

Touch of evil (Sed de mal, 1958). La recapitulació del *film noir*

Xavier Jiménez



El cinema negre, aquest corrent-gènere-moviment cinematogràfic que va esclatar al Hollywood dels anys quaranta, com una branca partida procedent dels films de gàngsters i policies de la dècada immediatament anterior, 1930-1940, va tancar la seva primera etapa —i a la vegada més significativa— l'any 1958, moment de l'estrena de *Touch of evil*, pel·lícula dirigida per Orson Welles, un dels noms clau de l'època daurada del cinema nord-americà; home polèmic i de talent descomunal, i creador d'alguns dels mites del cinema tant en la part de direcció i guió com ho va demostrar a *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1940) com pel que fa a la vessant d'actor, amb el personatge de Harry Lime al film *The third man* (*El tercer hombre*, Carol Reed; 1949), un paper que definia a la perfecció la seva torbadora figura dins del cinema i la indústria: una persona polèmica, fosca, grandiloqüent però a la vegada atractiva i apassionant, amb una capacitat narrativa i un ús del llenguatge cinematogràfic únic i singular, factor que el va convertir en un dels cineastes elegits per la història.

Touch of evil s'emmarca a les darreries dels anys cinquanta, moment en què el cinema negre havia començat a modificar els seus codis més clàssics, que fins aquell moment havien estat la representació d'una societat cínica, amb dobles jocs, enganys, la *femme fatale*... i que va començar a girar cap a

un component cada vegada més relacionat amb la llei, la violència o la corrupció. El que va continuar prevalent per damunt de tot era l'estètica, aquest blanc i negre tan expressiu que caracteritzava els personatges només amb la seva presència, la il·luminació esbiaixada, els clarobscur, les ombres; uns conceptes molt relacionats amb el moviment artístic de l'expressionisme.¹

Noms de l'alçada de Fritz Lang, Robert Siodmak, Otto Preminger, Edgar G. Ulmer, Billy Wilder, o fins i tot més veterans com Josef von Sternberg, un dels precursors europeus als Estats Units, i que va estrenar l'any 1927 *Underworld* (*La ley del hampa*), considerat un dels títols pioners del *film noir*,² és un altre dels noms de referència per comprendre l'evolució d'aquest cinema.

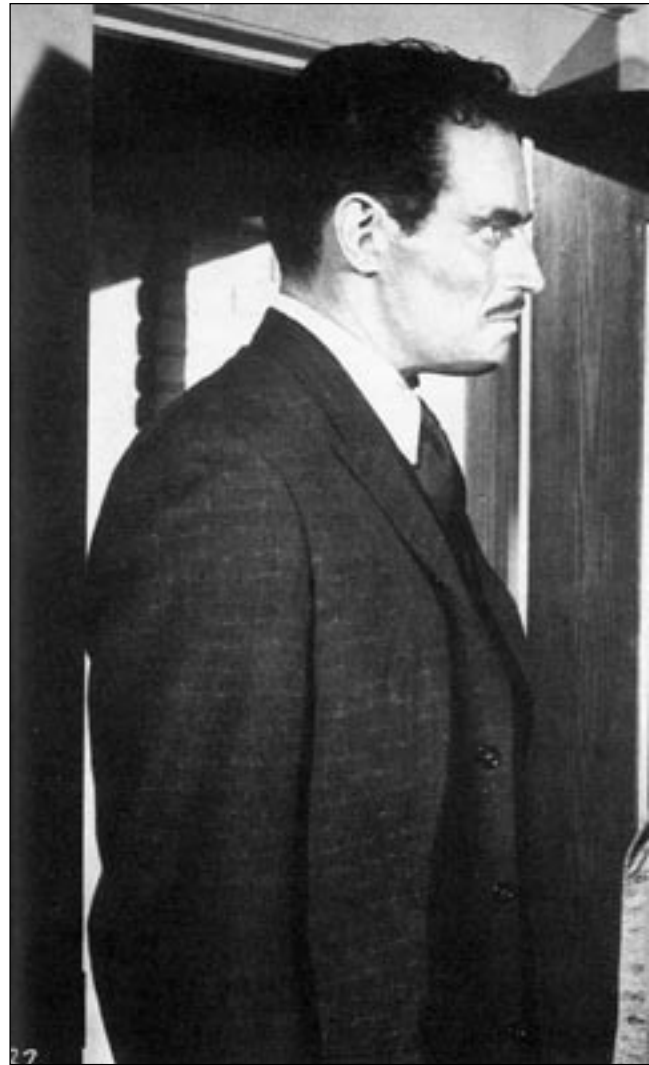
Tots aquests autors poblen l'univers del cinema negre des de finals dels anys vint fins al 1960, però la majoria d'historiadors i estudiosos consideren —encara que, a causa de la complexitat que representa el naixement del *film noir*, hi ha opinions clarament oposades— que *The maltese falcon* (*El halcón maltés*, 1941), dirigida per John Huston, és la primera obra catalogada plenament com a cinema negre. Encara que podem o no estar d'acord, aquest marc ens permetrà cenyir-nos a unes dates extremes, i d'aquesta manera poder aclarir i dibuixar un panorama més diàfan i a la vegada més tancat cronològicament.

Com hem comentat a l'anterior paràgraf, una part dels estudis sobre el cinema negre parlen que aquest moviment mai no s'ha tancat, i que ha perdurat fins als nostres dies, amb títols com *Night moves* (*La noche se mueve*, Arthur Penn; 1975), *Body heat* (*Fuego en el cuerpo*, Lawrence Kasdan; 1982) o *Miller's crossing* (*Muerte entre las flores*, Joel Coen; 1990). Indubtablement, aquestes produccions contenen amb major o menor proporció, característiques *noirs*: temàticament giren sobre un eix semblant, però formalment mantenen una llunyana distància ja inassolible, ja sigui simplement pel moment històric en qüestió, pel caràcter d'incorrecció política i social³ o pel tipus de rodatge —normalment de baixos pressuposts i poca durada—. La imatge dels quaranta i cinquanta va inèxorablement aferrada al cinema negre, i aquest a la seva època.

Si *The Maltese Falcon* (1941) és considerat el principi, *Touch of evil* desemboca en el desenllaç, en el final del conte. És l'epíleg a una etapa en què la creació artística estava per damunt de qualsevol aspiració comercial, i en què el talent dels directors, era l'eina essencial a l'hora de dirigir. *Touch of evil* exerceix dins la història del cinema el paper del tancament del període clàssic, encara que d'alguna manera, ella mateixa ja es trobava relativament allunyada de les característiques pròpies d'aquest corrent, en part per l'evolució del mateix gènere a partir de la parella de títols dirigits per Fritz Lang, com són *While the city sleeps* (*Mientras Nueva York duerme*, 1955) i *Beyond the reasonable doubt* (*Más allá de la duda*, 1956), en què la capacitat del cinema negre s'obria a altres camps i ofería unes possibilitats desiguals i diferents, no explotades fins aquells moments.

I arribem a l'any 1958, moment de l'estrena del film. Orson Welles acabava de retornar d'un períple europeu, on havia rodat *The tragedy of Othello: the Moor of Venice* (*Otello*, 1952), una coproducció entre europea —França i Itàlia—, Marroc i els EUA; *Mr. Arkaddin* (1955), aquesta vegada amb producció espanyola, més França i Suïssa, i una sèrie de treballs per a la televisió anglesa. Un dels motius de la sortida de Welles de Hollywood havia estat bàsicament els problemes amb els quals es trobava a l'hora d'aconseguir finançament per uns projectes, que, per norma general, no retriuen beneficis a la taquilla, en un moment —anys cinquanta— delicat pel mercat econòmic als EUA de cara a afrontar possibles riscos en el camp de la recaptació, i encara que amb *Touch of evil*, es va produir el retorn del fill pròdig, i Orson Welles ingressava novament als mecanismes d'una gran productora com la Universal, no trigaria massa temps a fugir novament de la influència de la indústria nord-americana.

La novel·la *Badge of evil* de l'escriptor Whit Masterson, pseudònim dels autors Robert Allison Wade i H. Bill Miller,⁴ publicada l'any 1956, va ser la història escollida. L'argument gira sobre la lluita de dos representants de la llei a la frontera entre Mèxic i els EUA, arran de l'assassinat d'un ciutadà



nord-americà. Quan Orson Welles va rescriure la història, la va convertir en una "confrontació quasi metafísica entre el bé i el mal",⁵ en què el personatge de Hank Quinlan, va ser modificat per guanyar en rellevància a l'hora de confrontar-se a Vargas, l'antagonista a qui donava vida una estrella emergent com Charlton Heston, el qual havia aconseguit la fama internacional dos anys abans, amb *The ten commandments* (*Los diez mandamientos*, Cecil B. DeMille; 1956).

L'ambigüitat moral dels personatges és una de les grans característiques d'aquest film, que entronca a la perfecció amb els jocs interessats de les primeres *femme fatales* que habitaven el cinema negre més clàssic. Els enganys, la corrupció, les mentides, el dolor físic i moral són el cos que dona vida al film, una recreació d'una societat putrefacta en una zona de la frontera en què un tirà, exerceix de forma autoritària la única llei que entén, la de la seva consciència, mentre que Heston encarna l'honestedat i la integritat.

Però si hi ha un factor que destaca a *Touch of evil*, entre el conjunt global, és l'ús del llenguatge cinematogràfic, en què Welles es converteix en un dels seus màxims renovadors des de l'estrena



de la seva *opera prima*, la celebrada *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1940), una mostra portentosa de la tècnica i l'experimentació que ofereix la càmera per aconseguir el desenvolupament desitjat en una escena determinada. La deformació de l'espai, el picats i contra-picats, els angles que creen una sensació d'angoixa constant, la fotografia de Russell Metty —un dels noms de referència, col·laborador de Welles a altres títols com *The magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, 1942) o *The stranger* (*El extraño*, 1946), entre d'altres aspectes, són l'essència de la pel·lícula.

Tots aquests elements conformen una part clau de la força que emana el film, i ens aturarem per analitzar tres moments. L'inici del relat, amb el recordat i venerat *travelling* més pla seqüència de 3 minuts i 10 segons, normalment considerat de més durada, però que tècnicament es tanca una vegada el cotxe fa explosió i la imatge posterior ja és un contraplà de les restes del vehicle, i que immediatament és respost amb una aproximació al personatge de Charlton Heston, que és perseguit per una càmera a l'esquena, que permet notar la sensació d'incertesa que envaeix l'escena, i que anticipa un ambient carregat de complicaci-

ons i mentides, específicament quan es presenta a la pantalla Quinlan, —segon moment—, amb el contrapicat sortint del cotxe, amb unes dificultats evidents, físicament demacrat, però que impregna una aurèola de respecte a tots els personatges, expectants després de la seva arribada al llocs dels fets. I de cap manera s'ha d'oblidar l'interrogatori al personatge de Sánchez (Víctor Millán) —tercer moment—, resolt amb dos plànols continus d'uns cinc minuts cadascú.

El començament és senzillament espectacular, perquè amb un simple pla de detall de la dinamita que ha de fer explosió, i un recorregut pels carrers situats a la frontera entre Mèxic i els EUA, Welles aconsegueix una posada en escena àgil i atractiva, i des d'aquest moment, l'espectador queda expectant davant la trama argumental que començarà a desenvolupar-se. L'atmosfera aconseguida pel director a aquesta pel·lícula, és el marc on tota la resta d'elements conjuguen a la perfecció, com la maquinària d'un rellotge. La sensació de barroquisme, la llum, la sensació laberíntica per on deambulen els protagonistes, crea un microcosmos idoni d'experimentació per a Welles, un director arriscat com demostra en aquest film

Un altre component de *Touch of evil*, i que està relacionat amb tota la carrera de Welles, és el muntatge definitiu. L'estrena d'aquest film va ser al gener de 1958, amb una durada inicial d'una hora i 48 minuts. Santos Zunzunegui exposa en el seu estudi sobre l'obra de Welles,⁶ que la resposta no va ser satisfactòria i que el film va ser retallat 15 minuts, quedant-se en els 93 minuts. Orson Welles havia deixat de controlar el muntatge definitiu per desavinences amb la Universal, igual que li va succeir a la RKO amb el flagrant cas de *The magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, 1942). El muntatge definitiu presentat a la *première* oficial a l'any 1958 no va ser responsabilitat d'Orson Welles, i des de llavors, es varen produir retocs, retalls i afegits a un film, que definitivament va presentar un muntatge en suport DVD, a l'any 1998, i que és considera la còpia més fidel ideada pel director.⁷

Abans de concloure, un recordatori per la banda sonora del mestre Henry Mancini, que va compondre per *Touch of evil* un *score* ple de ritmes propers als blues, al jazz; en general a una estela de percussió que s'apropava en certa forma a ritmes llatins per connectar amb el paratge mexicà. Alguns dels temes més recordats són el de l'obertura —codirigit pel propi director—, que funciona com una simfonia en relació a la imatge, o el del segrest de Janeth Leigh, una escena on queda dissimulada la seva evident violència degut a la utilització d'un ritme musical com el de Mancini.

Orson Welles va escriure d'alguna manera la carta de comiat del cinema negre, que el pas del temps ha convertit en un emblema de l'experimentació fílmica, i que el mateix pas del temps, va anar transformant aquesta petita corrent que conjugava cine de gàngsters i policies, en un recull d'algunes de les millors peces rodades des de fa més

de cinquanta anys. El concepte exercici d'estil, tan emprat a la literatura sobre cinema, i del que ens va parlar el poeta i novel·lista francès Raymond Queneau a la seva obra de l'any 1947, *Exercices de style*, és una mostra perfecta del què un director pot incidir en una història determinada. Igual que feia

Queneau al seu llibre, on apareixien 99 maneres de contar una mateixa història, molts de directors han treballar amb línies argumentals semblants en quant a policíes, corrupció, assassinats, però mai ningú es podrà apropar a la versió que va fer en Welles, perquè simplement és única, és la seva i l'empremta que va deixar en aquest gènere.

El *film noir* és pràcticament un exercici d'estil en si mateix, ja que molts de directors i amb carreres completament divergents, varen apropar-se en un moment determinat a la seva atractiva influència, per afegir, a mode de tribut, la seva contribució a una tendència cinematogràfica màgica i irrepetible. Si el cinema és l'art del segle XX, *Touch of evil* serà sempre una de les peces mestres de la col·lecció, perquè a més del què significa per ella mateixa, la innovació a través d'un llenguatge cinematogràfic i una estètica, va deixar un llegat sobre el que ningú mai s'ha pogut apropar, perquè el cinema negre, el *negre pur*, mai no ha tornat a brillar a la pantalla com a aquest film. ■



(1) Moviment artístic nascut a Alemanya a començaments del segle XX, regió —conjuntament amb Àustria—, d'on procedien precisament els directors immigrants que varen arribar als EUA a principis dels trenta, i que assentaren una part fonamental de les bases del cinema negre dins el mercat nord-americà.

(2) Per una introducció històrica d'aquest terme, *Los géneros cinematográficos*. Rick Altman. Paidós, Barcelona, 2000. pàgs. 92-95.

(3) L'existència del codi Hays, oficiosa-ment des de l'any 1930, i d'aplicació real entre 1934 i 1967, va ser una barreira per a multituds de films d'aquella etapa, i on el *film noir* exercia un paper de rebel·lia i forta incorrecció davant aquella societat imperiosament conservadora.

(4) Consultar el llibre de Santos Zunzunegui, *Orson Welles*. Càtedra, Madrid, 2005. pàgs. 159-160.

(5) A *Dirigido por...*, maig de 1998, núm. 268, pàg. 57.

(6) Obra citada, Santos Zunzunegui, Orson Welles. Pàgs. 165-166.

(7) Per una visió global de tot el procés: *Dirigido por...*, juliol-agost de 1990, núm. 1990. pàgs.15-16.