

LOS PUENTES COMO ARGUMENTO ESTÉTICO EN LA TRILOGÍA DEL HAMPA DE BRIAN DE PALMA: *EL PRECIO DEL PODER, LOS INTOCABLES DE ELIOT NESS Y ATRAPADO POR SU PASADO*

Pedro PLASENCIA LOZANO

«Ninguna escultura alcanzará nunca la escala de un puente o un edificio, lo que otorga un significado a la arquitectura, especialmente a la arquitectura que se integra con la ingeniería».

Santiago Calatrava¹

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre la importancia de los puentes en las películas del director americano Brian De Palma, perteneciente a la generación del *New Hollywood*. El director es célebre por la potencia visual de sus películas, entendidas como suma de secuencias de gran perfección técnica, y en muchas de ellas los puentes son empleados para realzar la narración. Se esboza, del mismo modo, la relación entre elementos urbanos y cine a partir de la década de 1960, tanto en la introducción como en la conclusión del texto.

Palabras clave: Brian De Palma, puente, cine, ingeniería, urbanismo, New Hollywood.

Abstract

The article deals with the importance of the bridge in the movies of the American film director Brian De Palma, who belongs to the so-called New Hollywood generation. This film director is famous for the visual power of his films, which are understood as a succession of technically highly perfect sequences, in many of which bridges are used in order to enhance the narration. Likewise, there is also an outline of the relationship between urban elements and cinema after the 1960's, both in the introduction and in the conclusion of the text.

Keywords: Brian De Palma, bridge, cinema, engineering, urbanism, New Hollywood.

LA CIUDAD A TRAVÉS DEL CINE. BREVE APROXIMACIÓN

Entre 1950 y 1960 se dan dos fenómenos que revolucionan por separado las historias del cine y de la teoría urbana. Por una parte, el cine hollywoodiense comienza a realizar rodajes en localizaciones exteriores. El perfeccionamiento de las técnicas de sonido, la reducción del tamaño de los equipos, el abaratamiento del

¹ CALATRAVA, S., *Conversaciones con estudiantes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 99.

rodaje en la calle, la proliferación del uso del televisor –que presenta la imagen de la ciudad en los noticiarios a los espectadores haciéndola atractiva y cercana de este modo– y la influencia de la *Nouvelle Vague* francesa –que prefiere rodar *al natural* por cuestiones filosóficas, políticas y económicas– son las causas fundamentales del fenómeno. Del mismo modo, hacia 1960, la *Tendenza* y Aldo Rossi establecen las bases del pensamiento urbano europeo moderno, la llamada «ciencia urbana», y en 1964 se firma la Carta de Venecia, que consagra la extensión del concepto de patrimonio de los edificios al ambiente urbano. Será también Aldo Rossi el que eleva los *hechos urbanos* a la categoría de *obra de arte*².

Un tercer fenómeno vendrá a enlazar los dos anteriores: la aparición del concepto de la *cultura de masas*, que nos remite tanto al cine como máximo exponente de esta *cultura* como al propio conjunto de la sociedad moderna urbana, en tanto que receptor único –la *masa*– de la mencionada cultura de masas. Tengamos en cuenta, además, que la *masa* vive en la ciudad contemporánea y la percibe como hábitat natural. Guy Debord irá un paso más allá y afirmará en 1967 que «allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales»³, y que «en el espectáculo, una parte del mundo se representa ante el mundo, apareciendo como algo superior al mundo»⁴. Es decir, que la masa urbana acude al cine cuando consume cultura⁵; allí ve reflejado el mundo –las localizaciones exteriores de las películas–, y toma conciencia del hecho urbano. Y es el cine el motor de esta toma de conciencia, precisamente, porque como decía Debord, el espectador mira con más atención las imágenes del mundo que el propio mundo⁶.

Los directores de cine, a su vez, son más conscientes que nunca del sentimiento de autoría y de propiedad de la película, y emplean tanto el montaje como los movimientos de cámara y los ángulos de filmación para enfatizar visualmente la acción. Uno de los padres intelectuales de la *Nouvelle Vague*, Alexandre Astruc, dirá en 1948 que el verdadero cineasta «puede expresar su pensamiento, por abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual que se hace hoy a través del ensayo o de la novela», y habla de una nueva era, la de la «*caméra/stylo* (cámara/estilográfica)⁷». La relación entre imagen-espectador-creador de dicha imagen (el director) es resumida por Melot diciendo que «toda imagen, hasta la más realista, tiene su parte imaginaria, la que le da su autor, pero también las que

² ROSSI, A., *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 73. 1.ª edición *L'architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966.

³ DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2008, p. 43.

⁴ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁵ Guy Debord dirá en 1967 que «el espectáculo constituye el modelo actual de vida socialmente dominante». DEBORD, G., *op. cit.*, p. 39.

⁶ También podemos citar a Julian Hochberg: «Podemos percibir un número infinito de escenas pero sólo percibimos una, esto ha de significar que hemos de considerar algo más que el propio estímulo». GOMBRICH, E. H., HOCHBERG, J. y BLACK, M., *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 70.

⁷ ASTRUC, A., en *L'Écran Français*, n.º 144, citado por MEMBA, J., *La nouvelle vague*, Madrid, T&B Editores, 2009, p. 23.

le son dadas por cada uno de sus espectadores»⁸. Y también Deleuze nos recuerda que «el cine no es simplemente la cámara, es el montaje. Y el montaje es, sin duda, una construcción desde el punto de vista del ojo humano»⁹. Es decir, que cuando un director decide montar una escena de una determinada manera lo hará de esa precisa manera, aprovechando las posibilidades del cine como no se había hecho hasta entonces, con un lenguaje visual más barroco, complejo y rico (aunque, quizá, excesivamente efectista en algunos casos).

BRIAN DE PALMA

Los directores americanos que comienzan a trabajar en los años 60-70 bajo la influencia tanto de la *nouvelle vague* como de todo el aparato ideológico y conceptual de la cultura de masas conforman un grupo usualmente llamado el *New Hollywood*. No se trata necesariamente de directores hollywoodientes, ni tan siquiera americanos, pero sí reciben en algún momento de sus carreras la financiación de los estudios de California. Este grupo no es cerrado y cada crítico define su propia lista de nombres, aunque una serie de directores aparecen en todas las listas: Arthur Penn, Woody Allen, Martin Scorsese, Stanley Kubrick o Francis Ford Coppola. Y también, del mismo modo, encontramos el de Brian De Palma¹⁰.

Quizá la característica más singular y repetida por los estudiosos del cine de Brian De Palma sea su afán imitador¹¹. En sus películas encontramos repetidas revisiones de secuencias y temas, fundamentalmente hitchcockianos¹² pero también de otros autores¹³. Aunque más que un mero copista, el director es un auténtico estilizador de algunas de las escenas más célebres de la historia del cine desde el punto de vista del manejo de la cámara y del montaje. Y, quizá gracias a esa ca-

⁸ MELOT, M., *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010, p. 13.

⁹ DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 122. Se trata de un pensamiento que engarza también con los propios artículos de Dziga Vertov defendiendo el montaje como arma fílmica e incluso política.

¹⁰ Está, por ejemplo, en la de Robert Kolker. KOLKER, R., *A cinema of loneliness*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 175. También en la de Ryan Gilbey. GILBEY, R., *It don't worry me. Nashville, Jaws, Star Wars and beyond*, Londres, Faber and faber, 2004, p. xvii. Asimismo, en la de Lester D. Friedman. FRIEDMAN, L. D., *American cinema of the 70'. Themes and variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007, p. 20. Del mismo modo, en la de Noel King, KING, N., «The last good time we ever had», p. 20, y en la de Thomas Elsaesser, ELSAESSER, T., «American Auteur cinema», p. 40; ambos artículos forman parte del libro ELSAESSER, T. *et al.*, *New Hollywood cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.

¹¹ Sus películas presentan otras características propias asimismo interesantes: el manejo de los momentos temporales, como el recuerdo del protagonista de *Corazones de Hierro (Casualties of war)*, 1989), los paralelismos de *Fascinación (Obsession)*, 1976), los sueños de *Doble cuerpo (Body Double)*, 1984) o *Femme Fatale* (2002); también los brillantes comienzos, que narran en pocos minutos las situaciones clave de la película, e incluso los títulos de crédito, de sugerentes tipografías.

¹² *Fascinación* y *Vértigo* (1958), *Hermanas (Sisters)*, 1973), *La soga (Rope)*, 1948), *La furia (The fury)*, 1978) y *Los pájaros (The birds)*, 1963), como indica Gilbey. GILBEY, R., *op. cit.*, p. 89.

¹³ Como *Los Intocables de Eliot Ness (The Untouchables)*, 1987) y *El acorazado Potemkin (Bronenósets Potyomkin)*, Serguéi Eisenstein, 1925).

pacidad de imitación —u *homenajes fílmicos*—, el director ha desarrollado una gran perfección visual¹⁴, tal vez sólo equiparable a la de Kubrick («rigor kubriciano», dice Gilbey al referirse al director que nos ocupa¹⁵) en lo que se refiere al resto de directores del *New Hollywood*. De Palma entiende una película como una sucesión de secuencias en las que cada elemento tiene su propio significado, hasta el punto de que la verosimilitud de lo narrado es secundario frente a la construcción de escenas, los recursos estilísticos y formales dentro de ella y la brillantez técnica en el manejo de la cámara, especialmente en los maratonianos planos secuencia. De Palma, por otra parte, quizá puede ser criticado por su excesivo postalismo¹⁶, así como por descuidar en demasía el ritmo global de la película al subordinarla a la suma de las partes.

Dentro de su cine, en tanto que aglutinador de secuencias, observamos una recurrencia hacia los puentes como elementos del paisaje que nos muestra la cámara —un paisaje fundamentalmente urbano, aunque también rural o selvático en ocasiones—, sea cual sea el tipo de película que estemos visionando: bélicas (*Corazones de hierro*, 1989; *Redacted*, 2007), de intriga (*Fascinación*, 1976; *Impacto*, 1981; *Doble cuerpo*, 1984; *Femme Fatale*, 2002) o en las más puramente comerciales y de encargo (*La hoguera de las vanidades*, 1989; *Misión imposible*, 1996)¹⁷. De Palma eleva el puente, un elemento ingenieril, a categoría de argumento escénico fundamental sobre el que distribuir el resto de elementos de la secuencia, mostrándolo como lugar singular en el que pueden ocurrir cosas. Como consecuencia de ello, por otra parte, logra transmitir al espectador las cualidades estéticas, icónicas o semióticas de los puentes en tanto que construcciones humanas que ordenan y singularizan el paisaje. De Palma, por tanto, emplea los puentes como ya hicieran Turner, Pissarro, Monet o Hopper, sirviéndose de su poderosa carga sintáctica y visual para acompañar la acción que ocurre en su entorno¹⁸, fotografiándolos de todas las formas técnicamente posibles y desde todos los ángulos, y sacando partido además a las más diversas tipologías constructivas: los viaductos, los puentes-icóno, los puentes en celosía, los colgantes, los peatonales, los carreteros o los ferroviarios.

Brian De Palma tiene una filmografía de casi treinta películas que podemos agrupar en diferentes categorías, como ya expusimos antes. Hemos seleccionado

¹⁴ La importancia de lo visual en el cine de De Palma puede rastrearse en los juegos de espejos, en los primeros planos de los ojos de los protagonistas de sus películas, en el tratamiento del paparazzi en *Femme Fatale* o en las distintas calidades de la imagen de *Redacted* (2007), así como en sus reiteradas particiones de la pantalla en dos o más momentos simultáneos.

¹⁵ GILBEY, R., *op. cit.*, p. 97.

¹⁶ Que es un aspecto del cine habitualmente criticado. Por ejemplo, Godard lo considera falto de ética. MEMBA, J., *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Son pocas las películas de De Palma en las que no encontramos puentes: *Carrie* (1976), *En nombre de Caín* (*Raising Cain*, 1992) u *Ojos de serpiente* (*Snake Eyes*, 1998).

¹⁸ Podría pensarse que el afán de imitación citado antes le ha llevado también a los puentes, pero no encontramos que Hitchcock sea un gran pontífilo, más allá del empleo del Golden Gate en *Vértigo*. Los puentes, por tanto, son un elemento original en el cine depalmano.



FIG. 1. *El puente vietnamita donde se produce el desenlace de Corazones de hierro.*



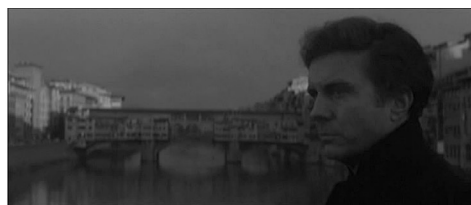
FIG. 2. *John Voigh en el Puente de Carlos (Misión imposible).*



FIG. 3. *Antonio Banderas y Rebecca Romijn-Stamos sobre la parisina Pasarela Debilly (Femme Fatale).*



FIG. 4. *Melanie Griffith y Tom Hanks junto al puente de Queensboro (La hoguera de las vanidades).*



FIGS. 5-6. *Juego de puentes y miradas en Florencia (Fascinación): mientras Cliff Robertson y Geneviève Bujold cruzan por el Ponte della Trinitá observamos el recargado Ponte Vecchio y el estilizado Ponte alla Carraia.*

sus tres películas relacionadas con el mundo del hampa¹⁹, como un modo de sintetizar y ejemplificar hasta qué punto el director aprovecha los puentes para ubicar determinadas secuencias o planos en su entorno. Las tres películas tienen puntos en común –como el gusto por la violencia, la estilización visual– e interesantes diferencias, pues recorren el Miami colorista y hortera de los 80, el Chicago glamouroso y decadente de los 30 y el Nueva York sombrío y corrupto de los 70. También es aquí donde el cine del director encuentra su mejor versión, donde se insertan con más comodidad sus plagios-homenajes. Karel Capek decía que «a pesar de todos sus defectos, el cine posee una ventaja primitiva: es épico y en él la vida se revela

¹⁹ Dentro de poco serán cuatro, ya que está rodando la precuela de *Los Intocables*; consideramos además que *La Dalia Negra (The Black Dahlia, 2006)* no es una película de gánsters propiamente dicha.

en su forma más pura y más clara: en acción». Pensamos que De Palma es un director que entiende la preponderancia visual del cine y por tanto asume que es, ante todo, un espectáculo. Y la épica del hombre solitario (o del grupo solitario, caso de *Los Intocables*) junto con la acción que sus hechos llevan consigo son las causas de que el cine depalmano de «suma de secuencias» logre esquivar esa pérdida de ritmo que lastra otras películas suyas. Creemos que en estos tres títulos, en fin, se hace visible el anhelo, anunciado por Gilbey, de «fundir la cultura del pop con el clasicismo cinematográfico»²⁰.

EL PRECIO DEL PODER (SCARFACE, 1983)

Se trata de un remake de la película *Scarface* (Howard Hawks, 1932). Narra la historia de un delincuente cubano frío y ambicioso, Tony Montana, que llega como balsero a Miami en 1980. Instalado en Estados Unidos, logra ir ascendiendo dentro de una organización criminal junto a su amigo Manny Rivera hasta conseguir hacerse con ella. El guión firmado por Oliver Stone, la música de Giorgio Moroder y las interpretaciones de Al Pacino, Michelle Pfeiffer, Steven Bauer, F. Murray Abraham, Robert Loggia o Mary Elizabeth Mastrantonio son los puntos fuertes de la película, una historia con tintes operísticos cercana a la esencia de *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972) en lo que se refiere a la importancia del núcleo familiar del protagonista dentro del argumento.

Centrándonos en las escenas en las que aparecen puentes, observamos cómo el campamento de refugiados cubanos que acaban de llegar al país es presentado al inicio de la película con un enorme plano secuencia en el que la cámara nos lleva desde la civilización, representada por la parte alta de las autopistas, a las cloacas de la ciudad (Figs. 7-12). De Palma pretendía narrar el origen de bajos fondos del personaje, y logra transmitir esta situación inicial con una potente metáfora, merced a la separación de niveles que provocan los distintos viales de incorporaciones y cruces del nudo carretero.

De Palma nos presenta asimismo el encuentro entre Montana y Rivera (Figs. 13-14), o los disturbios que en un momento dado asolan el campamento, utilizando siempre como referencia las pilas de los viaductos. La impresión es que estamos ante un auténtico hormiguero bajo la tierra, bajo la civilización de las vías rápidas que transportan a los ciudadanos americanos, separados de los inmigrantes. Este tipo de puente urbano es ejemplo del *no-lugar* de Marc Auger. En la ciudad americana, la «ciudad sin centro», observamos cómo los habitantes cruzan sobre las vías rápidas sin atender a los peatones, y sólo los vecinos del lugar toman conciencia de lo que hay bajo el puente. Cabe señalar que el lugar del rodaje del campamento de refugiados no se encuentra realmente en Miami, sino en Los Ángeles, bajo el nudo de autopistas entre la I-10 y la I-110 de la ciudad, y nos da una idea de la absoluta fragmentación urbana que existe en la ciudad californiana. Más allá

²⁰ GILBEY, R., *op. cit.*, p. 99.

FIGS. 7-12. *El precio del poder.*FIGS. 13-14. *El precio del poder.*

del campamento de refugiados cubanos, De Palma parece avisar a los urbanistas de que este tipo de no-lugares (o de no-paisajes) sólo podrían servir para albergar en ellos a no-ciudadanos, siendo por tanto absolutamente rechazables.

Tony Montana, tras cumplir con éxito su primer trabajo en la organización del mafioso Frank Lopez, llama por teléfono para dar cuenta de lo ocurrido (Figs. 15-18). Montana está situado en la MacArthur Causeway, una vía rápida que cruza la bahía de Miami²¹, y al fondo observamos un barco y la exclusiva Star Island de la bahía de Miami, junto con el puente –llamado sencillamente Bridge Road– que la une con la mencionada vía rápida. Montana está próximo a cruzar metafóricamente el puente

²¹ Inmortalizada en numerosas ocasiones por el cine, desde *Una Jaula de Grillos* (*The birdcage*, Mike Nichols, 1996) hasta *Up in the air* (Jason Reitman, 2009). Está previsto que esta vía desaparezca en 2014 al ser sustituida por un túnel.



FIGS. 15-18. *El precio del poder*.

que lo llevará de los suburbios de Miami a las mansiones elitistas, al dinero, a las mujeres y a la coca: al poder. En la escena, De Palma mueve con lentitud la cámara rotándola en torno a la figura de Montana, y percibimos cómo la escala del puente aquí es humana, integrándose en el paisaje y evitando erigirse en protagonista de las vistas de los chalets de Star Island. Al contrario, su tamaño es armonioso con el entorno, y en la imagen no es más que una fina línea que salta impávida la lámina del agua, como reflejo también de lo fáciles que se le han puesto las cosas al protagonista dentro de la organización. La fotografía, además, es cálida, con una puesta de sol de tonos malvas en los que se integra la camisa roja de Montana²².

En la tercera y última escena pontífica de la película vemos a Montana hablando de nuevo por teléfono (Figs. 19-22). En esta ocasión acaba de realizar un trabajo en Nueva York que no ha salido bien, y que además va a tener para él consecuencias irreparables. Al compararla con la escena anterior observamos diferencias significativas: la cámara ahora no gira en torno a Montana, sino que sigue al helicóptero en su trayecto mientras se acerca al helipuerto, regalándonos una vista del puente y del río; simultáneamente escuchamos a Montana hablando por teléfono fuera de cámara hasta que el helicóptero se posa en el suelo; los colores cálidos de la conversación anterior son sustituidos por los fríos, su camisa hortera (su verdadera identidad, si recordamos la primera escena comentada) es cambiada por la corbata y el traje; además, el puente del fondo ahora es enorme, metálico, frío y complejo, y se sitúa por encima del personaje. Lo que antes era una fina línea en el horizonte ahora puede señalarse como un enrejado más propio de una celda, una suerte de tela de araña en la que Montana ha caído y de la que no va poder escapar. Se trata del puente de Queensboro sobre el East River, uno de los más divulgados por el cine²³. Su tipo-

²² Somos conscientes de que la reproducción del artículo es en blanco y negro.

²³ Lo hemos visto en *La historia de Eddie Duchin* (*The Eddie Duchin story*, George Sidney, 1956), *Manhattan* (Woody Allen, 1979), *Delitos y faltas* (*Crimes and misdemeanors*, Woody Allen, 1989), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002) o *The International* (Tom Tykwer, 2009).

FIGS. 19-22. *El precio del poder.*

logía, *cantilever*, ha sido tradicionalmente denostada por la ciudadanía, según nos indica Miguel Aguiló, pues «parecían excesivamente tecnológicos» y «sólo quienes tenían cierta formación técnica supieron apreciar sus ventajas y su potencialidad, mientras que el público en general prefirió claramente la tradicional apariencia de los arcos o los puentes colgantes»²⁴. En esta película aparece como un lugar frío e inhóspito, si bien el factor escala lo ennoblece y resalta sus virtudes paisajísticas, destacando frente al neoyorquino barrio de Queens que vemos al fondo.

LOS INTOCABLES DE ELIOT NESS (THE UNTOUCHABLES, 1987)

En tiempo de la Ley Seca la ciudad de Chicago está completamente sometida a los designios del gángster Al Capone, que extorsiona a los comerciantes y compra a la policía. Para combatir esta corrupción, el agente federal Eliot Ness forma un grupo de cuatro hombres insobornables cuyo objetivo es cazar al mafioso y acabar con su organización. Fue una película muy popular desde su estreno gracias al carismático reparto (Kevin Costner, Robert de Niro, Sean Connery, Andy García, Charles Martin Smith, Billy Drago), al buen guión de David Mamet –inspirado en la novela *The Untouchables*, escrita en 1957 por el propio Eliot Ness y Oscar Fraley–, a la música de Ennio Morricone y a la estética *revival*²⁵, vestuario de Armani incluido. Se trata de una actualización brillante del cine negro de época, con personajes buenos incorruptibles y malos sin compasión, con toques épicos y fotográficos que lo aproximan al western.

²⁴ AGUILÓ, M., *Forma y tipo en el arte de construir puentes*, Madrid, Abada editores, 2010, p. 157.

²⁵ Pensamos que, al no haber cine rodado en exteriores en esa época, cualquier aproximación posterior que se hace resulta siempre efectista y rentable a efectos de taquilla y/o crítica. De algún modo, tapan la ausencia de una época en la que sí había industria cinematográfica pero no hay imágenes de exteriores de dicha época.

La primera escena en la que vemos un puente sirve para situarnos en el ambiente peligroso y delictivo que atraviesa la película. La cámara se mueve bajo uno de los puentes del ferrocarril elevado de Chicago, y nos aproxima a un local en que tiene lugar un intento de extorsión por parte de los secuaces de Al Capone (Figs. 23-24). El propietario del bar se niega a comprar la cerveza que le «proponen» y le dejan por ello un maletín-bomba que estalla a los pocos segundos. Vemos entonces huir en un coche al asesino Frank Nitti, vestido de blanco, dejando tras de sí un ambiente desolador (Figs. 25-28). El puente es empleado aquí como gran estructura que añade un ambiente de lugar cerrado a la escena, reforzando la sensación de claustrofobia. Y es curioso, porque antes de la explosión, la sensación que transmite el viaducto era la contraria: un lugar agradable integrado en las casas del entorno. Un espacio alejado también del no-lugar que veíamos en la primera escena comentada de *El precio del poder*. Aquí el ferrocarril está perfectamente integrado en la ciudad sin constituir un efecto fronterizo. Incluso dota al paisaje urbano de un estilo propio, cosmopolita y moderno que De Palma aprovecha para situar estéticamente la escena. Este espacio, concretamente, se sitúa en la unión de las calles North Clark Street y West Roscoe Street, en Chicago. El viaducto que sobrevuela el cruce sustenta las vías de las líneas Roja y Púrpura del Metro. Este transporte, conocido como «L» –de «eLevated»– comenzó a erigirse en 1892 y fue uno de los causantes de la rápida expansión urbana de la ciudad. La estructura que vemos en la película, de unos 5 m de altura, está formado por un estético entramado de vigas roblonadas y pilas igualmente metálicas, que confieren gran ligereza visual en lo que a los elementos verticales se refiere.



FIGS. 23-28. *Los Intocables de Eliot Ness.*

La escena en la que Eliot Ness conoce a Malone tiene un significado importante en la película. Ness acaba de cosechar un fracaso difundido y magnificado por la prensa, y pasea hasta detenerse en uno de los puentes del Loop de Chicago (Figs. 29-30). Relee la nota causante de su fallo, un chivatazo deliberadamente falso que alguien le deslizó, y la tira al río (Figs. 31-33). De entre las sombras aparece entonces el policía Jimmy Malone, que hasta entonces no habíamos visto en la película, y establece contacto con Ness, un encuentro providencial que dará al agente del gobierno las claves para comenzar a tener éxito en su lucha contra la banda de Capone (Figs. 34-36). Si las calles de la ciudad están corruptas, parece decirnos De Palma, Ness aún puede ir a uno de los puentes del Loop a tener algo de tranquilidad, buscando meditación y sentido a su propia vida. Toda la escena está entre sombras, con ángulos forzados sumamente expresivos que dejan además en tinieblas tanto las aguas del río como los edificios colindantes. Sólo hay luces en la zona peatonal del puente (el tablero inferior), que iluminan a ambos *intocables* resaltando su honestidad y singularidad frente a la corrupción y oscurantismo del resto de chi-



FIGS. 29-36. *Los Intocables de Eliot Ness.*

cagolenses. Esta escena, como decimos, se sitúa en el Loop de la ciudad, la zona más céntrica de la metrópolis y la más interesante arquitectónicamente hablando, en la que el río Chicago es salvado por decenas de puentes, todos ellos basculantes. En concreto, el que aparece en la pantalla es el puente de la Michigan Avenue²⁶, una estructura de tablero doble móvil, de 78 m de longitud cada parte (156 m de luz, por tanto) y 28 de gálibo. El puente fue construido entre 1917 y 1920 con elementos metálicos y roblones, y en la práctica son dos puentes en ménsula que operan de forma independiente en las labores de apertura. Fue diseñado por Edward H. Bennett, importante arquitecto coautor del Plan de Chicago.

La secuencia más elaborada de la película nos lleva a la frontera con Canadá, en la que va a realizarse una compra ilegal de alcohol. Ness y los suyos contemplan el puente que sirve de frontera junto con algunas unidades de la policía montada (Fig. 37). Después, los cuatro intocables se quedan haciendo guardia en una cabaña situada en las inmediaciones desde la que vemos el puente (Fig. 38). Al cabo de las horas, el grupo observa con unos prismáticos cómo se acercan al puente una serie de coches provenientes de ambas direcciones (Figs. 39-40). Es entonces cuando se dirigen montados a caballo hacia los matones, que son sorprendidos en ambos extremos del lugar fronterizo por los agentes de la ley de los dos países (Figs. 41-42). La lucha, además, deja una caída al vacío desde la estructura que permite al director mostrarnos la parte oculta del tablero (Fig. 43). Tras la misma, y ya de vuelta en la cabaña, volvemos a ver el puente a través de las ventanas y las puertas (Fig. 44). Estamos, en resumen, ante una completa secuencia heredera de la épica de John Ford, en la que se nos presenta el lugar, se nos muestran los preparativos de la batalla, la espera de la misma, la situación de la casa, la llegada de los gánsters (equivalentes en este caso a los indios del western), el ataque²⁷ y las consecuencias del mismo. Y, en la secuencia, el puente gobierna todos los movimientos de la cámara, que está perennemente dirigida hacia él para enfatizar su relevancia escénica. En realidad la estructura, conocida como Hardy Bridge²⁸, no se encuentra en la frontera canadiense, sino en Great Falls, Montana, y es cruzada por la carretera Old Hwy 91 en las inmediaciones de la Pine Island, en el río Missouri. El puente cruza el río con sus dos vanos mayores (los del lado «americano» en la película) y una línea de ferrocarril que apenas observamos con su vano menor (lado «canadiense»). Su estructura está compuesta de tres celosías tipo Warren de canto variable (llegando a tener 6,10 m de altura), de 60 m de longitud las dos grandes y 37 m la más pequeña. Se encuentra enclavado en un espectacular cañón, y su ubicación está

²⁶ El puente ha aparecido en películas como *Reacción en Cadena* (*Chain Reaction*, Andrew Davis, 1996), *Mercury Rising* (Harold Becker, 1998), *Separados* (*The Break Up*, Peyton Reed, 2005) o *La casa del lago* (*Lake House*, Alejandro Agresti, 2006).

²⁷ Los cuatro jinetes galopando hacia el horizonte nos remite a los planos finales de la más reciente *Indiana Jones y la Última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg, 1989).

²⁸ En el sitio web <http://www.his.state.mt.us/shpo/register/HARDY.pdf> podemos ver la ficha de su catalogación como monumento protegido.



FIGS. 37-44. *Los Intocables* de Eliot Ness.

reforzada por la amplia curva que describe el río en su entorno, tal y como vemos en una de las vistas panorámicas que nos ofrece la película. Fue construido en 1931.

ATRAPADO POR SU PASADO (CARLITO'S WAY, 1993)

La película narra la historia de Carlito Brigante, un traficante portorriqueño que sale de la cárcel con el propósito de llevar una vida legal, apartado de las drogas y del hampa en el Nueva York de 1975. Su plan es conseguir dinero regentando un bar, El Paraíso, para luego marcharse a Nassau con su pareja Gail y emprender allí un negocio turístico. La película es compleja, con diferentes sucesos que protagonizan los antiguos conocidos de Carlito, y es por ello la más ambiciosa y complicada en lo que a guión se refiere de cuantas películas ha realizado Brian De Palma. El reparto lo componen Al Pacino, Sean Penn, Penelope Ann Miller, John Leguizamo o Viggo Mortensen; el guión lo firma David Koepp a partir de los libros escritos por Edwin Torres sobre Carlito Brigante, y la música es de Patrick Doyle. La simbología de los elementos cobra en la película una relevancia incluso mayor de lo

habitual en De Palma, y fue reconocida como mejor película de la década de 1990 por los lectores de *Cahiers du Cinéma*.

Al salir de la cárcel Carlito toma contacto de nuevo con su viejo barrio. Ve a algunos antiguos compañeros de correrías, como Guajiro o Pachanga, y tiene una reunión con un traficante que está comenzando su carrera llamado Rolando Rivas (Figs. 45-46). Éste le ofrece asociarse a él, pero Carlito rechaza la oferta y declara que no desea volver a delinquir. La reunión tiene lugar en la terraza de un pequeño local situado bajo un viaducto ferroviario. Vemos cómo De Palma asocia el lugar en esta ocasión con las madrigueras bajo las que se esconden los criminales. Un lugar en la sombra, en la calle, semioculto. La simbología se completa con el color de los trajes. Rivas va de blanco, como Frank Nitti en *Los Intocables* y como todos los capos criminales de *Atrapado*, mientras Carlito viste un negro que llevará durante toda la película. La ubicación exacta de la escena es la intersección de Park Avenue con la calle 116, en Harlem, Nueva York²⁹.



Figs. 45-46. *Atrapado por su pasado*.

Tras la reunión con Rivas, Guajiro lleva a Brigante hacia su casa, aunque antes ha de detenerse para hacer una entrega de dinero a un traficante llamado Quisqueya. Carlito no lo aprueba, pero accede a acompañarlo. El encuentro terminará, ya dentro de la barbería que Quisqueya utiliza como tapadera, con un episodio violento en el que mueren todos los personajes salvo Carlito. Sin embargo, lo que nos interesa es ver el entorno de la barbería: Guajiro conduce y aparca su coche bajo otro viaducto ferroviario, en un ambiente de marginalidad representado por los niños que juegan al balón en medio de los coches y las basuras (Figs. 47-48). De nuevo se trata del viaducto que recorre Park Avenue, en esta ocasión en el cruce con la calle 117³⁰.

Como comentábamos, el club Paraíso es el lugar en el que Carlito pretende cimentar su nueva vida. Se trata de un local situado de nuevo junto a un viaducto

²⁹ En la actualidad dicho local no existe, y los tonos del viaducto, que en la película eran verdosos, son ahora de un color similar al acero corten. Como en el resto de localizaciones descritas en el artículo, hemos utilizado las herramientas Google Maps y Google Street View para hallar las direcciones exactas. Gracias al cine, en tanto que archivo de imágenes, podemos observar cómo evoluciona el mobiliario urbano, los colores de la ciudad, los toldos, los rótulos o los pavimentos.

³⁰ En esta ocasión, incluso percibimos cómo el edificio rojo del primer fotograma tiene en la actualidad parte de la fachada pintada de blanco, lo que lleva a preguntarnos si la homogeneidad del rojo fue una imposición de la película para homogeneizar los tonos de la escena. También la barbería es blanca en la actualidad.

FIGS. 47-48. *Atrapado por su pasado.*

ferroviario urbano, en el que se agolpan las gentes para entrar (Figs. 49-52). El club es totalmente ficticio, la entrada se construyó en las inmediaciones de un viaducto que no logramos identificar, mientras que las escenas en el interior se rodaron en un decorado levantado en los estudios Kaufman-Astoria. La localización del exterior, por tanto, vuelve a ser clave y en absoluto aleatoria, puesto que se podía haber elegido cualquier lugar de la ciudad para situar un cartel de neón y un portero en la puerta. Podemos hallar, tras las tres escenas ya comentadas de la película, un significado completo de estos viaductos para *Brigante*, pues advertimos que en sus inmediaciones será donde él tenga contactos con las personas relacionadas con el crimen. El Paraíso, además, se encuentra en una calle en curva que trata de alejarse del viaducto. Parece como si el destino de Carlito estuviese guiado, de ese modo, por los propios raíles soportados por los viaductos; raíles que guían inexorablemente a los trenes que circulan sobre ellos; trenes como el metro que Carlito toma desde El Paraíso hacia la Grand Central Station; trenes como el que pretende coger Carlito en esa estación, rumbo a su propio paraíso...

FIGS. 49-52. *Atrapado por su pasado.*

Hemos tratado de encontrar sin éxito la ubicación exacta de El Paraíso³¹. Se trata, como en el caso anterior, de una de las numerosas vías elevadas de Nueva

³¹ Quizá un espectador más avezado pueda encontrar el lugar exacto. Adelantamos que no se trata de ninguna de las líneas de Manhattan, pues la tipología de pilas y dinteles no se corresponde ni con

York. El duro suelo granítico de la ciudad, que facilitaba las cimentaciones de los rascacielos, impedía horadar túneles con facilidad, por lo que las primeras líneas del metro se dispusieron elevadas a lo largo de las avenidas. Surgen así distintas estructuras elevadas de acero, de hierro forjado o de hormigón; algunas incluso datan de 1885. Como en el caso de Chicago ya comentado, las líneas son parte activa del paisaje urbano, si bien en Nueva York la tendencia histórica ha sido la de soterrar las líneas cuando era posible, a diferencia de la ciudad chicaguesa³².

En un encuentro de Carlito con su abogado y amigo David Kleinfeld vemos el puente de Queensboro presentado en este caso a través de las ventanas del lujoso apartamento de Kleinfeld (Figs. 53-56). El lugar es completamente distinto al resto de escenarios de la cinta, pues los muebles de cuero, los cuadros y los objetos decorativos por doquier nos relacionan con una casa cómoda, perteneciente a alguien con alto poder adquisitivo, y cuyas vistas refuerzan precisamente esa impresión de persona privilegiada. David Kleinfeld es diferente al resto de personajes de la película, pues desarrolla una profesión en principio legal y se considera a sí mismo una persona situada por encima del resto merced a su profesión; y a su vista sobre el puente. El mirador, además, nos permite observar las luces azules que Woody Allen contemplase junto a Diane Keaton en su *Manhattan*, en blanco y negro. Podemos aquí citar a Kevin Lynch, que defiende que «el diseño urbano es un arte temporal, pues a la ciudad se la ve con diferentes luces y en todo tipo de tiempo»³³. Podemos añadir entonces que el cine permite plasmar una determinada luz, un momento fijo que pasa a ser imperdurable, que preserva ese diseño urbano y lo amplifica, dotándolo de características invariables. Quizá sea pernicioso, por cuanto un elemento urbano puede quedar fijado a una determinada secuencia de una película, pero afortunadamente las luces cambiantes y el tiempo, que modifica los perfiles, ambientes y habitantes de una ciudad, permiten que un mismo espacio pueda ser objeto de muchas miradas y, por supuesto, de múltiples interpretaciones en función de la voluntad del director.

La escena concluye con un Carlito mirando reflexivo el puente a través de la ventana tras la conversación con Kleinfeld (Figs. 57-58), intentando intuir si esta conversación le llevará a un buen lugar o no³⁴. Como dice Rosa Olivares, cuando en el cine un espectador mira a través de una ventana «no importa tanto si la escena que vemos a su través es más o menos excitante, ya nos encargaremos nosotros de ver aquello que queremos ver». Pues bien, nosotros vemos a un actor –Al Pacino– que mira una estructura –el puente de Queensboro– dirigido por un director –Brian De Palma–: tres elementos ya unidos en *El precio del poder* años atrás. Quizá la

la línea de Broadway ni la de Park Avenue. Quizá pudiera ser el viaducto de la línea de Broadway en Brooklyn.

³² La actuación más reciente en esa dirección ha sido transformar la High Lane que recorre la Novena Avenida en un parque urbano, un proyecto con numerosos premios internacionales que se inauguró en junio de 2009.

³³ LYNCH, K., *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 9.

³⁴ OLIVARES, R., «A través de la ventana», *Exit*, n.º 26, Madrid, Olivares y Asociados, p. 17.

FIGS. 57-58. *Atrapado por su pasado.*

escena de Pacino mirando hacia Queensboro no sea precisamente excitante, pero a nuestro parecer esta revisitación sí resulta curiosa. Teniendo además en cuenta el afán depalmano en lo que se refiere a homenajear secuencias de la historia del cine, podemos afirmar que estamos ante un autohomenaje del propio cineasta, que se cita asimismo sin rubor aprovechando la presencia de Pacino³⁵. Incluso, estableciendo paralelismos, si el personaje de Carlito Brigante comienza donde termina el de Tony Montana, vemos entonces cómo el adulto Montana/Brigante/Pacino mira el mismo puente que mirase años atrás desde una cabina de teléfono, pero esta vez con una copa en la mano y situado por encima del propio puente³⁶.

En otro de los momentos cruciales de la película, Carlito se ve obligado a ayudar a Kleinfeld, que se dirige a la prisión de la isla de Riker para ayudar a escapar a un preso, Tony Tagliabucci. La cámara aérea nos muestra una colorista puesta de sol, con el Throgs Neck Bridge en primer lugar (Fig. 59). Ambos personajes están franqueando una puerta que le conducirá a una situación ilegal y de riesgo, y la escala del puente frente al barco magnífica aún más la idea de que dicha situación será incontrolable y nefasta: la parábola del puente parece esbozar una sonrisa siniestra, como una especie de labio que se levanta de las aguas para tragarse a la

³⁵ De Palma tiene fijación singular con este puente, como podemos ver en el fotograma reproducido en este mismo artículo de *La hoguera de las vanidades*.

³⁶ *El precio del poder* se rodó antes que *Atrapado por su pasado*, y aunque la acción de ésta transcurre antes que la de aquella, Montana/Brigante/Pacino es mayor en *Atrapado* que en *El precio*.



FIG. 59. *Atrapado por su pasado.*

embarcación. El ingeniero de este puente sobrio y refinado fue Othmar Ammann, responsable también de los puentes George Washington y Verrazano Narrows, entre otros. Su vano principal es de 549 m, una longitud que en la actualidad se salvaría con un puente de tipo atirantado. También al fondo vemos el cercano Whitestone Bridge, obra del mismo ingeniero diseñada años atrás, en 1939. Ambos se encuentran en la periferia de Nueva York, junto al aeropuerto de La Guardia. Santiago Calatrava se pregunta retóricamente si podemos imaginar Nueva York «sin esos magníficos puentes»³⁷, al hilo de la enorme variedad y cantidad de estructuras colgantes que existen en la metrópolis.

CONCLUSIÓN. COROLARIO

A lo largo de la tres películas hemos podido ver cómo los puentes son empleados por Brian De Palma para enfatizar determinadas secuencias. Centrándonos en los viaductos urbanos comentados, el cine nos da una pista de lo diferentes que pueden ser unas estructuras en principio similares para el *ojo vago* del habitante que los mira con la desidia impuesta por la cotidianeidad y monotonía urbana. Las imágenes fílmicas nos permiten percibir los materiales y acabados, los edificios del entorno o la propia sociedad que habita alrededor de ellos, y estos elementos accesorios definirán el poder evocador –positivo o negativo– que desprenden dichos viaductos urbanos. Hemos visto que pueden ser lugares asociados a lo marginal, como el caso de las primeras escenas de *Atrapado*; o a la tranquila y bucólica ciudad histórica que se mimetiza con ellos, como el caso de la primera secuencia comentada en *Los Intocables*; y también al glamour exclusivo y singular de la entrada en un club *chic*, El Paraíso, nuevamente en *Atrapado*. Y en ningún caso son comparables a los nudos de autopistas del inicio de *El precio del poder*, en los

³⁷ CALATRAVA, S., *op. cit.*, p. 79.

que la frialdad del hormigón se aleja de la calidez de estos espacios de hierro o de acero, con sus juegos de volúmenes, huecos y de sombras, y en los que no podemos concebir la vida bajo ninguna circunstancia.

Con respecto a las dos escenas de películas distintas rodadas en un lugar idéntico (nos referimos a las del puente de Queensboro), constatamos que la voluntad de estilo y las constantes personales del director provocan que pueda hablarse de una misma forma de mirar la realidad urbana. Pues si Lynch vuelve a decirnos que «todo ciudadano tiene largos vínculos con una u otra parte de su ciudad, y su imagen está embebida de recuerdos y significados»³⁸, la visión de De Palma de la ciudad (y de los puentes), es la plasmación de los propios significados y recuerdos que tienen en él los elementos urbanos, que tenderán a ser unívocos.

A modo de corolario, y viendo cómo un cineasta eminentemente visual trata la *materia urbana* con su cámara, intuimos que el cine puede ser una poderosa herramienta de trabajo para ayudar a ingenieros y arquitectos a diseñar la ciudad del futuro. Hoy, más incluso que en los 60, existe la preocupación, por parte de los urbanistas, de que la sociedad identifique lugares en la ciudad³⁹, que se sienta cómoda en esos lugares y que aprenda a ocuparlos y a sentirlos como su hábitat. El cine, en tanto que difusor de imágenes y de acciones, puede enseñar cómo se vive y se percibe la urbe (y no sólo la urbe histórica, sino también la contemporánea que hunde sus raíces teóricas y tipológicas –precisamente– en los años 60⁴⁰); las imágenes fílmicas muestran qué significados tienen determinados elementos para los habitantes (pues un director de cine es, al fin y al cabo, un habitante más), qué elementos urbanos funcionan con el tiempo y qué errores perpetrados en planeamientos previos no deben volver a cometerse. Por otra parte, no es ninguna novedad que el arte proponga miradas –a lugares reales– tan potentes que no podamos desligar ya ese lugar real a una determinada ficción artística. De la misma forma que los Campos de Montiel no existen en nuestro imaginario separados del Quijote, o que al mirar la catedral de Rouen es difícil no pensar en los cuadros de Monet, cuando nos situamos en la Plaza de España de Sevilla el espectador evoca, en función de su edad, a Lawrence de Arabia o a la reina Amidala paseando

³⁸ LYNCH, K., *op. cit.*, p. 9.

³⁹ Calatrava alerta de los problemas urbanísticos existentes en las periferias de las ciudades contemporáneas: «el problema es cómo rehabilitar estas partes de las ciudades donde la población se ha duplicado o triplicado en los últimos treinta o cuarenta años», y propone que «las obras públicas, como los puentes y las estaciones, al crear y focalizar la actividad urbana, pueden convertirse en fuerzas muy importantes para la regeneración de estas zonas». CALATRAVA, S., *op. cit.*, p. 63.

⁴⁰ La difusión universal de la ciencia urbana surgida de la Tendenza es estudiada por el urbanista Francesc Muñoz, que alerta: «si nos fijamos en el paisaje urbano, vemos cómo ciudades distintas experimentan transformaciones muy similares y acaban produciendo un tipo de paisaje estandarizado y común. Un paisaje que, cual cinta de Moebius, no tiene principio ni fin y que se define, precisamente, por su ambigua ubicuidad». Gracias a esa uniformidad, añadimos nosotros, con el cine podemos hacer urbanismo-fílmico en ciudades que no tienen por qué haber sido empleadas como localización de ningún rodaje. MUÑOZ, F., *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 11.

junto a sus azulejos. Y comprobamos cómo el espacio ideado por Aníbal González, José Luis de Casso y Aurelio Gómez Millán en 1929 funciona como lugar escenográfico de fantasía, cuyas reminiscencias exótica pueden encajar tanto en el cuartel general del ejército alemán en El Cairo o en el muy muy lejano palacio imperial del planeta Naboo.