

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Sospechosos habituales. Algunos hombres malos del thriller moderno

Autor/es:
Weinrichter, Antonio

Citar como:
Weinrichter, A. (1998). Sospechosos habituales. Algunos hombres malos del thriller moderno. Nosferatu. Revista de cine. (27):110-114.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41087>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Sospechosos habituales

Algunos hombres malos del thriller moderno

Antonio Weinrichter

Beste generoetan bezala, film betz bat aurkezten digun "maltzurra" bezain ona dela esan daiteke. Egungo thrillerrean, Fleischerrengandik Scorseserenganaino eta Siegelengandik Tarantinorengaino, geroz eta interes handiagoa erakutsi du hiriko bilauarekiko, fikzioaren protagonista eta heroiaren aurkari hutsa baino irudi askoz ere korapilatsuagoa osatzen duenari gaur egun.

Podemos empezar con el inhalador nasal que se aplicaba Lee Marvin, con excesiva frecuencia, en *Sábado trágico* (1955). Creo recordar que Marvin decía que cogió el "hábito" por una mujer (1), pero lo que nos interesa del inhalador es su ambiguo valor como caracterización. Si en los villanos anteriores del cine negro la maldad somatizada producía taras -a veces sobreexplicativas: la fijación con su *mamma* de James Cagney en *Al rojo vivo* (1949)...-, ahora determina sólo detalles "llamativos"; aunque ya avisaba Reich de que lo que antes fueron síntomas pueden pasar a ser rasgos de carácter. Alejado en su neutralidad de los *tics* del villano clásico, el inhalador contribuía sin embargo a colorear la amenaza que destilaba Marvin y, unido a la elegancia del personaje y su desprecio por las pequeñas gentes del pueblo cuyo banco había venido a atracar, le daba un toque distintivo a su actividad: es éste quizá uno de los primeros villanos modernos, el criminal como ejecutivo-viajante.

La evolución del villano en el *thriller* contemporáneo está ligada a la de su opuesto, el detective, el policía o, en menor medida, el "civil" que ocupa el lugar de aquéllos al emprender una pesquisa propia al verse afectado por la actividad del criminal. Si decíamos, a propósito de la *femme noir*, que al diluirse el mito de la vampíresa su carga erótica se distribuía entre los demás tipos femeninos, el correlato de esta erotización de la mujer es el encanallamiento del bueno.

Así lo demuestra, desde la tipología del *star-system*, la facilidad con la que los villanos-tipo pasan a convertirse en héroes: desde Bogart al propio Lee Marvin, pasando por el carácter "fronterizo" de iconos del género como Mit-

chum y llegando, ya en plena degeneración, al estrellato de Charles Bronson y similares justicieros que cruzan la frontera de la ley sin mejorar sus modales.

Mi enemigo, mi igual

El héroe positivo del *thriller* -macrogénero que hereda, ya desde los años 60, del *film noir* su coloración- tiene una "estatura moral que se ha ido degradando (...). Individualista, se salta la (letra de) la ley, actúa siguiendo su instinto de cazador más que la normativa, carece de virtudes cívicas, etc." (2). Es decir, ya no representa en primer término la apología del orden ni siquiera la ejemplaridad sino algo mucho más atractivo. Como sugería aviesamente Jean-Luc Godard, "representa el máximo de libertad para un occidental: es un tipo que no tiene nada que hacer, que entra en un café por un sí o por un no, que conduce un coche, que enciende un cigarrillo, que puede abordar a las personas haciéndoles preguntas o mandarlas a paseo si le fastidian..." (3). Para completar la ecuación debe añadirse que este héroe que puede moverse a su antojo es un ser esencialmente "disponible": su mujer murió, a menudo en un acto de violencia, o quizá le dejó por incompatibilidad con su trabajo, lo que le acarrea una amargura que dispara sus acerbos réplicas y justifica sus métodos; y al mismo tiempo le deja sin ataduras para entablar relaciones con las chicas que encuentra a su paso. Así se comprende mejor el concepto de libertad de que habla Godard, "una falsa libertad de chico malo y que encima está del lado bueno de la ley (...). Tiene todas las ventajas". Entra en escena Harry "el Sucio" Callahan, el icono que dio municiones a tantos justicieros modernos (4).

Si aceptamos que el "bueno" se ha acercado a la figura del villano ur-

bano (sin duda para hacerse con un poco de su libertad de acción y disfrutar de una similar exención de responsabilidades), tendremos una buena explicación para algunos fenómenos que el héroe contemporáneo encuentra en su pesquisa. El primero es la existencia de una especie de villano nuevo que, quizá por despecho al ver su espacio "moral" invadido por el (anti)héroe, o más sencillamente por reconocerle como su semejante/su hermano, desarrolla una obsesión personal y entabla un duelo con él. En la cuerda floja (1984) (título interesante también respecto a la disponibilidad del héroe individualista: el inspector Block carga con dos hijas que le deja su mujer tras abandonarle) ofrece un ejemplo de villano que siembra pruebas dedicadas, o que apuntan directamente, al héroe, al mostrar cierta tendencia a cargarse a las fulanas con las que ha estado antes el "putero" inspector. El mismo Eastwood se enfrentará a una fijación similar de John Malkovich en *En la línea de fuego* (1993), como luego Brad Pitt con Kevin Spacey en *Seven* (1995). Aunque no les mueva una venganza personal, como a Robert De Niro en el excesivo *remake* de *El cabo del te-*

rror (1962), este tipo de villanos han hecho sus deberes y conocen todos los detalles de su contrario. Buscan un duelo privado con su *enemy mine*.

En ocasiones el duelo se produce no por una obsesión personal sino porque al ser iguales estos antagonistas (diferenciados sólo por una placa, ya se sabe) están condenados a "entenderse". Es el caso de *Heat* (1995), película que establece la identidad entre el policía Pacino y el ladrón De Niro, quien aquí define bien uno de los rasgos de conducta del malo: sólo entabla relación con una chica si ello no le impide abandonarla en 30 segundos en cuanto vea aparecer a la pasma... De manera laboriosa *Heat* se esfuerza por ilustrar lo que ya es una convención del *thriller* actual: sus protagonistas son dos polos (no tan) opuestos de una misma figura de *loner*, que vive para su trabajo (debe ser un as en lo suyo) y aislado de la sociedad civil, cuyos códigos no rigen para él. En un solo plano, 25 años antes, la influyente *Harry, el sucio* (1971) venía a decir lo mismo gráficamente. Un *zoom* de retroceso vertiginoso en el momento en el que Harry Callahan acaba de abatir a su presa, muestra a



Seven

ambos -solos y parecidos- en el centro de un inmenso estadio vacío: la sociedad civil está ausente de ese escenario donde se dirime el conflicto mítico del género.

Scorpio (Andy Robinson), el adversario de Callaghan en **Harry, el sucio**, era un asesino en serie (mujeres y negros) que portaba melena y el signo de la paz (!). Era un villano de una época en la que el policíaco podía reflejar cierto malestar oficial ante la contracultura, los *hippies* y las minorías emergentes... y caer en el derechismo o desde luego en el anti-liberalismo. Hoy en día el género urbano es más correcto políticamente, al menos de puertas adentro: desde la última década ha habido villanos árabes e iraníes, japoneses y, últimamente, de la mafia rusa. Recuérdese al respecto la polémica que le montaron a Jonathan Demme porque el asesino de **El silencio de los corderos** (1990) ("no" Hannibal Lecter) molestó a la comunidad homosexual; similares protestas levantó **Instinto básico** (1992) entre las lesbianas o **A la caza** (1979) por narrar una serie de crímenes que ensombrecían la vida social *gay*.

La chepa de Ricardo III

Pero la dificultad de adscribir socialmente al antagonista concuerda bien con un segundo fenómeno que caracteriza la nueva actividad criminal. Quizá también como consecuencia de la mencionada invasión por parte del héroe de su territorio de "libertad", el villano ha reaccionado haciéndose cada vez más florido. Si por un lado acepta su rol de "doble" del anti-héroe, por otro busca diferenciarse lo más posible de él por la vía de la excentricidad. El inhalador de Marvin fue un elemento precursor que acabó revelándose insuficiente. El nuevo villano exhibe detalles de caracterización más coloristas; su maldad es más absoluta y perversa; disfruta con lo que hace y le gusta redondear un buen trabajo, diseña un plan maestro y disemina claves y charadas; encarna, en fin, el ello desatado cuando no se pone refinado y racionaliza su actividad acudiendo a argumentos sacados de De Quincey ("el asesinato como una de las bellas artes", etc.)

La maldad es sobre todo una cuestión de actitud y de estilo.

Por mucho que vaya sin afeitarse, el bueno sigue siendo el hombre sin atributos (más allá del lugar que ocupa en la ficción) mientras que el malo tiene por definición la capacidad de "somatizar" su condición. Es una capacidad envidiable que ha atraído a actores que, de otro modo, no se dejarían retratar ni a una milla de distancia de un policíaco comercial, ese tipo de actores que adoran ponerse la chepa postiza para encarnar a la madre de todos los super-villanos, Ricardo III. Así ha nacido una galería de malos que tienen en común un trabajo sobre el exceso realizado por quien puede permitírselo: Malkovich en **En la línea de fuego**, James Woods en **El especialista** (1994), Dennis Hopper en **Speed, máxima potencia** (1994), Jeremy Irons en **Jungla de cristal. La venganza** (1995), Anthony Hopkins (ahora sí) en **El silencio de los corderos**. Una idea que llega a lo conceptual en el cine de David Lynch y a lo paródico en la serie Batman y similares tebeos *noir*. Lejos están los tiempos de los villanos sobrios -Fernando Rey en **French Connection, contra el imperio de la droga** (1975)-, aunque la noción



Speed, máxima potencia



del criminal como hombre de estilo (heredada del *gangster film*, sin duda) no desaparece, ni mucho menos, del género y es retomada elocuentemente por los *blues brothers* de Tarantino. En este trabajo sobre el espacio de exceso del villano influye mucho, sin duda, la subordinación del *casting* al *star-system*: cuando Bruce Willis juega a hacer lo mismo en **Chacal** (1997), el resultado es ridículo.

Keyser Soze was here

El film negro es un film de muerte, decían Borde y Chaumeton en su texto clásico sobre este movimiento: es un cine que presenta el "dinamismo de la muerte violenta" (5). (Cuando le preguntaron a Brian de Palma por qué elegía a las víctimas de sus películas de un sexo determinado, respondió: "Porque la muerte de una chica es más fotogénica", colocándose quizá demasiado cerca de la perspectiva del verdugo...). El *thriller* contemporáneo ha ampliado al infinito la presentación de la "gama inédita de crueldades" del *film noir* de posguerra, adoptando al respecto dos enfoques antitéticos.

Uno es posponer lo más posible la revelación de la personalidad del villano, siguiendo un poco el esquema del llamado *whodunit* (apócope de "¿quién lo hizo?"). Es el caso de Jeff Bridges en **Al filo de la sospecha** (1985) o de "X" (la película está todavía en cartel) en **L. A. Confidential** (1997). **Sospechosos habituales** (1995) es una brillante variación al respecto; los falsos culpables de los guiones firmados por Joe Esterzhas son la variante más tramposa; y la puesta en escena de los crímenes de **Seven**, la más pretenciosa. Pero al esquema del *whodunit* se sobrepone con frecuencia un funcionamiento heredado del cine de terror ("por sus efectos los conoceréis"): aplazar la revelación no impide, antes al contrario, complacerse en mostrar los efectos letales de la conducta del asesino, que se convierte así en una variante del monstruo, invisible, omnisciente y, de nuevo, muy cercano a quien conduce la pesquisa.

Pero como decía Irons en **Jungla de cristal. La venganza**, "*somebody had fun*": es más divertido conocer a los villanos desde el principio. Junto a la fascinación

por detallar (porno)gráficamente sus estropicios, el *thriller* actual ha regresado a su vocación de crónica negra: encuentra cada vez más atractivo el mundo alternativo de los criminales, con sus reglas propias. Muchas películas se centran en su modo de vida, en su cotidianidad incluso, sin preocuparse demasiado ni por la ley ni por quienes sufren las consecuencias de sus actos (las víctimas son los grandes ausentes del género urbano). Esta fauna de villanos sin "antagonistas" ha dado al género algunas de sus mejores flores del mal. Probablemente los padres de estos delincuentes que protagonizan la ficción americana sean Harvey Keitel y Robert de Niro, de bronca por las "malas calles" de *Little Italy* en la película homónima de Scorsese -que luego seguiría el ascenso y caída de otros como ellos en **Uno de los nuestros** (1990) y **Casino** (1995)-.

Siguiendo el principio de igualdad de oportunidades, ha habido otras etnias que han mostrado sus hampones en la pantalla: Gary Oldman y Sean Penn en **El clan de los irlandeses** (1990); un hispano

Pacino en **El precio del poder** (1983) y **Atrapado por su pasado** (1993); y un increíblemente taciturno y lleno de represión emocional Tim Roth entre la mafia de origen ruso en **Cuestión de sangre** (1995). Tampoco todos los delincuentes italoamericanos han sido expansivos, sin embargo: Coppola (en orden creciente en sus "padrinos") y Ferrara -desde **King of Nueva York** (1990) a **El funeral** (1996), pasando por el poli malo de **Bad Lieutenant** (1992)- los han mostrado con algo parecido a problemas de conciencia, preocupados por la pérdida de gracia y una imposible redención.

Los nuevos bárbaros

Los villanos, los habitantes de los márgenes, representan un estilo de vida diferente y no cabe interpretarlos con un enfoque convencional: tras haber pasado a formar parte de la cultura mayoritaria, el *thriller* se ha renovado con las aportaciones del cine independiente, que ha ofrecido una galería de actores capaces de bordar traba-

jos esquinados, inventivos, imprevisibles. Es el caso del gángster Chaz Palminteri -**Una historia del Bronx** (1993)- o del timador Joe Mantegna -**House of Games** (1997)-, que surgen de una acera llenos de filosofía parda. El tramposo John Turturro solicitando clemencia en **Muerte entre las flores** (1990). En la misma película, Gabriel Byrne, el malo inteligente, que opera por exclusión, sin mancharse las manos, dejando que los demás se devoren entre sí. El dúo casi cómico de infelices secuestradores que forman Steve Buscemi y Peter Stormare en **Fargo** (1996). El camello espiritual Willem Dafoe en **Posibilidad de escape** (1991). La cara de cordero degollado de Kevin Spacey en **Sospechosos habituales**. Los ejemplos se podrían multiplicar pero es mejor acabar esta ronda de sospechosos habituales con Quentin Tarantino, que ha hecho con el *neothriller* lo que Almodóvar con el neocasticismo. Las secuencias iniciales de **Reservoir Dogs** (1991) y **Pulp Fiction** (1994), con esos largos diálogos que dibujan líneas de fuga antes de la ejecución del "golpe",

nos recuerdan que el villano urbano es un personaje que se define por su violenta actividad pero no se agota en ella.

NOTAS

1. ...pero ésa sería otra historia, la que intenté contar en un número anterior: ver "Cherchez la femme". *Nosferatu*, número 23.
2. Ver mi crítica de **Heat**, en *Dirigido*, número 242, para un esbozo de algunas características del *thriller* actual.
3. Godard, Jean-Luc: *Introducción a una verdadera historia del cine. Tomo 1*. Ediciones Alphaville. Madrid, 1980. Página 30.
4. No debe ser casual que en pleno apogeo de Harry se produjeran intentos revisionistas que presentaban detectives ineficaces: **Un largo adiós** (1973), **La noche se mueve** (1975).
5. Borde, Raymond y Chaumeton, Etienne: *Panorama del cine negro*. Ediciones Losange. Buenos Aires, 1958. Página 13.



Pulp Fiction