director de fotografía las cuestiones de iluminación?

Si está bien definido todo lo que hemos hablando antes de las características físicas de la película no me meto, confío plenamente en el operador, a menos que haya algo que no entienda. Es cierto que trabajo con operadores que conozco bien y que saben lo que quiero. Sé que no me van a hacer esas cosas verdes y amarillas que hacen ahora emulando el estilo Fincher que está tan de moda. Yo ya sé que no voy a ver eso. Son cosas habladas previamente por lo que no suelen haber grandes sorpresas más que constatar la calidad.

Es curioso que planteas un *thriller* a la luz del día.

Era una de las apuestas enunciadas desde el comienzo de la película cuando vemos el mapa meteorológico en la televisión, sin ninguna previsión de lluvia. Calor y luz, eso es lo que va a haber. La tradición *noir* europea tiene mucho *thriller* soleado. Los franceses y los italianos han hecho muchos muy bonitos: *Mélo die en sous-sol* (*Gran jugada en la costa azul*, Henri Verneuil, 1963), por ejemplo. Yo decía que *La caja 507* era un *thriller* con trípode y gafas de sol. La única vez que empleamos la cámara al hombro por motivos de movimiento pero sin vocación de alboroto, fue en el atraco. El resto del largometraje está rodado con trípode.

En tu cine, el etalonaje de la imagen es prácticamente invisible.

Efectivamente. Esos manierismos creo que están más diseñados desde despachos o desde marketing que desde las cabezas de los cineastas. Yo hay fotografías que no entiendo directamente. Puedo entender una fotografía gótica y húmeda en un *thriller* nórdico, evidentemente. Pero luego veo cosas que digo: “¿Esto por qué es verde y negro?”; otras pienso: “¿No sería más fácil que diesen la luz?” Si estas buscando pruebas ¿por qué no das la luz?

El escenario en el que transcurre el tiroteo entre Rafael y los atracadores nos recuerda mucho al *country noir* y al *western*.

La elección del espacio fue otro azar maravilloso. Estábamos localizando y en una colina vimos la mezquita y el guía nos dijo que el lugar estaba desacralizado pero que todo el

monte era cementerio. El escenario no estaba en el guion y la escena se desarrollaba en una nave industrial desde la que pasábamos de Rafael corriendo al otro cementerio. Por suerte encontramos el cementerio árabe, donde nos dejaron rodar, y que nos permitía saltar de cementerio a cementerio. Para mi era como un decorado de *Tintín*: tenía la antena, las gallinas... Lo más significativo es que el interior es la estación de tren de Toledo porque en la localización real de Tánger no había ni el cámara.

Atendiendo a todo lo que estamos hablando podríamos decir que haces un *thriller* con estilo propio.

El cine negro se ha hecho, y nosotros lo hacíamos cuando rodábamos Super-8, muy mimético. Se ha copiado el gato en el callejón, el saxofón, las gabardinas. Yo creo que el aroma es distinto en cada territorio y en cada época. El “negro” es una condición ética, moral y narrativa, que obliga a no hacer concesiones, a no adornarte, a ser muy concreto, a ser físicamente verosímil... es un género escueto. No tienes por qué copiar los estilemas, solo los rasgos de estilo. Yo creo que hay que llegar a las cosas porque nos las pida el material, que es el que nos tiene que mandar y determinar los aspectos formales.

Es interesante el uso que haces de las distancias focales en los primeros planos, siempre dejando espacio en el encuadre para que veamos lo que envuelve a los personajes.

Lo normal y ortodoxo es cerrar de óptica para hacer el primer plano de manera que pierdes la distracción de los fondos. Si quieres tener el rostro compartiendo con los detalles del fondo, ruedas con angular y te acercas. En *La caja* queríamos mucho poro y nos acercábamos bastante.

Este recurso lo observamos, por ejemplo, en la escena en la que Modesto se prepara para presenciar la muerte de Rafael mientras vemos, en segundo término y desenfocado, el cuerpo ensangrentado de Mónica.

Claro, se tenía que ver a Mónica. La profundidad de campo es una herramienta a tener en cuenta siempre. En este caso permite relacionar físicamente, en el mismo encuadre, al

autor y a la víctima, porque a Mónica la ha matado Modesto. Luego cuando Resines se levanta y se para, volvemos a verla a ella de fondo.

¿Qué importancia tiene esa famosa botella de whisky que vemos en la guarida de los atracadores en Tánger?

Hace referencia al pasado alcohólico de Rafael. Además, en el ferry de Algeciras a Tánger el único whisky que venden a bordo es el Johnnie Walker etiqueta negra. Hay que tener en cuenta que el alcohol está prohibido en Marruecos –teóricamente–, por lo que es una muy buena moneda de cambio, igual que las fregonas, las medicinas...

Lo primero que hace Rafael cuando se cae la botella es levantarla para que no se derrame.

Yo creo que se sirve para demostrarse que no se lo va a beber, aunque lo esté deseando. El alcohólico es él, también. Es un gesto que viene a decir: “Ante la perdición, disciplina”. La botella que no se caiga y ¿ahora qué hago? Es el único momento de pánico que tiene. Sin embargo, yo creo que no se la bebe.

En la película, Modesto comenta: “Los medios de comunicación destruyen la reputación de la gente”. ¿En algún momento te has sentido discriminado por alguno?

No, de hecho estudié Ciencias de la Información y tengo formación periodística que me ha ayudado a escribir. Sin embargo, es verdad que el periodismo ha cambiado mucho. De ser el cuarto poder, poseedor de la verdad, ha pasado a convertirse en un empleado de una gran empresa. Con lo cual, las líneas editoriales están todas muy contaminadas. En ocasiones la irresponsabilidad es brutal. Si te sacan en una portada llamándote el violador de la calle Valverde, aunque el juez te pida disculpas al haber cometido un error, más te vale marcharte de la calle.

Tus películas hacen creernos que el cine negro es posible dentro de nuestras fronteras.

Es que desde la Transición el país ha cambiado y existe muy buena materia prima. No hace falta irnos a Chicago para encontrar tramas ya que en la Costa del Sol hay tiroteos, está lleno de dinero negro de toda Europa y es el culo del continente. Están los rusos, los franceses y los italianos viviendo e invirtiendo allí, mientras que en La Línea los críos prácticamente desnudos en la calle vendiéndote droga.

¿Cómo definirías *La vida mancha*?

Como la historia de un “no”. La mayoría de triángulos amorosos comienzan con un “sí” y *La vida mancha* acaba con un “no”. Creo que es lo más bonito que tiene. Es una película sobre el compromiso, la orfandad, la hermandad... está llena de temas. Es un *western* emocional de un hombre que igual está muerto y que sueña una vuelta a casa. Es un ángel y un demonio, te lo da todo y te lo quita todo. Hay un misterio frágil a punto de quebrarse en cualquier momento. También tenemos la debilidad de Fito con las cartas; Juana, una mujer que no tiene salida por ningún lado, que por primera vez la están tratando como una señora...

La película, que es la más difícil que he rodado porque no pasa nada, tiene un puntito quebradizo. A diferencia de *La caja*, en la que todo era físico, aquí tenía que retratar lo invisible. Hay cuerpos, relaciones... algo que convierte *La vida mancha* en una película para público adulto. Los chavales jóvenes tienden a no enterarse de nada.

Atendiendo a la ficha técnica, vuelves a contar con el montador Pablo Blanco, con el que habías colaborado en *Cachito* y en los largometrajes de encargo.

Sí. No pudo hacer *La caja*, sino también la hubiese hecho. Para esa película conté con Ángel Hernández Zoido, que es un montador excepcional con el que tuve el honor de volver a currar en *Gigantes* primera parte.

Igual que Rafael Mazas, tío Pedro es un hombre que oculta sus emociones.

Lo que oculta Pedro es más abisal. Esconde su soledad, su necesidad de echar raíces, de volver a casa, de recuperar a su hermano... temas muy propios del *western*. No es fácil estar tan solo en el mundo y se le ve que lo está. Además, llega con una maleta sin ruedas, como de otro tiempo.

¿Habías visto trabajar con anterioridad a Juan Sanz y Zay Nuba?

No. A Juan le conocía personalmente de hacía varios años, que ya estaba estudiando para actor y era muy Fito. A Zay la descubrí gracias a la secretaria de la productora, que nos enseñó un vídeo en el que se la veía bailando en la sala Galileo Galilei la danza del vientre, porque es mestiza egipcia. Me parecía que tenía la cara de la princesa del barrio, que era imprescindible para la peli. Nunca había rodado nada y Juan tampoco. Estuvimos preparándonos mucho. Me encantaba la idea de que el personaje misterioso fuera conocido por el espectador, porque toda la audiencia puede suponer que José haya estado en Las Vegas, en un mercante o en la guerra de Irak; mientras que no existen referencias ni ha visto nunca antes a los otros dos personajes.

Defines al personaje de Juana como la reina del barrio.

Si, como la joya. En todos los barrios hay una chica que destaca, que suele llevarse las ostias y que se casa con el más macarra: el de la moto. El niño es un penalti clarísimo.

Vuelves a plantear una amor imposible.

Bueno, los amores verdaderos son los imposibles. El amor puro es el que no se consigue ya que si lo consigues se vuelve rutinario y banal.

¿Volverías a hacer un melodrama?

Sí, encantado. De hecho, *Gigantes* tiene mucho de melodrama familiar. Me encanta Douglas Sirk y Minnelli. Los melodramas tienen eso de más allá de lo terrenal, la sublimación de algunas emociones, la visualización de las tormentas interiores.

La película, a día de hoy sigue siendo fresca y contemporánea.

Yo aspiro que a mis películas aguanten el paso de los años, por eso intento no meter elementos de moda, nada contemporáneo que sea chic. Si ves ahora *Todo por la pasta* te das cuenta de que los personajes van vestidos muy parecidos a como vamos ahora. Intentamos siempre hacer algo extra contemporáneo, que dure, que no destaque por los rasgos contemporáneos de la época en la que fue rodada.

Si atendemos a los títulos de crédito, el nombre de Coronado, que aparece en el centro de la imagen seguido posteriormente de los nombres de los restantes protagonistas, parece que hasta llegan a conformar un triángulo, adelantando lo que está por venir.

En este caso no existe ninguna intención. Quería tenerlos a los tres juntos, pero evidentemente José era cabeza de cartel.

¿Los nombres de los personajes venían ya en el guion de Michael?

Si.

Teniendo en cuenta que en tu cine todo tiene un sentido ¿por qué esa referencia a Karmelo Iribarren?

Porque Karmelo Iribarren es amigo de la familia de Michel. Me lo presentó en Donosti. Soy lector de su obra y quisimos hacerle un homenaje.

Investigando su obra, casa a la perfección con los protagonistas.

Karmelo Iribarren tiene una poesía de lo cotidiano, de soledad, de lluvia, de mar, de paraguas, de mujer al fondo, de cigarrillo en la ventana... una poesía muy asequible y bella.

Háblame un poco de la escena alegórica del lago.

Es una escena cargada de simbolismo: las nubes, las aguas superiores reflejadas en las inferiores, el bautismo, te ahogas y resucitas, te limpias dejando al que eras y saliendo

como alguien nuevo... el agua está llena de simbolismos y hay mucha en la película. En la conversación entre los hermanos cuando Fito le pregunta a Pedro: “¿Tú que has hecho todos estos años?”, están rodeados de agua, hay lagos por detrás; la lluvia de *Calle Mayor* del último plano; la lluvia cuando Pedro se declara...

Es muy interesante esa salida de cuadro de Fito cuando decide dejar el juego.

Esa salida de cuadro me gusta mucho porque dura lo suficiente como para dudar si va a intentar acabar con su vida, pero termina volviendo.

Toda la película está plagada de historias de amor, tanto en primer como último término.

Y de desamor. La pareja del bar se llevan a matar, incluso ella parece que tiene envidia de Juana. También tenemos otra en *off*, como la del comercial del Círculo de Lectores, la canguro...

Sara, la canguro, es un personaje divertidísimo.

Su personaje era diferente en guion, era gordita, tenía problemas de bulimia y granos; pero entró por la puerta Yohana Cobo, que es una cosita como una porcelana, flaquita, con todas las uñas pintadas... y decidimos contar con ella cambiándole el problema. Fue uno de esos momentos de azar en el que ves a una actriz y dices: “Esto no está bien escrito, hay que escribirlo otra vez, para ella”.

También tenemos a ese extraño personaje con gabardina, esperando bajo la lluvia.

Supongo que alude a lo que se va a convertir Pedro de mayor: en un desgraciado. Es casi un poema de Karmelo: una maleta bajo la lluvia y un hombre solo. Algo similar sucede en *No habrá paz* cuando Santos está en un parque y al lado hay un vagabundo borracho; es él mismo.

Fito es un personaje al que no le ofreces oportunidad de salvación.

Es que es muy débil. Va a vender los diamantes seguro. La volverá a cagar y su mujer lo sabe. Fito es un personaje inhábil, no parece que vaya a conseguir salir del juego.

La estructura narrativa es especialmente particular, porque no hay un claro detonante, ni esperamos un giro inesperado.

Es una película sin argumento, de alguna manera. Hay que plantearla desde el inicio con esa ausencia de expectativas a nivel rítmico para que no esperemos tiros ni terremotos. Más bien invita al espectador a ponerse cómodo y a estar atento, porque no va a pasar nada. Está casi a punto de pasar algo, pero no.

¿Cómo recuerdas el rodaje y la preproducción del largometraje?

Pues acabamos el rodaje de *La caja* y con la película recién montada nos pusimos a preparar *La vida mancha*, que se rodó sin ningún miedo o presión porque no hubo ni tiempo para pensárselo dos veces. Recuerdo el día que llamé a Fernando, el productor ejecutivo de la película, y le dije: “Ya sé como es”. Porque no sabía como era. *La caja* sin embargo sí: física, concreta... la dificultad era determinar cómo era de explícita. La clave fue no enseñar, enseñar el efecto más que la causa.

Imagino que el tomate que se toma Coronado remite a la carnosidad, al sexo...

Es como si José se comiese un corazón. Encima dio la casualidad de que había tres sillas vacías. Tres sillas y un corazón...

Se ha hablado mucho de la relación entre el western y la zona residencial en la que se desarrolla la narración.

Es la idea del poblado, de circunscribir un espacio a donde tiene lugar el relato y no salir de ahí. Además, queríamos transmitir la sensación de familia que se ha establecido en la última casa de protección oficial del último límite de la ciudad antes del arrabal. Esa sensación de que estamos en el límite de una ciudad que se acaba. Pensamos en rodar en Vitoria porque es una ciudad que está creciendo de una manera organizada, en círculos, y nos daba lo que queríamos, pero tenía un problema: no había ningún comercio. Al final descubrimos Lacoma y lo que hicimos fue disfrazarla de no-Madrid: tapamos la boca del metro, cambiamos los autobuses y los taxis. Queríamos un no-lugar.

Vuelves a recurrir a la elipsis para suprimir momentos románticos.

Una de las pocas escenas suprimidas de la película era un doble polvo: Fito y Juana estaban haciendo el amor en su casa y José hacía el amor con la compañera de Juana. Por arte del montaje y la mirada a cámara, Juana y José parecía que estuviesen haciendo el amor juntos. Termine quitándola porque era demasiado explícita, desagradable y violenta, como un bofetón. Era una escena que dolía. También pienso que igual no teníamos derecho a meternos en la intimidad del lecho.

¿Por qué está tan presente la ausencia en tu cine?

No soy consciente de ello, pero supongo que los tengo que enfrentar a aventuras muy al límite y quizás para enfrentarse a ese tipo de cosas hay que estar muy obligados. Es gente que no tiene muchas opciones. Supongo que hacer películas de gente con la vida sencilla puede ser agradable pero todavía no se me ha dado. Mis personajes son unos desgraciados.

Hay una serie de insertos en la televisión que ven Pedro y Juana muy reveladores.

Son muy buscados: la boca de Méliès escupiendo dinero; el invierno en Moscú; y una avioneta sobrevolando Latinoamérica. Busqué imágenes de archivo: la del frío me parecía una nueva imagen de la soledad; la de la boca es una alegoría sobre el dinero, sobre ganarlo y perderlo; y la avioneta remite a los viajes, al contenido de la maleta, al mundo ahí fuera. Siempre intento cada vez que sale un televisor que diga algo o que se meta con la propia televisión.

Juana es un personaje, que resiste a pesar de la tentación, sin perder la esperanza en su matrimonio.

Tiene un compromiso asumido que está dispuesto a llevarlo adelante. Está a punto de no mantenerlo, pero dice que no. El compromiso incluye la lealtad. Como mujer inteligente y sensata piensa en el crío.

Es curioso como, viniendo de *La caja 507*, pasamos a una película con muy pocos elementos premonitorios que nos permitan adelantarnos a los acontecimientos.

No es un guión que busque enganchar con un desarrollo de acontecimientos sino mediante una presunción de los acontecimientos que tú sabes que van a pasar. Para eso hay que tener una edad. El público adulto lee la película de una manera bastante más dolora que los jóvenes. Es una película que le exige mucho relleno al espectador.

El título, como otras veces se ha dicho, referencia a esos fracasos, a enamorarnos de la persona que no debemos, sin embargo ¿de dónde termina surgiendo?

El título se lo debemos a Félix Rotaeta. Escribió cosas con Gaztambide y hubo una época en la que les gustaba mucho la noche. Por lo visto era una frase que le repetía noctámbulo: “Gaztambide, la vida mancha”.

Visualmente, el largometraje sigue siendo claro, conciso...

Las referencias formales las ligo al *western*: la presencia física de los cuerpos en el encuadre, los enfrentamientos en la mesa del póker, la entrada en el bar, esos secundarios que andan por allí...

En tu cine, casi todos los personajes podríamos tacharlos de mentirosos.

En la serie que acabo de rodar hay un personaje que dice: “¿De qué sirve decir la verdad si no cambia nada? Las mentiras por lo menos cambian las cosas”. La mentira es un buen arma defensiva más si es capaz de conseguir algo de equilibrio en la justicia. La mentira está a la orden del día y es que el sistema es mentiroso.

Sin embargo, Fito no sabe mentir y siempre sale perdiendo.

Porque es débil y lo sabe. Da mucha pena, es un pobre hombre. Pedro le lanza una prueba: una camiseta con diamantes, que viene a decir que te puedes salvar o te puedes hundir. Yo apostaría a que la vuelve a cagar.

La puesta en escena sigue estando justificada, como en todo tu cine.

En la película intente ser más cuidadoso con los énfasis de encuadre. No había tanta necesidad de relacionar objetos con panorámicas o crear entrelazados narrativos. Había que cuidar otros elementos como la paleta de colores, que está puesta en un cuadro de *Tintín* en la entrada de la habitación del crío. Le di *Tintín en América* a Bodelón, el director artístico, para ayudarle a definir la paleta de colores. Están los amarillos, los azules, los verdes... me pareció bien citarlo literalmente.

Hay un personaje secundario muy característico, ese profesor de Filosofía que acaban de despedir y va apuntarse al paro.

Es otro desgraciado, otra muestra del desánimo, de que la vida mancha.

¿La profesión de Fito venía impuesta en guion?

Sí. El padre de Michel fue camionero y él es hijo único. En el alma de la película hay mucho de personal, de extrañamiento del padre que viaja, de soledad, vida en provincia, ciudad pequeña... viene uno y se entera todo el barrio.

Hay un póster en la habitación de Jon en el que sale Luis Enrique.

Luis Enrique siempre fue peleón, mucho corazón, mucho pundonor. En esa época tenía ese componente de: "Ya me puedes pisar la cabeza que hasta que no me mates voy a seguir jugando y si puedo te mato yo". Eso era lo que Fito intenta venderle al crío cuando se lo debería aplicar a sí mismo.

¿Por qué crees que el largometraje no se te suele atribuir?

Se estrenó mal. Fue al festival de Málaga donde nos programaron casi a las doce de la noche. Llegamos muy frustrados al estreno. El cartel era oscuro y tendría que haber sido luminoso. Heredero, Marías y alguno más la eligieron como mejor película del año en *El Cultural* y no fue a verla ni las ratas. Creo que es un largometraje que va a envejecer muy bien y que se ha convertido, de alguna manera, en película de culto a redescubrir.

Es la película que menos se me adjudica. Pero es un espejismo porque tampoco me adjudican dos de Carmen Rico-Godoy, ni la historia de una gitana que ha vendido el virgo a un hijo de puta, ni *Tu novia está loca*, que en el 86 acaba con una tía llevándose a dos a la cama. Soy el de las pistolas, el machirulo, cine de testosterona.

¿La casa donde tiene lugar la narración es real o es un decorado?

Es un decorado en un sótano, en un parking. Es de las primeras que hicimos con *chroma*. Además, primero la montamos y luego rodamos los fondos, con la escena ya montada, para rodar solo los que necesitábamos. Todos están rodados a la altura del piso y en el propio barrio donde está rodada la película.

El avión era una tabla combada con los remaches, una rama con un ventilador para simular el viento, el reflejo del piloto rojo que es un guiño a *The Bridges of Madison County* (Los puentes de Madison, Clint Eastwood, 1995), el corazón palpitante del coche al final.

Es una película muy clara y luminosa.

La iluminación es mucho menos dura que en *La caja 507*. También es menos agresiva de colores y por tanto menos enfática de encuadres. Me encantó el trabajo de Gusi. No hay sombras, todo está flotante.

En la película, Juana parece recuperar la sonrisa cuando hay celebraciones, algo a lo que no está acostumbrada.

Las dos celebraciones me gustan mucho. Por un lado, tengo muy asociados los restaurantes chinos a las celebraciones de familias modestas; la otra celebración es ir a bailar a un sitio cubano donde hacen coreografías, no es que tú bailes, sino que participas de algo colectivo. Me parecían secuencias muy bonitas, muy ingenuas, muy de barrio.

Como sucedía en el cine negro clásico con los ambientes rurales, el lago se convierte en un lugar de abstracción, de vuelta a la niñez.

Sí, es un territorio de los sueños, de las esperanzas... la primera vez que van de noche el agua es totalmente negra y la oscuridad lo cubre todo. Luego se convierte en un lugar luminoso. No es más que un recuerdo de cuando Fito y Pedro eran jóvenes y estaban juntos. Vuelve a simbolizar la unidad en el sueño: la familia.

Háblame un poco de la música del largometraje.

Queríamos mucha levedad e incertidumbre, que casase con esos personajes que dudan de hacer lo que hacen y de dar el siguiente paso. La música tampoco tenía que tener certezas. Tiene que ver con el viento, con Juana... el viento se levanta cuando ella sale y nadie la está esperando, mueve las hojas en ese inserto precioso en el que está viendo las fotos y que fue puro azar. En cuanto a instrumentos, hay cuerda, una flauta travesera, muy poca percusión. Es una música que acompaña a Juana, a su soledad...

Juana es una mujer que no para de hacer cosas.

Es como mis hermanas: una tía que se levanta, trabaja, recoge al crío, hace la compra y la comida, espera a su marido, va al banco... prácticamente lo hace todo ella y encima lee y se cuida.

Doce años después, vuelves a recurrir a la cámara lenta en la escena del sueño.

La idea era incrementar la sensación de ingravidez. La decisión está asociada al placer, al sueño, a las nubes en movimiento. Se ralentizó para dar sensación de irrealidad.

El papel de la mujer va ganando presencia en tu cine.

Para mí son importantísimas. Creo que todas las mujeres de mi filmografía están al mando de sus vidas. Desde Ana Gracia en *Tu novia está loca*, a las dos fieras de *Todo por la pasta*, la Maura, María en cuanto pilla pasta también se hace con el mando y *Cachito* es la historia de alguien que quiere hacerse con el mando, hacerse adulta, liberarse.

¿Cómo recuerdas la acogida de la película?

Terrible y muy decepcionante, lo pasamos muy mal. Te quedas dolido porque crees que has hecho algo que es muy bello y que a la gente le gustaría verlo, pero no van. Las carreras de Juan y Zay no siguieron...

Cuentas que es la película a la que más cariño tienes de tu filmografía.

Es la película más del corazón, que más atañe a lo interno y no lo externo o social como si sucede en *La caja* o *No habrá paz*, que quieren hablar de la mierda de mundo en la que vivimos y de la hipocresía del sistema. *La vida mancha* se desarrolla en el pequeño ecosistema del barrio y habla de seres humanos para acabar siendo, de alguna manera, dolorosa. El balance final es uno de los más bonitos de toda mi filmografía.

Teniendo en cuenta los llamados *espesantes* ¿podríamos considerar los diamantes como uno de estos recursos?

No, porque cambiaría la importancia de la vuelta del tío Pedro y el final. Yo creo que los *espesantes* de la película son: Joana, los parados, el vendedor del Círculo, los dos colgaos del bar, los que van a la partida de cartas... el barrio.

¿Cómo recuerdas *Adivina quién soy*?

Adivina quién soy fue una experiencia muy frustrante porque el proyecto era magnífico y se hizo bien pero no se estrenaron. Pero que nos quiten lo bailado. Fue un acercamiento al cine fantástico, que me gusta mucho. Además, conocí a Unax. Rodamos en 16 mm en Barcelona y tengo muy buenos recuerdos. De nuevo tenemos a una mujer sola educando a su hija en solitario. También me parece interesante la asimilación entre la figura del maltratador y el vampiro: vampiro como plaga, como epidemia, como enfermedad contagiosa que te suprime la voluntad, se apodera de tu persona y te chupa la sangre... lo que viene siendo un maltratador.

¿Qué pasó con el guion de *El centinela*?

Ahí está y resulta muy procedente hoy en día. Trata sobre que el mundo está enfermo, sobre el nacimiento de una especie de superhéroe en negativo que prende fuego a las cosas despreciables, aunque mueran inocentes; de hecho, le mete fuego a una función de teatro que se titula *Qué bien le va, Conchita*. El guion lo escribimos Michel y yo y no encontramos productor.

¿Y con *Satán ha oído hablar de ti*?

Es otro guion que tenemos en la caja. Comienza en Magaluf y acaba en un hotel de Mallorca que no es un hotel, es una clínica para gente pudiente centroeuropea, que está allí a cuerpo de rey porque el doctor Varela, que es el que lleva el resort, les proporciona todo lo que necesitan desde Valium, oxígeno...

Este tipo de guiones no gustan a los productores porque son oscuros, negros, pesimistas... siempre nos ha pasado. Nos preguntan que por qué hacemos películas negativas y no películas que hagan salir a la gente contenta del cine.

¿Sigues estando interesado en la historia de el Pernales?

Pernales sería el final de la trilogía, si es que hacemos la segunda temporada, de *Libertad*. Hemos empezado en 1807 y Pernales es la entrada al siglo XX. La idea es, a través de la delincuencia rural nacional, contar un poco el siglo que ha hecho que seamos el desastre que somos ahora. El Pernales es el último bandolero. La Guardia Civil lo mata, ya retirado, cuando pretende irse hacia Valencia desde la sierra de Granada. Es el último tocapelotas que no dejaba en paz al comercio.

¿Cómo entraste en el mundo de la docencia?

Empecé muy temprano, me lió Gaztambide para dar algún curso en Gipuzkoa a chavales jóvenes. Después de *La vida macha*, en un encuentro en La Coruña, estuve dos días hablando de la película y de *La caja*, y tuve contacto con gente de la Carlos III que en ese momento estaba arrancando. Con la ECAM empecé a colaborar esporádicamente, y posteriormente me dieron la posibilidad de dar dirección y me lancé.

¿Cómo recuerdas tu paso por la Academia, como vicepresidente, desde 2006 hasta 2010, y qué aprendiste de la industria?

Una gran ocasión de conocer por dentro la Academia. Ocasión para algunos cambios porque fue cuando cogimos la nueva sede. Tengo muy buen recuerdo. Hicimos todo lo que pudimos y el balance es positivo. Entendí la función de la Academia como institución, la importancia que tiene geopolíticamente y la falta de colaboración, sobre todo de los miembros más jóvenes, que son los que más se quejan, pero ninguno pisa la asamblea.

¿Por qué nunca termino de salir el proyecto de Paesa?

El problema de Paesa era de anchura del relato. Hacías un *biopic* o te centrabas en las andanzas de Roldán. Los primeros guiones eran muy ambiciosos, el presupuesto iba jibarizando el guion y al final se titulaba *Armas y conversaciones*. Al final vi que el proyecto no iba ni para adelante ni para atrás y lo dejé. Le comenté a Paco Ramos, encargado de la producción, que iba a centrarme en *No habrá paz*.

Háblame de *Castillos de cartón*.

Castillos de cartón es un guion lleno de escenas de sexo y triángulos que escribí muy explícitamente y que me apetecía mucho rodar; tenía además a Bárbara Goenaga de protagonista. Me enamoré un poquito del guion a medida que lo estaba escribiendo porque Gerardo me contrató solo para la adaptación. Luego vi como lo íbamos a producir y me pareció que no había dinero para hacerla bien. Pasaba durante La Movida y querían rodarla en Valencia, mi equipo técnico era muy caro para la productora...

¿De dónde surge la idea de plantear *No habrá paz*?

La idea inicial vuelve a ser Chester Himes y su novela *Corre, hombre*. Sin embargo, no nos llevaba a ninguna parte porque nos servía solo de situación inicial para un *thriller* de un señor persiguiendo a otro. La chispa de la película podría resumirse en: ¿qué pasa si confundes a un marroquí con un latino? Todo gira entorno a un tío que no tiene ni idea de lo que está persiguiendo, y lo que está persiguiendo es el fin del mundo: un comando que va a volarle las pelotas a Madrid. Esa era la idea de la película.

¿El planteamiento de la película fue más sencillo que el de *La vida mancha*?

Si, porque empiezo yo desde el guion con Michel. Para cuando está escrito, lo palpable de la película está ya muy descubierto, porque llevo sumergido en la historia dos años. Sé cómo es Santos, cómo se mueve, cómo anda, si tuvo hijos... lo sé todo. La película estaba mucho más conformada en mi cabeza.

¿Cómo definirías *No habrá paz para los malvados*?

Como la historia de un payaso que salva al mundo. Está inspirada en la Teoría del Caos y en los que se meten con el azar. Se basa además en que todo sistema que repite un experimento, si varía mínimamente una de las condiciones iniciales, puede conducir a un resultado diametralmente opuesto.

¿Cómo comienza tu relación con Unax Mendía?

Había visto *Frágil*¹⁹⁵ de Juanma Bajo Ulloa y el productor, que era íntimo amigo mío, me habló muy bien de Unax. Gusi estaba ocupado haciendo *La caja Kovak*¹⁹⁶ y quise probar con él, con el que tuve sintonía a primera vista.

***No habrá paz* es una película que respira realidad debido a las localizaciones.**

Las localizaciones son fundamentales. El trabajo de localizaciones es esencial ya que desde ahí es desde donde empiezas a compartir la película con el equipo. La vas concretando, atas cabos, un decorado te lleva a otro, producción empieza a entender la escala de lo que quieres y buscas.

Desde el punto de vista geográfico, es una película más concreta y concisa que las anteriores.

La historia real ya contaba, de base, con un buen número de localizaciones que tenían que ser, distintas de la realidad, pero que tenían que estar: los trenes, Atocha, los hoteles,

¹⁹⁵ *Frágil* (Juan Bajo Ulloa, 2004)

¹⁹⁶ *La caja Kovak* (Daniel Monzón, 2006)

Lavapiés, La Latina, Morata de Tajuña, los cercanías... todo ese mundo tenía que estar presente desde antes de empezar a escribir el guion, con lo cual, parte del físico de la película venía dictado por los acontecimientos reales.

Tus películas son un fiel reflejo de la realidad del momento.

Yo creo que las tres películas hablan de cómo se vive y se ha vivido en este país. *No habrá paz* me parece que es una película sobre Madrid y sus bares.

Unax Mendía comentaba que para preparar el *look* de la película usas el llamado “corcho”.

Son imágenes recurrentes, alegorías... con las que buscamos encontrar texturas, colores, referencias, pero nunca cinematográficas. Lo solemos tener puesto en el despacho para que el equipo pueda ver el aroma, las anclas.

Comentabas que controlaste el uso del rojo en *La caja 507* ¿suprimiste colores en *No habrá paz*?

Sí. Es una película mucho más austera, más negra y azul todo el rato. El rojo está destinado al extintor y al peligro, que están presentes todo el rato en pequeñas pinceladas; de hecho, la película está llena de extintores que no dicen nada para nadie hasta que, en un momento dado, alguien concluye: extintor es igual a bomba. La bandera española también está presente en casi todas las escenas de la jueza, como institución.

¿Tenemos espesantes en esta película?

Yo creo que serían las calles de Madrid. La película está llena de diálogos oídos en bares en el centro de la capital, que es mi territorio desde que llegué a la ciudad. Yo siempre he sido de bares como el que sale al principio, de esos que se barren con serrín.

¿Tuviste claro el casting de la película?

La película está escrita para José, que empezó a dejarse el pelo largo antes de que estuviese listo el guion. A la jueza la busqué, probé actrices y algunas lo hacían muy bien,

pero eran actrices haciendo de jueza y quería a alguien que no fuese haciendo de juez por la vida, sino que lo fuera.

Después de tanto tiempo sin rodar ¿qué sentiste al volver al género negro?

Volví a casa, además más que nunca porque esta película es más arquetípica y urbana que *La caja*.

Santos, como Rafael en *La caja 507*, se mueve por supervivencia.

Es un hombre de acción que busca salvarse. No tiene ninguna vocación de expiación ni de redención. Lo único que puede hacer es recuperarse a sí mismo como hombre de acción. Santos Trinidad vuelve a hacer lo que mejor sabía hacer. Es un tío que empieza sentado, se pone de pie y que acaba otra vez sentado, en paz.

¿El hecho de utilizar Madrid como sede de la cumbre del G-20, algo que nunca ha sucedido, busca hacernos ver que nos encontramos ante una clara ficción?

No. Queríamos aumentar el caos en una ciudad vigilada por helicópteros, una ciudad llena de protestas y líderes mundiales; y por debajo, de manera sorda e incandescente, está en llamas. Ese era el marco envolvente de la historia. El planteamiento era carísimo y tuvimos que reducirlo. Dejamos el helicóptero en *off*, las radios que informaban sobre actos vandálicos...

Como hacías en *La vida mancha*, los títulos de crédito presentan exclusivamente a los actores...

Si. Es una reivindicación mía con los actores, que intento que vayan siempre por delante. Les tengo mucho respeto, son muy importantes.

De tus tres últimas obras, *No habrá paz para los malvados* es la única cuyo título no está presente en los créditos de apertura.

Si, porque tenía todo el sentido de relectura poniéndolo al final con el desenlace al que nos enfrentamos.

¿Cómo llegas a la cita de Isaías?

Llega a mi en la biografía de Errol Flynn, ya que la cita él mismo al principio. Desde que la leí se me quedó como título posible y treinta años después, salió.

¿Todos los malvados de la película reciben su castigo?

No. De hecho, los malvados de la película son los idiotas, en general, que hacen mal su trabajo de manera cotidiana y que se van todos de rositas. Los malos de la película no son los moros. Además, la cita de Isaías está también en el Corán: “No habrá paz para los infieles”; al final vale para todos. Concebí el comando terrorista como una perfecta célula de unidad de inteligencia exterior de cualquier servicio secreto.

Siguiendo el modelo de *La caja 507*, presentas dos líneas narrativas -Trinidad y Chacón-, que se ven interrumpidas por la de los terroristas.

El guion original era omnisciente y había tres puntos de vista narrativos: Santos, los terroristas y la jueza. Es decir, el espectador desde un principio asistía en paralelo a la organización del atentado, por lo que sabía más que los otros personajes tanto juntos como individualmente. Sin embargo, cuando llegó el presupuesto era de diez semanas y había dinero para hacer ocho, es decir, sobraban veinte folios de guion. Optamos por quitar el tercer punto de vista, pero al final, había que incorporarlo porque era imprescindible. En la escena de la estación de Atocha, es la primera vez que ellos se ven interpelados por la trama de la película: “Nos está siguiendo un tío”. Ahí aprovechamos Michel y yo, algo que Heredero discutió mucho en su momento por el salto del punto de vista narrativo, para convertirlos en punto de apoyo narrativo porque ya forman parte de la trama de la que han estado ausentes hasta entonces. En los últimos veinte minutos de película ya tenemos toda la información. Esto gustó a los productores, pero convirtió la película en una apuesta mucho más arriesgada porque el espectador no tiene ni idea de lo que está viendo hasta el minuto ochenta cuando ve los extintores y José dice: “Rock and Roll”.

Es tu película más difícil de seguir...

Yo defiendo que en los *thrillers* hay que perderse mientras no acabes perdido al final. “¿Esto de qué va?”, esa es la sensación que tienes que tener ante un misterio.

En comparación con las anteriores, es una película muy oscura, pero en la que no escondes nada.

A mi me gusta que se vean las cosas. Si hay algo que no se ve estará en *off*. No me gusta el escamoteo, la silueta, lo borroso, lo confuso, el montaje ultrapicado, los contraluces... ese neobarroquismo me pone de los nervios, me parece que esconde cosas.

Vuelven a aparecer escenarios rurales cargados de violencia.

La lógica de los acontecimientos nos llevaba allí porque en Morata de Tajuña es donde los terroristas preparan el atentado y es donde vuelven. Lo que había que hacer es que Santos acabase allí de manera lógica.

Santos Trinidad, como otros de tus personajes, está falto de amistades.

Parece que tiene algún medio amigo, pero lo que más me gusta es la admiración y respeto que el colectivo de policía tiene por él. No tiene amigos, pero sí tiene gente que la quiere y le valora. Me gusta mucho la escena en el bar cuando va el chaval y le dice: “Mi padre me ha hablado mucho de usted”; y le contesta: “No le digas a tu padre que me has visto”. Creo que lo explica todo de cómo está Santos Trinidad en el mundo. No quiere tener amigos, parece que se lo niega a sí mismo. Está cómodo destrozándose el hígado, no quiere saber nada de nadie hasta que le toca volver a hacer bien su trabajo.

Guarda muchas similitudes con Rafael Mazas.

Santos es casi una prolongación de un Rafael Mazas más echado a perder. También se parece a tío Pedro. Es la misma la moneda con caras distintas. Son hombres oscuros, con dolores grandes pasados.

¿Cómo definirías a la juez Chacón?

Como la única persona que hace bien su trabajo, la única decente de todo el reparto. Una mujercita discreta, pequeña y hacendosa. Es la salvación del mundo. Una madre cuidadosa al mando de una investigación judicial. Su nombre hace referencia a la ministra

embarazada de Defensa. También está muy inspirada en una fiscal anticorrupción de la Audiencia Nacional que era un azote contra los narcos.

Es uno de los pocos personajes que parece tener una familia.

Sí. Tiene un marido al que llamar y un hijo con el que habla antes de que se vaya a la cama. Esa escena la escribimos después de darle el papel de Helena Miquel porque tiene una sonrisa maravillosa y no sonreía en toda la película.

Es una mujer en un mundo de hombres.

Sí. Es pequeñita, sin atributos especialmente voluptuosos. Una señora que hace bien su trabajo.

¿Podríamos considerar que la violencia de Santos está justificada, ya que, por el precio de tres, se salvan muchos inocentes?

Para él la violencia es el único método plausible. Además, como espectadores, esperamos y queremos que haga eso, nos da igual que sea un asesino despiadado a sangre fría, borracho y un peligro absoluto. Es la vieja frase: “Es un hijo de puta, pero es nuestro hijo de puta”. Todo el mundo está a favor de Santos.

Decías que la autoría de una obra está en la puesta en escena ¿te consideras un cineasta autor?

Sí, pero vamos, haga un encargo o mi guion. Soy responsable absoluto, y no único, de lo que el espectador ve y oye en la pantalla cuando pone: “dirigido por”. Solo en *Todo por la pasta*, y lo puso el productor y no yo, pone: “Una película de”. Dirigido por, para mí va a misa, sea Ozores o Kubrick. No es más autor Kubrick que Ozores. Puede que su cine no sea de autor, pero es el autor de ese texto cinematográfico que estoy viendo.

El resultado de la película fue similar, guardando las distancias, al de *Todo por la pasta*: crítica y público coinciden; sin embargo, las puertas de la industria siguen sin abrirse de manera definitiva.

Sí. No me preguntes qué pasa, pero siguen desconfiando del *thriller*, siguen desconfiando de mí. No debo de ser muy simpático para los periodistas, porque no me dan ni agua normalmente. No tengo el lado de estrella coyuntural. Hago películas igual más densas o menos condescendientes, lo que supone pagar un precio en taquilla.

Háblame un poco del epílogo, de esos cuatro planos tan significativos que ponen punto y final a la película.

Indican que seguimos en peligro. Los tres planos se pueblan de gente menos el último, el de los niños. De nuevo una máquina de azar, una máquina de recreativos, que empiezan y cierran la película. En montaje, decidimos que los niños no los íbamos a encadenar. Que no aparecieran y que luego emergiese el título, sobrecogía. La idea fue de Pablo, el montador. Las bombas siguen ahí, a salvo no estamos.

De nuevo, otro final pesimista, como tu cine en general.

Podríamos decir que admite difícilmente segundas partes. El cine negro nunca es optimista, si algo va mal irá a peor. Aparte que el mundo no da ninguna razón para el optimismo. El mundo es una chapuza, un desastre.

La escena del toro de lidia, en la plaza, es casi una premonición de la suerte de Santos.

Está puesta como un espejo de su carácter ya que Santos es el toro. Una vez escrita caímos en la cuenta de que estaba anunciando su muerte.

¿Qué es para ti el hogar?

Yo soy soltero, sin hijos. Soy de una familia burguesita de clase media, media baja de Bilbao. Mi padre se puso enfermo siendo muy jóvenes y tuvimos que cuidarle en casa mis dos hermanas mayores y yo. Me he criado con cuatro mujeres en casa: una madre,

una abuela y mis dos hermanas. Mi infancia y juventud en casa es casi el eje de todo. Para mi es muy esencial la relación familiar que yo he tenido, además de formativa. Sin embargo, yo nunca he querido, de manera consciente, fundar un hogar, tener hijos o casarme; también por egoísmo y por libertad para poderme suicidar yo solo si las películas van mal. El cine es un oficio de mucho riesgo, si yo tuviera dos hijos no estaría corriendo estas aventuras, haría películas más *happy*. El hogar es importante para mi, por eso me gusta el cine de Ford, porque tiene ese concepto de clan, de pertenencia, de núcleo. Siempre, provocado quizás por la desgracia, he estado muy unido a mis hermanas. Hay que estar lejos del hogar para saber lo que es. Yo estoy solo en Madrid, toda mi familia vive en Bilbao. Igual es por eso que tengo esa sobreapreciación de lo que carezco, por estar tan lejos. El hogar es una cosa que cambia, se diluye, se fundan otros.

Anexo 3. Filmografía Enrique Urbizu

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Tú novia está loca

- **Director:** Enrique Urbizu, 1987
- **Nacionalidad:** española
- **Género:** comedia
- **Fecha de estreno:** 4 de diciembre de 1987 en Bilbao. 19/10/1987
- **Premios:** II Funy Festival Internacional de Comedia de la localidad italiana de Darío Boario Terme
Sección Informativa de la VIII Mostra de Valencia Cinema del Mediterrani

Producción e intérpretes

- **Productora:** Creativideo
- **Con la subvención de:** Ministerio de Cultura
- **Intérpretes:** Antonio Resines (Mikel), Ana Gracia (Amaia), Santiago Ramos (Juan Vergara), Guillermo Montesinos (Richi), El Gran Wyoming (Iñaki Urquijo), Álex Angulo (Yuste), Pepo Oliva (Paquito), María Barranco (Nati), Ramón Barea (municipal), Carlos Tristancho (Arturo Rico), Marisa Paredes (Adela), Germán Cobos (padre de Amaia), Richi Grijalba (Felipe y cartero), Luis Marías (Domínguez), Esther Velasco, Josu Ormaetxe y Javi Egozkue (impresentables), Txema Aguirregoitia y Maite Larruskain (camareros)

Ficha técnica

- **Productor:** Joaquín Trincado
- **Guion:** Luis Marías
- **Director de Fotografía:** Carles Gusi
- **Ayudante de cámara:** Alberto García
- **Auxiliar de cámara:** Juan Ramón Ibáñez
- **Fotofija:** Enrique López
- **Jefe de eléctricos:** Toni Alfonso
- **Música:** Mario de Benito
- **Dirección artística:** Mikel Aranburuzabala
- **Vestuario:** Eugenia Nebreda
- **Montador:** Ana Murugarren

- **Script:** Pilar Tomás
- **Sonido directo:** Ibiricu
- **Ayudante de dirección:** Ana Murugarren
- **Casting:** Ángeles Albaladejo
- **Maquillaje:** Pepa del Bosque
- **Peluquería:** Grupo Z
- **Regidora:** Begoña Zuaznabar

Datos de distribución

- **Espectadores:** 187.520
- **Recaudación:** 334.563,75€
- **Empresa distribuidora:** UNION FILMS S.A.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35mm
- **Duración:** 87 minutos
- **Laboratorio:** Riera
- **Rodaje:** Bilbao y Amorebieta

Todo por la pasta

- **Director:** Enrique Urbizu, 1991
- **Nacionalidad:** española
- **Género:** thriller
- **Fecha de estreno:** 10/08/1991
- **Premios:** Goya 1992 mejor actriz de reparto (Kiti Manver). 3 nominaciones más: mejor guion, mejor música original y mejores efectos especiales
Mejor montaje según el Círculo de Escritores Cinematográficos

Producción e intérpretes

- **Productora:** Creativideo
- **Con la subvención de:** Gobierno Vasco y adelanto de taquilla del Ministerio de Cultura
- **Intérpretes:** María Barranco (Azucena), Kiti Manver (Verónica), Antonio Resines (Ángel Estrada), Pepo Oliva (Pereda), José Amézola (David Egea), Luis Ciges (José María), Maite Blasco (Asunción), Pedro Díez del Corral (Blasco), Caco Senante (Casares), Pilar Bardem (Begoña), Ramón Goyanes (Pascual), Klara Badiola (sor Inés), Ramón Barea (Aniceto), Ion Gabella (Macario), Álex Angulo (Genaro), Julio Vélez (Gitano), Saturnino García (Romero), José Antonio Rodríguez (“Ruedas”), Felipe Vélez (Alcober), Juan María Segués (Márquez), Aurora López Montero (Juanita), Chete Lera (jefe de portugueses), José Antonio de Miguel (portugués), Txema Blasco (“Cara-jaula”), Marcela Atoca y José Antonio Fernández Expósito (actores show), María Antonia Doncel (secretaria de Otaolea), Pilar García (chica yonki), Eloy Beato (policía prensa)

Ficha técnica

- **Productor:** Joaquín Trincado
- **Productor ejecutivo:** Gaizka Uruga
- **Jefe de producción:** Fernando Victoria de Lecea
- **Guion:** Luis Marías
- **Director de Fotografía:** Carles Gusi
- **Operador:** Josep Gusi

- **Ayudante de cámara:** Teresa Burgos
- **Auxiliar de cámara:** Elisenda Carmona y Gorka Rotaetxe
- **Fotofija:** José Avilio Rodríguez
- **Música:** Bernardo Bonezzi
- **Dirección artística:** Álex de la Iglesia
- **Vestuario:** Patricia Monne
- **Montador:** Ana Murugarren
- **Script:** Cesc Mulet
- **Sonido directo:** Roy Charman
- **Efectos especiales:** Kit West
- **Ayudante de dirección:** Ana Murugarren
- **Auxiliares de dirección:** Yolanda Pérez de Heredia, Margarita Mena y Virginia Moreda
- **Secretaria de producción:** Fátima Sastibeban
- **Ayudantes de producción:** Mikel Nieto y Silvia Péres
- **Decorados:** José Luis Arrizabalaga y Arturo García “Biafra”
- **Maquillaje:** Cartun Acheson
- **Peluquería:** Manolo Carretero
- **Regidora:** Begoña Zuaznabar
- **Canción:** *Todo por la pasta*, interpretada por María Barranco

Datos de distribución

- **Espectadores:** 115.143
- **Recaudación:** 260.695,35€
- **Empresa distribuidora:** WARNER ESPAÑOLA S.A.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35mm
- **Duración:** 93 minutos
- **Rodaje:** Bilbao, Baquio, Santurce, Oquendo, Altube, Getaria, Arrieta y Vitoria.

Cómo ser infeliz y disfrutarlo

- **Director:** Enrique Urbizu, 1994
- **Nacionalidad:** española
- **Género:** melodrama
- **Fecha de estreno:** 10/02/1994
- **Premios**

Producción e intérpretes

- **Productora:** Iberoamericana Films Producción, S.A., Atrium Productions, S.A.; Producciones Audiovisuales Reunidas, S.A.
- **Con la colaboración de:** Antena 3 Televisión
- **Con la participación de:** Canal + España
- **Intérpretes:** Carmen Maura (Carmen), Antonio Resines (Antonio), Alicia Agut (Emilia), Asunción Balaguer (doña Charo), Pilar Bardem (portera), Irene Bau (Marta), Francis Lorenzo (Diego), Ramón Madaula (Romualdo), Ferrán Rañé (Felipe), Xanti Ugalde (Cerezo), Fernando Valverde (Fernando D'Ocón), El Gran Wyoming (Miguel Ángel), José María Cañete (Federico), Antonio Gamero (Alfredo), Angelina Llongueras (Pepita), Pilar Marcos (Teresa), Paula Sebastián (Encarna), Ion Gabella (Luisito), Saturnino García (Satur), Txema Blasco (Maldonado), Mario Zorrilla (Carlos), May Pascual, María José Millán y Susana Buen (redactoras), Eufemia Román (Kitty), Juan Viadas (cura), Javier Román (fotógrafo), Olga Hueso, Rosa Meras y Mayte Jiménez (enfermeras), Jean-Françoise Genud (Michel), Ramón Barea (taxista), José Sacristán (pintor), Jesús Daniel de la Casa (tipo cutre), Alain Chafour (fotógrafo francés), Guy Cuevas (modisto francés), Seren Ebyan (top model), Kamel Basili (taxista francés), Jean Marie Silvestre (criado), Wilfred Benaiche (camarero francés)

Ficha técnica

- **Productores:** Andrés Vicente Gómez, Enrique Cerezo y Carlos Vasallo
- **Productor ejecutivo:** Andrés Vicente Gómez
- **Guion:** Carmen Rico-Godoy y José Luis García Sánchez
- **Argumento:** novela homónima de Carmen Rico-Godoy

- **Director de Fotografía:** Ángel Luis Fernández
- **Ayudante de cámara:** Saturnino Beltrán
- **Auxiliar de cámara:** Roberto Trujillo
- **Fotofija:** Elvira Sánchez Gallo
- **Música:** Bingen Mendizabal
- **Dirección artística:** Miguel Chicharro
- **Vestuario:** Patricia Monne
- **Montador:** Pablo Blanco
- **Script:** Pilar Tomás
- **Sonido:** Miguel Rejas y Francisco Peramós
- **Microfonista:** Jaime Fernández Cid
- **Jefe de eléctricos:** Fulgencio Rodríguez
- **Jefe de maquinistas:** Ángel Gómez
- **Efectos especiales:** Poli Factory
- **Ayudante de dirección:** Eusebio Graciani
- **2º ayudante de dirección:** Miguel Barros
- **Jefe de producción:** Angélica Huete
- **Administrador de producción:** Francisco Amaro
- **Ayudantes de producción:** María Rodríguez
- **Maquillaje:** Romana González
- **Peluquería:** Josefa Morales
- **Orquesta:** La Camareta del Prado, dirigida por Tomás Garrido
- **Orquestación:** Zuriñe Gerenabarrena
- **Canción:** *Cuéntame*, letra y música de José Luis Armenteros, interpretada por Fórmula V

Datos de distribución

- **Espectadores:** 220.022
- **Recaudación:** 517.906,50€
- **Empresa distribuidora:** UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35mm
- **Duración:** 90 minutos
- **Laboratorio:** Fotofilm Madrid, S.A.
- **Rodaje:** Madrid, París y Rascafrí

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Cuernos de mujer

- **Director:** Enrique Urbizu, 1995
- **Nacionalidad:** española
- **Género:** melodrama
- **Fecha de estreno:** 30/03/1995
- **Premios**

Producción e intérpretes

- **Productora:** Iberoamericana Films Producción, S.A., Atrium Productions, S.A.; Producciones Audiovisuales Reunidas, S.A.
- **Con la colaboración de:** Antena 3 Televisión
- **Con la participación de:** Canal + España
- **Intérpretes:** María Barranco (Ana), Ramón Madaula (Miguel), Javier Blanco (David), Marcelina Núñez (Daisy), Pilar Bardem (Rosa), Julia Martínez (Adela), Montserrat Salvador (Elena), Santiago Ramos (Vladimiro), Paloma Lago (Kiki), Víctor Valverde (Casablanca), Mario Zorrilla (Marcos), Javier Román (veterinario), Xanti Ugalde (camarero restaurante afueras, cliente Louis Vouitton y camarero Casino), Txema Blasco (apoderado), Santiago Segura (ciego), Rosa María Meras (secretaria), Susana Monje (Merche), Peio Arzak (Julito), Rocío Calvo (Charito), Alfonso Martínez “M.A.” (guardia de seguridad), Paco Catalá (Pepe), Paco Casarrubias (camarero restaurante de lujo), Antonio de la Torre y José Luis Sayago (taxistas), Rosario Pérez, Lucía Alonso-Allende, José Luis López y Manolo Carretero (clientes blanco), Ángel Molpeceres (croupier), Mónica Bardem (dependiente tienda), Lucile Escrivá (encargada francesa), Saturnino García (enfermero), Nieves Borja (gitana), Pedro Fallá y Kino Pueyo (policías), Rosario Santesmases (repcionista Hotel Palace), Antonio Serrano (hombre indignado Altea), Agustín Bescos y Cecilia de Bescos (señores mayores), Concha Gómez Conde (señora limpieza), Enrique Valero (camarero Hotel Palace), Sergio Sánchez (niño peculiar), Mikel Nieto (pesado Casino), Ángel García (“narco” colombiano), Carmen de la Vega (guía inserso Zoo), Carmen Martínez (paciente desquiciada)

Ficha técnica

- **Productores:** Andrés Vicente Gómez, Enrique Cerezo y Carlos Vasallo
- **Productor ejecutivo:** Andrés Vicente Gómez
- **Guion:** Carmen Rico-Godoy y Manuel Gutiérrez Aragón
- **Argumento:** novela homónima de Carmen Rico-Godoy
- **Director de Fotografía:** Juan Amorós
- **Ayudante de cámara:** Julio Marín Leiva
- **Auxiliar de cámara:** Roberto Trujillo
- **Steadycam:** Carlos Cabecerán
- **Fotofija:** José Salvador Sanchís
- **Música:** Bingen Mendizabal
- **Dirección artística:** Miguel Chicharro
- **Vestuario:** Nereida Bonmati
- **Montador:** Pablo Blanco
- **Script:** Pilar Tomás
- **Sonido:** Miguel Rejas y José Antonio Bermúdez
- **Jefe de eléctricos:** Rafael García Martos
- **Jefe de maquinistas:** Ángel Gómez
- **Efectos especiales:** Antonio Molina
- **Ayudante de dirección:** José Luis López
- **2º ayudante de dirección:** Antton Zabala
- **Jefe de producción:** Carmen Martínez
- **Ayudante de producción:** Lucía Alonso-Allende
- **Maquillaje:** Juan Pedro Hernández
- **Peluquería:** Manuel Carretero
- **Orquesta:** La Camareta del Prado, dirigida por Tomás Garrido
- **Orquestación:** Zuriñe Gerenabarrena
- **Canción:** *Mediterráneo*, de Joan Manuel Serrat

Datos de distribución

- **Espectadores:** 162.826

- **Recaudación:** 455.041,66€
- **Empresa distribuidora:** UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35mm
- **Duración:** 91 minutos
- **Laboratorio:** Fotofilm Madrid, S.A.
- **Rodaje:** Altea (Alicante), Madrid y Valladolid

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Cachito

- **Director:** Enrique Urbizu, 1996
- **Nacionalidad:** española
- **Género:** *road movie*
- **Fecha de estreno:** 08/03/1996
- **Premios**

Producción e intérpretes

- **Productora:** Origen PC, S.A., Aurum, S.A.
- **Con la colaboración de:** Antena 3 Televisión
- **Con la participación de:** Canal + España
- **Intérpretes:** Jorge Perugorría (Manolo), Sancho Gracia (Rafael), Amara Carmona (Toñi), Elvira Mínguez (Nati), Aitor Mazo (Porky), Sara Mora (Aurora), Luis Cuenca (señor), Pilar Bardem (prima), Pepo Oliva (Lucas), May Pascual (Ameli), Txema Blasco (don Cayetano), Lola Lemos (abuela), Carmen de la Vega (Trujillo), Roberto Cairo (guardia civil), Sayago Ayuso (Nazairo), Alba Greco (Polaca), Ruth Rodríguez (Carnes), Rodolfo Sancho (camarero), Rachel Rose (morena 1), Aquilino Camazo (McGyver), Kino Pueyo (encargado), Felipe Hita (maestro armas)

Ficha técnica

- **Productor ejecutivo:** Antonio Cardenal
- **Dirección de producción:** Ricardo García Arrojo
- **Coordinadora general:** Marta Murube
- **Administrador general:** Iñigo Marco
- **Guion:** Inmanol Uribe, Francisco Pino, Jesús Regueira y Enrique Urbizu
- **Director de Fotografía:** Alfredo Mayo
- **Ayudante de cámara:** Ramiro Sabell Salgués
- **Auxiliar de cámara:** Roberto Trujillo
- **Fotofija:** Coco van Oppens
- **Música:** Bingen Mendizabal

- **Dirección artística:** Luis Vallés
- **Vestuario:** Estibaliz Markiegi
- **Montador:** Pablo Blanco
- **Script:** Montse Ordorica
- **Sonido directo:** Iván Marín
- **Mezclas:** Alberto Herena
- **Jefe de eléctricos:** Miguel Ángel Cárdenas
- **Maquinista:** Anselmo Villabla
- **Efectos especiales:** Reyes Abades
- **Ayudante de dirección:** Antton Zabala
- **2º ayudante de dirección:** Telmo Esnal
- **Auxiliar de dirección:** Nekane Elizondo
- **Ayudante de producción:** David Jareño
- **Maquillaje:** Caitlin Acheson
- **Peluquería:** Manuel Carretero
- **Decoradora:** Beatriz González
- **Música para el “Club paraíso”:** Kike Suárez
- **Canción:** *Cachito de mi vida* (música: Bingen Mendizabal y letra de Josu Zabala)
- **Orquesta:** Orquesta de Cámara Jesús Guridi, dirigida por Juanjo Mena
- **Orquestación:** Zuriñe Fernández de Gerenabarrena

Datos de distribución

- **Espectadores:** 101.017
- **Recaudación:** 294.878,55€
- **Empresa distribuidora:** LIDER FILMS S.A. y AURUM PRODUCCIONES S.A

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35mm
- **Duración:** 98 minutos
- **Laboratorio:** Fotofilm Madrid, S.A.
- **Rodaje:** Madrid, Ávila, Guadalajara, Toledo y Cádiz

La caja 507

- **Director:** Enrique Urbizu
- **Nacionalidad:** española
- **Género:** thriller
- **Fecha de estreno:** 12/04/2002
- **Premios:** 21 Festival De Cine Policiaco De Cognac: Primer Premio, Premio de la Crítica Internacional, Premio Especial de la Policía y Premio de la revista Premiere.

Goyas 2003: Mejor dirección de producción (Fernando Victoria De Lecea); Mejor montaje (Ángel Hernández Zoido). Dos nominaciones más: mejor actor de reparto (José Coronado) y mejor sonido (Licio Marcos de Oliveira, Luis de Veciana y Alfonso Pino)

XII Premios Turia: Premio especial Turia y mejor actor (José Coronado)

Producción e intérpretes

- **Productora:** SOGECINE, S.A., Iberrota Films S.L.
- **Con la participación de:** TVE, S.A., TELEMADRID, CANAL+ España
- **Intérpretes:** Antonio Resines (Modesto), José Coronado (Rafael), Goya Toledo (Mónica) Dafne Fernández (María), Juan Fernández (Regueira), Miriam Montilla (Ángela), Sancho Gracia (Santos Guijuelo), Luciano Federico (Marcelo Crecci), Félix Álvarez (Ramón), Javier Coromina (Toni Lomas), Jordi Amat (guardia seguridad Bancosol) Antonio Mora (Juan), Sabina Rohr (mujer rubia), Younes Bachir (Khafed), Michéle Nicholson (anciana francesa), Eva Gutiérrez (empleada Bancosol), Jorge Calvo (Aguiló), Gerald Elflein (camarero alemán), Miquel Gelabert y Domi del Postigo (inspectores), Ana Sanz (enfermera), Federico Unterman (As joven), Pilar López (Giannina), Xavier Serrat (Roberto Crecci), Carlos Jimena (hijo Marcelo), Alberto Murrioni (hombre largo), Carlos Gascón (gafitas), Frank Nolting (corte militar), Ángeles Albaladejo (empleada alquiler coches), Gilen Xabier (vigilante “Las Zarzuelas”), Paca López (funcionaria), Manuel Brun (Sánchez), Enrique Martínez (Pichín Rivera), Ismael Martínez (Javier Landa), Mohamed Lamchimchi (abuelo Tánger), Héctor Colomé (director

“Europa Sur”), Antonio Canal (hombrecillo), Emilio Hernández (abogado
hombrecillo), Paco Cambres (Gerardo de la Hoz)

Ficha técnica

- **Productores:** Fernando Bovaira y Gustavo Ferrada
- **Productor ejecutivo:** Fernando Victoria de Lecea
- **Guion:** Enrique Urbizu y Michel Gaztambide
- **Argumento:** Enrique Urbizu
- **Director de Fotografía:** Carles Gusi
- **Cámaras:** Carles Gusi y Teresa Burgos (2º unidad).
- **Música:** Mario de Benito
- **Vestuario:** Patricia Monne
- **Montador:** Ángel Hernández Zoido
- **Dirección artística:** Ana Alvargonzález
- **Sonido:** Licio Marcos de Oliveira, Luis de Veciana y Alfonso Pino
- **Dirección de reparto:** Ángeles Albaladejo
- **Jefe de producción:** Teresa Cepeda
- **Producción asociada:** Mercedes Gamero
- **Ayudantes de producción:** Soledad Martínez y Bárbara Yacobi
- **Script:** Lourdes Navarro
- **Montador de sonido:** Luis de Veciana
- **Sonido directo:** Licio Marcos de Oliveira
- **Técnico de sonido en estudio:** Alfonso Pino
- **Ayudante de dirección:** Luis G. Valdivieso
- **2ª ayudante de dirección:** Arantxa Etxebarria
- **Ayudante de cámara:** Elisenda Carmona
- **Auxiliar de cámara:** Jordi Florensa
- **Fotofija:** Paola Ardizzoni
- **Casting:** Ángeles Albaladejo
- **Maquillaje:** Montse Boqueras
- **Peluquería:** Mara Collazo

- **Efectos especiales:** Molina Efectos Especiales, S.L.
- **Efectos digitales:** Alfonso Nieto y Avanzit Medina
- **Jefe de efectos especiales:** Juan Ramón Molina
- **Jefe de eléctricos:** Miguel Ángel Cárdenas
- **Jefe maquinistas:** José Luis González Hijosa
- **Jefe de especialistas:** Marina de Mendialdua
- **Orquesta:** The City of Prague Philharmonic, dirigida por Adam Clemens
- **Soprano:** Carmen Iglesias
- **Voz flamenca:** Francisco Pozo
- **Canciones:** *La pistola y el corazón* (David Hidalgo y Louis Pérez, interpretada por Los Lobos), y *La la lo* (autor y intérprete: Martin Laight)

Datos de distribución

- **Espectadores:** 510.587
- **Recaudación:** 2.333.248,45€
- **Empresa distribuidora nacional:** WARNER SOGEFILMS, A.I.E.
- **Empresa distribuidora internacional:** SOGEPAQ INTERNACIONAL

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35mm
- **Duración:** 107 minutos
- **Laboratorio:** Madrid Films
- **Jefes de laboratorio:** Javier Leal y Guillermo Peña
- **Rodaje:** Málaga, Torremolinos, Benalmádena, Fuengirola, Marbella, San Luis de Sabinillas, Manilva, Sotogrande, La Línea de la Concepción, Algeciras, Tarifa, Tánger, Toledo y Comunidad de Madrid

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

La vida mancha

- **Director:** Enrique Urbizu
- **Nacionalidad:** española
- **Género:** melodrama
- **Fecha de estreno:** 08/05/2003
- **Premios:**

Nominaciones Goyas 2004: Mejor actor revelación (Juan Sanz) y mejor sonido (Licio Marcos de Oliveira, Alfonso Pino y Nacho Royo)

Festival de Cine Español de Nantes: Premio Julio Verne a mejor película

Premios *El Mundo* Al Cine Vasco: Mejor película

XII Premios Turia: Mejor actriz revelación (Zay Nuba)

Producción e intérpretes

- **Productora:** Tornasol Films, S.A., Iberrota Films S.L.
- **Intérpretes:** José Coronado (Pedro), Zay Nuba (Juana), Juan Sanz (Fito), Sandro Polo (Jon), Yohana Cobo (Sara), Silvia Espigado (Charo), Alfonso Torregrosa (Larrea), Enrique Martínez (visitador), Gabriel Moreno (camarero), May Pascual (camarera), Cesáreo Estébanez (Estrada), Laura Alonso (Sole), Susi Sánchez (directora INEM), Jesús Prieto (director banco), José Antonio Bravo (Grasa), Fernando Moraleda (oficinista), Javier Páez (tipo INEM), Antonio Mora (tipo A), Paco León (tipo B), Ramón Goyanes (mirón 1), Kike Biguri (mirón 2), Ana Sáez (señora mayor), Soledad Osorio (señora bus), Martín Mujica (jubilado), Mario Gillot (cubano), Lázaro García (mulato), María Castro (monitora), Pablo Chiapella (monitor)

Ficha técnica

- **Productores:** Gerardo Herrero y Fernando Victoria de Lecea
- **Productor ejecutivo:** Fernando Victoria de Lecea
- **Guion:** Michel Gaztambide
- **Director de Fotografía:** Carles Gusi
- **Música:** Mario de Benito
- **Dirección artística:** Carlos Bodelón

- **Vestuario:** Patricia Monne
- **Montador:** Pablo Blanco
- **Sonido directo:** Licio Marcos de Oliveira
- **Montaje de sonido:** Nacho Royo
- **Dirección de reparto:** Ángeles Albaladejo
- **Jefe de producción:** Leire Aurrecoechea
- **Sonido directo:** Licio Marcos de Oliveira
- **Mezcla de sonido:** Alfonso Pino
- **Ayudante de dirección:** Ignacio Gutiérrez-Solana
- **Maquillaje:** Belén López-Puigcerver
- **Peluquería:** Sergio Pérez
- **Efectos especiales:** Molina Efectos Especiales, S.L.
- **Efectos digitales:** Telson Servicios Audiovisuales
- **Canción:** *A la sombra de una mentira* (interpretada por Rosendo)

Datos de distribución

- **Espectadores:** 71.772
- **Recaudación:** 348.317,13€
- **Empresa distribuidora nacional:** ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL
- **Empresa distribuidora internacional:** KEVIN WILLIAMS ASSOCIATES

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35mm
- **Duración:** 107 minutos
- **Laboratorio:** Madrid Films

Rodaje: Madrid y País Vasco

No habrá paz para los malvados

- **Director:** Enrique Urbizu
- **Nacionalidad:** española
- **Género:** thriller
- **Fecha de estreno:** 16/09/2011
- **Premios:** Fotogramas de Plata 2012: Mejor película española y mejor actor (José Coronado)

Latin Beat Film Festival Tokio 2012: Mejor director (Enrique Urbizu)

Premio San Pancracio 2012: Mejor director (Enrique Urbizu)

Premios Asecan 2012: Mejor película española

Premios Cec 2012: Mejor película, mejor director (Enrique Urbizu), mejor actor (José Coronado), mejor montaje (Pablo Blanco) y mejor banda sonora original (Mario de Benito)

Premios Goya 2012: Mejor película, mejor director (Enrique Urbizu), mejor actor (José Coronado), mejor guion original (Enrique Urbizu y Michel Gaztambide) mejor montaje (Pablo Blanco) y mejor sonido (Licio Marcos de Oliveira). 14 nominaciones

Premios Sant Jordi 2012: Mejor actor (José Coronado)

Premios Turia 2012: Mejor película española, mejor actor (José Coronado)

Premios Unión De Actores 2012: Mejor actor (José Coronado)

XVII Premios José María Forqué 2012: Mejor película, mejor actor (José Coronado)

21 Festival de Cine Policiaco de Cognac: Primer Premio, Premio de la Crítica Internacional, Premio Especial de la Policía y Premio de la revista Premiere

Producción e intérpretes

- **Productora:** Telecinco Cinema S.A.U., Lazona Films S.L., Manto Films A.I.E.
- **Intérpretes:** José Coronado (Santos Trinidad), Rodolfo Sancho (Rodolfo), Juanjo Artero (Leiva), Helena Miquel (juez Chacón), Pedro Mari Sánchez (Ontiveros), Nadia Casado (Celia), Younes Bachir (Rachid), Juan Pablo Shuck (Augusto Lora), Eduardo Farello (Cerdán), Karim El-Kerem (Joven guapo), Abdel Ali El Aziz (Ceutí), Nasser Claramunt (muchacho árabe), Héctor Claramunt (tipo rubio),

Miguel de Lira (Mérida), Walter Gamberini (Pedro Vargas), Hugo Anglada/
Andrés David Hurtado (Luis del Valle), Ana (Elvira Cuadrapani).

Ficha técnica

- **Productores:** Gonzalo Salazar-Simpson y Álvaro Agustín
- **Productor ejecutivo:** Gonzalo Salazar-Simpson y Javier Ugarte
- **Dirección de producción:** Paloma Molina
- **Producción delegada:** Jorge Tuca e Ibon Cormenzana
- **Guion:** Enrique Urbizu y Michel Gaztambide
- **Jefe de producción:** Rubén Liñán
- **Argumento:** Enrique Urbizu
- **Director de Fotografía:** Unax Mendía
- **Cámara:** David Acereto
- **Música:** Mario de Benito
- **Vestuario:** Patricia Monne
- **Montador:** Pablo Blanco
- **Dirección artística:** Antón Laguna
- **Sonido:** Licio Marcos de Oliveira
- **Dirección de reparto:** Tonucha Vidal y Andrés Cuenca
- **Jefe de producción:** Rubén Liñán
- **Montador de sonido:** Nacho Royo
- **Ayudante de dirección:** Marta Sabell
- **Maquillaje:** Montse Boqueras
- **Peluquería:** Sergio Pérez
- **Efectos digitales:** Eduardo Acosta

Datos de distribución

- **Espectadores:** 711.583
- **Recaudación:** 4.455.360,57 €
- **Empresa distribuidora nacional:** WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
- **Empresa distribuidora internacional:** FILMAX INTERNATIONAL

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:** 35mm
- **Duración:** 109 minutos
- **Laboratorio:** Fotofilm Deluxe
- **Rodaje:** Madrid, Alicante

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

Anexo 4. Índice de películas citadas

La influencia del cine negro clásico americano en la trilogía *noir* de Enrique Urbizu:
La caja 507, La vida mancha y *No habrá paz para los malvados*.

A

A tiro limpio (1963), 121, 124

Adivina quién soy (2006), 425,
428, 507

Alma gitana (1995), 169

*Anatomy of a Murder (Anatomía
de un asesinato, 1959)*, 114

*Angel Face (Cara de ángel,
1952)*, 112

*Angels with dirty faces (Ángeles
con caras sucias, 1938)*, 77

Apartado de correos 1001 (1950),
120, 122

arreglo, El (1983), 128, 154, 504

*asphalt Jungle, The (La jungla del
asfalto, 1950)*, 53, 109, 110, 152,
335, 396, 398, 505

asunto privado, Un (1996), 169,

Atraco a las tres (1962), 124

B

Barcelona sur (1981), 127, 128

Beltenebros (1991), 537

*Beyond a Reasonable Doubt
(Más allá de la duda, 1956)*, 112

*big Heat, The (Los sobornados,
1953)*, 112, 123, 262, 396, 534

*big Sleep, The (El sueño eterno,
1946)*, 98

*Blood Simple (Sangre fácil,
1984)*, 128

Bluebeard (Barba Azul, 1944),
86, 88

*Brides of Dracula, The (Las
novias de Drácula, 1960)*, 137

Brigada criminal (1950), 120,
122

*Bob le flambeur (Bob el jugador,
1956)*, 51

*Body Heat (Fuego en el cuerpo,
1981)*, 128

- Bridges of Madison County, The* (Los puentes de Madison, 1995), 383, 388, 670
- Brighton Rock* (1947), 55
- Bringing Up Baby* (*La fiera de mi niña*, 1938), 141
- Bwana* (1996), 166
- C**
- Cachito* (1996), 150, 168, 169, 170, 174-177, 179, 225, 301, 337, 372, 396, 423, 428, 460, 488
- caja 507, La* (2002), 23, 25, 26, 31, 33, 38, 39, 56, 57, 62, 63, 65, 68, 80, 82-84, 91, 94, 96, 98, 99, 102-104, 106, 1087, 109, 111-114, 124, 127, 130, 142, 146, 150, 156, 169, 173, 174, 178, 180, 181, 183, 185-188, 193, 200, 203, 205, 209, 211, 213, 214, 291, 221, 222, 225, 227-231, 233, 235-240, 245, 246, 250, 256, 258, 264-266, 268, 270, 271, 274, 276-278, 281-283, 290-292, 294, 297, 301, 304-306, 310-315, 321, 327, 329, 331, 332, 334, 335, 338, 339, 342, 348, 349, 360, 370, 378, 389, 396, 397, 401, 402, 406, 408, 410, 413-415, 419,
- 428-431, 434, 439, 441, 444, 447, 448, 450, 452, 453, 456, 458, 459, 464, 488, 498, 501, 503, 506, 513, 514, 517, 522, 523, 526, 527, 531, 535, 537, 539, 646, 648, 652, 656, 658, 659, 668, 670, 676-678
- caja Kovak, La* (2006), 428, 675
- Calle Mayor* (1956), 322, 336, 390, 407, 685
- carta esférica, La* (2007), 424
- Casque d'or, (París bajos fondos,* 1952), 53
- Cat People* (*La mujer pantera,* 1942), 85
- chiamavano Trinità, Lo* (*Lo llamaban Trinidad,* 1970), 462
- Chinatown* (1974), 128, 185, 274
- Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994), 155, 156, 159, 160, 164-167, 301, 396, 397, 418
- Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991), 158, 164

Concursante (2007), 427

Continuavano a chiamarlo Trinità (Lo seguían llamando Trinidad, 1971), 462

Convoy (1978), 171

crack, El (1981), 121, 127, 128

Criss Cross (El abrazo de la muerte, 1949), 107

Cuernos de mujer (1995), 150, 157, 163, 166, 168, 301, 418, 646

D

Dead of night (Al morir la noche, 1945), 55

Detective Story (Brigada 21, 1951), 485

Dirty Harry (Harry el sucio, 1971), 486

Double Indemnity (Perdición, 1944), 49, 50, 81, 86, 89, 92-94, 101, 106, 150

Duel (El diablo sobre ruedas, 1977), 171

Dune (1984), 149

Du rififi chez les hommes (Rififi, 1955), 53

E

Estambul 65 (1965), 126

F

Fanny Pelopaja (1984), 128, 538

Fargo (1996), 276

Force of evil (La fuerza del destino, 1948), 264

Frágil (2004), 428, 675

French Connection, The (Contra el imperio de la droga, 1971), 486

fuga de Segovia, La (1981), 138

Fury (Furia, 1936), 77

G

Gaslight (Luz que agoniza, 1944), 137

Gilda (Gilda, 1946), 97, 98

glass Key, The (La llave de cristal, 1942), 83

G Men (Contra el imperio de la droga, 1935), 76

Grupo 7 (2012), 539

H

High Sierra (El último refugio, 1941), 79, 80, 81, 83, 104, 276, 398, 461

hijo de la novia, El (2001), 301

hombre de las mil caras, El (2016), 424

house on 92nd Street, The (La casa de la calle 92, 1945), 95

Human Desire (Deseos humanos, 1954), 112

I

I am a fugitive from a chain gang (Soy un fugitivo, 1932), 76

idioma imposible, El (2010), 428

Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark (En busca del arca perdida, 1981), 149

Isla minina, La (2014), 539

J

Journey into Fear (Estambul, 1943), 84, 85

K

killers, The (Forajidos, 1946), 101, 103, 150

killings, The (Atraco perfecto, 1956), 111, 152

Kiss Me Deadly (El beso mortal, 1955), 112

L

la ciudad sin límites, En (2002), 428

lady from Shanghai, The (La dama de Shanghai, 1948), 105, 106, 150

Laughing Policeman, The (San Francisco, ciudad desnuda, 1973), 486

Laura (*Laura*, 1944), 49, 50, 86,
89, 90, 98, 100, 112

Little Caesar (*Hampa dorada*,
1931), 30, 71, 72

Lucía y el sexo (2001), 183

M

Macbeth (1948), 137

Manolo, guardia urbano (1956),
143

Man Who Shot Liberty Valance,
The (*El hombre que mató a*
Liberty Valance, 1962), 652

maltese Falcon, The (*El halcón*
maltés, 1941), 49, 50, 81, 83, 94

Martin (*Hache*) (1997), 301

Mélodie en sous-sol (*Gran jugada*
en la costa azul, 1963), 290, 659

Mildred Pierce (*Alma en suplicio*,
1945), 95

Murder my Sweet (*Historia de un*
detective, 1944), 86

musketees of Pig Alley, The (*Los*
mosqueteros de Pig Alley, 1912),
71

N

Nadie hablará de nosotras
cuando hayamos muerto (1995),
129

ninth Gate, The (*La novena*
puerta, 1999), 177

No Country for Old Men (*No es*
país para viejos, 2007), 276

No habrá paz para los malvados
(2011), 23, 25, 26, 28, 31, 33, 37,
38, 57, 62, 63, 65, 80, 82, 90, 94,
96, 99, 109, 113, 124, 127, 128,
131, 143, 146, 148, 150, 173, 178,
180, 197, 243, 268, 327, 337, 397,
418, 421, 425-429, 431-433, 439,
441, 442, 446, 447, 450-452, 454,
456-458, 465, 467, 469, 472-477,
480, 481, 484, 487, 488, 492, 499,
501-504, 507, 512, 513, 518-520,
523, 524, 531, 537, 539, 646, 650,
655, 656, 665, 672, 674-677

O

Obsession (The Hidden room,
1949), 55

Once Upon a Time in America
(*Érase una vez en américa,* 1984),
360

Ópera prima (1980), 138

Ossessione (Obsesión, 1942), 100

Others, The (Los otros, 2001),
183

Out of the Past (Retorno al
pasado, 1947), 103, 104, 106,
276, 335, 358, 505

P

Pale Rider (El jinete pálido,
1985), 338

Perros callejeros (1977), 120

Phantom Lady (La dama
desconocida, 1944), 49, 86,

Phantom of the Opera, The (El
fantasma de la Ópera, 1925), 137

Philadelphia Story, The
(*Historias de Filadelfia,* 1940),
141

Point Blank (A quemarropa,
1967), 264, 448, 466, 469

postman Always Rings Twice, The
(*El cartero siempre llama dos*
veces, 1946), 92, 100, 150, 276,
358

Psycho (Psicosis, 1961), 138

public Enemy, The (El enemigo
público, 1931), 72,

Q

Que Dios nos perdone (2016),
539

R

ragazza che sapeva troppo, La
(*La muchacha que sabía*
*demasiado,*1962), 53

Reino, El (2018), 539

Ride the High Country (Duelo en
alta sierra, 1962), 403, 461

rise and Fall of Legs Diamond, The (La ley del hampa, 1960), 30, 114

roaring Twenties, The (Los violentos años 20,1939), 77

S

Samurai, Le (El silencio de un hombre, 1967), 53, 85, 229, 518

Scarface (Scarface, el terror del Hampa, 1932), 71, 73

Scarlet Street (Perversidad, 1945), 96

searchers, The (Centauros del desierto, 1956), 304, 338, 350, 479

Sei donne per l'assassino (Seis mujeres para el asesino, 1964), 54

Shadow of a Doubt (La sombra de una duda, 1943), 85, 276, 325, 338, 359

Shane (Raíces profundas, 1953), 304, 338,

shanghai Gesture, The (El embrujo de Shanghai,1941), 84
Show in the Saloon (1992), 155, 156

Straight Story, The (Una historia verdadera, 2000), 292

Strangers on a Train (Extraños en un tren, 1951), 112

Surcos (1950), 123

T

Tatuaje (1976), 538

Texas Chainsaw Massacre, The (La matanza de Texas, 1974), 138

third Man, The (El tercer hombre, 1949), 55

This Gun for Hire (El cuervo, 1942), 84

Three Billboards Outside Ebbing, Missouri (Tres anuncios en las afueras, 2017), 276

Tirez sur le pianiste (Tirad sobre el pianista, 1960), 51

To Be or Not to Be (Ser o no ser,
1939), 144

Todo por la pasta (1991), 127,
129, 148, 152, 153, 155, 156, 162,
169, 172, 175-177, 184-187, 220,
289, 291, 396, 410, 412, 413, 423,
451, 485, 488, 504, 527, 536, 538,
645, 651, 664, 671, 680, 681

Toro (2016), 539

Touch of Evil (Sed de mal, 1958),
49, 113, 114, 150, 485

Tú novia está loca (1988), 28,
140, 141, 146, 148, 149, 151, 162,
174, 178, 403, 448, 491, 645, 647,
670, 671

U

Underworld (La ley del hampa,
1927), 71, 78

upturned Glass, The (1947), 55

V

Vacas (1992), 183

vegas 500 millones, Las (1968),
126

verano para matar, Un (1972),
126

vida mancha, La (2003), 23, 25,
26, 31, 33, 37, 38, 57, 62, 63, 65,
85, 90, 93, 98, 101, 103, 107, 142,
158, 160, 162, 165, 177, 183, 299,
301, 305, 310, 318, 320, 324, 328,
334, 336, 339, 342, 345, 346, 348,
353, 354, 356-358, 360, 362-364,
366, 368, 369, 371, 372, 374-376,
378-380, 382, 384-387, 389, 391,
392, 394, 395, 401, 410, 413, 418,
423, 433, 434, 452, 459, 460, 463,
484, 503, 531, 537, 539, 662, 666,
672, 677

W

Where The Sidewalk Ends (Al
borde del peligro, 1950), 485,

White Heat (Al rojo vivo, 1949),
108

woman in the Window, The (La
mujer del cuadro, 1944), 50, 86,
89, 90, 91, 93, 96, 112

Y

Year of the Dragon (Manhattan
Sur, 1985), 153



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA