

NO TODO ES GLAMOUR LOS ÁNGELES, ICONOGRAFÍA DE UNA CIUDAD

Gonzalo M. Pavés*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En torno a muchas grandes ciudades se ha elaborado un mito particular. Se piensa en ellas y, de forma automática, independientemente de si se ha estado en ellas o no, vienen a la mente toda una serie de imágenes y valores asociados. Estos mitos urbanos se alimentan continuamente por el mundo de los medios de comunicación. En el pasado, la pintura y la literatura cumplieron un papel fundamental en esa construcción legendaria. Hoy, en la función de crear esa imagen legendaria de cualquier ciudad, el cine desarrolla un papel insustituible y muy superior a la ejercida por los libros y los pintores. Con este artículo se trata de establecer cuáles son los elementos de la iconografía cinematográfica de Los Ángeles, una ciudad cuya historia está además indisolublemente unida a la propia historia de la industria del cine norteamericano.

PALABRAS CLAVES: Iconografía, Los Ángeles, Hollywood, cine negro.

ABSTRACT

«Not All Glamour. Los Angeles, iconography of a city». Around many big cities a particular myth has been elaborated. When we think about them, even if we have not visited them, several images will come out to our minds. These urban myths are feed continuously by the media. In the past, the painting and the literature played this function and helped to build these legendary images. Today the iconography and the myth of the most important cities in the world are modeled fundamentally at the movies in a way much more stronger and powerful than books or any other piece of art. In this article we focus on the particular elements of the film iconography of the city of Los Angeles and how Hollywood, one of the most important film industries, has conform our images of its streets, buildings and people through all the twentieth century.

KEY WORDS: Iconography, Los Angeles, Hollywood, film noir.

«Hollywood es un lugar donde te pagarían mil dólares por un beso y sólo cincuenta centavos por tu alma»
(Marilyn MONROE)

Hollywood no existe. Es un *no lugar*. La popular meca del cine americano es tan solo una idea modelada por los cineastas que, a principios del siglo XX, colocaron los cimientos de la industria cinematográfica más popular e influyente de nuestro tiempo en la costa oeste de los Estados Unidos. Aquellos pioneros que huían del opresivo monopolio de Thomas Alba Edison viajaron hasta la dorada California, recalaron en la suave llanura de Los Ángeles, y allí encontraron la luz y los paisajes perfectos para el desarrollo definitivo de su arte. Durante las siguientes décadas Hollywood y sus muchos iconos, el más notable de los cuales es el enorme letrero con su nombre que se alza sobre las laderas del monte Lee, han pasado a encarnar para el mundo a la industria cinematográfica americana en su totalidad. «La palabra sigue manteniendo su magia, simbolizando el sueño, un sueño creado por las propias películas, un sueño de glamur, riqueza y fama»¹.

Desde entonces esta idea, con su larga y oscura sombra, ha eclipsado a la ciudad que la acoge. Por esa razón, cuando se habla de la industria del cine estadounidense de manera automática pensamos en Hollywood, no en Los Ángeles. Tampoco Los Ángeles es Hollywood, es mucho más. Los Ángeles no es una ciudad, sino uno de los núcleos urbanos más importantes de California y de los Estados Unidos; una megalópolis de más de diez millones de habitantes, situada a unos pocos centenares de kilómetros de la frontera mexicana. Si California fuera un país independiente sería la quinta economía del mundo y buena parte de ello sería debido al dinamismo y espíritu emprendedor de los angelinos.

Los Ángeles es un inmenso conglomerado de autopistas, carreteras, calles, avenidas y, en definitiva, asfalto. De un punto de vista urbanístico, la ciudad se extiende sobre una extensa planicie en un plan infinito de vías de circulación de trazado rectilíneo que, durante la noche, aparece ante los ojos de quien la contempla como un enorme e infernal damero de proporciones gigantescas.

No hay nada comparable a un vuelo nocturno por encima de Los Ángeles. Es como una inmensidad luminosa, geométrica, incandescente e infinita que resplandece en el intersticio de las nubes. Sólo el infierno del Bosco produce esta impresión de brasero².

* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna. Investiga fundamentalmente temas relacionados con la Historia y estética del cine americano. Correo electrónico: gpavores@ull.es.

¹ Alain Silver y James Ursini, *L.A. Noir. The city as character*, Santa Monica Press, Santa Mónica, 2005, p. 18.

² Jean Baudrillard, *América*, Editorial Anagrama, Barcelona, p. 74. Curiosamente en dos películas de la década de los noventa, *Grand Canyon* (Lawrence Kasdan, 1991) y *El Gran Lewoski*



En sentido estricto, la gran ciudad de Los Ángeles es el resultado de la fusión de más de ochenta municipios. Pasadena, Culver City, Hollywood, Beverly Hills, Burbank, Santa Mónica, Malibú, Inglewood, Long Beach, son algunas de estas poblaciones independientes que hoy se encuentran integradas en lo que se conoce como *Greater Los Ángeles*. Por esa razón, Los Ángeles ha sido presentada tradicionalmente como «cien periferias en busca de una ciudad», siempre se ha visto como una no-ciudad que, despojada de un centro urbano reconocible, tiende irremediablemente a la dispersión. En cierto modo, es un laberinto en apariencia ordenado.

Desde las colinas de Santa Mónica (una cadena montañosa, de suaves perfiles redondeados, que separa la ciudad del valle de San Fernando), Los Ángeles presenta el aspecto de ser una ciudad construida a escala humana. Inabarcable, se extiende hasta el horizonte en una interminable sucesión de viviendas unifamiliares, de una o dos plantas a lo sumo, rodeadas de pequeños jardines. Es precisamente su crecimiento difuso de baja densidad³ lo que hace de esta ciudad californiana un núcleo urbano de apariencia engañosamente residencial. Desde las conflictivas comunidades de Inglewood y South Central hasta los apacibles barrios WASP, situados al pie de las colinas, el modelo suburbial se repite incansablemente manzana a manzana. Es una ciudad, como sugería Giandomenico Amendola, «carente de puntos de vista o de control desde los cuales unificarla y gestionarla»⁴. Apenas hay rascacielos, los pocos que existen aparecen agrupados en unos cuantos rincones de la ciudad; unos pocos en Downtown-Los Ángeles, algunos más en Century City, y los demás dispersos a un lado y a otro de Wilshire Boulevard. Esta ausencia de cualquier atisbo de majestuosidad arquitectónica es quizá lo que le confiere a esta ciudad una belleza, «íntima y cálida pese a lo que se diga: enamorada de su ilimitada horizontalidad como New York [*sic*] de su verticalidad»⁵.

Hay un factor más, no poco importante, que por supuesto, también explica la línea del cielo de esta metrópolis californiana. Todo el condado de Los Ángeles se encuentra levantado justo sobre unos de los territorios sísmicos más activos del planeta, el denominado Cinturón de Fuego del Pacífico. Esta inestabilidad geológica que, en cierto modo, explica la falta de verticalidad de la ciudad, genera aproximadamente 10.000 temblores sísmicos cada año. Sólo en el último siglo, el área metropolitana se ha visto azotada por cuatro grandes terremotos: el de Long Beach en 1933, el de San Fernando en 1971 cerca de Sylmar, el de Whittier Narrows en 1987 y el de Northridge en 1994. Muy cerca, al norte de Los Ángeles, se encuentra la falla de San Andrés, que cada año empuja a la ciudad de 2,5 a 4 centímetros en dirección hacia la bahía de San Francisco. Ubicada en el límite entre la Placa Pacífica y la

(Ethan y Joel Cohen, 1998), sus protagonistas respectivos vuelan en sueños por encima de Los Ángeles y se puede apreciar lo acertado de la imagen de «ciudad-brasero» propuesta por Baudrillard.

³ Paolo Sica, *Historia del Urbanismo. El siglo xx*, Instituto de Estudios de la Administración Local, Madrid, 1981, p. 743.

⁴ Giandomenico Amendola, *La Ciudad Postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p. 40.

⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 75.



Norteamericana, se piensa que esta fractura en la corteza terrestre será la causante de un terremoto de magnitudes catastróficas, *The Big One*, cuya sola mención produce escalofríos a los californianos. Este terremoto apocalíptico provocará, según lo anunciado por todos los expertos, una destrucción similar a la ocurrida en 1906 en la ciudad de San Francisco y será tan potente que conseguirá separar físicamente del continente a una buena parte del sur de California. Tal es la fuerza de esta certeza que la población ha asumido la predicción de este suceso terrible como un hecho inevitable con el que se convive con naturalidad. *The Big One* forma parte del imaginario colectivo de los angelinos; los habitantes de esta gran metrópolis son conscientes de vivir en una ciudad casi sin pasado y con un futuro incierto⁶.

Quizá esto explique el hecho de que Los Ángeles sea considerada, en muchos sentidos, la ciudad del presente, del aquí y ahora, de lo nuevo, de lo superficial, del espectáculo, del entretenimiento, de lo más efímero. «En realidad, Los Ángeles es como un gran escaparate mundial. Todo está diseñado de cara a la galería, a las películas o la televisión»⁷. No es extraño por ello que éste sea el centro mundial de la imagen y del culto al cuerpo. Es el lugar donde se popularizaron las gafas de sol, la comida macrobiótica, la cultura del *fitness* y de los surfistas; fue aquí también donde aparecieron los primeros gimnasios al aire libre para que los deportistas, en un inusitado espectáculo exhibicionista, pudieran mostrarse y ser vistos y admirados por los transeúntes mientras ejercitaban sus marcados y tonificados músculos. Y finalmente, no parece un hecho casual que Los Ángeles sea además la ciudad que, desde principios del siglo XX, exporta a todos los rincones del mundo los sueños creados por la principal industria del ocio de nuestra época: el cine.

Con una estructura metropolitana consolidada en los años treinta a partir de la construcción de un gigantesco sistema de autopistas, Los Ángeles es una ciudad cuyas formas han sido determinadas por la omnímoda presencia del automóvil. Peter Reyner Banham, uno de los críticos más influyentes en la arquitectura, el diseño y la cultura popular desde mediados de los años 50 hasta la década de los 80, subrayó la importancia que tenía este medio de transporte para poder comprender la ciudad: «Así como las antiguas generaciones de intelectuales ingleses aprendieron el italiano para poder leer a Dante en versión original, así yo he aprendido a condu-

⁶ El subgénero de catástrofes que tan prolífico fue en los años setenta jugó a representar los desastres originados por un gran movimiento sísmico en el área metropolitana de Los Ángeles en la película *Terremoto* de 1974, dirigida por Mark Robson y protagonizada entre otros por Charlton Heston y Ava Gardner. Más interesante incluso es el filme que John Carpenter dirigió en 1996, titulada *2013: Rescate en L.A.*, secuela de su película *1997: Rescate en Nueva York*. En esa segunda parte, Carpenter recupera al personaje de Plissken «el Serpiente» y lo sitúa en el sur de California después de que un gigantesco terremoto, *The Big One*, ha asolado Los Ángeles y lo ha separado brutalmente del continente. Aprovechando su aislamiento, el antiguo territorio de la metrópolis se ve convertido en una colonia penal a la que son deportados todos los ciudadanos indeseables que no obedecen las leyes de la «Nueva América Moral».

⁷ Rafael Dalmau y Albert Galera, *Ciudades del cine*, Raima Ediciones, Barcelona, 2007, p. 46.

cir para leer a Los Ángeles»⁸. Han sido por tanto las necesidades de la red viaria las que han marcado el desarrollo de esta urbe. Hasta hace unos años la industria del automóvil había conseguido obstaculizar el desarrollo de cualquier alternativa de transporte público⁹. Resulta difícil de comprender la resignación de la población que, durante décadas, ha convivido con paciencia los problemas derivados de la saturación del tráfico rodado en la ciudad. Pensada para moverse libremente en coche, paradójicamente los embotellamientos diarios en las horas punta son, como casi todo en esta ciudad, de dimensiones colosales. Si se sumaran todos las horas que un residente del Condado de Los Ángeles pasa en el interior de su coche por culpa del tráfico dentro de la ciudad, se descubriría que al menos pueden pasar cuatro días completos de cada año en medio de un atasco. Sin embargo, desde el momento en el que no existe una alternativa real para moverse en una ciudad tan absolutamente inmensa como ésta, la conducción y, por qué no decirlo, los propios atascos se han convertido en parte del estilo de vida de sus habitantes.

En *Un día de furia* (Joel Schumacher, 1992) y en *The italian job* (F. Gary Gray, 2003), los embotellamientos fueron utilizados como recursos narrativos para el desarrollo de sus tramas. En la primera, protagonizada por Michael Douglas, William 'D-Fens' Foster explota psicológicamente al principio del filme al verse atrapado en medio de una autopista colapsada y en el día más caluroso del año. La frustración y la tensión que genera en muchas personas la vida moderna en las grandes ciudades hacen que su personaje, un ciudadano de «a pie», desate sus instintos violentos y autodestructivos contra una sociedad injusta y opresiva, todo a raíz de un día de lo más estresante. En la segunda, por el contrario, la inevitabilidad de los atascos en Los Ángeles se convierte en una oportunidad única para Charlie Croker y su banda de ladrones que intentarán hacerse con un camión blindado lleno de lingotes de oro, amañando los semáforos para crear un embrollo mayúsculo en la circulación de la ciudad.

Pero la posesión de un vehículo no sólo responde a una necesidad, también subraya las diferencias sociales. Hasta tal punto es así que si en Los Ángeles no conduces un automóvil, no existes. «Si en esta metrópolis centrífuga te apeas del coche, eres un delincuente. En cuanto comienzas a caminar eres una amenaza para el orden público, como los perros vagabundos en las carreteras»¹⁰. Nadie, excepto los turistas, las prostitutas, los *homeless* y los inmigrantes (y no por todas las zonas), pululan por las avenidas y bulevares de la ciudad. Se ven personas en la calle, viviendo la ciudad, en Hollywood Boulevard, en Koreatown y en el centro de Los Ángeles. La vida en ebullición está aquí, en los barrios más duros de la ciudad, allí donde

⁸ Peter Reyner Banham, *Los Angeles. The architecture of four ecologies*, The Penguin Press, Londres, 1971, p. 4, citado por Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 36.

⁹ La primera línea de metro se inauguró en 1993. Desde entonces la situación ha mejorado algo en la ciudad, pero en comparación con las redes de comunicación de otras ciudades americanas o europeas, las infraestructuras con las que cuenta Los Ángeles, teniendo en cuenta sus dimensiones y su densidad de población, resultan no sólo insuficientes, también ridículas.

¹⁰ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 82.





el lujo y glamour de las grandes mansiones del lado oeste quedan fuera del alcance de la mano. Las aceras de Beverly, sin embargo, están limpias e impolutas porque nadie anda por ellas. En esta zona blanca de la ciudad no hay papeles en sus aceras, los límites de los jardines de sus casas, impolutas e inmaculadas, parecen estar trazados con la precisión de un tiralíneas.

Para los ciudadanos pudientes, el coche lo es todo, una extensión natural del espacio personal que, al tiempo que aísla, también protege de cualquier agresión exterior. Así los ciudadanos motorizados pueden atravesar la ciudad sin prestar atención a lo que acontece a su alrededor, pasando por encima de las evidentes injusticias que menudean en sus esquinas. Esto explica que el mayor temor para un conductor en Los Ángeles sea que una noche su vehículo pueda averiarse en un lugar inoportuno. Lawrence Kasdan retrató muy bien esta dependencia y esta aprensión en su película de 1991, *Grand Canyon*. En ella, Kasdan contaba la historia coral de seis personas que intentan sobrevivir a la agresividad existente en las calles de una gran ciudad como Los Ángeles. La soledad, la gratitud, los prejuicios raciales, el destino y la amistad son otros temas en los que profundizaba este filme con una sensibilidad bastante inusual en el cine americano contemporáneo. En una de las secuencias, uno de sus personaje, Mack, un abogado en plena crisis existencial (interpretado por Kevin Kline), de regreso a su casa después de asistir una noche a un partido de Los Ángeles Lakers, se queda sin batería mientras cruza un barrio afroamericano. Desesperado, utiliza primero móvil que, como es de esperar, se queda sin batería y le obliga a salir del coche para realizar la llamada al seguro desde una cabina telefónica. La tensión del personaje se ve subrayada por la banda sonora que, mientras la operadora le comunica que en una media hora una grúa pasará para recogerlo y remolcar su automóvil, adquiere tintes inquietantes. Su contestación no puede ser más gráfica: «Muy bien, pero como tarde mucho puedo estar muerto». Nada más colgar, y para añadir un punto más de intensidad a la escena, un BMW blanco, ocupado por varios jóvenes negros, pasa a su lado mientras suena a toda potencia un rap. Al verlo blanco y solo, el amenazador automóvil gira y se estaciona detrás del suyo, sus ocupantes bajan, lo rodean y le obligan a salir profiriendo todo tipo de amenazas. Sólo la llegada de la grúa y la intervención de su conductor como un providencial ángel de la guarda, permitirá que Mack pueda volver a su casa esa noche sano y salvo.

En Los Ángeles conviven muchas maneras de entender y vivir la ciudad. Los Ángeles es la «tierra donde siempre brilla el sol», donde la temperatura apenas varía durante todo el año, pero bajo esa luminosidad, escritores como James M. Cain, Walter Mosley o Joan Didion han descubierto el lado más oscuro y corrupto de esta gran ciudad. Raymond Chandler, uno de los padres de la novela negra, siempre mantuvo con la ciudad una relación de amor-odio que quedó puesta de manifiesto cuando su personaje más emblemático, el detective Philip Marlowe, en la novela *El largo adiós*, afirmaba que, pese a todo, él prefería quedarse «con la gran ciudad, sórdida, sucia y pervertida»¹¹.

¹¹ Raymond Chandler, *El largo adiós*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1981, p. 296.

Hay una línea que, de forma clara, divide a Los Ángeles en dos grandes zonas: el Este y el Oeste. Es también una línea no física que, sin embargo no pasa desapercibida y que sutilmente separa a ricos de pobres, a blancos de negros y latinos. Como ocurre en otras grandes urbes americanas, la historia del país y las distintas oleadas de emigrantes procedentes de todos los rincones del planeta han hecho de Los Ángeles un crisol de culturas. Aunque asiáticos, europeos, afroamericanos y latinos comparten el espacio urbano, resulta evidente que esta convivencia se fundamenta en una precaria y, en ocasiones, explosiva yuxtaposición¹². Los Ángeles es una ciudad donde la diferencia de clases se confunde con la diferencias de raza y esto se manifiesta físicamente, urbanísticamente. Así podemos distinguir claramente dos ciudades: la blanca y la afrolatina. Por un lado, existe un eje norte-sur que divide el espacio urbano por la mitad. Al oeste del bulevar Crescent Heights se encuentran las lujosas comunidades de Bel-Air, Brentwood, Pacific Palisades y Beverly Hills, Malibú y su exclusiva población, y las playas de Santa Mónica y Venice. Al este se sitúan, en el rudo y duro interior de la planicie, los barrios conflictivos de Inglewood, South Central y Watts.

Pero no sólo existe esa sutil frontera. También podemos distinguir entre la ciudad alta y la ciudad baja, entre las coquetas urbanizaciones de los montes de Santa Mónica y la sobriedad urbanística de la ciudad que se extiende en el llano. Arriba, donde los ricos, casi siempre blancos, se refugian del caos, las calles (muchas de ellas sin salida) describen sinuosas curvas adaptándose a las condiciones del terreno. Abajo, en los bulevares donde lo que domina es lo rectilíneo y los cruces ortogonales, se agrupa la clase media y los pobres en un clima de tensión social (racial). Empobrecida y azotada por la violencia indiscriminada y el tráfico de estupefacientes, esta zona constituye el reverso tenebroso de ese sueño americano que el cine tan bien ha sabido vender. Esta naturaleza dual, en la que conviven las piezas de un *puzzle* no siempre bien avenida, a veces la olla a presión estalla de forma inusitada. Ocurrió en 1965 en Watts y, con una virulencia aún mayor en 1992, cuando la comunidad afroamericana salió a la calle para protestar contra la sentencia que absolvía a los policías que habían propinado una salvaje golpiza al joven Rodney King. Durante tres días en las calles se vivió una orgía de violencia y crimen; los disturbios, como si un dique de ira e indignación hubiera cedido repentinamente bajo la presión de un veredicto injusto, abrieron las compuertas de un aquelarre colectivo¹³. Pero es interesante señalar que los incendios nunca llegaron a las colinas, que la

¹² «Laberinto de razas», así calificaba Eduardo Gámez Rojas, en una serie de artículos publicados en *La Opinión* de Los Ángeles entre finales de 1991 y principios de 1992, al espejismo de la paz social en la que vivía la ciudad en esos momentos. Su percepción de los problemas que subyacían, pese a las apariencias, fue tristemente profético, pocos meses después, en mayo de 1992, se desataron los disturbios raciales más violentos de la historia de esta metrópolis.

¹³ Aunque hay anunciado un proyecto titulado L.A. Riots para estrenarse en el 2011 (www.imdb.com), Hollywood hasta el momento sólo ha hecho una única aproximación a estos acontecimientos históricos. En 2003, el director Rob Shelton dirigió el film de corte policíaco *Dark Blue*, cuyo argumento transcurre justo en los días que se publicó el veredicto de Rodney King y se desarro-

ciudad que se sumió en el caos y la rapiña, fue la ciudad que se situaba en la llanura y al este de Crescent Heights. Sólo cuando la anarquía, el fuego y el desconcierto parecieron a punto de desbordar los límites de las zonas empobrecidas, las autoridades locales se atrevieron a solicitar la intervención de la guardia nacional y a decretar el toque de queda.

En los sótanos de esta ciudad, reina de las apariencias y del espectáculo, donde todo es servido en tamaño colosal, discurre una corriente soterrada de difidencia racial que, precisamente, los acontecimientos de 1992 sacaron nuevamente a la luz. Lo que hasta ahora parecía latente, afloró con toda su intensidad, dejando a la complaciente sociedad norteamericana atónita y perpleja. De alguna manera se tomó conciencia del problema y la industria de Hollywood, en estos últimos años, no ha sido ajena a esa preocupación. En *American History X* (Tony Kaye, 1998) o en *Crash* (Paul Haggis, 2004), ese recelo entre las distintas razas que conviven en Los Ángeles quedaba patente. Tony Kaye buceaba en las raíces del racismo blanco en sus más extremas manifestaciones a través de la historia de Derek Vinyard (Edward Norton), cabeza visible de un grupo de jóvenes neonazis, autodenominados «discípulos de Cristo», que surgía como respuesta a las amenazas y agresiones de las bandas de jóvenes negros a chicos blancos. Por su parte, Paul Haggis en su oscarizada película jugaba, con una peculiar estructura narrativa, a entrecruzar las vidas de varios personajes y ofrecer una caústica visión de la ciudad de Los Ángeles donde en medio de una amalgama de problemas raciales, étnicos y sociales nadie es lo que parece.

No se debe creer que esta desconfianza sea sólo exclusiva de blancos y negros. Es multidireccional. Sin duda, en Los Ángeles el color de la piel es un factor determinante en las relaciones sociales, pero también tienen una enorme influencia las diferencias económicas que existen entre las distintas áreas de la ciudad y que se aprecian, como ya se ha explicado, incluso desde un punto de vista urbanístico. Esos desequilibrios por lo general no suelen emerger como grandes tumultos sociales, lo habitual es que se manifiesten como actos delictivos¹⁴. El departamento de Policía de Los Ángeles calcula que cada año se cometen en el perímetro de la ciudad

llaron los disturbios de Los Ángeles en 1992. Los personajes, dos oficiales de policía, son asignados a la investigación de un caso de cuádruple homicidio con componentes raciales. En el curso de sus pesquisas a lo largo de la ciudad, los protagonistas se verán inmersos en los disturbios, representándose de forma bastante fiel algunos de los momentos más dramáticos vividos aquellos días en la ciudad, aunque no son éstos el objeto principal de reflexión de la película.

¹⁴ En 2008, en el informe anual del Departamento de Policía de Los Ángeles se recogía que durante ese año se habían cometido sólo en el centro de la metrópolis 125.166 delitos, de los cuales 26.514 eran crímenes de naturaleza violenta: 381 eran homicidios, 786 violaciones, 13.354 robos y 11.993 robos en los que se había utilizado un grado importante de violencia. Hay que tener en cuenta que este departamento de policía sólo tiene jurisdicción sobre una pequeña parte de la metrópolis, es decir, a lo que oficialmente se reconoce como la ciudad de Los Ángeles. Como es lógico, cada uno de los municipios que conforman la gran ciudad tiene su propio cuerpo de seguridad y, por lo tanto, sus estadísticas particulares. Para mayor y más detallada información, consultar: www.lapdonline.org/crime_maps_and_compstat/content_basic_view/9098.

más de cien mil crímenes, muchos de ellos relacionados con el tráfico de drogas y el fenómeno de las bandas de delincuencia juvenil (unas 600 que cuentan, en total, con unos 70.000 miembros) que azotan, fundamentalmente, a los sectores más marginales de la sociedad. En este contexto, las diversas comunidades de Los Ángeles viven atemorizadas y, en cierto modo, resignadas a que un día, cualquiera de sus habitantes pueda encontrarse en el lugar y en el momento menos oportuno. Aunque en los últimos años han descendido algo los índices de criminalidad en la ciudad, todavía hoy sigue siendo una de las principales preocupaciones de los angelinos. Como afirma Giandomenico Amendola, más que la violencia, es el miedo al crimen, lo que impulsa a la «fortificación física y electrónica del territorio. Más que la violencia, uno de los nuevos preceptos de organización de la gran ciudad contemporánea es el temor a la violencia. Es el miedo del hombre metropolitano a ser agredido en su persona y en sus bienes, en cualquier parte y en cualquier momento»¹⁵. Es esa incertidumbre, esa falta de seguridad la que hace que el angelino medio fortifique su hogar y se refugie en su coche (bunker) cuando se traslada de un punto a otro de la ciudad. Es quizá lo que revele la ausencia de viandantes en las calles y también el florecimiento de un tipo arquitectónico propio de las ciudades posmodernas: el *shopping mall* o centro comercial.

La batalla por garantizar la seguridad física frente a la posibilidad de ser agredido ha tenido como consecuencia «la destrucción de los espacios públicos accesibles. El oprobio contemporáneo asociado al término *viandante* es en sí mismo un horroroso indicador de la devaluación de los espacios públicos»¹⁶. Por tanto, la presencia de estas megaestructuras comerciales, aquí y allá, salpicando el perímetro de la gran metrópolis californiana, han venido a sustituir las funciones que en las ciudades cumplían las antiguas plazas y ágoras. Estas construcciones se alzan como grandes fortalezas medievales protegiendo del exterior a sus visitantes, con sus superficies de hormigón visto y sus cierres inexpresivos, y creando para ellos una atmósfera tranquilizadora que invita a la relajación, la felicidad y al consumo. La gente compra y se abastece en ellos, pero también entretiene su ocio y pasea por sus corredores mientras curiosear los escaparates. Son microcosmos ordenados dentro de un macrocosmos caótico e inseguro. En estos templos modernos dedicados al consumo, el tiempo no existe. De alguna manera, todo *mall* reproduce, como un doble impostado, la realidad de las ciudades donde se encuentran. Los originales están afuera, a muy poca distancia, pero presentan «el inconveniente de ser demasiado real, vulgarmente reales»¹⁷.

Concebidos como galaxias de iluminación perenne, los centros comerciales desempeñan en la cultura de nuestro tiempo la función múltiple de un paraíso sin

¹⁵ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 316.

¹⁶ Mike Davis, «Fortress L.A.», en *The City Reader*, edición a cargo de Richard T. LeGates y Frederic Stout, Routledge, Londres-Nueva York, 1996, p. 161.

¹⁷ Vicente Verdú, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Editorial Anagrama, Barcelona, p. 39.

Dios, un ámbito sin tiempo, una estancia absoluta o sin referencias. El centro comercial es el punto central del entretenimiento y su éxito más alto consiste en promover la fantasía de haber dejado de existir en alguna parte sin llegar a morir nunca. Con su hilo musical que no alcanza a ser música, con su ambientación que no alcanza a ser clima, con su horario interminable, este espacio bruñado es la metáfora del viaje feliz a ningún destino, la vacación perfecta.

Frente al escenario de la ciudad laboral, el centro comercial actúa como un paraje donde se reproduce incesantemente el universo de la vacación, recinto donde el tiempo nunca adquiere una dimensión de castigo y las sensaciones actúan en el sentido de la seducción, la oferta, el halago, la recompensa y nunca de la penitencia, el castigo, el deber. Las calles de los centros comerciales son circuitos orientados al entretenimiento o al placer, tal como se trata que suceda en las vacaciones¹⁸.

De este modo, el centro comercial aparece como la réplica en la tierra de un mundo idealizado que no existe. Es un espacio seguro, autosuficiente, donde todo está a disposición del cliente siempre y cuando esté respaldado por la garantía de una tarjeta de crédito. Encerrados, excitados por la fiebre del consumo, los temores se aplacan y se puede vivir en paz. En 1991, Paul Mazurki situó toda la acción de su película *Escenas en una galería* en el interior de uno de los grandes centros comerciales de Los Ángeles, el Beverly Center, un edificio de varias plantas y aspecto acorazado, situado en el cruce de La Cienega con San Vicente Boulevard.

Nick (Woody Allen), abogado, y Deborah (Bette Midler), experta en asuntos maritales, son ricos, sofisticados y contemplan Los Ángeles desde su hermoso chalet construido en las faldas de las colinas de Santa Mónica. En su relación no hay emoción, no hay sorpresa, todo parece perfectamente planificado y algo afectado. En el día de su decimosexto aniversario de bodas deciden bajar a la ciudad en su coche descapotable, visitar el Beverly Center para intercambiar regalos y hacer las últimas compras antes de la cena que celebran esa noche con invitados. A lo largo de la película, esta cena será cancelada y reconvocada una y otra vez, debido a los diversos amagos de ruptura surgidos entre ambos mientras pasean por el *shopping center*. El motivo es que durante las compras Nick confiesa a Deborah que le ha sido infiel, y ella reacciona pidiéndole el divorcio. Su aniversario de boda se convierte entonces en una planificación de su futura separación.

Mazursky sitúa a sus personajes en un moderno centro comercial donde todo brilla limpio y luminoso. Este espacio «doblado», creado para ensalzar la felicidad del buen consumidor, y donde todo está perfectamente controlado y medido, es utilizado por el cineasta para, con sutil ironía, destripar y exponer las miserias de la supuesta placidez marital de la pareja protagonista. En este recinto separado de la ciudad real por muros sin ventanas que la obvian y la niegan, la vida en toda su intensidad termina por abrirse paso hasta las entrañas del *mall*. No deja de ser paradójico que en este territorio, trágicamente posmoderno, en el que cuidadosamente

¹⁸ Vicente Verdú, *La era del acceso-La revolución de la nueva economía*, Paidós, 2000, en http://www.unesco.org/courier/2000_11/sp/dici.htm

se evita cualquier disonancia, sea el lugar elegido por el director para ver cómo salta por los aires la aparente armonía matrimonial de Nick y Deborah. Así, pese a la felicidad artificial que les rodea, de pronto ésta se ve rota por un torrente de emociones y sentimientos, mucho más auténticos y verdaderos, que entran a espuestas en este aséptico espacio arquitectónico.

Como Nueva York, Los Ángeles es una «ciudad collage hecha de fragmentos, de trozos de estilos, de formas y de culturas y de sueños, de localismos y de globalización, *patchwork* de jirones de cultura alta y de los medios de comunicación masivos sacados del Partenón y Disneylandia»¹⁹. Es la ciudad de las tres culturas, la urbana, la del glamour y la de los «hippies» que todavía rondan por las playas de Venice y Santa Mónica.

En *Annie Hall*, comedia romántica dirigida por Woody Allen en 1977, el realizador hacía una crónica, bastante *sui generis*, del amor en la década de los setenta a través de la relación de Alvy Singer (encarnado por el propio cómico) con su compañera Annie (Diane Keaton) en Nueva York. Después de multitud de desavenencias y reconciliaciones, ambos admiten que son esencialmente diferentes y terminan su relación. Annie se traslada entonces a California y Alvy, que todavía siente algo por ella, la sigue a regañadientes hasta allí con la vana ilusión de recuperarla. Es ésta una de las pocas ocasiones en las que el director neoyorkino sitúa parte de una de sus historias en Los Ángeles. Conocido es su amor por Manhattan y su aversión hacia todo lo que viene de Hollywood. Claramente Alvy Singer actúa como el *alter ego* del cineasta que, siempre que puede, manifiesta su desprecio hacia una ciudad cuya «única ventaja cultural es que se puede girar a la derecha con el semáforo en rojo». Más adelante Singer, irritado por el entusiasmo de su antigua pareja por la limpieza de las calles de Beverly Hills, comentará con sorna: «Es que no tiran la basura a la calle, con ella hacen programas de televisión». El disgusto de Alvy por encontrarse en una ciudad sin cultura, superficial, ligera e indolente es evidente, incongruencia que ve incluso en su arquitectura. Para Alvy Los Ángeles tiene «una arquitectura realmente consistente, de veras... estilo francés al lado del español, del tudor, del japonés».

Y ciertamente no existe un estilo homogéneo que caracterice arquitectónicamente a la ciudad, y así los modos más antiguos, como el monterrey o el victoriano, conviven en una suerte de diálogo imposible con la arquitectura colonial española de tejas y balcones de hierro forjado; y el estilo «misión» de la Margaret Herrick Library o de la Union Station se contraponen con el *art deco* de los edificios de los ayuntamientos de Beverly Hills y Los Ángeles, el cuartel general de la policía en Venice, el Sunset Tower, el Wiltem Theater o el Max Factor Make-Up Studios. Y así en esta ciudad de contrastes se pueden también encontrar los restos de una arquitectura pop, donde forma y función se confundían (son los casos del Randy's Donuts, el Tail o the pup o el Donut Hole), junto con las muestras de la arquitectura más

¹⁹ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 73-74.

vanguardista representada, entre otros, por el Pacific Design Center (también conocido popularmente como «The blue whale»), el Paul Getty Museum o el Walt Disney Hall Concert.

ICONOGRAFÍA DE UNA CIUDAD

En torno a muchas grandes ciudades se ha elaborado un mito particular. Se piensa en ellas y, de forma automática, independientemente de si se ha estado en ellas o no, vienen a la mente toda una serie de imágenes y valores asociados. Estos mitos urbanos se alimentan continuamente por el mundo de los medios de comunicación. En el pasado, la pintura y la literatura cumplieron un papel fundamental en esa construcción legendaria. Hoy, en la función de crear el mito de cualquier ciudad, el cine desarrolla un papel insustituible y muy superior a la ejercida por los libros y los pintores. Para el realizador alemán Wim Wenders las películas eran el espejo de la ciudad y de sus habitantes, alcanzando la esencia de las urbes, capturando la atmósfera y las corrientes de su tiempo, y expresando los temores, esperanzas y deseos de las masas²⁰.

Quizá como ninguna otra manifestación artística, el cine ha contribuido a elaborar una imagen colectiva de las principales ciudades del mundo. París, Londres, Tokio, Berlín o Estambul han sido modeladas por el cine, al menos en nuestro imaginario colectivo.

En torno a la ciudad ha existido siempre un espacio narrado creado en el pasado por escritores y hoy por la producción cinematográfica, televisa, más allá de, obviamente, aquella literaria. Las imágenes provenientes de la literatura, del cine y de la televisión, de los periódicos, forman en torno a nosotros otra ciudad, una ciudad narrada.

En el pasado, la ciudad narrada creada por los escritores era reducida y limitada. (...). Hoy, cine, televisión, libros periódicos, crean y recrean cotidianamente una ciudad narrada sin residuos y tendencialmente totalizadora. No hay prácticamente más experiencia urbana que no haya sido también narrada²¹.

Como sucede con otras ciudades de Norteamérica, Los Ángeles es un espacio urbano familiar. Porque existe una experiencia urbana previa narrada en cientos de películas, a esta soleada ciudad californiana se la conoce aún antes de haber viajado hasta allí. Por eso sus calles, bulevares y avenidas, su complejo entramado de autopistas, no sorprenden al recién llegado. Nada extraño hay en sus rincones, todo resulta propio, ordinario y reconocible. Sostenía el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard que aunque la realidad americana era anterior al cine, sin embargo todo

²⁰ Wim Wenders, «El paisaje urbano», prólogo a Claudia Hellmann y Claudine Weber-Hof, *Ciudades de Cine*, Editorial Océano, Barcelona, 2010, p. 4.

²¹ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 50.

hacía pensar que se había construido en función del cine y que todo ella no fuera más que una refracción de una gigantesca pantalla.

No es el menor encanto de América que incluso fuera de las salas de cine todo el país sea cinematográfico. El desierto se recorre como un western, las metrópolis como una pantalla de signos y fórmulas. Produce la misma sensación que salir de un museo italiano u holandés para entrar en una ciudad que reflejase exactamente esa pintura, como salida de ella y no a la inversa. También la ciudad americana parece salida del cine. Por lo tanto para captar su secreto no hay que ir de la ciudad a la pantalla, sino de la pantalla a la ciudad. Allí es donde el cine no reviste una forma excepcional sino que confiere a la calle, a la ciudad entera, un ambiente mítico. Ahí está lo verdaderamente apasionante²².

Este juego de espejos, donde la imagen mostrada se confunde con la realidad reflejada, se manifiesta de forma más acusada en la ciudad que acoge en su seno la Meca del Cine. Su espacio urbano ha sido testigo (lo es todavía hoy), de numerosas producciones cinematográficas y televisivas que lo han escogido como escenario, protagonista o mero telón de fondo. Si uno se acerca a la realidad física del conjunto de distritos que componen el gran condado de Los Ángeles, descubre una enorme variedad paisajística. En el área metropolitana se pueden encontrar playas y montañas, espacios urbanos duros en su centro y la apacible vida de las urbanizaciones de la periferia, el caos circulatorio de su infinita red de autopistas y la limpieza absoluta de las calles y bulevares de Brentwood, Bel Air o Beverly Hills.

Como no le ocurre a ninguna otra ciudad del mundo, el cine forma parte de ella hasta su misma médula. Los Ángeles es la ciudad del cine por excelencia. Esta omnímoda presencia de la industria cinematográfica más importante del planeta se percibe por todos lados, las referencias filmicas están presentes de las formas más variadas. Así el rastro del cine se puede seguir hasta en las paredes que, en los alrededores de Hollywood Boulevard, homenajean con murales la imagen ya eterna de las estrellas más brillantes del legendario universo filmico. James Cagney, Lawrence Olivier, Bette Davis y James Dean tienen el suyo, incluso la latina Dolores del Río, pero quizá el más famoso de todos sea la obra firmada en 1983 por Thomas Suriya y que tituló: *You Are the Star*²³. En la composición que cubre todo una fachada lateral del edificio se presenta el interior de un cine con todas las butacas ocupadas por los nombres más populares de la historia del cine. Personajes, dibujos animados, actores y actrices contemplan desde la oscuridad de esta sala recreada con pigmentos el gran teatro del mundo. Como si de un juego malabar se tratara, se tornan mágicamente las cosas y el espectáculo que las estrellas contemplan con curiosidad somos ahora todos nosotros.

Pero el cine además también está en el suelo. En el paseo de las estrellas que recorre todo Hollywood Boulevard, en las huellas dejadas por decenas de intérpre-

²² Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 79.

²³ Esta obra se encuentra en la intersección de Hollywood Boulevard con Wilcox Avenue.

tes cinematográficos en el hall del Teatro Chino o, incluso, en los cementerios. Estas residencias permanentes se han convertido en lugares de peregrinación para los turistas y cinéfilos que deambulan entre lápidas y sepulturas a la búsqueda y captura (fotográfica) del lugar donde descansan sus estrellas favoritas²⁴.

La industria del cine sigue siendo vital para la ciudad, y por eso las instalaciones de los pequeños estudios y de las grandes corporaciones cinematográficas son también parte del paisaje de Los Ángeles, sus edificios son algo familiar para los angelinos. La Paramount sigue funcionando a pleno rendimiento en su tradicional localización en Melrose Avenue, la Metro en Culver City y la Warner en Burbank. Decenas de salas de proyección se encuentran diseminadas por toda la geografía de la ciudad. Algunas, como el Chinese Theater, El Pacific Cinerama Theater o El Capitán resisten y son testigos solitarios de una época de esplendor que hace mucho tiempo que pasó, otras se han reconvertido en espacios de usos múltiples, discotecas y los hay también que permanecen cerradas al público desde tiempo inmemorial.

LA CIUDAD FILMADA

Hasta aquí hemos visto la ciudad real, pero ¿cómo ha sido vista y representada por el cine? Los Ángeles, como muchas otras ciudades en el mundo, ha sido objeto de atención por parte de Hollywood y otras cinematografías. Cientos de películas han sido filmadas en sus calles, avenidas y autopistas, construyendo en el imaginario del espectador una iconografía fácilmente identificable.

Hubo un tiempo, antes de que fuera rentable y técnicamente posible rodar en exteriores, en el que todas las ciudades del mundo eran Los Ángeles. Antes de la II Guerra Mundial, cuando una producción se ponía en marcha, ninguno de los Grandes Estudios se planteaba trasladar sus equipos de rodaje hasta las localizaciones originales. California, los alrededores de Los Ángeles, cuando no las propias instalaciones de las compañías, lo ofrecían todo. En los *backlots* de los Estudios se levantaban escenarios completos donde se reproducían fielmente desde una manzana de edificios neoyorkinos hasta el Gran Bazar de Estambul, desde las calles cubiertas de niebla de capital inglesa a la alegre y bohemia vitalidad del Montmartre a principios de siglo XX.

Tan fuerte era esta costumbre que, en ocasiones, se daba la curiosa situación de que siendo necesario rodar una escena en Los Ángeles, no se optaba por rodar *in situ*, sino recrear una parte de la ciudad dentro de los propios estudios. Un ejemplo de esto lo tenemos en la producción de la Metro-Goldwyn-Mayer *Cantando bajo la lluvia*. Como es bien sabido la acción transcurre en Hollywood a finales de la década-

²⁴ Ver Fernando G. Martín Rodríguez, «Las estrellas también mueren. Las tumbas de Hollywood», en *Imágenes de la muerte. Estudios sobre arte, arqueología y religión*, coordinación a cargo de Domingo Sola Antequera, Servicio de Publicaciones de la ULL-Ayuntamiento de Adeje, La Laguna, 2004, pp. 321-338.

da de los veinte, justo cuando la industria del cine se encontraba inmersa en un período convulso. El cine sonoro daba sus primeros pasos y los cineastas, nerviosos, trataban de afrontar los retos que planteaba la irrupción de la nueva tecnología en su trabajo. Aunque la mayoría de las escenas de este filme emblemático, dirigido a dúo en 1951 por Gene Kelly y Stanley Donen, transcurren en interiores, hay algunas cuya acción se sitúa en exteriores y para ello se optó por reconstruir algunos rincones angelinos en los platós del Estudio. Cuando el personaje interpretado por Gene Kelly, la famosa estrella del cine mudo Don Lockwood, es reconocido por sus fans en plena calle y trata de escapar corriendo entre el tráfico, y lo hace por lo que parece ser una réplica en cartón piedra del centro de Los Ángeles. Otro tanto ocurre en la famosa escena en la que, después de besar y dejar en la puerta de su casa a la aspirante a actriz Kathy Shelton (Debbie Reynolds), Don Lockwood canta y baila el tema principal de la película «Singin' n the Rain». Si bien en estas reconstrucciones no se buscaba reproducir con fidelidad los escenarios reales sino la recreación de una atmósfera, en algunos casos el uso de ellos no era el más adecuado. En este número Gene Kelly desarrolla su coreografía en una vía pública que, pese a que argumentalmente se sitúa en Los Ángeles, arquitectónicamente parece responder más a una típica calle de una ciudad de la costa Este americana.

Después de 1945, paulatinamente, el rodaje en exteriores se convirtió en una práctica habitual. Fue entonces cuando Los Ángeles dejó ser una ciudad travestida y comenzó a adquirir una presencia más significativa en las pantallas. Al principio, la ciudad era solo un marco, apenas apuntado, sólo reconocible por la presencia de elementos o edificios emblemáticos. En *Armored Car Robbery* (1950), Richard Fleischer utiliza como base visual para los títulos de créditos de este film noir de la RKO, algunos planos de calles llenas de vida y tráfico rodados en *Downtown-Los Angeles*. En una de estas tomas se registra el exterior de *The Union Station*, la estación de ferrocarriles de Los Ángeles, un edificio inaugurado en 1939, diseñado en un revival del estilo de las antiguas misiones españolas por los arquitectos John B. y Donald Parkinson. En estos primeros años, abundan las tramas en las que se utilizan algunas vistas de la ciudad para ubicar determinados momentos de la acción, pero estos planos de situación se presentan despojados de cualquier función dramática. La ciudad en estas películas apenas existe. Al funcionar como un mero telón de fondo, la historia no se ve mediatizada por el contexto urbano porque la mayoría de las escenas se continuaban rodando en interiores y en los platós.

Sólo en el cine más reciente, Los Ángeles como escenario comenzó a tener un papel más relevante. Fue entonces cuando empezó a construirse la imagen cinematográfica de la ciudad, creándose una iconografía urbana que es, aunque variada, bastante precisa y a la que podemos asociar determinados atributos que permiten al espectador reconocerla con tan sólo un golpe de vista. Al contrario de lo que ocurre con Nueva York, no existe un *skyline* claro de la ciudad californiana, sus dimensiones y su crecimiento urbano difuso hacen casi imposible establecer una línea del cielo que sea fácilmente identificable con Los Ángeles.

No obstante, en muchas películas recientes se ha generalizado el mostrar los pocos rascacielos de la zona centro de la ciudad, casi siempre como simples planos de situación, como uno de sus elementos más identificadores.



También es frecuente, para enmarcar las historias, utilizar planos con las altas y delgadas palmeras californianas. Aunque muy pocas de ellas son autóctonas, su presencia es un indicativo seguro del lugar. La mayor parte de ellas fueron plantadas durante la década de los años veinte y treinta, y todavía hoy Los Ángeles cuenta con amplias avenidas bordeadas por este tipo de plantas que, con el paso de los años, se han convertido también en elementos simbólicos muy característicos de la ciudad. En *Noche en la ciudad* (1991), Jim Jarmusch compone con ellas algunos de los primeros planos introductorios del episodio que transcurre en Los Ángeles. Algo más curioso es la recurrente utilización en varias películas —*Annie Hall* (1977), *Superdetective en Hollywood* (1984), *El último héroe vivo* (1993), *Cocodrilo Dundee en Los Ángeles* (2001) o *Brüno* (2009)— de planos subjetivos en los que se ve, mientras la cámara avanza en un movimiento de travelling (normalmente porque el personaje se encuentra en su coche), dos hileras en paralelo de estas palmeras.

Los índices de delincuencia han hecho de los helicópteros uno de los elementos consustanciales de la ciudad. Decenas de aparatos de la policía recorren, día y noche, el cielo de Los Ángeles tratando de mantener el orden con su presencia. El cine no ha tardado en convertirlo en una de las constantes iconográficas más significativas. No son pocas las películas, especialmente las de corte policiaco —*Colors* (1988), *Training Day* (2001) o *The Italian Job* (2003)—, donde los helicópteros juegan un papel significativo en el trama o, al menos, aparecen como testimonio de ese sentimiento de inseguridad en que viven permanentemente muchos angelinos, y de su necesidad de sentirse vigilados y protegidos —*Grand Canyon* (1991)—.

Para un habitante de Los Ángeles, a la hora de desplazarse por la ciudad, siempre el coche es la primera opción. Tanto da si tiene que ir al trabajo, a un restaurante, a una playa o el supermercado de la esquina, el vehículo particular es siempre el medio de transporte elegido. Las películas han recogido esta realidad y han convertido al automóvil y a todo lo que con él se relaciona (autopistas, atascos, etc.), en otro de los elementos consustanciales a la iconografía cinematográfica de esta gran metrópolis. Muchas de las historias que tienen como marco a Los Ángeles suelen desarrollar un parte importante de sus argumentos dentro del coche. Los personajes se mueven de un punto a otro de la ciudad y, como sucede en la vida real, en muy pocas ocasiones se les ve caminando. Tal es el grado de dependencia y de identificación que existe entre la ciudad y los automóviles que en ciertas películas, como son los casos de *Training Day* (2001), *A todo gas* (2001) o *Collateral* (2004), la mayoría de sus escenas transcurren en el interior de los mismos.

Sin duda uno de los rasgos más identificativos y más obvios relacionados con las películas filmadas en Los Ángeles, es el famoso letrero de Hollywood que se alza, desde 1923, en el Monte Lee. En su origen el cartel trataba de publicitar una nueva promoción inmobiliaria en las colinas de Santa Mónica, pero con el tiempo se convirtió en un símbolo de toda la ciudad. Basta que aparezca para que el público reconozca de inmediato el marco de la acción. En la película *Mi nombre es Khan* (2010), por ejemplo, su breve aparición sirve de indicador de que el protagonista ha llegado a Los Ángeles en su viaje tras los pasos del presidente Bush.

Su debut cinematográfico se produjo en 1954, en el film noir dirigido por Arnold Laven titulado *Down Three Dark Street*, cuyo clímax narrativo se desarrolla-

ba precisamente en el entorno del famoso icono de la ciudad. Normalmente aparece como un apunte a lo lejos para situar la historia —*Terremoto* (1974), *Pretty Woman* (1990), *Demolition Man* (1993) o *Independence Day* (1996)— o simplemente como objeto de bellos travellings que sirven de transición entre una escena y la siguiente —*Mulholland Drive* (2002), *City of Angels* (1998) o *Man on the Moon* (1999)—. En ocasiones, algunas escenas se desarrollan en sus alrededores como ocurre en *Chaplin* (1992), donde el famoso cómico cabalga hasta allí acompañado por Douglas Fairbanks y éste llega incluso a trepar gimnásticamente por una de sus letras, o en *Mi gran amigo Joe* (1998), en la que el gorila gigante, después de escapar, contempla la ciudad iluminada sentado en el borde de una de las «O». En muchas otras, especialmente en el cine de catástrofes o de ciencia ficción —*Superman* (1978), *El día después de mañana*, (2004), *Terminator Salvation* (2009) o *Residente Evil: Ultratumba* (2010)—, el cartel es una de las inevitables víctimas del furor de la Naturaleza o de la sinrazón humana. Cuando aparece en su forma original, esto es HOLLYWOODLAND²⁵, normalmente está asociada con películas que transcurren antes de 1949, tal son los casos de *Bugsy* (1991), *RKO 281* (1999) y *La dalia negra* (2006).

LOS ÁNGELES Y LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Tan grande es la ciudad y tantos los seres humanos que la habitan que Los Ángeles es, en la vida real, el escenario donde cada día se viven millones de historias. Pero para el cine, Los Ángeles es algo diferente. París, San Francisco o, incluso, Nueva York son ciudades bellas por muchos motivos. Tal vez por ello es habitual que sean utilizadas como marco para contar historias con argumentos más humanos. Parece que para el espectador es más asimilable el desarrollo de una película de amor, un melodrama o un musical en cualquiera de estos centros urbanos que en el sur de California. Para Los Ángeles están reservados los argumentos más duros, los géneros más violentos, aquellos donde la acción reina sobre los sentimientos. Quizá sea consecuencia de la crudeza de su realidad cotidiana.

Como espacio filmado, son varias las advocaciones cinematográficas de Los Ángeles. Primero, la menos habitual, es la ciudad de las maravillas, de las fantasías, de las quimeras, «una Disneyland cotidiana para los adultos»²⁶. Asociada con las comedias y las películas románticas, amables, sus historias están normalmente ambientadas en las áreas WASP de la ciudad como ocurre con *Tres mujeres para un caradura* (1991), *La verdad sobre perros y gatos* (1996), *Desamor en Los Ángeles* (2007),

²⁵ A finales de los años 40, el letrero se encontraba muy deteriorado. En 1949, la cámara de comercio de Hollywood y el Departamento de Parques de la ciudad de Los Ángeles llegaron a un acuerdo para reparar y restaurar el cartel. Fue entonces cuando se decidió que debía retirarse la terminación «LAND» para que de ese modo se identificase con el distrito y no con una promoción inmobiliaria privada.

²⁶ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 313.



American Playboy (2009), *(500) días juntos* (2009), o incluso *Superdetective en Hollywood* (1984) y sus secuelas que, pese a estar interpretadas por el actor afroamericano Eddie Murphy, se situaban en Beverly Hills. Es este el cine de la ciudad blanca, de los chalets de lujo que se asoman a Los Ángeles desde las urbanizaciones que salpican las colinas de Santa Mónica, de las playas de Malibú y Venice, de las mansiones de Beverly Hills o de las tiendas exclusivas de Rodeo Drive. Es en estas zonas donde se vive el sueño de California como tierra de promisión, una burbuja aislada de la mugre, la violencia y la pesadilla. Es esa ciudad que vive de espaldas a sí misma, que cierra los ojos. En *L.A. Confidential* (1997), el periodista Sid Hugdgen, encarnado por Danny DeVito, introducía la historia dando un repaso precisamente a todos los tópicos relacionados con esa ciudad de ensueño:

Venga a Los Ángeles. El sol brilla, las playas son amplias y atrayentes, y los naranjales se extienden hasta el horizonte. Hay trabajo. La tierra es barata. Cada obrero puede tener su propia casa. Y dentro de cada casa, una feliz familia americana. Puede tener todo esto y ¿quién sabe? Puede que le descubran, que se haga una estrella o, al menos, ver una estrella. La vida es buena en Los Ángeles. Es el paraíso en la Tierra.

California, y Los Ángeles por extensión, siempre disfrutó de esa imagen bondadosa. Enmarcado su argumento en los duros años de la Gran Depresión, en *Las Uvas de la Ira* (John Ford, 1941) la familia Joads dejaba atrás su marchita tierra en Oklahoma para viajar hasta California. Pero fue tras el final de la II GM cuando, gracias al cine y a la incipiente televisión, California se convirtió en el símbolo del sueño americano. Su nombre evocaba al instante chicas en bikini en idílicas playas, familias felices en casas con jardín y barbacoa, y estrellas de cine de luz rutilante. Todo el mundo deseaba entonces esa plácida vida de la clase media que creían que era habitual allí. La industria aeronáutica, los astilleros y la agricultura habían florecido allí durante el conflicto y la sensación de prosperidad duró, al menos hasta los años cincuenta. Fue en este período cuando la población de Los Ángeles dio un salto espectacular, cuando se conformó la actual estructura urbanística de la ciudad. Lo que no contaban los medios es que este edén no estaba disponible para todo el mundo, que para entrar en él y disfrutarlo era necesario contar con recursos suficientes.

Es raro encontrarse con películas como *Buscando un beso a medianoche* (2008), una supuesta «comedia romántica» de Alex Holdridge que transcurre en las últimas horas de un 31 de diciembre. No es éste un producto habitual en muchos sentidos. Es una historia de amor, pero distinta, acerada, llena de dolorosas esquivas. Rodada en blanco y negro, esta producción independiente tiene como protagonista a Wilson, un joven de 29 años que se instala en Los Ángeles para olvidar el que, según propia confesión, ha sido el peor año de su vida. Sin ningún plan objetivo ni proyectos en mente, cree que su vida necesita un revulsivo, un nuevo aliciente que le permita seguir adelante. A regañadientes se deja convencer por su compañero de piso para que ponga un anuncio clasificado en una página de contactos de la red y conozca a alguien que lo libere de su encierro. Es así como entra en contacto con



Vivian, que está empeñada en pasar la Nochevieja con su hombre ideal. Comienza así un viaje hilarante, caótico y emotivo por las calles de una ciudad desnuda y solitaria²⁷.

La importancia de la cultura del automóvil en L.A., como se ha comentado anteriormente, es algo consustancial a la propia ciudad, tanto en la real como en la filmada. Al contrario de lo que es la norma, en esta película los protagonistas caminan mucho; Holdridge aprovecha esta circunstancia para presentar una ciudad algo distinta, mostrando rincones poco frecuentes e inusuales. En esa presentación de la gran urbe no existe el nerviosismo del cine acción, ni la violencia latente siempre en las películas de denuncia social. La pareja deambula sin rumbo fijo, ajena a la soledad que se respira en todos los planos. «Bienvenido a L.A., sumérjense en el dolor» proclama Wilson desde el escenario de un teatro vacío donde nadie puede escucharle salvo Vivian, constatando así esa doble cara de la ciudad, bella en la superficie, pero tremendamente ingrata en sus entrañas. Los personajes no tienen asideros porque aterrizan en una metrópolis que es el resultado del rápido aluvión de culturas que, tras una mala sedimentación, han dado lugar a una sociedad extrañada, sin identidad propia.

Una segunda modalidad la constituirían las películas que (re)presentan a Los Ángeles como un gran parque temático dedicado a la violencia gratuita. En *60 segundos* (Domenic Sena, 2000) o en las películas dirigidas por John McTiernan *El último gran héroe* (1983) y *La jungla de cristal* (1988), la ciudad es el telón de fondo sobre el cual unos personajes sin profundidad se mueven haciendo saltar en pedazos calles, edificios y monumentos. Son frecuentes en estos filmes las secuencias de persecuciones trepidantes en automóvil, salpicadas de derrapes, chirridos de neumáticos contra el asfalto, choques espectaculares y explosiones. Las autopistas y bulevares angelinos son el lugar perfecto para estas puestas en escenas donde el ritmo cinematográfico enloquece en medio de un montaje sincopado que abusa del fragmento y el plano corto.

En el género del fantástico, en sus diferentes variantes, ha ofrecido visiones pesimistas del futuro más o menos inmediato de la ciudad. En *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), Los Ángeles aparece como una urbe multicultural, oscura, de atmósfera sofocante y con un paisaje arquitectónico oculto por la malla impuesta en los paramentos por una publicidad hipnótica y reverberante. John Carpenter en *2013: Rescate en L.A.* (1996) imaginó la ciudad separada del continente por un gigantesco

²⁷ Algo parecido sucede en algunas comedias de este estilo estrenadas en las salas comerciales. Los argumentos de *(500) días juntos* o *American Playboy*, ambas estrenadas en 2009, describen el amor y las relaciones personales despojándolas de sentimentalismo. Si hay en estas películas un toque azucarado sólo es leve, para que apenas sea percibido por el paladar. En Los Ángeles filmado el romanticismo no está de moda, los desesperados intentos de los personajes por alcanzar la felicidad a través del amor son vistos con cierta amargura y cinismo. Pero es una falsa promesa que, antes o temprano, se derrumba hecha añicos ante los ojos de la pareja protagonista. Como la propia ciudad, el sentimiento se vive de forma fragmentada, como un rompecabezas inacabado que termina revelándose como una superchería.



terremoto de magnitud 9,6 y convertida en un territorio aislado con funciones de prisión federal donde son deportados todos aquellos que no se atienen a una «nueva» moral americana²⁸. El argumento presenta al país dominado por un presidente teocrático y visionario que ha condenado a Los Ángeles por ser un territorio de perversión.

Por ser demasiado moderna y cosmopolita, Los Ángeles fue siempre vista con desconfianza en el resto de los Estados Unidos. En algunos estados el sentimiento religioso de sus habitantes está marcado por planteamientos intolerantes y fundamentalistas. No han sido pocos los que, a lo largo del siglo xx, han calificado a la ciudad como una Babilonia moderna exenta de decoro y corrompida por el pecado. En esta imagen, sin duda, ha tenido mucho que ver la propia industria cinematográfica allí instalada y que, a través de sus productos (estrellas o películas), proyectaba a la sociedad ideas, modas, comportamientos y actitudes que chocaban frontalmente con los valores morales de la América más profunda.

Odiada y envidiada, sobre esta ciudad fascinante y contradictoria se ha hecho recaer todo el peso de la ira divina no sin advertirse en ello un punto de sadismo. Al igual que la Sodoma bíblica, Los Ángeles en numerosas películas ha sido víctima de los desastres naturales o los ataques masivos perpetrados por seres extraterrestres —como ocurre en *Independence Day* (Roland Emmerich, 1997)— que han devastado hasta sus cimientos a la gran metrópolis californiana. Aprovechando la realidad geológica de la zona, Hollywood representó la caótica situación de la ciudad después de haber sufrido un gigantesco movimiento sísmico en *Terremoto* (Mark Robson, 1974) y cómo quedaba colapsada por una repentina erupción volcánica en el bulevar Wilshire en la producción de 1997 *Volcano* de Mick Jackson. Más recientemente, Roland Emmerich en *2012* (2009), siguiendo las predicciones de los antiguos mayas sobre el final de los tiempos, escogió nuevamente a Los Ángeles para mostrar un espectacular cataclismo en el que la tierra se abre dramáticamente como una enorme cicatriz engullendo todo lo que encuentra a su paso.

Esta relación de amor/odio con la ciudad se manifiesta, en ocasiones, estableciendo una sorpresiva contraposición entre Los Ángeles y Nueva York. Esto es curioso porque tanto una como otra son exponentes de los males inherentes al desarrollo elefantásico que han tenido los principales centros urbanos americanos a lo largo de los últimos cien años. Sin embargo, Los Ángeles, en gran medida, se ha convertido en el paradigma para todas estas visiones negativas de la ciudad contemporánea²⁹. En *Hancock* (2008), la actitud del personaje interpretado por Will Smith se rehabilita sólo cuando decide trasladarse desde las doradas orillas de la costa californiana hasta la Gran Manzana. Mientras permanece en Los Ángeles, John

²⁸ Esa nueva moral ha llevado a la prohibición no sólo del alcohol, el tabaco y el uso de armas de fuego, sino también del consumo de carne roja, el sexo ilícito fuera del matrimonio y todas aquellas religiones que no sean de inspiración cristiana.

²⁹ Tina Olsin Lent, «The Dark Side of the Dream. The Images of Los Angeles in Film Noir», en *Southern California Quarterly*, 64 (4), 1987, p. 331

Hancock es tan sólo un superhéroe venido a menos, demacrado, borracho, sin afeitar y con ojeras. Su primera imagen en la película lo presenta como un *homeless* más de los cientos que pululan por los bulevares de la ciudad. Dormido sobre un banco de la playa, su iconografía dista mucho de la convencional: gafas de sol (tras las que se oculta), gorro de lana, bermudas y zapatillas deportivas son los atributos de este ser de naturaleza inmortal. A pesar de utilizar sus poderes en beneficio de la comunidad, su actitud cínica y desganada no le reporta más beneficio que el abucheo generalizado de sus convecinos. Cada vez que actúa los daños que provoca en los edificios, en las carreteras y en el mobiliario urbano son incontables. Nadie quiere a Hancock en Los Ángeles, pero tampoco él se encuentra a gusto consigo mismo. Como otros habitantes de la ciudad, el héroe de este filme no encuentra anclajes a su alrededor, se siente solo y aislado.

Está claro que esta película tiene su principal referente en el cómic de superhéroes. No obstante, en estas historietas es bastante inusual que sus personajes escojan como lugar de residencia a Los Ángeles. Spiderman, Daredevil o los Cuatro Fantásticos viven en Nueva York, y tanto Gotham City de Batman como Metrópolis de Superman no son más que trasuntos de la ciudad de los rascacielos. Hancock, como todos estos otros superhombres, tiene vocación, pero es un héroe amnésico, desorientado y sin identidad. Sólo se sentirá liberado cuando tome conciencia de sí mismo y asuma, sin excusas, el papel que su destino le tiene preparado. Y es significativo que para ello tenga que alejarse de Los Ángeles.

En las anteriores presentaciones de la ciudad, la realidad de Los Ángeles aparecía distorsionada. Su acontecer cotidiano, el pulso diario de sus calles y bulevares apenas era atisbado. Existía en ellas un eco de ese bullicio, pero muy lejano. El componente romántico o fantástico ocultaba la verdad de la gran metrópolis. Sin embargo el cine, sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, también ha ofrecido de L.A. imágenes mucho menos complacientes, más descarnadas y sinceras. Esa mirada naturalista donde la indigencia, la discriminación racial y económica, la violencia y las drogas no son ocultadas al espectador, ha estado encarnada por las obras de cineastas de origen latino u afroamericano. Son directores comprometidos que han utilizado sus películas para denunciar las injusticias sociales y las dificultades en la que subsisten cientos de miles de personas en el corazón de una sociedad opulenta. Todo es enorme en Los Ángeles, también la miseria de algunas de las comunidades que la habitan. Películas como *Echo Park* (1986), *Los chicos del barrio* (1991), *American Men* (1992), *South Central* (1992) o *Las mujeres de verdad tienen curvas* (2002) abundan en esta descripción de una ciudad diferente, una que poco o nada tiene que ver con ese otro mundo de las lujosas urbanizaciones que, tan blancamente, cuelgan de las colinas de Santa Mónica. En sus argumentos la realidad se impone con dureza, salvaje, despojada de todos los aditamentos de una imagen estereotipada. Sus personajes viven cercados y de espaldas a la exuberancia y el oropel de la que tan sólo les separan unas manzanas de distancia.

Pero por encima de cualquier otra cosa, Los Ángeles ha sido y es una ciudad *noir*. Todo comenzó en la posguerra. Después de la II Guerra Mundial el espacio físico donde se asentaba los grandes estudios empezó a tener un protagonismo por sí mismo. Sus amplias avenidas y pintorescas urbanizaciones dejaron de ser el asép-





tico telón de fondo sobre el cual se desarrollaban las tramas y la ciudad pasó a ser un personaje más. Ya no sólo era el marco necesario sobre el que discurrían las aventuras del héroe y sus acompañantes narrativos, ahora también marcaba profundamente su existencia y sus actitudes vitales. Esta nueva lectura de Los Ángeles (que se puede hacer extensible a otras ciudades contemporáneas americanas) se percibió con especial fuerza en ese conjunto de inolvidables melodramas criminales que hoy conocemos como cine negro.

Del idealismo y optimismo general del cine de entreguerras, se pasó a una visión mucho más amarga de la vida y de la naturaleza del hombre. Sin duda en ello influyeron las duras imágenes del largo conflicto internacional que había roto cualquier esperanza de redención del ser humano. El progreso de las sociedades civilizadas había desatado la locura y el horror. Lo peor de todo, lo más incomprensible, es que muchas de las atrocidades habían sido cometidas en nombre de la razón y de la ciencia. Esta percepción negativa de la modernidad también se puede hacer extensible a las ciudades. Es verdad que, desde la Revolución Industrial, nunca gozaron de buena reputación. Ya en el Romanticismo se creó la insalvable dicotomía entre el campo y la ciudad. El hombre romántico se lanzó a la búsqueda de lo genuino. Frente a la Naturaleza salvaje, el lugar donde residía lo originario, lo auténtico y lo puro, las urbes se presentaban como escenarios cambiantes, inestables y desposeídos de valores duraderos. La ciudad sometida a la tiranía del tiempo. Ese carácter volátil le confería una influencia séptica sobre sus habitantes. Así el buen salvaje, al ser arrancado de sus raíces y verse obligado a convivir en sociedad, inevitablemente se corrompe.

En un primer momento el pensamiento americano del siglo XIX y XX mantuvo una posición contradictoria sobre las grandes ciudades. Se les presentaba como espacios de libertad y oportunidad, pero también infames y peligrosos. Si en los grandes centros urbanos se gozaba del anonimato y de un gran movilidad social era a costa de tener que sobrevivir en un ambiente frío e impersonal³⁰. La Gran Depresión hizo que esta dualidad desapareciese y, tanto en el arte como en la literatura, se comenzó a reconsiderar el encanto natural que encerraban los pequeños pueblos diseminados por todo el país. En esa vida rural se encontraban depositados la esencia de todos los valores morales y espirituales de la verdadera América. Por el contrario, la ciudad se convirtió en el símbolo de un capitalismo salvaje, industrializado y deshumanizado. Aunque esta fue una crítica generalizada a todas las grandes ciudades del país, tal vez por ser la sede de la industria del cine Los Ángeles ejemplificaba, como ninguna otra, todos estos males.

Hasta los años veinte, incluso en la década posterior, la imagen popular de Los Ángeles era todavía la de una ciudad de frontera. El carácter benigno de su clima y la belleza de su paisaje guardaban para los recién llegados una promesa de liberación. En aquella tierra joven todo estaba por hacer, allí las jerarquías y las

³⁰ *Op. cit.*, p. 330.

limitaciones sociales que se vivían en la costa Este no tenían sentido. Los Ángeles se presentaba ante el mundo, en palabras de Charles Chaplin, como «la tierra del futuro, un paraíso de sol, naranjos, viñedos y palmeras». Esta percepción idílica se transformó radicalmente durante la posguerra. Fue entonces cuando la ciudad dorada comenzó a describirse, coincidiendo con el desarrollo de un estilo de vida que giraba en torno al automóvil, como una realidad llena de cortantes aristas. De ser la encarnación de la Tierra Prometida pasó a convertirse en un espacio estresante donde reinaba el agobio y la desesperación. Esta idea subyace claramente en el espíritu del *film noir* donde la ciudad contemporánea es el principal de sus escenarios. Sus historias y personajes son urbanos y no es por casualidad que Los Ángeles sea uno de sus marcos preferentes.

Antes de que esta nueva concepción se plasmase en una multitud de producciones de Hollywood, ya había permeado de manera intensa la obra de escritores de novela negra como Dashiell Hammett, Horace MacCoy o James M. Cain. En ellas se ponían sobre la mesa las evidentes contradicciones de la vida en una ciudad como Los Ángeles. En lo más profundo de aquel paraíso terrenal habitaba la corrupción y el desencanto. Raymond Chandler fue uno de los autores que, con mayor romántica brutalidad, denunció en sus novelas el fraude oculto tras aquella soleada ciudad californiana. Hay en las descripciones que hace de ella un tono de desilusión que no está exento de una cierta dosis de melancolía. Para expresar esta visión agridulce de la ciudad, el autor utilizó en ocasiones a su personaje más popular, Philip Marlowe. Cuando en su ensayo titulado *El simple arte de matar* trazaba la personalidad del detective en una novela negra, tenía claro que debía ser, ante todo, un hombre de honor perfectamente confundido con el mundo en el que vive, «un hombre común, porque si no [*sic*] no viviría entre la gente común»³¹. Con ello Chandler no hacía más que retratar al propio Philip Marlowe. Este investigador privado, como su creador, es también un ser sensible e idealista, por eso se presenta ante la sociedad rodeado de múltiples corazas y empuñando la palabra con ironía. Este carácter acidulado se manifiesta de una forma significativa cuando describe para el lector las emociones que la ciudad le suscita:

Cuando llegué a casa me preparé un trago bien fuerte, me paré al lado de la ventana abierta y lo fui tomando a sorbos, mientras escuchaba la oleada de tránsito del bulevar Laure[sic] Canyon y contemplaba el resplandor de la gran ciudad inquieta, recostada en las colinas a través de las cuales había sido construido el bulevar. Muy lejos, el lamento ululante de los coches policiales o las sirenas de los bomberos se elevaban o decrecían, pero nunca quedaban completamente silenciosos por largo tiempo. Durante las veinticuatro horas del día hay alguien que corre y algún otro que trata de atraparlo. Ahí fuera, en la noche de miles de crímenes, la gente estaba muriendo o quedaba mutilada o herida o aplastada por las pesadas ruedas

³¹ Raymond Chandler, *El simple arte de matar*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 205.

de los coches o con el volante de dirección incrustado en el pecho. La gente era golpeada, robada, estrangulada, violada y asesinada. La gente se sentía hambrienta, enferma, aburrida, desesperada en su soledad o por el remordimiento o el miedo, enojada, cruel, afiebrada, estremecida por sollozos. Una ciudad no peor que las otras, una ciudad rica, vigorosa y llena de orgullo, una ciudad perdida, golpeada y llena de vacuidad³².

El novelista, sin duda, recrea un ambiente único e irrepetible, construye una visión de la ciudad enriquecida por los contraluces que proyecta sobre ella. Los Ángeles es un lugar arduo, correoso, pero también exuberante y vibrante. Nadie dormita en sus calles llenas de vida. En su asfalto no hay nada intemporal, todo está sometido al cambio y a la transformación. Respira por sí misma y, en ocasiones, su aliento asfixia. Por eso es una ciudad moderna. Por esta razón el escritor no puede evitar mostrar, en su desasosiego, un sentimiento vacilante que le lleva a reconocer belleza allí donde otros sólo encuentran un doloroso estertor. Hay en ello el rastro del placer negativo que describía Kant o de la actitud fascinada de Baudelaire ante el cadáver descompuesto de una perra abandonada en una cuneta del camino. Para Chandler, California no tenía remedio porque, de manera inexorable, se precipitaba hacia la ruina y la disolución moral. Sin embargo en ese paisaje desolado donde el olor del mar se confunde con los gases de los autos y el hedor a perfume barato, entreveía algo que lo redimía. «Quizás por ello sus descripciones urbanas son lo más vivo que hay en sus libros. Es la atmósfera lo que perdura, mucho más que las intrigas o los personajes»³³.

El cine negro americano está claramente emparentado con esta tradición literaria. Esto es natural porque muchos de sus relatos y novelas sirvieron de inspiración a los guionistas de estos filmes. Por eso no debe sorprender que en estas películas *noir* aflore esa misma mirada sobre la ciudad. Desde los primeros momentos de este ciclo cinematográfico, Los Ángeles aparece retratada como un escenario de pesadilla. Ardiente como un brasero por el día, oscura e inquietante al anochecer. Ningún estrato social escapa a su abrazo corrompido. Si en otros géneros la ciudad era dual (blanca, anglosajona y pura al noroeste, de piel oscura al este y al sur de *downtown*), en estos filmes la representación de la gran metrópolis californiana se hizo mucho menos maniquea. Como una terrible mancha de aceite, el crimen se extendió por todos los rincones de la ciudad. En *Perdición* (1944), cuyo guión precisamente fue escrito a dos manos entre Billy Wilder y el propio Raymond Chandler, el mal, encarnado por Phyllis Dietrichson, habita una casita de estilo colonial español en el barrio de Los Feliz, justo a los pies del observatorio Griffith. En la novela, James M. Cain la denomina la «Casa de la Muerte»³⁴, en el filme, Walter Neff al salir

³² Raymond Chandler, *El largo adiós*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 322-322.

³³ Christian Kupchik, «Las desventuras de Raymond Chandler en Hollywood», en *Quimera*, núm. 102, 1991, p. 55.

³⁴ James M. Cain, *El cartero siempre llama dos veces. Mildred Pierce. Pacto de sangre*, Emecé Editores, Barcelona, 1991, p. 454.

de ella después de su primer encuentro con Phyllis percibe un intenso olor a madre-selvas que asocia automáticamente con el asesinato. También en una de las mansiones de lujo que jalonan el tramo más cotizado de Sunset Boulevard vive Norma Desmond, la madura estrella del cine mudo que en *El crepúsculo de los dioses* (1950) será la responsable del desesperado asesinato del guionista Joe Gillis. Otro tanto ocurre con los exclusivos chalets de Malibú que, en películas como *Historia de un detective* (1944) o *Mildred Pierce* (1945), dejan de ser las bucólicas residencias al borde del mar para convertirse en escenarios del crimen.

Esta imagen un tanto oscura de Los Angeles ha permanecido en el imaginario colectivo y ha perdurado a lo largo del tiempo. Desde los años setenta, cuando a través de lo que hoy conocemos como neo noir el cine negro fue revisitado, esa visión negativa de la ciudad se volvió a ver reflejada con fuerza en la pantalla, una y otra vez, en títulos tales como *Chinatown* (1974), *Adios Muñeca* (1975), *Blade Runner* (1981), *La brigada del sombrero* (1996), *L.A. Confidential* (1997), *Training Day* (2001), *Collateral* (2004), *La dalia negra* (2006) o *Hollywoodland* (2006).

Los Ángeles es una ciudad compleja, llena de matices, de múltiples caras y, en realidad, su iconografía cinematográfica no ha hecho más que reflejarla. Decía Chandler que en «Hollywood puede pasar cualquier cosa, absolutamente cualquier cosa»³⁵ y esta afirmación que podemos hacer extensible a todo el resto de la ciudad, nos habla de su naturaleza cosmopolita, viva, de su temperamento imprevisible y explosivo. Quizá ahí radique su magia y sea ésta la razón de que todavía hoy, a pesar de sus múltiples contradicciones y miserias, la meca del cine siga ejerciendo sobre los espectadores de todo el mundo un poder hipnótico irresistible.

Fecha de recepción: marzo-2011; Fecha de aceptación: marzo-2011.

³⁵ Raymond Chandler, *Op. cit.*, p. 203.