

**LA REPRESENTACIÓN DE LA SOCIEDAD EN EL CINE NEGRO:
ENRIQUE URBIZU Y LA CAJA 507**

Javier Sánchez Zapatero y María Marcos Ramos¹

(Universidad de Salamanca)

zapa@usal.es / mariamarcos@usal.es

Resumen: El artículo analiza cómo se refleja el contexto social y político que antecedió a la actual situación de crisis económica en la película *La caja 507* (2002). El estudio, centrado en cuestiones narratológicas y formales, se complementa con un estado de la cuestión en el que se ofrecen las principales características del género de la película –cine negro– y de la filmografía de su director, Enrique Urbizu.

Abstract: The paper analyzes how the film *La caja 507* reflects the social and political context of Spain before the period of crisis economic. The paper studies narrative and formal topics, and makes a relationship between the film and the characteristics of film noir and Enrique Urbizu's cinema.

Palabras clave:

La caja 507, cine negro; Enrique Urbizu; crisis económica; corrupción política; corrupción urbanística.

¹ La contribución de Javier Sánchez Zapatero en este artículo forma parte de la actividad del proyecto de investigación FFI2011-26511 de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, mientras que la de María Marcos Ramos se inscribe en las actividades del Observatorio de Contenidos Audiovisuales (OCA) de la Universidad de Salamanca.

Key Words:

La caja 507; film noir; Enrique Urbizu; economic crisis; political corruption; urban development corruption.

1. El cine negro y el reflejo de la realidad actual

1.1. El cine negro: características conceptuales

La etiqueta "cine negro" remite a una serie de convenciones que, trascendiendo los criterios temáticos, argumentales y formales, hacen referencia tanto a la dimensión realista como a la voluntad de retratar de forma crítica el contexto social, histórico y político. Rasgos considerados tradicionalmente típicos del género como la presencia de una serie de personajes estereotipados –detectives, policías, criminales o mujeres fatales-, el marco espacial urbano, la utilización de estructuras narrativas basadas en el desarrollo de investigaciones para resolver misterios criminales, la presencia de escenas de acción o la creación de tramas de intriga capaces de mantener la atención del espectador quedarían así relegados a la categoría de manierismo estilístico, puesto que, como afirmaron Borde y Chaumeton (1958, p. 31) en uno de los primeros estudios sobre la cuestión, la principal "marca propia de la película negra" se basaba en el "sentimiento de angustia e inseguridad" generado por "la ambivalencia moral, la violencia moral y la contradictoria complejidad de las situaciones". Siguiendo esta línea definitoria, Sánchez Noriega (2002, p. 164) ha señalado como elementos distintivo del género la "metafísica dual" a través de la que se sostiene la consideración "de que por debajo del orden aparente existe una realidad (...) que tiene un talante sustancialmente conflictivo". Según este autor, las señas de identidad del cine negro "reside[n] no tanto en los aspectos formales o temáticos como en una consideración de lo real que establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad, y una indagación más profunda (...) que pone de relieve la corrupción policial, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder...". Análogas palabras han utilizado Heredero y Santamarina (1996, p. 30), para quienes lo esencial del cine negro se basa "en el carácter problemático de sus personajes –de

psicología siempre curva o nebulosa-, en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres y ambivalencias". Sánchez Barba (2007, p. 66), por su parte, se ha referido también a cómo el cine negro "nace de la transgresión que construye una visión pesimista del entramado social".

El valor del cine negro como crónica y retrato realista de la sociedad en que se inscribe ha sido explicado por Román Gubern (2005, p. 304), para quien el género "con su sórdida negrura daba, a modo de parábola, un reflejo pesimista de la realidad social, mostrando un mundo en descomposición". En parecidos términos se ha expresado José Antonio Hurtado (2003, p. 242) al señalar entre los elementos distintivos del cine negro la presencia de "comportamientos, acciones, actitudes y actividades, tanto individuales como colectivas, que conllevan un perjuicio, un daño, que implican una agresión y que se dan y se producen siempre en el ámbito de lo social". No en vano, entre el listado de veintidós características que Michel Cieutat (1993, p. 34-45) constituyó como rasgos caracterizadores del género se apuntaban explícitamente "las historias contemporáneas o referidas al presente y la importancia del contexto histórico", "la moral ambigua que se desprende de las historias y los personajes" o "el pesimismo".

Además de constituir una característica definitoria del género, esta visión crítica de la sociedad circundante condiciona notablemente tanto los conflictos dramáticos desarrollados en las películas como la forma en la que se presentan. Así, por ejemplo, la densidad narrativa propia del cine negro parece motivada por su intención pragmática de mostrar la complejidad de la realidad, mientras que algunos recursos formales y estéticos habituales de los filmes del género, como la dualidad que supone la presencia de claroscuros o la combinación de luces y sombras en la puesta en escena, están estrechamente relacionados, tal y como ha mostrado Pérez Bowie (2006, p. 186), con la voluntad de "remitir a un mundo inestable y escindido, en radical disidencia con cualquier conformismo social y con cualquier optimismo histórico"². Para reforzar esta negativa cosmovisión,

² Muchos de los rasgos formales característicos del cine negro proceden también de la influencia del movimiento expresionista, materializado por la llegada a la industria cinematográfica estadounidense de directores y técnicos de procedencia

los argumentos de las películas negras acostumbran a tener como punto de partida un conflicto –tomado muchas de la literatura, puesto que, como ha mostrado García Jambrina (2006, p. 159) “el género negro es el único en el que la novela y el cine están perfectamente unidos, formando una simbiosis perfecta”- cuyo desencadenamiento representa el desequilibrio del *statu quo* habitual, imposible de ser restaurado en una realidad tan caótica como pesimista. Esta ruptura del orden establecido, casi siempre se identifica con un acto delictivo, frecuentemente un crimen, demostrando con ello que “la angustia, el miedo o la sombra que provoca la cercanía o la posibilidad de la muerte” (Herederó y Santamarina, 1996, p. 29) son elementos centrales de este tipo de películas.

Semejante punto de partida explicaría por qué este género cinematográfico ha sido, desde sus inicios en la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos, tan propicio para la representación de situaciones históricas caracterizadas por su carácter convulso. En las décadas de 1930 y 1950, en el marco temporal en el que tradicionalmente se ha ubicado la época clásica del cine negro, pueden encontrarse numerosos ejemplos que evidencian la presencia de la ambivalencia moral y del pesimismo crítico a los que nos hemos venido refiriendo. Gubern (2005, p. 306), de hecho, ha afirmado que las películas negras que comenzaron a producirse en ese periodo en Estados Unidos recogían “el clima de ‘crisis moral’ que reina en el ambiente y hace añicos el viejo, respetado, estable y tranquilizante esquema del Bien enfrentado y vencedor del Mal, recubriendo a sus personajes (sean detectives o gánsteres) con un baño de absoluta ambigüedad moral”. Piénsese, en ese sentido, en cómo películas fundacionales del género como *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931), *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932), *Ángeles con caras sucias* (*Angels with Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938) o *Los violentos años 20* (*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh, 1939) mostraban la visión menos amable de la sociedad americana de la época, convaliente aún de los efectos del “crack” económico de 1929, de las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y del auge del gansterismo que provocó la implantación de la “Ley Seca”. Grosso modo, y teniendo en

européa –entre los que se puede destacar a Fritz Lang, Otto Preminger o Billy Wilder- en las décadas de 1930 y 1940 huyendo del horror nazi.

cuenta la diversidad de argumentos de los que parten, en estos filmes se expone una nada complaciente visión de la sociedad estadounidense, marcada por el cada vez mayor poder de las organizaciones mafiosas, la incapacidad del gobierno para atajar el clima de violencia e inseguridad ciudadana o la falta de oportunidades para una juventud que acaba siendo absorbida por el mundo de la delincuencia.

Asimismo, otras películas de la época muestran su negativa visión social al relatar historias basadas en la comisión de actos criminales –caso de *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), *La jungla de asfalto* (*The Jungle Asphalt*, John Huston, 1950) o *Atraco perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956)- en los que se demuestra cómo la violencia y la realización de actos ilegales no son exclusivos de ninguna clase social o condición profesional, subrayando con ello el mensaje de la universalidad, así como las insondables dimensiones, de la crisis ética en la que vivía Estados Unidos. Las dos primeras películas citadas muestran el poder corruptor y las malas praxis de algunos representantes de las clases acomodadas de la sociedad, mientras que las otras dos se centran en las rutinas de una serie de delincuentes habituales.

La crítica a la sociedad, y de forma especial a su capacidad de corromper al individuo hasta convertirlo en un criminal, es detectable también en *Los sobornados* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953) o *Sed de Mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), cuyo tema es la corrupción de los cuerpos policiales del Estado, o en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Laura* (*Laura*, Otto Preminger, 1944), *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944) *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946), que narran historias de ciudadanos aparentemente convencionales que, por diversas circunstancias –a menudo relacionadas con la codicia y la pasión desbordada que sienten por algún estereotipo de *femme fatale*-, terminan cometiendo un asesinato.

1.2. El cine negro español: desarrollo diacrónico

En su condición de señas de identidad y elementos definitorios, tanto el valor de crónica histórica como la proyección de una mirada

cuestionadora, nada complaciente, sobre la sociedad pueden detectarse en la evolución del género negro a lo largo de todo el siglo XX en diversas filmografías y tradiciones culturales. En el caso español, diversos condicionantes –basados, fundamentalmente, en la inexistencia de una tradición literaria nacional vinculada a la novela negra y en la forma a través de la que la censura condicionó toda la creación cinematográfica hasta mediados de la década de 1970- impidieron que el cine negro tuviera un desarrollo convencional análogo al de otros países europeos como Italia o, sobre todo, Francia –cuya producción de películas negras es, sobre todo, desde los puntos de vista cualitativo y cuantitativo, la más fructífera y rica después de la Estados Unidos, y de cuyo interés en el género y su reflexión sobre él, de hecho, surgió la terminología de “*film noir*”³-. A pesar de que hubo durante la dictadura alrededor de una treintena de películas vinculadas a los estilemas del género –algunas muy apreciables, como *A tiro limpio* (Francisco Herrera-Dolz, 1963)-, lo cierto es que prácticamente ninguna de las cintas producidas antes de 1975 pueden ajustarse a las definiciones de cine negro expuestas en la parte inicial de este trabajo. Hay en ellas elementos que remiten a los clásicos estadounidenses, como la presencia de personajes de las fuerzas policiales y de los ámbitos de la delincuencia, la utilización de ciertos recursos expresivos y formales o la narración de historias basadas en actos criminales, pero no es posible, sin embargo, detectar en modo alguno el carácter pesimista, problemático y ambivalente típico del cine negro. De hecho, casi todas estas películas tienen una intención pragmática que, muy alejada de cualquier intención crítica –solo perceptible de forma indirecta y sugerida en casos muy excepcionales-, parece dirigida a reforzar algunas ideas que el régimen

³ El término, surgido a mediados de la década de 1940, es un derivado de “*série noire*”, acuñado por el editor de Gallimard Marcel Duhamel para referirse a las novelas de autores estadounidenses como Dashiell Hammett, Raymond Chandler o James M. Cain que integraban una colección de su catálogo caracterizada visualmente por el color negro de sus cubiertas –la misma razón provocó que en Italia, donde las obras de estos autores fueron incluidas en una colección con tapas amarillas, al género se le denomine “*giallo*”-. Poco después de la popularización del término, que hizo que a todas las novelas análogas a las publicadas en esa colección por Gallimard se les denominase “*roman noir*”, críticos cinematográficos como Nino Frank o Alain Chartier comenzaron a utilizar en sus críticas y artículos sobre las adaptaciones de esas novelas –y, en general, sobre todas las películas que presentasen similares características temáticas y formales- el término “*film noir*”.

franquista difundió de forma continua a través de los medios de comunicación y de sus instrumentos de propaganda: la fortaleza de los cuerpos policiales, siempre victoriosos en su lucha contra el crimen; la imagen de España como un país seguro en el que los delincuentes son siempre apresados; la condición de enemigos de la patria a los que es necesario reeducar de los criminales, a los que se observa siempre con cierta mirada paternalista, etc. Así puede detectarse en películas como *Los atracadores* (Francisco Rovira Beleta, 1962), *091, policía al habla* (José María Forqué, 1960) o *El salario del crimen* (Julio Buch, 1964), en las que no hay vocación crítica, ni voluntad de reflexionar sobre la presencia de la sociedad ni de cuestionar el orden establecido.

A partir de 1975 y de los consiguientes cambios que para la creación artística supuso el fin del franquismo, el cine negro comenzó a tener un mayor peso en la filmografía española. A ello contribuyeron la libertad y la posibilidad de vertebrar una mirada disiente y crítica que trajo consigo el fin de la censura, la creación de hitos emblemáticos del género como *El crack* y *El crack II* (José Luis Garci, 1981 y 1983) –en la que se utilizaban, con un evidente manierismo formal, todos los estilemas del género- y las adaptaciones de las obras de algunos de los escritores que configuraron la tradición de novela negra española, como Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín o Francisco González Ledesma, que reflejaron sin ambages y con crudeza problemáticas sociales y políticas de la España contemporánea como el mantenimiento en la democracia de la posición de poder de elites económicas y políticas afines al franquismo, la inestabilidad del nuevo sistema de gobierno implantado en el país, la presencia de elementos corruptos y violentos en las fuerzas de seguridad del Estados, el control al que seguían sometidos los medios de comunicación, etc.

A pesar de que continúa sin ser un género especialmente transitado en la filmografía española, a partir de la década de 1990 parece detectarse un mayor interés de los directores nacionales por utilizar el cine negro como vehículo para establecer miradas críticas sobre la realidad circundante y denunciar las diferentes formas, tanto directas como latentes, a través de las que la violencia se manifiesta en la realidad actual. Películas como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1996) o *La noche de los girasoles* (Jorge Sánchez Cabezudo, 2006), por ejemplo,

muestran a la perfección las camaleónicas formas a través de las que la violencia puede imbricarse en la sociedad, abordando la primera un asunto relacionado con actividades mafiosas y la segunda un crimen cometido por personas absolutamente ajenas al mundo de la delincuencia. Esta vocación social, que deja entrever un diagnóstico pesimista y nada complaciente, también está presente en adaptaciones cinematográficas como *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *Plenilunio* (Imanol Uribe, 2000), *El alquimista impaciente* (Patricia Ferreira, 2002) o *Las manos del pianista* (Sergio G. Sánchez, 2008) o *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009) –basadas en novelas homónimas de Juan Madrid, Antonio Muñoz Molina, Lorenzo Silva, Eugenio Fuentes y Francisco Pérez Gandul- en las que, a partir de historias centradas en actos criminales, se abordan problemáticas como la inseguridad ciudadana, la delincuencia marginal, el terrorismo etarra o la corrupción inmobiliaria. La presencia de estos dos últimos asuntos⁴ que, en cierto modo, han marcado la historia reciente española, evidencia la voluntad de crónica que late en el cine negro, así como su capacidad para convertirse en un instrumento al servicio del relato –disidente y crítico en casi todos los casos- de los procesos de desarrollo y transformación de las sociedades. Semejante característica es también perceptible en *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012), en la que, frente al tono exultante y triunfalista con que suelen recordarse los fastos del año 1992, se muestran, en un clarísimo ejemplo de la “metafísica dual” definitoria del género a la que se refería Sánchez Noriega (2002: 164), las malas e ilegales prácticas con la que algunos representantes policiales intentaron atajar el problema de la delincuencia y el narcotráfico en Sevilla en los meses previos a la celebración de la Exposición Universal.

2. La caja 507 y el reflejo de la realidad social

2.1. Enrique Urbizu y el cine negro

De todos los directores de cine españoles contemporáneos, es sin duda Enrique Urbizu el que hasta la fecha ha mostrado un mayor interés por utilizar los resortes del cine negro, presentes en su filmografía de forma

⁴ La presencia de ETA está presente en las películas mencionadas de Uribe, así como, tangencialmente, en la de Monzón, mientras que el oscuro trasfondo del mundo de la construcción se refleja en las de Ferreira y Sánchez.

muy explícita en películas como *Todo por la pasta* (1991), *La caja 507* (2002) o *No habrá paz para los malvados* (2011), y tangencialmente en *Cachito* (1996) o *La vida manchada* (2003), filmes que, sin poder ser catalogados como muestras de género, sí que utilizan algunos de sus estilemas. De hecho, la crítica se ha llegado a referir a Urbizu como el “mejor cultivador de cine negro que existe actualmente en el panorama fílmico español” (Alarcón, 2001: 42). El propio realizador y guionista ha confesado que su vinculación con el género se basa en su capacidad para “mostrar la identidad y las cualidades de los que juegan saltándose las reglas, y para ver como afecta eso a las sociedades” (Urbizu, 2008: 220), más que en la atracción por una serie de recursos –habituales en sus filmes– como el suspense, la acción, la densidad narrativa, el escenario urbano, la presencia de la violencia, la ambivalencia del comportamiento de los personajes o la contención en los diálogos. Para Urbizu, “el cine negro permite hablar de economía, de política, de sociología, en definitiva: del movimiento verdadero del sistema, permitiendo, además, hurgar en todo lo oculto [y] (...) bucear en la sociedad que genera la película” (Sala, 2011).

La dimensión social y política del cine negro, materializada en una mirada cuestionadora sobre la concreción del mundo contemporáneo y percibida por quienes han definido su cine como “crónica negra a la española” (Prieto, 2012), está presente en su filmografía como una especie de imperativo moral que le lleva “a mostrar la podredumbre moral y el mal funcionamiento del sistema (...) como parte de [sus] obligaciones como director de cine y como ciudadano” (Urbizu, 2008, p. 229). De ahí que películas como *Todo por la pasta* o *No habrá paz para los malvados* se aborden –partiendo de un argumento que se inicia con la comisión de un delito, de la utilización de los recursos estilísticos más reconocibles del género y de una intención de penetrar en los submundos del hampa que habitualmente quedan fuera de los retratos sociales– casos de corrupción policial, deficiencias en la seguridad nacional, asuntos de narcotráfico o problemáticas casi inéditas en el cine nacional como la presencia en la sociedad española de células de terrorismo islamista.

En *Todo por la pasta*, ambientada en los bajos fondos del Bilbao de finales de la década de 1980 –con el subyacente problema del terrorismo etarra, al que se hacen algunas referencias–, se relata la historia de unos

ladrones que roban de un bingo una gran cantidad de dinero destinada a pagar a dos mercenarios que iban a cometer un crimen político ordenado por la policía. La película fue definida al estrenarse en 1991 como “un embrollo de policías corruptos, macarras, pistoleros, chulos y alcahuetas” (Galán, 2004), y la crítica, que en líneas generales la valoró positivamente, fue especialmente elogiosa con el tratamiento de los “personajes turbios” y los “ambientes sórdidos” (Galán, 2004). La importancia del espacio, en la que tienen gran importancia los exteriores nocturnos, llevó a Elsa Fernández-Santos (Galán, 2004) a definir el marco urbano que muestra la película como el de “una ciudad hampona, que bien podría ser Chicago, pero que en este caso es Bilbao”, vinculando así a la cinta con los hitos clásicos del cine negro.

Mientras, *No habrá paz para los malvados* relata la peripecia de Santos Trinidad, un conflictivo agente de policía que, en uno de sus múltiples días de borrachera, termina cometiendo varios asesinatos. Dado que sus actos son presenciados por un testigo que logra huir de la escena del crimen, el protagonista centrará todos sus esfuerzos en localizarlo para matarlo y evitar que lo incrimine, en un periplo solitario que le lleva a recorrer la ciudad como hacían los detectives clásicos del cine negro. Lo que comienza siendo una simple persecución personal termina por convertirse en un caso de terrorismo internacional, puesto que Santos Trinidad, en sus pesquisas, acabará por descubrir que la persona a la que está buscando tiene vinculaciones con células islamistas. De hecho, la película termina con el enfrentamiento armado entre el policía y los terroristas, con lo que, sin quererlo, un agente corrupto, alcohólico, violento, culpable de asesinato y al que solo se mueve su propio egoísmo termina por evitar un atentado que hubiera acabado con la vida de miles de personas. Se muestra así de forma evidente la ambigüedad del antihéroe que representa Santos Trinidad, apuntada a lo largo de la película tanto en su propia caracterización –gordo, grasiento, sucio y con pelo desaliñado, muy alejado de la apariencia física que habitualmente tienen los personajes encarnados por José Coronado– como en su autodestructivo comportamiento personal y profesional⁵. No en

⁵ La forma de comportarse de Santos Trinidad recuerda a la del inspector Quinlan, mítico personaje del imaginario colectivo del cine negro interpretado por Orson Welles en *Sed de Mal*, que, al igual que el protagonista encarnado por Coronado,

vano, tal y como ha apuntado María Pilar Rodríguez (2013, p. 392), el personaje “va perdiendo su consistencia física por medio de la descomposición interna y externa”, culminada con su muerte final y progresivamente expuesta en la película a través de su deterioro físico por el desaforado consumo de alcohol y tabaco y por las heridas que sufre en diversas peleas. Visualmente, la puesta en escena del filme subraya este proceso de descomposición por la tendencia de situar al personaje en los extremos, “vagando (...) como un fantasma, siempre al borde del precipicio, evidenciando una tensa expresividad fruto de la violencia interiorizada que le arde en su seno” (Argüelles, 2012). La ambivalencia del personaje que representa Coronado, que pone al espectador en el brete de no saber si juzgarlo como un héroe capaz de salvar a sus compatriotas de un atentado criminal o si cómo un villano mezquino que ha intentado ocultar con más violencia sus crímenes iniciales, aparece también en la elección de los escenarios elegidos para rodar la película. A través del recorrido de Santos Trinidad, *No habrá paz para los malvados* nos muestra las diferentes caras que esconde la ciudad de Madrid, desde el submundo marginal del hampa – magníficamente retratado a través de clubes de alterne, tabernas y pisos en barriadas populares- hasta el lujo que se esconde en los grandes hoteles que celebran reuniones políticas internacionales. Quizá la escena que de forma más paradigmática expone la complejidad de la mirada y rodeada de claroscuros, con la que habitualmente el cine negro observa la realidad alejada de cualquier maniqueísmo es la que muestra a Santos Trinidad en un vertedero deshaciéndose de las pruebas que lo relacionan con los asesinatos cometidos. Mientras el personaje pasea entre toneladas de basura, al fondo se observa la ciudad de Madrid, con un horizonte en el que destacan los rascacielos que representan el poder económico y empresarial que domina la sociedad.

La insistencia del director y guionista por retratar las deficiencias del sistema –que, como veremos, es también característica esencial de *La caja 507*- muestran el deseo de Enrique Urbizu de utilizar el género negro para denunciar la ambigüedad moral de una sociedad en la que la parte más oscura y repugnante puede ubicarse en ocasiones en las mismas entrañas

termina resolviendo los casos a los que se enfrenta aunque para ello tenga que cometer delitos y llevar a cabo un método de trabajo no demasiado ortodoxo.

del poder. El tono pesimista y crítico de la mirada que sobre la realidad proyectan sus cintas se complementa con la constante presencia en ellas de una violencia soterrada que casi nunca se muestra de forma explícita o directa. Tal y como ha señalado el propio director, "la violencia es un tema con demasiadas implicaciones éticas –y más cuando se habla de las relaciones entre la violencia y el sistema- como para reducirlo a una cuestión formal" (Urbizu, 2008, p. 221). De ahí que en sus películas no haya planos que se recreen con detalle en la espectacularidad de los actos violentos, sino que se prefieran mostrar sus causas –insistiendo en retratar el paisaje social y moral que los provoca- y sus consecuencias –ejemplificando así la podredumbre ética del sistema- de forma realista, sin ambages estilísticos de ningún tipo y mostrando toda la sordidez que suelen llevar aparejados.

2.2. Análisis narrativo y formal de *La caja 507*

Estrenada en el año 2002 *La caja 507* supuso un hito en la filmografía de Enrique Urbizu, formada por aquel entonces por seis títulos, al convertirse en la primera de sus películas en la que compaginaba las labores de director y guionista de una historia original⁶. La escritura del guion fue realizada en colaboración con Michel Gaztambide, quien desde entonces ha trabajado regularmente con Urbizu y quien, en consecuencia, es co-guionista de películas posteriores como *La vida mancha* o *No habrá paz para los malvados*.

El método de trabajo habitualmente empleado por Gaztambide y Urbizu se basa en la observación de la realidad, puesto que, tal y como explicó el primero en una entrevista, antes de comenzar a planificar las historias y escribir, ambos desarrollan una intensa labor de documentación basada en la lectura de periódicos: "Tenemos una caja de archivos constantemente en movimiento con noticias de prensa o internacional. Al leerlas y ver su evolución, vas encontrando noticias que se van convirtiendo en trama" (Gasztambide, 2012⁷). Urbizu (2008, p. 225), al referirse de

⁶ En *Cachito* (1995), basada en un relato de Arturo Pérez Reverte, Urbizu también fue director y guionista responsable de la adaptación –junto a Francisco Pino, Jesús Regueira e Imanol Uribe-.

⁷ Las reflexiones de Michel Gaztambide proceden de una entrevista inédita realizada por los autores del artículo en marzo de 2012.

forma concreta al proceso de escritura del guion de *La caja 507*, llegó a afirmar que “todo estaba en los periódicos. (...) Cuando nos atrancábamos en el guión no teníamos más que ir a la hemeroteca y ver lo que estaba pasando”. Y uno de los temas que recurrentemente se repetían en las noticias nacionales de los años 2000 y 2001, cuando Urbizu y Gaztambide permanecían enfrascados en la elaboración del guion de la película, era el de la corrupción política en la Costa del Sol.

A pesar de que el caso judicial que se llevó a cabo contra la corrupción urbanística en la zona –habitualmente denominado “Operación Malaya”– no comenzó sus investigaciones hasta finales de 2005, desde finales de la década de 1990 las denuncias a la actividad delictiva de los responsables políticos y los empresarios –sobre todo, los vinculados al mundo de la construcción– fueron constantes. De hecho, algunos como Jesús Gil –alcalde de Marbella entre 1991 y 2002– ya habían sido condenados por diversos delitos de prevaricación y malversación de caudales públicos. Aunque la repercusión social y mediática de lo ocurrido en la Costa del Sol aún no había alcanzado el grado de intensidad que lograría en los últimos años de la década de 2010 por la implicación en el caso judicial de destacados personajes públicos y por la indignación con la que ciudadanía, en pleno contexto de crisis económica, comenzó a reaccionar ante los casos de corrupción, cuando Urbizu y Gaztambide comenzaron a trabajar en el filme existían ya numerosas voces críticas en la sociedad que protestaban contra lo que estaba sucediendo en la zona, víctima no solo de las malas prácticas políticas sino también de un progresivo proceso de urbanización que destruía litorales vírgenes de gran riqueza natural. El propio Urbizu ha cuestionado el modo en el que el país se había convertido “geopolíticamente en el desagüe de Europa (...) desde el momento en que la Costa del Sol se convirtió en lugar de acogida y refugio de nazis al acabar la II Guerra Mundial” (Urbizu, 2008, p. 227). En opinión del director, en el litoral malagueño “se ha[bía] dado una discretísima bienvenida a todos los mafiosos del mundo –italianos, marseleses, europeos del Este, árabes...–, quienes viven como unos grandes señores gracias a un sistema institucional corrupto que ha fomentado que se invierta mucho dinero negro en urbanismo y en recalificaciones (Urbizu, 2008, p. 227).

Con semejante contexto social como punto de partida, y la premisa – siempre presente en el de Urbizu- de que las películas deben “acercar al espectador al funcionamiento del sistema (...) para criticarlo, mostrando sus malas prácticas y sus elementos deficitarios para la comunidad” (Urbizu, 2008, p. 218), *La caja 507* lleva a cabo una narración sostenida a través de una estructura de guion muy sencilla en la que introducción, desarrollo y conclusión están perfectamente definidos, y en la que apenas hay lugar para elementos retóricos: todo lo que aparece en la historia tiene un valor funcional, lo que redundará en la intensidad del ritmo del filme.

La película relata la historia de Modesto Pardo, director de una sucursal bancaria en una localidad de la Costa del Sol. Una mañana de trabajo, es víctima de un sofisticado atraco: recibe una llamada telefónica en la que se le informa de que su esposa ha sido retenida en su casa y que solo quedará en libertad si accede a abrir las cajas fuertes que hay en el sótano de la sucursal en la que trabaja. Temeroso de que a su mujer le ocurra algo si se niega o intenta llamar a la policía, Modesto hace lo que le piden. Una vez en el sótano, es golpeado, amordazado y dormido con somníferos mientras los atracadores fuerzan las puertas de las cajas fuertes y se llevan el contenido de algunas de ellas. Cuando despierta y puede liberarse de las cuerdas con las que ha sido atado, Modesto descubre que está solo y encerrado en el sótano, sin posibilidad de que nadie oiga sus gritos y tendrá que permanecer allí al menos dos días, hasta que el banco vuelva a abrir el lunes por la mañana. Para intentar que la espera sea lo menos aburrida posible, comienza a observar el contenido de alguna de las cajas que no ha sido robado por los ladrones. Descubre así los documentos que se guardaban en la caja 507, que ponen de manifiesto que el incendio que asoló un paraje forestal cercano a la playa años atrás, en el que falleció su hija adolescente, fue provocado con el fin de que unos terrenos pudieran ser recalificados y convertidos en suelo urbanizable. Desde el momento en que recupera su libertad, la vida de Modesto Pardo cambiará radicalmente y se guiará por un único objetivo: vengarse de quienes provocaron la muerte de su hija y le engañaron haciendo pasar por un accidente lo que realmente fue un delito. Así, mientras su mujer se recupera del coma provocado por el maltrato al que le sometieron los atracadores, el protagonista de la película se embarcará en una investigación que le llevará a descubrir una trama

urbanística y política en la que aparecen implicados políticos, jueces, policías, bomberos, periodistas, empresarios e incluso miembros de clanes mafiosos. En paralelo a la búsqueda de Modesto, el exagente de policía convertido en mercenario Rafael Mazas –de quien se dice en la película que llegó a ser “la mano derecha del alcalde-, implicado en la manipulación del informe del incendio y en el proceso de corrupción que facilitó la construcción en aquel paraje de una urbanización de lujo, intenta localizar a los atracadores del banco, pensando que ellos han robado los comprometedores documentos que se guardaban en la caja 507. Su camino, lógicamente, terminará por cruzarse con el de Modesto.

Más allá de sus evidentes diferencias –uno es un honesto y sencillo empleado de banca; otro un hombre que ha hecho de la violencia y la falta de escrúpulos su forma de vida-, los dos personajes principales de la película presentan algunos nexos. El más evidente es el que hace referencia a la importancia que para ambos tiene el contenido de la caja fuerte. Para Modesto, el descubrimiento de los documentos supone iniciar una aventura que, a través de la venganza y del deseo de que haga justicia con los responsables de la muerte de su hija, dota de sentido a una vida que parecía discurrir anodina y sin demasiado sentido desde la muerte de su hija. La investigación a través de la que tratará desenmascarar a todos los implicados en la trama de corrupción urbanística se convertirá en la energía que hará actuar al personaje de formas y en contextos hasta entonces desconocidos para él. También para Rafael los documentos de la caja 507 adquieren una extrema importancia, hasta el punto de que su propia vida llega a depender de su localización. Dado que su función era mantenerlos ocultos para preservar la identidad de los involucrados en el asunto del incendio –y, por extensión, en una red de corrupción y criminalidad de inmensas dimensiones-, el expolicía es consciente de que el robo ha puesto su vida en peligro y de que, si no los recupera, sus superiores tomarán represalias contra él. Los dos personajes, por tanto, son hombres que están inmersos en un infierno personal que en la película se muestra a través de la contención con la que están interpretados –Modesto por Antonio Resines y Rafael por José Coronado-, reforzada por el continuo uso de primeros planos y por su forma de comunicarse. Sus diálogos, intercalados habitualmente entre significativos silencios, acostumbran a ser escuetos y

funcionales. En ocasiones, están dotados del mismo tono cáustico y sentencioso con el que se expresaban los protagonistas del cine clásico. Piénsese, en ese sentido, en que, a la pregunta de "¿Quién es usted" efectuada por uno de los personajes de la película, Modesto simplemente responde: "Yo soy el final de la historia".

En su periplo, tanto Modesto Pardo como Rafael Mazas desarrollarán un recorrido que les llevará por diversas localidades y ambientes de la Costa del Sol, el Campo de Gibraltar y Marruecos. Todos los espacios exteriores por los que pululan los protagonistas tienen como horizonte un paisaje de grúas y urbanizaciones, subrayando así la denuncia de la corrupción inmobiliaria y de la sustitución de la riqueza natural del litoral mediterráneo por moles de ladrillo que vertebran la película. A pesar de este fondo común, los escenarios de la película presentan un carácter ambiguo, casi contradictorio, que, tal y como fue explicado por el propio Urbizu, responde a su configuración en la realidad:

Por un lado, no hay parcela de costa sin edificar. Todo está lleno de majestuosas urbanizaciones, llenas de campos de golf y de gente podrida de dinero. Por otro, hay pueblos que no tienen agua potable en el grifo, que tienen que esperar a que venga el camión cisterna para poder beber agua sin contaminarse, y hay personas que, viviendo a trescientos metros del lujo más absoluto, están realmente "tieras" (Urbizu, 2008, p. 226).

La ambivalencia espacial aparece desde la primera secuencia del filme, en la que se muestra el incendio que costó la vida a la hija de Modesto Pardo. Las primeras escenas de la película tienen lugar en un paisaje virginal, repleto de frondosa vegetación a pocos metros de la orilla del mar, en el que han acampado la hija del protagonista y su novio para pasar la noche. Las idílicas connotaciones del escenario cambiarán radicalmente con el devastador incendio, convirtiendo así un lugar paradisíaco en un espacio de muerte y destrucción. Semejante ambigüedad –habitual en el género negro por su capacidad de "sumergir al espectador en un universo sin valores reconocibles, donde el universo siempre es inestable y donde todo es intercambiable" (Heredero y Santamarina, 1996,

p. 27)- continúa presente durante toda la película a través de dos procedimientos. En primer lugar, se expone a través del contraste de los escenarios, que oscilan entre el lujo de las mansiones o de los edificios de oficinas de las grandes corporaciones por las pasan Pardo y Mazas buscando informaciones y la sordidez de algunos espacios, como algunos bares y clubes de alterne a los que acude el expolicía o la casa en la que se refugian los atracadores del banco después del atraco. En segundo lugar, se muestra también en la fotografía de la película, caracterizada por una variación lumínica especialmente perceptible en la diferencia entre las escenas rodadas en exteriores –dominadas por una intensa luz que dota de un atractivo colorido al azul del cielo o del mar, o al verde la vegetación- e interiores –sombrias y tenebrosas-. Esta combinación de escenarios y de tonalidades cromáticas y luminosas muestra la artificiosidad de la armonía y la sensación de seguridad que se desprende de la imagen “de postal” de la Costa del Sol que la película proyecta a través de los numerosos planos generales con los que muestra los lugares en los que transcurre la acción. No solo se evidencia que junto al lujo y los ambientes de las elites económicas instaladas en la zona convive un submundo de violencia, delincuencia y marginalidad, sino que también se ponen de manifiesto las relaciones que se vinculan entre ambos espacios físicos y sociales. Así se demuestra, por ejemplo, en la escena de la reunión entre Modesto Pardo y un grupo de mafiosos italianos involucrados en el caso de corrupción que acabó con la vida de su hija, que tiene lugar en una mansión ubicada en una lujosa urbanización, o en el sórdido bar en el que tienen lugar las negociaciones entre Rafael Mazas y uno de los políticos corruptos responsables de favorecer con sus decisiones los intereses de diversos conglomerados empresariales en lugar de los de la ciudadanía a la que representa. El carácter idílico de muchos de los escenarios exteriores de la película también contrasta con la violencia que late en ellos, mostrada tanto de forma indirecta –a través de las repercusiones de las decisiones que se toman en muchos de los centros de poder políticos, económico y empresarial, de las que es ejemplo la muerte de la hija de Modesto- como directa –a través de los asesinatos que se cometen en mansiones como la de los mafiosos italianos-.

La ambigüedad afecta también a la construcción de los personajes que aparecen en *La caja 507*. En líneas generales, su comportamiento se ajusta a lo señalado por Sánchez Noriega (2008, p. 13) sobre los protagonistas del cine negro, tipos que “acostumbran a situarse en los márgenes de la ley, llevando a cabo una conducta en la que no siempre coinciden legalidad y moralidad”. El fresco de delincuencia y criminalidad que presenta la película incluye la presencia de personajes absolutamente identificados con los representantes del hampa, como los mafiosos italianos, los atracadores del banco o el propio Rafael Mazas. Su presencia en la película está al servicio, más que de ofrecer un retrato de los bajos fondos de la sociedad –como ocurría, por ejemplo, en *Todo por la pasta-*, de establecer un vínculo entre el más reconocible mundo de la delincuencia y los ambientes que aparentemente están alejados de él, como las elites de poder o las vidas de personajes anodinos como Modesto.

El personaje de Modesto representa de forma paradigmática la dialéctica entre lo legal y lo ético. A pesar de que su comportamiento tras conocer los documentos contenidos en la caja 507 incluye extorsiones e, indirectamente, provoca varias muertes, el estímulo de obtener el paradero de los responsables de la muerte de su hija que mueve todas sus acciones es humano y comprensible, lo que provoca la empatía con el espectador. Al proceso de identificación emocional con el protagonista también contribuyen la muestra, explícita en pantalla, del sufrimiento de Modesto cuando es golpeado y vejado por los atracadores –así como la presencia, sugerida y no verbalizada ni expuesta físicamente, de la tristeza que arrastra desde la muerte de su hija-, y la caracterización del personaje como un hombre absolutamente convencional. Su casa es una vivienda normal, carente de lujos, al igual que su coche y que la ropa que habitualmente viste. Tampoco sus gustos ni aficiones parecen demasiado caros, tal y como evidencia el diálogo que tiene con su mujer la mañana del atraco cuando, antes de salir de casa, queda con ella para ir al supermercado “como todos los sábados” para comprar y comer después en un centro comercial. Es, en definitiva, alguien con una existencia gris –tal y como indica su apellido- y rutinaria al que incluso uno de los personajes de la película llega a definir como “un pobre hombre”.

La transformación de Modesto, mostrada de forma progresiva a lo largo del filme a través de su penetración en unos ambientes de criminalidad –y, al mismo tiempo, de responsabilidad política- que comienzan por resultarle totalmente ajenos pero por los que termina moviéndose con total soltura, se explicita en la secuencia final de la película. En ella, después de haber pactado con uno de los grandes empresarios implicados en los casos de corrupción no denunciarle ante la justicia a cambio de una compensación económica y de la depuración de responsabilidad, en el seno de la propia trama corrupta, de todos los implicados en el incendio que acabó con la vida de su hija, Modesto va a visitar a su mujer, quien, ya recuperada del coma, convalece en un centro de rehabilitación de alto *standing*. El lujo de las instalaciones, escenificado en la gran terraza con vistas al mar en la que los dos personajes se encuentran, contrasta con la sencillez de la vivienda habitual de Modesto. Además, la transformación que se ha producido en el protagonista se ejemplifica en el diálogo que mantiene con su mujer, en el que le cuenta que se ha comprado ropa nueva, que está pensando en cambiar de coche y en el que, finalmente, reconoce que ha “cambiado”. Con esta afirmación se confirma cómo el personaje no es al final de la película el mismo que era al principio. Su giro copernicano, producido al romperse el equilibrio rutinario y convencional sobre el que giraba su vida, hace que la honestidad que le caracterizaba sea sustituida por un descreimiento absoluto en el sistema político y social que le rodea, y por una falta de escrúpulos que le lleva a resarcirse de la muerte de su hija impartiendo su propia justicia. Gracias a la apropiación de los documentos –ilegal, puesto que permanecían en una caja fuerte de un banco cuyo contenido nunca debería haber conocido-, Modesto extorsiona a los implicados en la trama de corrupción, provoca además que algunos de ellos se enfrenten de forma violenta, produciéndose así varios asesinatos, y obtiene grandes cantidades de dinero. De ahí que la película haya sido definida como “la crónica de la inmersión en las alcantarillas del Estado del Bienestar por parte de Modesto (...), cuyo imparable descenso al Hades de la democracia española destapará una vasta e intrincada red de corrupción que terminará por absorberlo e integrarlo en sus filas” (Rico, 2013). De alguna forma, se puede decir que el protagonista, por más que partiera de nobles intenciones, termina por

actuar como un delincuente más, con lo que se evidencia la descorazonadora mirada que la película proyecta sobre la sociedad, interpretada como un sistema degradado capaz de corromper incluso a seres tan aparentemente honestos como Modesto. El pesimismo que desprende *La caja 507* no reside, pues, en su negativa visión de la realidad, sino en su constatación de que es imposible intentar cambiar las cosas de forma ética.

El resto de personajes que aparecen en la película ejemplifica la decadencia moral de las instituciones, así como su connivencia con el delito. A través de las investigaciones que Modesto lleva a cabo para desvelar la identidad de los responsables de quemar el terreno de uso agrícola en el que murió su hija para poder recalificarlo como zona urbanizable y construir en él, el filme va presentando a una galería de corruptos que, en diversas escalas, contribuyen a la podredumbre y al mal funcionamiento del sistema. Así, el protagonista comienza entrevistándose al jefe de bomberos en la época del incendio, quien le asegura que falseó el informe para hacer pasar por accidente lo que fue una acción premeditada a cambio del pago de una cantidad de dinero ofrecida por personas vinculadas al poder político. La degradación de las instituciones y los servicios municipales también se ejemplifica en las figuras del propio Rafael Mazas, quien era jefe de policía por aquel entonces y no investigó lo sucedido, o del concejal de Urbanismo que, tal y como descubre Modesto, cometió cohecho.

Pero la mirada crítica de la película no se detiene solo en el poder político. Otras instituciones como la prensa o la justicia son cuestionadas en el filme. La falta de objetividad, así como el sometimiento de los intereses empresariales a la libertad de expresión, se evidencia al exponer cómo el periódico al que acude Modesto a denunciar el caso de corrupción decide silenciarlo y no publicar ninguna noticia sobre el tema. El hecho de que el protagonista decide acudir a un medio de comunicación y no denunciar en los tribunales lo averiguado en sus pesquisas demuestra la ineficacia del sistema judicial, así como la desconfianza que los ciudadanos tienen en su comportamiento. De hecho, cuando un redactor le pregunta a Modesto por qué no acude a un juzgado con toda la documentación que ha recopilado, este le contesta que los periódicos "hacen más daño, destruyen la

reputación de la gente”, poniendo con ello de manifiesto su escepticismo ante la justicia.

También las malas prácticas de las empresas de capital privado son denunciadas en la película, que muestra cómo, en su afán por conseguir el mayor beneficio económico posible, diversas sociedades recurren a técnicas delictivas, manteniendo para ello relaciones con grupos mafiosos como el liderado por el personaje Crecchi que aparece en la película. El propio Modesto Pardo en un diálogo en el que, utilizando como ejemplo el suceso que acabó con la vida de su hija, explica el *modus operandi* habitual de algunas empresas que operan en la zona:

Compraron toda esa tierra mucho antes del incendio a través de una cooperativa agrícola llamada Deisol que por supuesto ya no existe. Deisol se lo vendió a Cavendish, una empresa con sede en Gibraltar y poco tiempo después, la comisión de urbanismo recalificó los terrenos. Cavendish hace los ingresos, paga las comisiones y realiza los sobornos que sean necesarios, todo con dinero negro, claro... (...) Este no fue el único caso. Han repetido la operación a lo largo de toda la costa.

Como ocurre en todo el cine negro, y también en toda la filmografía de Urbizu, la violencia tiene una gran importancia en *La caja 507*. Su presencia es doble: por un lado, aparece de forma implícita al exponer de qué forma la violencia subyace en nuestro mundo, amparada e incluso ejercida por quienes detentan el poder, y convertida en el único modo de relacionarse con su entorno de algunos personajes como Rafael; por otro, se muestra de forma muy directa en algunas escenas de tiroteos, asesinatos o palizas. Ahora bien, la película no se recrea en la violencia, sino que simplemente la expone, señalando las consecuencias de su presencia en la sociedad. De hecho, las secuencias de la película que mayor dosis de violencia contienen están rodadas y montadas de tal manera que al espectador jamás se le enseña el acto en sí, sino las consecuencias que este genera. Así ocurre, por ejemplo, con la escena de la muerte de Mónica, la pareja de Rafael, ocurrida tras un brutal ensañamiento que no se

muestra en pantalla y que el espectador solo puede deducir tras presenciar del cuerpo, inerte, ensangrentado y con indicios de haber sido salvajemente golpeado, en un plano de escasos segundos de duración. La contención y la ausencia de elementos retóricos –dos características del filme a las que nos hemos referido- guían el tratamiento de la violencia que lleva a cabo Urbizu, que, incluso en las escenas de acción, en las peleas y en los tiroteos, deja que las muertes se produzcan fuera de campo para que la cámara pueda después mostrar, solo con interés funcional y sin ornamentos de ningún tipo, las consecuencias del uso de armas de fuego o de la fuerza física.

3. La caja 507 y el reflejo de una sociedad en crisis

Estrenada un lustro antes del estallido de la crisis económica, *La caja 507* es, en cierto sentido, una película profética, pues aborda cuestiones que, como la corrupción política, el enriquecimiento rápido o el urbanismo desaforado, han intensificado los efectos del resquebrajamiento del sistema económico español. Aunque la actual coyuntura económica ha sido provocada por movimientos de los mercados internacionales y, por tanto, no se ha de buscar una interpretación localista a un fenómeno global que ha tenido repercusiones en todo el mundo, parece evidente que diversos factores vinculados a la realidad nacional han contribuido a endurecer las consecuencias de la crisis, provocando que el paro, la recesión o la deuda pública hayan sido mayores en España que otros países. Entre esos factores, desarrollados a lo largo de los primeros años de la década de 2000 –y, por tanto, integrantes del contexto social y político que refleja la película-, tradicionalmente se han situado el fin del “boom” inmobiliario y la generalización de la corrupción política. Mientras que el primero provocó el derrumbe del sector de la construcción –de vital importancia para la economía española, a la que aportaba, además de ingentes cantidades de dinero, numerosísimos puestos de trabajo-, el segundo agudizó, tanto por el despilfarro y la ineficacia como por el desvalijamiento, los problemas presupuestarios de las instituciones públicas.

Tal y como se ha ido detallando a lo largo de este trabajo, *La caja 507* refleja, a partir de una trama argumental intrahistórica protagonizada por un personaje anónimo, de qué forma se fue produciendo el auge inmobiliario –mostrando la voracidad y las malas artes de algunas empresas

constructoras, empeñadas en edificar más que lo que la demanda aconsejaba- en una zona muy concreta del litoral mediterráneo: la Costa del Sol. Además de mostrar un paisaje en continua transformación por la sustitución de parajes naturales por espacios urbanizados, la película denuncia las ilícitas vinculaciones del sector de la construcción con los poderes políticos, mostrando así la decadencia ética y la corrupción imperantes en el sistema.

El argumento de *La caja 507* remite al de otras películas nacionales como las ya mencionadas *El alquimista impaciente* y *Las manos del pianista* o como *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), en las que se reflejan -tangencialmente en la primera, de forma mucho más explícita y directa en las otras dos- los problemas derivados del auge y la especulación inmobiliaria. Pero, sin duda, el producto audiovisual nacional con que mejor se puede emparentar al filme de Urbizu es la serie de televisión *Crematorio* (Jorge Sánchez Cabezudo, 2010), adaptación con altas dosis de creatividad (Sánchez Noriega, 2000) de la novela homónima de Rafael Chirbes en la que se relata la vida de Rubén Bertomeu, un constructor sin escrúpulos que logra enriquecerse gracias a sus negocios en el litoral levantino en las décadas de 1990 y 2000. Vinculada también a los cánones temáticos y formales del género negro, la serie de Sánchez Cabezudo muestra un panorama de podredumbre moral muy similar al de la película de Urbizu, al denunciar cómo el entramado empresarial y urbanístico de Bertomeu ha sido creado gracias a sus conexiones ilícitas con el poder político a base de chantajes y extorsiones, y su colaboración con grupos mafiosos del Este de Europa. *Crematorio* muestra cómo la fastuosa imagen de la vida del constructor, desarrollada entre el idílico paisaje de la huerta y la costa mediterráneas, no es más que una fachada formal bajo la que se esconde un sórdido mundo de delincuencia y violencia.

Al igual que la serie, *La caja 507* no se limita a mostrar de forma aséptica la realidad social española que precedió -y, en cierto modo, provocó- la crisis, sino que lanza una mirada cuestionadora hacia ella. De ahí que, en cierto modo, pueda decirse que la película versa sobre la crisis de valores de la sociedad. Tal y como señaló José Luis Sampedro, el verdadero problema de la contemporaneidad no reside en las particularidades de la coyuntura económica, sino, fundamentalmente, en el

comportamiento de una "civilización que ha degradado los valores que integraban su naturaleza", dejándose guiar por la falta de escrúpulos y la obsesión por acumular riquezas. Esa reflexión humanista, que viene a señalar la responsabilidad del ser humano en la crisis económica – separándose así de las interpretaciones que señalan que sus causas hay que buscarlas en la opacidad del eufemismo de "los mercados"-, está muy presente en la película de Enrique Urbizu a través de una mirada pesimista sobre la sociedad. Atendiendo a los cánones del cine negro, *La caja 507* se convierte así en diagnóstico nada complaciente sobre un mundo contemporáneo en plena transformación azotado por una crisis económica y, sobre todo, por una crisis de valores.

4. Referencias bibliográficas

ALARCÓN, T. L. (2011). "Enrique Urbizu: el género como figura de estilo". *Dirigido por... Revista de cine*, nº 415, 42-49.

ARGÜELLES, M. (2012). "A la caza: *No habrá paz para los malvados*". *El espectador imaginario*. Recuperado el 12 de julio de 2013: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/octubre-2011/criticas/no-habra-paz-para-los-malvados.php>

BORDE, R. & CHAUMETON, E. (1955). *Panorama du film noir américain (1941- 1953)*. París: Éditions de Minuit.

CIEUTAT, M. & PREDAL, R. (1993). "Le film noir. Panorama des genres au cinema". *Ciném Action*, nº 68.

GALÁN, D. (1994). "*Todo por la pasta*, un thriller de Enrique Urbizu". *El País.es*. Recuperado el 20 de julio de 2013: http://elpais.com/diario/2004/07/08/espectaculos/1089237603_850215.html

GARCÍA JAMBRINA, L. M. (2006). "Fundido en blanco y negro: las adaptaciones cinematográficas en la configuración del género negro". En A. Martín Escribá y J. Sánchez Zapatero (eds.). *Manuscrito criminal: Reflexiones sobre novela y cine negro* (pp. 159-173). Salamanca: Cervantes.

GUBERN, R. (2006). "Literatura y cine negro", En A. Martín Escribá y J. Sánchez Zapatero (eds.). *Manuscrito criminal: Reflexiones sobre novela y cine negro* (pp. 175-178). Salamanca: Cervantes.

HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

HURTADO, J. A. (2003). "Sombras de sospecha (Notas sobre la maldad en el cine negro)" en *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. (Coord. Vicente Domínguez). Madrid: Valdemar, 239-255.

PRIETO, C. (2012). "Enrique Urbizu: crónica negra a la española". *Público.es*. Recuperado el 21 de julio de 2013. <http://www.publico.es/culturas/422791/enrique-urbizu-cronica-negra-a-la-espanola>

RICO, I. P. (2013). "Cine negro español: *La caja 507* (2002)". *Prótesis. Novela negra, bolsilibros y cultura popular*. Recuperado el 17 de julio de 2013: <http://www.revistaprotesis.com/2013/04/cine-negro-espanol-la-caja-507-2002.html>

RODRÍGUEZ, M^a P. (2013). "No habrá paz para los malvados: presencias líquidas del mal", En J. Sánchez Zapatero y A. Martín Escribá (eds.). *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic* (pp. 389-396). A Coruña: Andavira.

SALA, J. (2011). "Donosti 2011. Entrevista con Enrique Urbizu". *El blog de filmin*. Recuperado el 15 de julio de 2013. <http://www.filmin.es/blog/donosti-2011-entrevista-con-enrique-urbizu>

SAMPEDRO, J. L. (2011). "Somos naturaleza. Poner al dinero como bien supremo nos conduce a la catástrofe". *El País*, 12 de junio de 2011. Recuperado el 18 de julio de 2013. http://elpais.com/diario/2011/06/12/eps/1307860014_850215.html

SÁNCHEZ BARBA, F. (2007). *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (1998). *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: Mensajero.

____ (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

PÉREZ BOWIE, J.A. (2006). "El cine negro y la teoría de los géneros". En A. Martín Escribá y J. Sánchez Zapatero (eds.). *Manuscrito criminal: Reflexiones sobre novela y cine negro* (pp. 179-189). Salamanca: Cervantes.

URBIZU, E. (2008). "Delito, violencia y puesta en escena". En A. Martín Escribá y J. Sánchez Zapatero (eds.). *Palabras que matan: Asesinos y violencia en la ficción criminal* (pp. 217-229). Córdoba: Almuzara.