

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

A sangre fría (In Cold Blood); Richard Brooks, 1967)

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (2006). A sangre fría (In Cold Blood); Richard Brooks, 1967).
Nosferatu. Revista de cine. (53):178-179.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41498>

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



A sangre fría

(*In Cold Blood*; Richard Brooks, 1967)

Carlos Losilla

No es en absoluto casual que esta película empiece y termine con su propio título estampado en la pantalla, en un contrastado blanco y negro. Más allá del evidente paralelismo así propuesto entre la violencia individual y la violencia institucional, que ha contribuido en gran medida a condenar a Richard Brooks al purgatorio de los cineastas amantes del subrayado, este recurso delata igualmente la esencia de **A sangre fría** (*In Cold Blood*, 1967): la repetición, la esquizofrenia, la dualidad. Mientras la novela de Truman Capote termina con una escena melancólica en la que Dewey, el agente encargado del caso, pasea por las inmediaciones de la granja Clutter y piensa en la muchacha asesinada, la película de Brooks prefiere

la imagen desnuda de Perry Smith balanceándose en la horca, tras la ejecución, mientras los latidos de su corazón se detienen poco a poco y el título reaparece después de un implacable fundido en negro. En efecto, si la novela es una elegía en forma de documento, la película está construida como una fórmula matemática en la que no hay espacio para el lirismo: el desplazamiento, la circulación de elementos y motivos vuelve siempre al punto de partida, en un insondable círculo infernal.

Dos son los asesinos que, una noche de noviembre de 1959, aniquilan a la familia Clutter, en su casa de Kansas, tras comprobar que la caja fuerte que buscaban en realidad no existe. Dos son también los

narradores interpuestos del caso, el policía y el periodista, el poder ejecutivo y el poder de la información. Por eso deben ser igualmente dos los colores elegidos para contar la historia, el blanco y el negro, con una gama de grises muy poco amplia, cortesía del fotógrafo Conrad Hall. Y por ello esos múltiples desdoblamientos se relacionan interminablemente entre sí, establecen un juego de apariciones y reapariciones, reproducciones y sustituciones, que dibuja un mapa laberíntico por cuyo interior se mueven los personajes como ratas de laboratorio. Las familias disfuncionales de Perry y Dick se reflejan en la familia modelo Clutter, donde también hay dos jóvenes, el hijo y la hija. Su patético deambular a lo largo de la primera parte halla su réplica inmóvil en la segunda, que describe el arresto, el interrogatorio, la confesión, el juicio, los largos años en prisión a la espera de la horca y la ejecución. El pasado se desliza en el presente inoculando su ponzoña inagotable, hasta el punto de que, en una escena de amplios ecos bergmanianos, Perry ve a la vez los escauceos sexuales de su amigo Dick y también los de su madre, todo en la misma habitación miserable que ahora ocupa.

Se trata, pues, de una pura cuestión de ricos y pobres, de manera que esos fluidos que nunca se detienen están destinados a dar forma, en realidad, al sistema circulatorio del organismo capitalista. Es necesario que existan crímenes como el que cometen Perry y Dick para que la maquinaria siga su marcha, para que todos los mecanismos se pongan en marcha, para que el policía y el periodista puedan proseguir con su trabajo, incluso para que las masas experimenten ese miedo que constituye el corazón del orden social. En la última escena, el verdugo adopta el rostro del padre de Perry no en nombre de una vaga justificación psicoanalítica, sino porque en realidad "son" la misma persona. La familia como primer eslabón de la cadena que une crimen y castigo, como eje primordial de esa rueda que nunca deja de girar, es uno de los temas mayores de la obra de Brooks, desde sus adaptaciones de Tennessee Williams a la despiadada exploración de la pareja que ilustra **Con los ojos cerrados** (*The Happy Ending*, 1969), pasando por el mismísimo Dostoievski que sirve de base a **Los hermanos Karamazov** (*The Brothers Karamazov*, 1958). En **Buscando al Sr. Goodbar** (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977), su antepenúltima película, el rechazo de la moral familiar es la premisa indispensable para la autodestrucción del individuo. Y en **A sangre fría** ni siquiera olvida las piezas menores: el recluso que divulga la mentira de la caja fuerte y luego delata a las víctimas de su engaño; el reverendo que atiende la llamada de desesperación de Perry y después le da la absolución.

Podría argumentarse que el *flash-back* que da cuenta de la matanza resulta gratuito, que no es de recibo

recuperar esas imágenes del horror cuando una oportuna elipsis ya las había obviado. Veamos. El coche en el que viajan Perry y Dick se detiene ante la granja de los Clutter. Perry balbucea que aún están a tiempo de detener aquella locura y, de repente, pasamos a la mañana siguiente, al descubrimiento de los cadáveres. Más tarde, cuando el detective Dewey conduce a Perry a la prisión, este le (nos) relata la masacre con pelos y señales. Sin duda era necesario, Brooks no podía ahorrarnos eso, pues en ese caso hubiera dejado un hueco insalvable en la sucesión implacable de acontecimientos. Entonces ¿por qué no explicarlo "en su momento"? Pues porque ese agujero es un microcosmos en sí mismo, la representación al microscopio del Gran Sistema Social y su imparable circulación de deudas y pagos, motor de la economía capitalista. Es el momento en que se anulan las barreras de clase, en que los privilegiados se ponen al servicio de los débiles, de manera que todo queda patas arriba, incluidas las fórmulas matemáticas: el itinerario del poder trastoca su orden tradicional y sobreviene el caos. En la escena de la matanza, la circulación no se detiene, pero sí se altera. Los pasos de los asesinos se oyen arriba y abajo, subiendo y bajando las escaleras, de habitación en habitación, sin música incidental, mientras las linternas iluminan aleatoriamente rostros y rincones, objetos y muebles. Las imágenes, en la frontera de la abstracción, revelan un infierno en el que todo se ha trastocado, donde ni siquiera víctimas y verdugos tienen derecho a la representación de sus últimos actos en sociedad: esa es la plusvalía macabra del sistema, su excedente iconográfico, lo cual convierte **A sangre fría** en una de las pocas películas realmente marxistas jamás realizadas en Hollywood.