

27

NOSFERATO

REVISTA DE CINE



MARZO 1998 • 750 PTAS.

¿Habéis sido buenos?

Malos en el

Lectulandia

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de “Programación Nosferatu”, sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: “Alfred Hitchcock en Inglaterra”. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Lectulandia

AA. VV.

¿Habéis sido buenos? Malos en el cine

Nosferatu - 27

ePub r1.0

Titivillus 24.07.17

Título original: *¿Habéis sido buenos? Malos en el cine*

AA. VV., 1998

Fuentes iconográficas: Carlos Aguilar, British Film Institute y Donostia Kultura

Diseño de cubierta: Art&Maña

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



Licántropo

Hermano lobo

Fernando Savater

Jacinto Molina aktorea ezagun egin da Paul Naschyren goitzenaz eta hispaniar beldurrezko generoko aktore erakargarriena bilakatu da. Berrogeitik gorako zinezaleontzat bera da gure gizotso nagusia.

Alguien dijo, y sin duda dijo bien, que el hombre es lobo para el hombre. Con la misma seguridad cabe afirmar que Jacinto Molina fue hombre-lobo para muchos de nosotros, quienes ahora frisamos por arriba o por abajo el medio siglo. En los títulos de crédito de la pantalla Jacinto Molina se llamó Paul Naschy, y la sola mención de este seudónimo suscita una inmediata sonrisa de simpatía, complicidad y hasta nostalgia entre muchos españoles de mi generación. Nos viene a las mientes una época de seudónimos, en que las novelas de vaqueros del kiosko las firmaba cierto Alf Manz que era Alfredo Manzano y las mejores diatribas antifranquistas de *Ruedo ibérico* un tal Luis Ramírez que en realidad era mi recordado amigo Luciano Rincón. En su personaje de licántropo, Jacinto Molina-Paul Naschy (no se rían, que tampoco Cary Grant se llamaba así y el nombre de John Wayne no era John sino Marion, tan macho como fue) tuvo denominaciones aún más góticas, como Waldemar Daninsky. Quizá el mundo no se divide entre buenos y malos o ricos y pobres, sino

entre aquellos cuyo primer hombre-lobo se apellidó Talbot y los que tuvimos que conformarnos con un Daninsky para abrir la boca... y aullar.

Estoy convencido, y que me perdone la oveja Dolly, de que la afición al cine de terror es una determinación genética. En el mundo perfecto que se avecina, quizá algún nuevo doctor Strangelove la extirpará de los cromosomas para que el ciudadano no disfrute más que con películas chorreantes de buen gusto y sentimientos políticamente correctos: por el momento, la enfermedad no tiene cura. Pero la vida es injusta. Los adolescentes que padecen hoy el morbo en cuestión tienen cientos de vampiros, Freddy Kruegers, Aliens y demás delicias que llevarse a sus gozosas pesadillas. En los que llamaré generosamente mis buenos tiempos, la cosa no estaba tan fácil. Para un menor de dieciséis años, ver un buen monstruo en acción era casi tan difícil como contemplar en la pantalla —fuera de ella para qué hablar— un estimulante par de tetas. Incluso rebasada felizmente esa edad fatal de la censura que nos obligaba a falsificar el DNI aún más que la policía franquista, la oferta tampoco resultaba abundante. Los viciosos nos solazábamos con lo que teníamos a mano y lo celebrábamos calurosamente. Aún recuerdo con inmensa gratitud **Abbot y Costello contra los fantasmas** (1948), en la que vi por primera vez a Bela Lugosi, Lon Chaney, Jr. y un monstruo de Frankenstein interpretado por Glenn Strange que me sirvió de aperitivo hasta que llegó el insuperable Boris Karloff...

La gratitud se extiende a otros pioneros patrios de ese género que Jesús Franco denomina con gracia “de caspa y ensayo”: el propio Jesús Franco o Jess Frank (¡siempre los seudónimos!), el Amando de Ossorio con sus resucitados templarios, León Klimovsky... y, naturalmente, Paul Naschy. Desde luego nuestro hombre-lobo doméstico (¡nunca domesticado!) difícilmente puede ser catalogado entre los grandes actores del séptimo arte, pero incluso esa torpeza también añadió encanto a sus interpretaciones. Era como si uno de nosotros, los aficionados rabiosos, se hubiera disfrazado de monstruo y lograra una película para él solito. Naschy no fue el “auténtico” y artístico hombre-lobo sino el licántropo *amateur* que los espectadores del género quisiéramos haber hecho por lo menos una vez. Yo le envidio sobre todo cierta anécdota, que hasta puede ser cierta porque cosas mucho más raras han llegado a suceder. Cuentan —lo cuenta el propio Naschy— que durante un descanso en el rodaje de **La noche de Walpurgis** (1970), uno de sus *hits* más divertidos, nuestro hombre-lobo nacional se fue a estirar las zarpas por el cementerio en que transcurría la acción... pero maquillado de licántropo. Apareció distraídamente por detrás de una lápida justo cuando una ancianita depositaba su ofrenda floral en la tumba del difunto esposo. La buena señora estuvo a punto de sufrir un infarto entre alaridos y hasta demandó luego a la productora, poniéndole un pleito. Lo cual es injusto, porque bien mirado disfrutó de un *happening* monoplaza muchísimo más impactante y sobre todo más corto que los que por aquellos años solía manufacturar el Living Theatre. No me digan que este episodio no es cosa que todo buen forofo de las viejas películas de la Universal o de la Hammer hubiese —¡hubiéramos!— querido protagonizar.

Ahora Jacinto Molina ha publicado una autobiografía, lógicamente titulada *Memorias de un hombre lobo* (Alberto Santos Ed.), en el que narra la anécdota de la anciana y muchas otras también sabrosas: su encuentro con Jarabo, el célebre *serial killer* del franquismo (que por cierto estudió en el mismo colegio madrileño en que yo concluí mi bachillerato), una orgía satanista en Alemania, los hábitos alimenticios de los tigres durante los rodajes cinematográficos, el día que vio llorar a Boris Karloff y cien cosas más. También nos recuerda esta obra que Paul Naschy no sólo ha sido licántropo sino faraón egipcio convenientemente momificado, hombre de Cromagnon cántabro, Lucifer, Gilles de Rais, Fu-Manchú, vampiro, Jack el Destripador, el jorobado de la Morgue, psicópata, caníbal, la Muerte misma y otros muchísimos papeles no menos tenebrosos y estupendos. La verdad es que todo lo que ha hecho Jacinto Molina en su vida me parece enormemente más divertido que ser registrador de la propiedad, ingeniero de minas o catedrático de filosofía. Ha cumplido de un modo u otro, con mayor o menor aceptación pública, todos los sueños negros de los que el niño que fuimos y somos los aficionados al cine de terror nunca se desprende. Si no un príncipe, por lo menos ha sido un sargento chusquero de las tinieblas y por ello merece el culto entusiasta que le rinden espectadores fanáticos de este mundo y del otro (me refiero a Europa y América, claro). Peripecias envidiables que cuenta en sus memorias, un libro entretenido, algo dado a la vanagloria —¿porqué no?— y que habla de una época en que los peores lobos rondaban fuera de la pantalla y bien afeitados, para que no se les notase. Como ahora mismo, si ustedes me disculpan la alusión.



Edward G. Robinson

El gángster de las mil caras

Jesús Angulo

Sakontasun ororen gainetik, ondoko oarrialdeotan gangsterrren cinema deitu izan denaren eta hogie eta hogeita hamargarren mendeen artean gizon-mota berezina osatzen zuten paertosnaia adierazgarrienen deskribapen gutxi batzuk egin nahi ditugu. Ez saontasunk, ez deskribapen hertisirik, cinema beltzekosorrera-garaiko maltzur-sorta bati buruz jarduteko sorrera-garaiko maltzur-sorta bati buruz jarduteko aitzakia besterik ez.

La figura del gángster, con ésta o cualquiera otra denominación, pero en todo caso haciendo referencia al delincuente más o menos organizado, recorre prácticamente toda la historia del cine. Dos ejemplos tópicos: una película y un actor. Sin ser, por supuesto, el primer film sobre gángsters —ni siquiera el primero en el que su realizador, el siempre referencial David W. Griffith, aborda el tema—, **The Musketeers of Pig Alley** (1912) es la primera gran referencia. Griffith nos sitúa ya

en un barrio bajo, el Lower East Side de Nueva York, en el que todo el mundo pugna por salir de la miseria. No siempre por métodos ortodoxos, como es el caso de Snapper Kid, un claro antecedente de los gángsters de los años treinta: violento, sin escrúpulos, siempre cuidadoso de corromper a los representantes de la ley, frecuentador de garitos y que no conoce otra forma de escapar de su mísero destino que la implantación del miedo en los que le rodean. Un protogángster que ni siquiera está exento de los *tics* que con el tiempo acompañarán a sus descendientes: en este caso su ostentosa forma de ajustarse el pantalón cuando se prepara a entrar en acción o su característica manera de aspirar cigarrillos, que tantos duros emularán con el tiempo.

Lon Chaney, uno de los actores más inquietantes que jamás ha dado el cine, crea por su parte dos personajes igualmente antológicos. Mientras en **The Penalty** (Wallace Worsley, 1920) interpreta a un gángster cuyos deseos de venganza tienen su origen en la innecesaria amputación de sus piernas sufrida en la adolescencia, en **Maldad encubierta** (Tod Browning, 1925) interpreta al Black Bird que da título original (*The Black Bird*) a la cinta y que se desdobra, para escapar de la policía, en su supuesto hermano gemelo, conocido como El Obispo, un lisiado que despliega su actividad caritativa por un barrio bajo londinense. Tanto es así que su muerte, bajo la segunda identidad, es llorada por todos aquéllos a los que protegió. Mientras, en cierto modo, Griffith creaba el primer gángster con cierta entidad en la historia del cine, Chaney dotaba a sus personajes de un elemento que heredarán sus sucesores de los años treinta^[1]: una, mayor o menor según los casos, dosis de ambigüedad moral.

Precursores más o menos excepcionales aparte, el gángster del que nos vamos a ocupar es el de los años treinta, el que se apodera de la pantalla con un protagonismo absoluto y que, nacido a finales de los años veinte de la mano de Joseph Von Sternberg, perecerá en 1941 de la mano de Humphrey Bogart en **El último refugio** (Raoul Walsh, 1941). Por supuesto, el gángster sobrevivirá hasta hoy mismo, y no dejaremos de citar alguno de sus descendientes temporalmente más directo, pero algo de él muere bajo las balas, un tanto redentoras, que acaban con el Roy Earle walshiano. Aunque, en puridad, nuestro gángster quedará fijado en los papeles que lanzarán al estrellato a nuestros tres grandes protagonistas: Edward G. Robinson, James Cagney y Paul Muni.

Finalizada la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos inicia el gran despegue económico que le convertirá en la gran potencia del siglo xx. Los inmediatos años veinte conocerían un ininterrumpido crecimiento que hacía pensar a todo aquel que tuviese la suficiente ambición que el dinero estaba ahí, esperándole para ser capturado. Una ambición que apenas conocía de escrúpulos y mucho de una euforia que marcaría la década feliz. Era la época del charleston y del *fox-trot* en la que Bessie Smith —la heredera de Ma Rayney y precursora de Billy Holiday— se convertía en la emperatriz del *blues* y la voz cascada y la trompeta de Louis Armstrong no conocían otra sombra que la de las frenéticas orquestas de Duke

Ellington. Los “felices veinte” no casaban bien con una estúpida ley (la ley Volstead, promulgada en 1919), que ilegalizaba la fabricación, comercialización y consumo de alcohol. Independientemente de sus concomitancias moralistas la torpe “ley seca” no consiguió otra cosa que sacralizar el alcohol. Como tantas veces en la historia la ley daba la espalda a la realidad. Los garitos y clubes diversos proliferaron al mismo ritmo febril que las fortunas crecían y las diferencias sociales se ensanchaban. El negocio del alcohol se convirtió en el principal factor de enriquecimiento de las mafias cada vez más fuertes y mejor organizadas, que dominaban a su vez las apuestas clandestinas y no dudaban, si era necesario, en reventar huelgas a sueldo de los patronos o infiltrarse en organizaciones obreras. Al ciudadano de a pie se le reservaba el simple papel de espectador. Habiéndosele hurtado la participación en el gran pastel, el pueblo se identificaba, de una manera más o menos consciente, con aquellos que, habiendo escapado de la miseria en la que ellos mismos se veían atrapados, habían conseguido acceder a un poder en algunos casos prácticamente ilimitado. Tanto que ante ellos se doblegaban políticos, jueces y policías en un escandaloso coro de corrupción. Entre el policía corrupto y el gángster hecho a sí mismo desde la nada, al fin y al cabo el gran mensaje de la joven y pujante potencia, el pueblo no tenía dudas a favor del segundo. El *crack* de 1929 sumió al país en una crisis social y económica inesperada. El sueño dorado mostró sus pies de barro e hizo de la Depresión la gran protagonista de la primera mitad de la década de los treinta. La llegada de Franklin D. Roosevelt al poder en 1933 comenzaría a poner las cosas en su sitio, mientras las bandas de gángsters se disputaban su ahora más magro territorio a ráfaga de metralleta. Ese mismo año es derogada la “ley seca”, en los años en que se impone el Código Hays, que supone una censura previa para los guiones. Sólo quedaban cuatro años para que los nazis ocupasen Austria y la economía norteamericana se recuperaba bajo el aliento de las leyes rooseveltianas del *New Deal*. Roy Earle, el protagonista de **El último refugio**, muere el mismo año en el que renace el Sam Spade de **El halcón maltés** (J. Huston, 1941) y en el que los japoneses bombardean Pearl Harbour provocando la entrada norteamericana en la Segunda Guerra Mundial.



The Penalty

Es nuestro gángster producto de tiempos convulsos. Su origen social, queda dicho, es humilde. Muchas veces proviene de familias de inmigrantes, sobre todo italianas o irlandesas, pero no por ello renuncia —al contrario, lucha por él con más ahínco— al sueño americano. Practica una violencia generalizada en defensa de ese derecho a triunfar, mientras procura mantener a salvo su santuario familiar. Santuario en el que la madre (el padre siempre está ausente) jugará un papel cardinal, que llegará al paroxismo en el caso de Cody Jarret/James Cagney, el protagonista de **Al rojo vivo** (R. Walsh, 1949) y que alcanzará niveles de incesto más que sugerido en el de Tony Camonte/Paul Muni en **Scarface, el terror del hampa** (H. Hawks, 1932). Fidelidad a la familia que se extiende a la que practica hacia el amigo que se ha iniciado con él en las tropelías de juventud y al que a menudo se verá enfrentado finalmente con el resultado de un evidente desgarró interior. Este gángster posee una auténtica obsesión por el lujo y la ostentación, inevitablemente horteras. Su ambición no conoce techo: *“Eso es. Más, siempre quiero más”*, subrayará el epilogoal Rocco de

Cayo Largo (J. Huston, 1948), un espléndido Edward G. Robinson, ante la sagaz descripción que de él hace Frank McCloud (Humphrey Bogart). Pero, sobre todo, es un personaje real, salido de las mismas calles de tantos ciudadanos grises que con su proyección hacia él le conceden una extraña aureola popular.

Su figura había entrado de lleno en la novela negra, protagonizaba obras de teatro y seriales radiofónicos y se había convertido en habitual objeto de la prensa. Y esto último no sólo por su habitual aparición en la crónica de sucesos, Su poder llegó a ser tal que formaban una suerte de élite económica paralela, codeándose con políticos, financieros, jueces y fiscales que en muchas ocasiones no eran sino sus obedientes marionetas. En consecuencia, el cine no podía dejar escapar la ocasión de apropiarse de un personaje que venía a ser una impecable manera para retratar una sociedad en continua efervescencia. Su condición de personaje real, perfectamente datado e identificable, y su devenir en un ambiente rotundamente urbano, le colocaban bajo claras coordenadas histórico-espaciales.



La ley del hampa

George Bancroft

En 1927 la Paramount estrenaba el cuarto largometraje firmado por el realizador de origen austriaco Josef Von Sternberg: **La ley del hampa**. La prueba de la poca confianza que la productora tenía en la película es que su estreno se produjo en una sesión matinal y apenas sin publicidad. La secuencia inicial colocaba al espectador ante un brioso atraco con persecución incluida. En la pantalla aún silente se conseguía la ilusión de oír el chirriar de las llantas de los automóviles y el estruendo de los disparos. El efecto del boca a boca fue instantáneo. Esa misma noche el éxito de la película estaba ya claro.

La ley del hampa narra las andanzas del gángster “Bull” Weed, un rudo delincuente interpretado por George Bancroft, que se convertía así en el primer gángster de los treinta con algunos años de antelación. Bancroft era un conocido actor de teatro que a principios de los años treinta había pasado al cine mudo. Poseía una evidente contundencia física que con el tiempo la figura del gángster iría limando, pero que para el cine mudo ayudaba a producir una rápida identificación del personaje. Su mirada desafiante, al tiempo que dobla una moneda con dos dedos, es desde luego cualquier cosa menos sutil. Embutido en trajes que parecen extraídos de los saldos de unos almacenes, más que poder exhibe una fuerza bruta inquietante. En todo caso el mundo de “Bull” Weed es ya el mismo que se perpetuará en el género durante los años siguientes: ambiente urbano, preferentemente noctámbulo, fotografiado con un fuerte contraste de luces y sombras heredado del expresionismo alemán; garitos bulliciosos en los que el alcohol prohibido corre sin tregua; reducidos interiores cargados de humo y tensión; tiroteos como los que inician y clausuran el film. Como buen gángster “Bull” Weed es un personaje trágico, condenado de antemano, pero en su caso no asistimos a la primera fase habitual en la tragedia gangsteril, la del ascenso. Conocemos a “Bull” en su apogeo, poderoso, dueño de su parcela desde la que frenará en seco las veleidades expansionistas de su rival Buck Mulligan, aunque aún no asistamos a los crudos enfrentamientos posteriores entre bandas enemigas. Desde allí se irá deslizando hacia el trágico final.

La brutalidad de “Bull” contrasta con la fidelidad de Rolls Royce, todo un intelectual que se dedica a “leer libros”, al que recogió borracho durante uno de sus atracos. No es, como en otras ocasiones, el amigo de la adolescencia, que acompaña al gángster en su ascenso, hurtado en esta ocasión, pero rápidamente se convierte en su hombre de confianza. La amistad y su un tanto particular sentido de la fidelidad, perderá al gángster en muchas ocasiones. “Bull” no es una excepción, pero su caso es más complejo. En realidad con **La ley del hampa** Von Sternberg estaba construyendo un melodrama, al tiempo que desbrozaba al camino hacia el cine negro.

No sólo esta película, sino también las otras tres en las que el realizador dirige a Bancroft, son desgarradas historias de amor en las que el protagonista pierde la vida o la libertad, de una forma u otra, por la mujer a la que ama. “Bull” irá a prisión por

vengar el intento de violación de “Feathers”, su chica, por parte de Mulligan. Huido pocas horas antes de su ejecución, se entregará a la policía tras un “estruendoso” tiroteo, que sirve para que “Feathers” y Rolls Royce huyan en busca de su oportunidad. Hablamos de malos: ¿lo es el hombre que da su vida por defender el amor entre su novia y su mejor amigo? La ambigüedad moral provocará siempre severas escisiones en el corazón del gángster. Es memorable la secuencia en la que “Bull” moja su dedo en leche para alimentar a un gatito. En ella Bancroft consigue un cambio de registro en su rostro, que se ilumina anunciando el final inminente.



La ley del hampa

Tanto el “Two Gun” Nolan de **La redada** (1928) como el “Thunderbolt” Jim Lang de **Thunderbolt** (1929), son personajes que se mueven en la estela del protagonista de **La ley del hampa**, más cerca de la secuela más o menos mimética que de un deseo por parte de Von Sternberg de profundizar en el personaje. Otra cosa es el fogonero Bill Roberts de **Los muelles de Nueva York** (1928), la cuarta colaboración casi consecutiva —y cronológicamente situada entre las dos anteriormente citadas— de Bancroft y Von Sternberg. En realidad no estamos en absoluto ante un film de gánsters. **Los muelles de Nueva York** es un melodrama puro y duro, esta vez sin tapujos, pero que guarda la suficiente relación con **La ley del hampa** como para traerlo aquí a colación. Exquisita filigrana poética, retoza sin embargo en el lodazal portuario neoyorkino, participando de una idéntica iluminación

contrastada, de un lirismo desbordante presidido por la idea del sacrificio por amor. Como **La ley del hampa**, **Los muelles de Nueva York** se agarra a la realidad de manera inmisericorde, algo que, en definitiva, no sólo es uno de los rasgos básicos del cine negro, sino además la clave de su aceptación popular. De nuevo la rotundidad física de Bancroft llena los mudos fotogramas. Con el sonoro (**Thunderbolt** lo es y los titubeos técnicos del primer sonoro fueron su gran lastre) Bancroft ya no podría ser el gángster protagonista. Cuando años más tarde interprete a Mc Keefer, el socio de Frazier (Bogart), a los que se enfrenta Rocky Sullivan (Cagney) en **Angels With Dirty Faces** (M. Curtiz, 1938), no cabrá la duda de que su tiempo ha pasado.

Edward G. Robinson

Si Bancroft representa el primer gran boceto para el cine de la figura del gángster, los tres retratos definitorios no tardarán en llegar. Se trata, sucesivamente, de Rico Bandello en **Hampa dorada** (LeRoy, 1930), Tom Powers en **The Public Enemy** (Wellman, 1931) y Tony Camonte en **Scarface, el terror del hampa**. Si a este último añadimos a su inseparable Guido Rinaldo, nos encontramos con cuatro rostros que marcarán el género: Edward G. Robinson, James Cagney, Paul Muni y, en menor medida, George Raft.

Teniendo en cuenta sus claras simpatías demócratas —que se plasmarían en 1932 con un apoyo claro y sin fisuras a la candidatura a la presidencia de Franklin D. Roosevelt—, no es de extrañar que fuese la Warner Brothers la que abrió fuego en un género como hemos dicho pegado a la realidad de una sociedad en la que la corrupción se movía a sus anchas por todas las instituciones del país. **Hampa dorada** recoge el testigo de los filmes de Von Sternberg para, ahora sí, profundizar en el género y crear el primer gran prototipo de gángster. Para interpretar a Rico Bandello es elegido un actor de origen rumano que, tras una excelente reputación como actor, e incluso autor, de teatro, había hecho en el cine algunas incursiones sin demasiada fortuna. Su agresividad sin límites, apoyada en un físico que llega hasta lo repulsivo, y su inagotable sed de poder convierten a su lado al gángster interpretado por Bancroft casi en un gigante bonachón. Robinson explota un físico concentrado y potente, un rostro que no deja resquicio alguno al titubeo a la hora de actuar, una voz inquietante perfectamente acorde con su famosa cara de sapo. Pero sobre todo Rico se mueve básicamente por su ansia de poder. Con **Hampa dorada** asistimos ya de forma clara al ciclo ascensión-apogeo-caída que formará el ciclo vital de los grandes gángsters. Tras la secuencia inicial que, en un montaje rápido y preciso, muestra el asalto a una gasolinera, encontramos a Rico y su compañero Joe Massaia (Douglas Fairbanks, Jr.: una pena que Mervin Le Roy no lograra imponer para el papel al joven Clark Gable, que seguramente hubiera dado más juego al personaje). Rico se lamenta de ser un asaltante de tres al cuarto: *“El dinero está bien pero no lo es todo. Ser alguien... Que un puñado de tipos haga lo que tú quieras”*. Rico tiene las cosas claras y cuando prácticamente impone su entrada en el *gang* de Sam Vettori, vemos cómo su mirada ávida recorre el alfiler de corbata, el enorme puro, el anillo de brillantes y el traje impecable de su circunstancial jefe. Acabará desbancándole, y cuando los periódicos recogen la fotografía del banquete en el que es homenajeado por su banda, comprará todos los ejemplares en un infantil gesto de narcisismo. Su ascenso es ya imparable y a través de él asistimos a todo un juego de corrupciones y componendas políticas más o menos veladas.

Pero ni siquiera Rico Bandello es un malo de una pieza. El que nunca ha dudado a la hora de quitarse de encima a quien se interponía en su camino, ve cómo su rostro se desencaja al borde de las lágrimas —afortunadamente Rico no caerá tan bajo—

mientras encañona a su amigo Joe con la pistola, incapaz de matarlo. Ya habíamos intuido la latente homosexualidad de este *Little Caesar* sin más debilidad que la continua tendencia a proteger a su amigo. Es por eso que resulta un ejercicio de lo más sugerente imaginar a un Gable —entonces mocetón de veintinueve años— al otro lado del arma de Rico devolviéndole una de sus cautivadoras sonrisas. La duda, la incapacidad de matar al amigo, le devolverá al arroyo en el que empezó, hasta que un patético gesto de personaje de folletín le lleve a caer bajo las balas de la policía: “*Madre de Misericordia. ¿Es así como acaba Rico?*”.

E. G. Robinson volvió a ser gángster, por supuesto, y hasta agente de la ley, ¿por qué no?, incluso el agente de seguros que lleva a Fred MacMurray a la perdición (**Perdición**, B. Wilder, 1944). Incluso parodió el mundo de los gángsters al interpretar al doctor Clitterhouse, que se infiltra en una banda de ladrones para llevar a cabo un estudio científico sobre la pulsión criminal del ladrón y de paso fastidiar al pobre Bogart todavía secundario de lujo (**The Amazing Dr. Clitterhouse**, A. Litvak, 1938). Y sobre todo el crepuscular Rocco de **Cayo Largo**, esta vez abatido en justo desquite por un Bogart dueño y señor del cine negro.

James Cagney

Ni un año tardaría la Warner en dar su segundo aldabonazo en el cine de gánsters con **The Public Enemy**. El Tom Powers que interpreta James Cagney terminará de afinar el boceto creado por George Bancroft y ajustado por E. G. Robinson. Como Robinson y como Paul Muni, Cagney provenía del teatro, con especial debilidad por el musical, al que volvería también en cine periódicamente^[2]. De hecho **The Public Enemy** es la cuarta película de Cagney y ni siquiera representa su primer papel como gánster. El año anterior, y antes incluso que **Hampa dorada**, la Warner había hecho su primera incursión en el género con **Doorway to Hell** (A. Mayo, 1930), en la que Cagney interpretaba al lugarteniente del rey de la cerveza, papel a cargo de Lew Ayres y que, quizá demasiado deudora del melodramatismo de los filmes de Von Sternberg, pasó un tanto desapercibida. Para **The Public Enemy** Cagney estaba en principio destinado a interpretar el papel de Matt Doble, el amigo de Powers, papel reservado a su vez a Edward Woods. La visión de la película de Mayo hizo que Wellman decidiese invertir los papeles. Sabia intuición que permitió dar con el gánster por excelencia de los años treinta. Wellman había hecho a su vez una incursión anterior en el mundo de la delincuencia organizada con **La frontera de la muerte** (1929), film que sin duda quedó lastrado por el hecho de ser rodado como mudo y tenerse que reconvertir a última hora al sonoro. Ambientada en la lucha entre sociedades secretas chinas afincadas en la costa Este norteamericana, estaba protagonizada por Wallace Beery, un hombre de registros cercanos a los de George Bancroft.



James Cagney

Con todos estos antecedentes **The Public Enemy** abunda por un lado en un mayor enraizamiento de la ficción en la realidad. Por otro crea un personaje, si bien con un componente sádico desconocido hasta entonces, al mismo tiempo más complejo y, paradójicamente, atractivo para los espectadores. La película arranca con breves secuencias documentales (en realidad se trataba de imágenes de archivo) a partir de las que asistimos a un desarrollo paralelo entre los primeros golpes de unos adolescentes Tom y Matt y la evolución histórica del país que se ve inmerso en la Gran Guerra, decreta la “ley seca” y comienza su fulgurante desarrollo económico durante los años veinte. El ciclo vital de ascenso, apogeo y caída se dilata, haciendo su aparición la familia —en este caso constante a lo largo de toda la película— de una forma determinante. Tom Powers se verá continuamente enfrentado a un hermano que elige el recto camino, incluso su alistamiento en la guerra, mientras trata por todos los medios de mantener alejada a la madre de su vida turbulenta. El propio Cagney había crecido en una familia de inmigrantes irlandeses, en un barrio neoyorkino en el que paro, miseria y delincuencia estaban a la orden del día y tuvo que realizar un sinnúmero de trabajos ocasionales antes de comenzar su durante mucho tiempo oscura carrera en el mundo del espectáculo. Es de suponer, por ello, que al actor el papel le venía como anillo al dedo.

La crueldad de Tom Powers, ya rastreable en sus bromas juveniles, no conoce límites, pero lo curioso es que, pese a ello, su aspecto dicharachero le crea una imagen cercana y hasta cálida. Cagney combina en su interpretación a la perfección fiereza y encanto. Su rostro duro como el pedernal podía transformarse con un leve gesto. Podía pasar con un casi imperceptible cambio de registro de la sonrisa cínica a la franca risotada. Algo que desconcertaba a sus rivales y encandilaba al espectador. El de golpear suavemente con el puño cerrado (copiado literalmente de su propio padre) es significativo al respecto. Pero estas expresiones de cariño quedan prácticamente reservadas a su madre, al inseparable Matt y a sus chicas, con las que, por otro lado, inaugurará una relación misógina que alcanza su máximo exponente al estrellar de forma voluptuosamente sádica un pomelo en la cara de Kitty (Mae Clarke), que ha osado hacerle observaciones moralizantes y a la que de inmediato cambiará por la despampanante Gwen (Jean Harlow). Una vez más el poder es el motor de su vida y, por supuesto, no piensa detenerse ante ñoños escrúpulos. A medida que su incursión en el mundo del alcohol fructifica, Powers participa cada vez más visiblemente de la ostentación del gángster: trajes a medida, coches caros, clubes elegantes, chicas llamativas. Si algo no quiere ser es una figura patética como la de su hermano, herido por defender un uniforme y condenado a sobrevivir malamente en el hogar familiar. El gángster —y Cagney es su más fiel exponente— rechaza sus orígenes, no porque reniegue de ellos, sino porque no quiere volver a ser su prisionero, y de ahí su aceptación popular.

La caída de Tom Powers es fulminante, como siempre. Cuando una banda rival decide acabar con la suya, Powers sobrevive a un ametrallamiento en el que caerá su inseparable Matt: la muerte del amigo es, como volverá a ocurrir en **Scarface, el terror del hampa**, el aviso de su propia muerte. Cuando se dirige, armado con dos pistolas, a vengarle su rostro es antológico: ojos brillantes sin asomo de duda con una mueca congelada, la boca entreabierta, crispada y firme, dejando escapar una sonrisa cínica. Prácticamente la misma que conservará su cadáver maniatado, arrojado en la puerta de la casa de su madre.

El mismo año actuará, por primera y única vez, junto a E. G. Robinson en **Smart Money** (A. E. Green, 1931), la historia de dos amigos que abandonan su tranquila vida rural para abrir una casa de juegos en la gran ciudad, una ocasión al parecer desperdiciada de unir a los dos grandes actores. Aunque, si se piensa bien, quizás fuese una misión imposible intentar hacer compartir pantalla a dos monstruos de tal calibre.

Pese a que muy pronto Cagney comenzó a abominar de sus papeles de gángster y a sentirse prisionero de un tipo de personajes que tan poco tenían que ver con él^[3], aún interpretaría a un buen número de ellos. De entre todos, y aunque con urgencia, hay que detenerse en tres personajes.



The Public Enemy

Angels With Dirty Faces contradice sin embargo alguna de las afirmaciones anteriores. El comienzo de la película guarda una clara similitud con el de **The Public Enemy**: imágenes semidocumentales y fijación de los protagonistas en la adolescencia. Rocky Sullivan y Jeny Connolly (a los que más tarde interpretarán Cagney y Pat O'Brien) se dedican a haraganear y cometer pequeños hurtos, con tan mala suerte que aquél es detenido en uno de ellos. Inicia así una carrera penal paralela a su ascenso en los negocios sucios que vemos narrada en breves *flashes*. A la salida de su última condena decide volver a su viejo barrio, tan degradado como siempre, donde Connolly es ahora un sacerdote dedicado a intentar salvar a los jóvenes de los brazos de la marginación. Mientras, gestiona la recuperación de su dinero y su puesto en los negocios que había dejado en manos de su socio, el abogado Frazier (Bogart). Ni éste ni su jefe actual Mc Keefer (Bancroft) tienen entre sus planes cumplir con lo prometido seis años antes, por lo que Rocky se enfrenta a ellos implicando a una pandilla de jóvenes que le ven como a un héroe. Mientras Rocky se deshace de sus enemigos, el cura inicia contra él una cruzada en la prensa. Rocky es detenido y condenado a la silla eléctrica. Connolly, que había conseguido que durante el juicio denunciase a todos los gánsters que conocía, le pide ahora un último favor:

cuando le lleven a la silla eléctrica debe mostrarse como un cobarde para destruir el mito que supone para los muchachos del barrio. En una secuencia sobrecogedora, Rocky acepta interpretar este último papel. Cagney, en una secuencia elíptica lo interpreta con la misma firmeza y la misma humanidad que en otras ocasiones. La gran novedad está en que, con este final claramente moralizante, Rocky Sullivan se convierte en una suerte de esquirol, capaz de pactar nada menos que con el mismo orden establecido al que se ha rebelado durante toda su vida.



Angels With Dirty Faces

The Roaring Twenties (R. Walsh, 1939) está minuciosamente fechada (imágenes documentales, portadas de periódicos), desde las trincheras de la Primera Guerra Mundial hasta las consecuencias del *crack* del veintinueve. Tres excompañeros de armas coinciden a la vuelta del frente en el negocio de la prohibición. Los papeles se reparten con el esquematismo habitual: Eddie Bartlett (Cagney) es el gángster que inicia su ascenso desde la nada; George Hally (Bogart) es el gángster sin escrúpulos, ni las contradicciones del anterior, incapaz de la mínima lealtad; el abogado Lloyd Hart (Jeffrey Linn) es el incauto que se ve desbordado por los negocios en que se ha metido y huye despavorido, no sin antes levantarle la chica a su amigo Bartlett. El proceso ascensión-apogeo-caída de Bartlett conocerá en este caso incluso la recaída. Para lo que aquí nos interesa nos situamos en la caída. Mientras Hally continúa siendo un próspero gángster y Linn es un honesto ayudante del fiscal (casado con

Jean y con familia y casa apaciblemente burguesas), empeñado en perseguir a aquél, Bartlett se ha convertido como consecuencia del *crack* en un amargado taxista que malvive con la única compañía temporal de Panama Smith (Gladys George), siempre enamorada de él en silencio, siempre ignorada. Bartlett se autoinmolará matando a Hally en defensa de la familia Linn y morirá en un posterior tiroteo con la policía. De nuevo la cara humana del gángster Cagney surge como broche final, pero esta vez no hay pacto con el enemigo. Es el amor, como en los personajes del viejo Bancroft, el que le ha redimido. La caída indigna en la mediocridad queda enmendada por una recaída más propia de un gángster y que guarda cierta semejanza con la del decrepito Rico de **Hampa dorada**.

Con estos dos filmes nos hemos situado a finales de los años treinta. El gángster ya no es de una sola pieza. De una forma u otra Rocky Sullivan y Eddie Bartlett sirven a la ley. Sus años gloriosos están tocando a su fin. Sin embargo, Cagney tendrá la ocasión de hacer revivir toda la épica del gángster bastantes años después, en el contexto de un cine negro mucho más cargado de ambigüedades. Nos referimos al Cody Jarret de **Al rojo vivo**. Jarret tendrá también un enemigo interior más fuerte que las luchas intestinas entre los diferentes *gangs* o su enfrentamiento con la ley, pero en este caso no se tratará de ninguna debilidad moral a propósito de su comportamiento criminal. El enemigo está en su propio cerebro y no es otro que la dependencia enfermiza hacia su madre, el nada oculto motor de sus acciones. Algo que se hará dolorosamente explícito en las terribles jaquecas que le hacen desmoronarse puntualmente y que ha heredado precisamente de su infancia. Película por otro lado ligada al fértil filón del cine carcelario, **Al rojo vivo** nos descubre aquí a un gángster cuyo motor final —y su perdición— es la venganza del asesinato de su madre. Jarret vuelve a ser el gángster salvaje y sin piedad, al que su absoluta desconfianza hacia todos los que le rodean le ha servido siempre de paraguas protector. Sólo la madre ha conseguido mantener oculta una profunda inseguridad interior. La muerte de la madre hace posible la aparición de un personaje inhabitual en los primeros treinta, el del policía infiltrado. Éste, Hank Fallon (Edmund O'Brien), se las ingenia para ocupar el viejo papel del amigo de confianza y provocar una caída con tintes megalómanos. Fuera ya de tiempo, Cagney compone un gángster autoritario, brutal, misógino, ambicioso. Si el actor siempre compuso tipos en permanente estado de tensión, con los nervios a flor de piel, en el caso de Cody Jarret esto es más evidente que nunca. Y su final será plenamente consecuente con ello. Tras el último tiroteo, Jarret morirá en lo alto de unos enormes depósitos de combustible, que estallarán para no dejar el mínimo rastro de su cadáver. Antes, con varias balas en el cuerpo, soltará su última risotada: "*Lo conseguí, Ma. La cima del mundo*". Cualquier gángster hubiera filmado una muerte así.



The Roaring Twenties

Paul Muni... y George Raft

La gran trilogía fundacional del gángster de los treinta que comenzara la Warner con **Hampa dorada** y **The Public Enemy**, fue completada por el francotirador Howard Hughes con **Scarface, el terror del hampa**. Hughes mantuvo una dura lucha con la censura de Hays y aunque, como en las dos anteriores, introdujo junto a los carteles de crédito el inevitable mensaje moralista contra la delincuencia y la necesidad de que todo el pueblo se uniese contra la lacra que suponía la delincuencia organizada, se aprovechó de una campaña de prensa que la defendió en aras de la libertad de expresión y consiguió estrenarla con retraso, pero con un éxito fulminante. Para interpretar a Tony Camonte, personaje inspirado en el propio Al Capone, se eligió a Paul Muni, que había hecho algún intento de aterrizar en Hollywood a finales de los años veinte y que, como Cagney, Robinson e incluso Bancroft, provenía del teatro. Este actor judío de origen centroeuropeo carecía de la contundencia física de sus antecesores, por lo que su composición tuvo que armarse de toda una maraña de factores psicológicos que diesen a su físico la fortaleza de la que carecía de forma inmediata. Tony Camonte es quizás el más despiadado de todos nuestros gángsters, pero no el peor. Si el espectador no puede acabar de considerarlo como un malvado absoluto es porque en todo momento es evidente que se trata de un inconsciente. **Scarface, el terror del hampa** encadena los asesinatos sin tregua. Apenas hay tiempo para la reflexión, porque ésta le parece vedada a un personaje claramente infantil. Su ambición no conoce, por ello, límites y simplemente se quitará de encima aquello que le molesta. Como un niño, quiere lo que ve en los otros: más que el poder, quiere el poder de Lovo y por ello se lo quitará de encima; quiere a Poppy porque es la chica de Lovo; quiere una casa lujosa como la de Lovo, trajes como los suyos, coches... Si su gran drama es la inconsciencia, ésta adquirirá tintes trágicos ante sus, convenientemente autoescamoteados, deseos incestuosos hacia su hermana Cesca, precisamente el origen de su pugna con la censura de Hays. En este sentido Hawks opta con gran inteligencia por no recrearse nunca en los numerosos asesinatos del film, al que recubre con un continuo juego de elipsis que favorecen el vertiginoso ritmo de la película. Cuando descubra las relaciones entre su lugarteniente Guino Rinaldo (George Raft) y su hermana Cesca, matará a aquél sin más explicaciones. Una vez más la muerte del amigo desencadena su propio final. Tony Camonte se enfrenta por primera vez consigo mismo y huye al útero protector de su refugio de contraventanas de acero. Cuando en el asedio policial Cesca es herida de muerte, Camonte se desmorona. Son el miedo y la soledad los que le arrojan a las balas de la policía.



Scarface, el terror del hampa

Junto a Muni, el gran descubrimiento de **Scarface, el terror del hampa** es George Raft. Este actor guardaba todos los paralelismos vitales necesarios para ser un buen gángster. Creció en los barrios bajos neoyorkinos, fue boxeador (también James Cagney lo fue) y bailarín de dudosos tugurios. Incluso, con el tiempo, él mismo reconoció que mantuvo relaciones amistosas con algún que otro capo de la mafia. Parece que en algún momento algún productor pensó en que Raft podría convertirse en un nuevo Valentino. Pero esta película marcó su destino y quizás sea él el prototipo de ese gángster de segunda fila, hortestamente elegante y con un evidente poder de seducción. De hecho, esa capacidad de seducción dirigida en la dirección equivocada (Cesca, la hermana de Tony Camonte) le costará la vida en su debut como gángster. Es en esta película donde inmortalizó su famoso juego con una moneda que lanzaba al aire para volver a atrapar una y otra vez. Se dice que fue un recurso de Hawks para mantenerle las manos en movimiento durante su interpretación, pero lo cierto también es que se trata de una forma indirecta de presentarle como el villano sin escrúpulos dispuesto a dejar a cualquiera en la cuneta a las primeras de cambio, ya que era conocida la cierta “moda” entre los gángsters de dejar una pequeña moneda en la mano del cadáver de algunas de sus víctimas. Gesto que está en la línea de una serie de *tics* que tradicionalmente han adornado a los gángsters

cinematográficos (el ya citado de Snappers Kid en **The Musketeers of Pig Alley**, la moneda doblada por George Bancroft, la forma de mordisquear el puro o de señalar con él entre los dedos de E. G. Robinson) y que sería retomado posteriormente en más de una ocasión.

Aunque intervino en diversas películas de cine negro —**La llave de cristal** (F. Tuttle, 1935); **La pasión ciega** (R. Walsh, 1940); **Manpower** (R. Walsh, 1941)—, perdió su oportunidad de consagrarse como gángster protagonista al rechazar el papel de Roy Earle que el propio Walsh le propuso para **El último refugio**. Eso sí, nos dejó la impagable parodia de “Botines” Colombo en **Con faldas y a lo loco** (1959), la genial caricatura de Billy Wilder.



Al rojo vivo

Humphrey Bogart

Quien no rechazó la oferta fue Humphrey Bogart. Su papel como el gángster Duke Mantee en **El bosque petrificado** (A. Mayo, 1936) había sido previamente su primer éxito teatral, y fue su compañero de reparto en las tablas, Leslie Howard, el que prácticamente lo impuso como compañero de reparto en la película. Desde ese momento sus papeles como gángster se suceden con velocidad de vértigo. Bogart compone uno tras otro tipos violentos, casi psicópatas, sin el menor amago de humanidad, tan dados a la traición como a la codicia y en el momento supremo —no olvidemos que es siempre el perdedor— escandalosamente cobardes. Sería demasiado prolijo repasar ahora esta parte de su filmografía, por lo que nos remitimos como ejemplos a lo dicho a propósito de sus intervenciones como James Frazier, George Hally y Rocks en **Angels With Dirty Faces**, **The Roaring Twenties** y **The Amazing Dr. Clitterhouse**. Su cuerpo fibroso y su mirada turbia recubrían a la perfección un cliché que podía haberle enterrado. Sin embargo 1941 fue su año de suerte: en él protagonizó **El último refugio** y **El halcón maltés**.



El último refugio

Ya hemos visto que el contundente y trágico gángster que Robinson, Cagney y Muni interpretaran en los dos primeros años de la década de los treinta vivía ya años de descomposición. El cine negro se había dotado de complicadas claves sociológicas

y tanta ambigüedad era excesiva para gánsters de una sola pieza. Walsh decidió certificar su defunción. Por mucho que hubiese posteriores cantos de cisne (como ejemplo hemos mencionado ya **Al rojo vivo**), el gánster estaba obligado a ceder su protagonismo. En **El último refugio** Roy Earle es ya un gánster maduro al que acaban de sacar de la cárcel a cambio de que participe en un atraco. No conocemos su pasado, aunque el respeto de sus nuevos “ayudantes”, unos principiantes, nos hace ver que fue todo un duro. Lo es aún, pero en su mirada anidan el desencanto y el cansancio. Falta en sus ojos ese brillo especial que concede el ansia de poder. Es frágil: pesadillas carcelarias le atormentan en sueños; es demasiado humano: enamorado de la adolescente nieta de unos granjeros, pone todo el empeño y parte de su dinero en curarle una cojera congénita. Pero este intento de incorporarse a una vida “normal” no puede funcionar. Las balas policiales que finalmente saldrán a su encuentro las reclamará él mismo al invocar el nombre de Mary, su última oportunidad.

El gánster había sobrevivido más años de lo que el público necesitaba. Si lo hizo fue porque la solución de que el cine negro le sustituyese por el agente de la ley no podía funcionar. El propio Bogart que acabó con él “inventó” a su sucesor, el complejo Sam Spade capaz de poner su código moral por encima del crimen, pero también de la ley.



El cisne negro

Bajo Bandera negra

José María Latorre

La isla del tesoro, El capitán Blood (1935), The Sea Hawk (1940), La mujer pirata (1951), El cisne negro (1942), El capitán Kidd (1945), El pirata Barbanegra (1942), Viento en las velas (1945) eta The Pirates of Capri (1949) filmak gauza bakarrak batzen ditu: itsaslapurren filmak direla. Gainontzekoa, interesatetik hasi eta estiloraino, aldatu egiten da izenburu batetik bestera. Gauza bera gertatzen da bilauei dagokienez, itsaslapurren zinematik ez baitu bilukeria erakusteko ara bakarra, vaina ahaztezinezko bilau-sorta ederra utzi digu halere.

En un puerto neblinoso, una mujer observa un barco que se interna de noche mar adentro; el encuadre muestra a la vez la mujer, el barco, el mar y el ambiente del muelle. Este momento, uno de los más bellos de **The Sea Hawk** (Michael Curtiz, 1940), que bastaría por sí solo para expresar el sentimiento de una pasión amorosa, se ve reforzado con un inesperado complemento poético: el hombre al mando de la nave mira hacia tierra, y a esa imagen se superpone el rostro de la mujer hasta que éste queda solo dentro del encuadre; a partir de él, la cámara retrocede en *travelling* hacia

el mar y la secuencia se cierra con un primer plano del hombre, pendiente de lo que ha dejado en tierra, y otro de la mujer, que llora. Él es Geoffrey Thorpe, capitán del galeón “Albatros” y uno de los “halcones del mar” al servicio de la reina de Inglaterra; ella es María, sobrina del embajador de España en ese país. Ese flujo de planos, de una cadencia casi musical, introduce en el film otro elemento que no resulta ajeno a la idea de la pasión amorosa pero podría ser extrapolable a otros temas: la ilusión de la comunicación y su imposibilidad (el *travelling* demuestra que la distancia que separa a los amantes es insalvable, a pesar de que los primeros planos crean por un momento la ilusión de que no es así). La secuencia trae a la memoria la intensidad de los versos de Shelley: “*Lamentarán algunos mi partida, como yo el extinguirse de ese día...*”. Dicho de esta forma puede parecer extraño, pero estamos ante un film de piratas. Sucede algo similar en **El capitán Blood** (Michael Curtiz, 1935), **El cisne negro** (Henry King, 1942), **La mujer pirata** (Jacques Tourneur, 1951) y **Viento en las velas** (Alexander Mackendrick, 1965), pero también en otros filmes sobre piratas y filibusteros que no disfrutan de un lugar tan “honorable” en la galería de la aventura marina: es el caso del serie B **El capitán Kidd** (Rowland V. Lee, 1945). Sobre las imágenes de estas películas soplan unos vientos que, más que remover la bandera de los sin patria ni ley, azota a los personajes de una forma tan hiriente que éstos, a menudo, si quieren sobrevivir, se ven obligados a pasar por lo que no son o a mostrar sus sentimientos en una especie de “aparte” narrativo o inciso irreal: en **El capitán Blood**, el *travelling* que se aleja de Blood mientras éste observa desde su barco la chalupa en la que se marcha Arabella; en **El cisne negro**, la airada reacción del pirata Jamie cuando su compinche Tommy Blue y una prostituta invaden el dormitorio de la amada Margaret... Las tensiones eróticas se dan la mano con la acción y, con cierta frecuencia, los sentimientos de los personajes quedan difuminados en el fondo paisajístico. No es extraño, por lo tanto, que no se deba buscar la figura del villano entre los piratas, ya que su circunstancia personal suele ser fruto de la fatalidad o de la injusticia..., si bien hay también algunos cuyo único credo es el saqueo de navíos y el secuestro de damas. Mejor que buscar un arquetipo de la villanía en el cine de piratas (reservada, cosa curiosa, a los filmes de serie B, aunque su abanderado sea el patapatalo Silver de *La isla del tesoro*) es, pues, introducirse en títulos concretos, lo cual permite, entre otras cosas, disponer de una galería humana casi inagotable, que lleva desde los días de Felipe II hasta la amenaza del barco de vapor proyectándose sobre las viejas carcasas de madera —necesitadas del viento en las velas— en las que viven los hombres del mar.

El capitán Blood es un título canónico dentro del cine de piratas. Pero su personaje central, Peter Blood, puede ser tildado de cualquier cosa menos de malvado. En esta película de hálito romántico la villanía se encuentra localizada, a la vez, en tierra y en mar: en los representantes de la ley y de la corona (que parecen actuar por maldad congénita) y en un pirata competidor (que, a diferencia de aquéllos, lo hace por celos y lujuria). La idea de la villanía está representada por tres

personajes: el juez que, en Inglaterra, condena a la deportación a Blood y a su grupo de rebeldes, el gobernador de Port Royal y el pirata Levasseur (excelente labor de Basil Rathbone). Pero existen diferencias entre éstos, y no sólo la citada: los representantes de la corona inglesa están enfermos (el juez padece una afección pulmonar, el gobernador está aquejado de gota), mientras que Levasseur, hombre de mar al fin, se convierte en el único adversario a la altura de Blood y con el que éste deberá medirse en su propio terreno: los dos piratas cruzan sus aceros al borde de las aguas. De esta manera, la maldad de tierra adentro se convierte en la representación de un cuerpo social enfermo e injusto; y la del lobo de mar aparece como el fruto de una elección equivocada en la que la sonrisa de Olivia de Havilland tiene algo de culpa.

También la corte de Inglaterra está en el fondo de las villanías de **The Sea Hawk**: la trama de la película, extraída, igual que la de **El capitán Blood**, de una novela de Rafael Sabatini (si bien haciéndola irreconocible), se detiene en las intrigas del canciller lord Wolfingham (Henry Daniel: uno de los “malos” más frecuentes de ver en el cine de los años treinta y cuarenta, y cuya mandíbula cuadrada se enfrentó incluso a Margarita Gautier), dictadas por su aspiración de sentarse en el trono. Si el juez de **El capitán Blood** no titubea en servirse de la justicia para servir a sus intereses, el canciller de **The Sea Hawk** conspira “políticamente” para poner a la reina en contra de sus devotos “halcones del mar” y, por supuesto, en contra de su favorito, Geoffrey Thorpe. Lógicamente, teniendo en cuenta que la intriga respira en las estancias palaciegas, Daniel compone un *villain* más sombrío y traicionero que *le peuvre* Levasseur: le mueve la erótica del poder antes que la tentación del amor de la mujer y por ello resulta también más antipático y siniestro. Así como los jueces y la tiranía del rey Estuardo tienen en **El capitán Blood** una correspondencia en sus lacayos en las colonias, el canciller y sus cómplices disponen de hombres a su servicio que tratan de obstaculizar al paladín Geoffrey (lo que hace salir el film a exteriores), pero la pugna se dirime realmente en interiores: Blood abate a Levasseur en un espacio abierto y Geoffrey, en cambio, se enfrenta con lord Wolfingham entre los muros del palacio real —un poco como en **Robin de los bosques** (William Keighley y Michael Curtiz, 1938)—. Ciertamente los juegos de sombras solían ser un signo de estilo de Curtiz, pero en **The Sea Hawk** se pueden entender como otra forma de hacer surgir el sentido de la villanía, tan admirable aquí como el recurso a la enfermedad en **El capitán Blood**: la figura de lord Wolfingham que se desdobra en la pared es una expresión de la propia doblez del personaje.



El capitán Blood

Si Blood luchaba contra la injusticia y Thorpe lo hacía en el nombre de su reina, la conducta del pirata Jamie de **El cisne negro** está dictada por la amistad. En esta rara realización de Henry King, el personaje de Jamie no tiene mayor importancia dramática que el de Morgan, un pirata y excompañero de aquél que aparece en escena en un momento en el que todos le daban por muerto, llevando consigo una oferta de amnistía del rey Carlos y el regalo de cien acres de tierra para quienes abandonen el ejercicio de la piratería. Para el regenerado Morgan, los piratas ya son historia y, por lo tanto, deben ceder paso al progreso; pero este hombre confiado no tiene en cuenta que es en tierra donde genuina la villanía. La gente de tierra es de nuevo la que conspira y apuesta por la traición: el caballero Ingram le facilita a otro pirata, Leach (George Sanders), información para que pueda asaltar barcos ingleses y culpar de sus actos al pirata a quien no dejan ser “honorable”, Morgan. ¿Cómo Leach puede ser capaz de traicionar a un hombre que ha sido pirata como él? En su actitud hay un componente de orgullo: Leach no quiere renunciar a la piratería y ve en Morgan a un espía del rey. Ahí es donde interviene Jamie, para ayudar al que fue camarada y

luchar contra la intriga que trama el hombre de tierra (representante del mal de origen: Inglaterra y las conjuras que rodean a la corona y al trono) implicando al hombre de mar, al pirata que no siente el menor deseo de renunciar a su forma de vida. La habitual ambigüedad del actor George Sanders, su elegancia y su cinismo se adhieren como una segunda piel al personaje del pirata Billy Leach. Incluso su villanía tiene algo de rebeldía, de afirmación del orgullo de ser pirata. Esa elegancia es la que busca, en vano, el grosero Kidd (Charles Laughton) de **El capitán Kidd**, contratando a un experto en buenos modales para que le imparta lecciones y, así, poder presentarse ante la corte y actuar como representante legal del rey en calidad de escolta de barcos. El tosco William Kidd, que es un ser mendaz y criminal, no es capaz de extraer nada de esas lecciones: está más cerca del “Long” John Silver de *La isla del tesoro* que de los caballeros que han paseado por el paisaje de la piratería. Hay, empero, una importante diferencia: Kidd, alumno sin clase, sería incapaz de servir como modelo para nadie, menos aún para un proceso iniciático (la relación, ideada por Stevenson, entre Silver y el jovencito Jim en *La isla del tesoro*) y deberá medir sus fuerzas con otro personaje cuyo frío tratamiento en el film lo convierte en un ser casi tan antipático como los villanos que encarnaba Henry Daniel: el vengativo Adam Blayne. No obstante, Laughton, como pirata que miente, maquina, ríe malignamente, titubea, engaña, humilla, asesina y hace pública ostentación de su tosquedad, está a punto de lograr hacer de su personaje un arquetipo de la villanía del pirata “malo”.



La isla del tesoro

Más tortuosos son los personajes de **La mujer pirata**, **El pirata Barbanegra** (Raoul Walsh, 1952) y, de forma especial, **Viento en las velas**. En el primero, tal vez el único film de piratas en el que la sexualidad se convierte abiertamente en el motor de la ficción, una mujer, Anne (Jean Peters), descubre a la vez la sensualidad, el amor, el engaño, los celos, la venganza, el perdón y la muerte, rodeada de unos personajes que, como ella misma, hacen de su conducta un coqueteo con la ambigüedad. En **La mujer pirata** no existen bondad ni villanía en estado, digamos, puro: ambas están en el carácter de todos los personajes, desde esa mujer que, educada como un hombre por el rudo Barbanegra, actúa movida por el rencor, hasta el traicionero y desagradable “chico” de la película, Pierre François La Rochelle, un tipo mediocre que despierta la dormida sensualidad de Anne pero se comporta en todo momento con doblez, pasando por el citado Barbanegra, para quien la piratería está por encima del sentimiento paterno o tutelar. Por su parte, **El pirata Barbanegra** recuerda a **El capitán Kidd**, y no sólo por su naturaleza de serie B. Sus personajes, traidores y asesinos despiadados, actúan impulsados por la codicia y despiertan una feroz antipatía. Barbanegra —Robert Newton, recién salido de otra versión de **La isla del tesoro**, realizada en 1950, para Disney, por Byron Haskin, y a punto de repetir personaje en **Aventuras de John Silver** (1955), otra vez para Disney y Haskin— es

descrito como un tipo vesánico que luce lacitos rojos en la barba, duerme con los ojos abiertos, ordena azotar a un hombre para arrojarle luego sal a las heridas, come y bebe como un cerdo eructando casi al mismo tiempo que habla (es justo señalar que Newton consigue, en este film irregular, una memorable composición que supera a las de Laughton en **El capitán Kidd** y Wallace Beery en **La isla del tesoro**, expresándose continuamente por medio de los ojos). Pero los demás personajes no le van a la zaga: ella, Edwina (Linda Darnell), hija de un famoso bucanero, vive pensando sólo en conseguir el tesoro del pirata Morgan; su dama de compañía es una alcohólica de fácil traición; el narrador del film se infiltra en el barco de Barbanegra con la sola finalidad de ganar una recompensa; Worley, segundo de a bordo con el pirata, es un deficiente mental que no titubea en traicionar a quien sea y como sea; incluso el hombre de confianza de Barbanegra no pretende más que la muerte de éste, por más que ante él se deshaga en sonrisas hipócritas. Puestos a buscar un rostro de villano al **El pirata Barbanegra**, haría falta reconstruirlo a partir de todos los personajes; el resultado sería la expresión de codicia de Linda Darnell, el bigote y la sonrisa torcida de Torin Thatcher, los continuos guiños de ojo de Barbanegra y la impavidez y atonía de Keith Andes (imperturbable en su papel de narrador).



El pirata Barbanegra

Viento en las velas, filmada a partir de la bella novela de Richard Hughes *Huracán en Jamaica*, presenta a los piratas más desdichados que hayan poblado jamás los siete mares, sorprendidos tanto en días de decadencia de la piratería (la llegada del barco de vapor) como en una relación ambigua (Mackendrick tenía intención de rodar “*un verdadero film de piratas*”, en cuyo fondo estuviera el hecho histórico de que en la isla Tortuga, tan mitificada por el cine de aventuras, se practicaba la homosexualidad entre piratas, por cuyo motivo la hizo destruir el rey de Francia). Los “malos chicos” del film (y de la novela) no son esos piratas a los que el azar obsequia con la indeseada compañía de unos niños, sino estas “dulces criaturas”, capaces de llevar sin pestañear a unos hombres al patíbulo. El pirata Chávez (Anthony Quinn) se ruboriza cuando la mirada de la niña Emily se posa sobre él. Y su hombre de confianza, Zac (James Coburn), le expresa su afecto en silencio, mediante miradas de reproche que dejan clara su convicción de que la niña es una intrusa, un elemento interpuesto entre ambos.

The Pirates of Capri (Edgar G. Ulmer, 1949) para concluir. Ni el Lafitte de Cecil B. DeMille, retomado luego por Anthony Quinn, ni los risueños piratas de **El**

temible burlón (Robert Siodmak, 1952), ni, menos aún, los revisitados bucaneros de Roman Polanski y los villanos de pacotilla de Renny Harlin merecen figurar aquí. Cabe añadir, en todo caso, que a la famosa y sobrevalorada película de Siodmak le sucede un poco como a algunas de Billy Wilder: la falta de contrastes neutraliza sus efectos. En **The Pirates of Capri** —una pequeña obra maestra a menudo ignorada—, la villanía aparece de nuevo localizada en el Poder y en sus aledaños. Los piratas que dan título a la película, capitaneados por el capitán Scirocco (Louis Hayward), son un grupo de pescadores que combaten contra la corte borbónica de Nápoles, con el fondo de la ofensiva garibaldina. Construido sobre la idea de la representación, **The Pirates of Capri** enfrenta a Scirocco en su doble vida: la que lleva como capitán del grupo de rebeldes y la que representa en la corte de la reina María Carolina, a la manera de “El Zorro” o de “Pimpinela Escarlata”. Su gran enemigo es el jefe de policía (Massimo Serato), dueño y señor de unos tortuosos calabozos donde se practica la tortura. La película combina espléndidamente la intriga palaciega, los esfuerzos del villano policía para desenmascarar a Scirocco, la música (bellísimas composiciones de aire dieciochesco debidas a Nino Rota) y un montaje teatral cortesano que, como en *Hamlet*, le habla directamente ni culpable representando aquello que éste conoce bien.



Senderos de gloria

Militares

El enemigo en casa

Ricardo Aldarondo

*Militarismoa, ahorea eta betebeharra bezalako balioekiko fede itsua batetik, eta estamendu militarreko pertsonen arteko harremanen gizatasunik ezak, bestelik, gehiegikeria handienak egiteko gauza den maltzurkeria eragiten du. Zineak askotan hartu du gaitzat, esaterako Kubricken **Senderos de gloria** bikainean, bertan Sumuel Johnson erralizadoreak ondoko hitzak ipini zituen Kirk Douglasen ahotan “Patriotismoa gizatzarren azken babeslekua da”.*

Las arengas militares siempre tratan de infundir valor, coraje y pasión ciega al soldado. El enemigo es el otro, el que está enfrente, aquél al que se dispara sin saber quién es. La guerra crea buenos y malos y los malos son siempre los otros, el enemigo, los que no pertenecen al código de reglas, rectas u obtusas, que dicta el estamento militar. Lo útil de esos códigos inamovibles, insertados en la memoria a base de repeticiones y cánticos en voz alta y con entrenamientos interminables, es

que no dejan sitio al razonamiento. Y así el soldado no se da cuenta de que el enemigo está en casa. La institución protectora y familiar se convierte en la cárcel de exterminio del pobre soldado cuando los militares se inflan de códigos de honor y hacen de la muerte una victoria, y del deber un cadalso que acaba con aquellos a quienes tiene que proteger.

Un militar malo, un militar poseído por la “grandeza” de la guerra y la fidelidad al reglamento más absurdo, es el peor enemigo del soldado, que queda desposeído de lo que más debe preservar, después de su vida: su humanidad. Pero ser humano, tener motivaciones y sentimientos distintos al ataque ciego y suicida contra el difuso enemigo, no entra en el código de la guerra: si no la guerra no funciona. El miedo no está permitido; la cobardía es lo peor. Peor que la muerte. Lo demuestran los militares perversos que prefieren ver muertos a sus soldados que permitirles ser miedosos o cobardes, o sea humanos. La excusa siempre suele ser la misma: el soldado miedoso pone en peligro a sus compañeros. Lo que pone en peligro en realidad es el andamio que sostiene a su superior. Y éste lo sabe. El militar perverso prefiere matar a su propio soldado que dejarle que piense o sienta. Ocurre en la espléndida, seca y demoledora **Rey y patria** (Joseph Losey, 1964), donde el desamparado soldado Hamp (un sobrecogedor Tom Courtenay, con su delgadez y su inocente y triste mirada) es sometido a juicio, condenado a muerte y fusilado solamente por ser humano. Porque después de tres años en las trincheras, en el barro, entre ratas, en los barracones inmundos en los que se desarrolla toda la película, disparando y viendo morir a todos sus compañeros, en un momento decide darse la vuelta y volver a casa, huir de todo aquello y regresar sin pensarlo con esa esposa y esa suegra que le empujaron a alistarse sin que él tuviera ninguna intención de servir a patria ni rey.

Durante el juicio, el capitán (Dirk Bogarde) que le defiende de un tribunal implacable trata de demostrar que sufrió enajenación mental, que no era dueño de sus actos. Los militares sólo lo ven como un desertor. O es desertor o está loco, sólo así se explica para el militar implacable lo que sólo es reacción natural y humana, hastío del horror y la sinrazón de un código de valores absurdo. Pero la institución tiene que sobrevivir y no se puede permitir disidencias, ni siquiera en ese entorno de podredumbre en el que Losey coloca tan bien a sus personajes para resaltar el desmoronamiento evidente de unas normas sin sentido. Nadie se responsabiliza de la perversa situación, pero la institución que tiene que velar por su soldado lo condena y lo mata a bocajarro. “*¿Aún sufres?*”, le pregunta Bogarde después del fusilamiento al ver que Hamp aún abre los ojos. “*Sí señor, lo siento*”, responde el soldado antes de recibir el “liberador” disparo en la cabeza. El militar malo no puede plantearse razonamientos, sólo cumple su deber. “*Somos una pandilla de asesinos*”, reconoce el capitán que interpreta Bogarde ante la sentencia. “*Compórtese como un hombre*”, le responde el coronel. El dilema moral de Bogarde le honra, pero lleva la conclusión de siempre, cuando le dice al soldado condenado: “*Cumplí con mi deber como tú deberías haber hecho, y nos hubieras ahorrado todo esto*”. El coronel ordena que se

cumpla la sentencia para *“mantener la moral de la tropa”*. Como si asesinar a un soldado diera moral a los demás. Pero los otros soldados, que actúan como un coro griego parodiando el juicio y anticipando el fusilamiento en una terrorífica borrachera, ya lo saben; *“Qué más da que te fusilen”*, vienen a decir al condenado, *“si mañana nos matarán a nosotros en el frente”*. O sea, el soldado es tanto víctima del enemigo como de la perversión de la institución a la que pertenece.



Gallipoli

Parecidos razonamientos emplean los altos mandos que en **Senderos de gloria** (Stanley Kubrick, 1957) exigen que tres soldados paguen con su muerte la desobediencia de la tropa. El general Mireau (George Macready) llega a ordenar que bombardeen a sus propios soldados quienes, viendo cómo sus compañeros caen como moscas en cuanto salen de las trincheras, son incapaces de cumplir el ataque que se les ha encomendado. *“No podemos dejar que los soldados decidan si una orden es posible o no. Si resulta imposible la única prueba válida serán sus cadáveres en sus trincheras. Son despreciables. Todo el regimiento. Una pandilla de perros rastreros y llorones”*, dice el general Mireau, cuya corrupción está espléndidamente resaltada por el orden y la pulcra grandiosidad que impera en el castillo donde el militar monta un consejo de guerra a tres soldados escogidos al azar para que paguen con su muerte la megalomanía de su superior. Kirk Douglas, militar sensato, es el coronel que desenmascara la farsa de los generales corruptos, aunque no pueda evitar los

fusilamientos. Pero a diferencia del Dirk Bogarde de **Rey y patria**, prefiere la fidelidad a sus soldados que el deber militar. Kubrick cita al doctor Samuel Johnson cuando pone en boca de Kirk Douglas su frase “*el patriotismo es el último refugio de los canallas*”.

Igual de inútil es la muerte (en la guerra todas lo son) de los soldados de **Gallipoli** (Peter Weir, 1981), que son acribillados por los turcos a los pocos pasos de salir de la trinchera, enviados a la muerte en una tanda tras otra por un oficial que cumple órdenes (tiene conciencia, entiende que Mark Lee tenga un poco de miedo, pero el sentido del deber la anula) de un coronel salvaje que no duda en sacrificar a los soldados australianos para que los británicos puedan desembarcar en la playa sin ser molestados por los turcos. Un coronel inflexible y déspota que ni siquiera sabe que los británicos ya han desembarcado y su perversa estrategia no tiene sentido. De nuevo el enemigo está, más que en el frente, al lado.

El miedo no está permitido por el código militar, pero sí la locura, la demencia que se apodera de los mandos borrachos de poder y empapados de irresponsabilidad. El golpe que le da el general Patton en el hospital de campaña a un soldado enfermo de miedo le cuesta al militar la confianza de sus superiores, pero el personaje sigue manteniendo su categoría y buscando lo único que alimenta su vida: la guerra y el poder. El protagonista de **Patton** (Franklin J. Schaffner, 1970), con la empequeñecida figura del potente George C. Scott dando su discurso ante una gigantesca bandera americana que ocupa toda la pantalla, considera a los soldados meros instrumentos para su inagotable ansia de protagonismo y patriotismo. Odia el individualismo, “*un ejército es un equipo*”, no necesita mentes que puedan cuestionar sus caprichosas decisiones, sino cuerpos que pongan en acción los planes de un cínico obsesionado consigo mismo, que cree ser la reencarnación de los grandes militares de toda la historia. No quiere tanto defender a los suyos (el verdadero deber, supuestamente, de todo militar) sino matar ciegamente al enemigo, aún a costa de sus compatriotas, para convertirse en un héroe que se multiplique hasta el infinito en la Historia. Y sobre todo mantener su demente concepto del deber, el honor y la valentía. Dice al soldado miedoso: “*Volverás al frente, amigo. Puede que te disparen o te maten, pero vas a luchar. Y si no te pondré ante un pelotón de fusilamiento*”, Bajo los mandamientos de Patton, la muerte es la única salida para el soldado.

Patton quiere un equipo para hacer la guerra, pero el militar perverso empieza por anular la personalidad de los componentes de ese equipo para convertirlos en máquinas de matar; que no sufran, ni padezcan, ni razonen. Así lo hace el sargento instructor Hartman en la irregular **La chaqueta metálica** (Stanley Kubrick, 1987), que pone motes insultantes a sus reclutas, les lava el cerebro a base de los cánticos guerreros tan repetidos por el cine americano en sus entrenamientos militares, les agarra del cuello hasta casi estrangularles para eliminar cualquier atisbo de felicidad en su rostro, les enseña a rezar a su fusil. Y no se inmuta si alguno no aguanta la situación y se pega un tiro: un soldado que no soporta la presión de la guerra está

mejor muerto, ése es el mensaje. Es la servidumbre más atroz al militarismo, que Kubrick pone en cuestión, pero Ridley Scott aplaude y magnifica en su deleznable y patosa **La teniente O'Neill** (1997), con la que sádicamente pretende dignificar el sufrimiento.



Patton

Volviendo a películas importantes y que verdaderamente se internan en la difícil frontera entre la responsabilidad y el deber, es interesante el baremo entre la corrupción y la honradez en la que se mueven los militares de **Attack!** (Robert Aldrich, 1956), demasiado olvidada hoy, como la mayor parte de la filmografía de su director. En ella el teniente Costa (Jack Palance) también recibe el encargo de tomar una posición suicida, un grupo de casas infestadas de alemanes. Pero este teniente es tan impulsivo como consecuente: jura a su capitán, un tipo pusilánime y rastrero, que si alguno de sus hombres muere, le matará a él. Para el teniente Costa están antes sus hombres que cualquier mandato. Si uno de ellos muere, es una tragedia. Le entrega su casco a un soldado que tiene que salir al fuego cruzado y él sale a pelo. Cumple con su deber cuando éste es razonable; cuando no, persigue a su capitán para pegarle un

tiro, por haber dejado a sus hombres acorralados en una casa y no mandar refuerzos como había prometido.

Curiosamente el miedo, ese miedo que no se le permite al soldado que lucha cuerpo a cuerpo, es lo que ha llevado al capitán Cooney (Eddie Albert) a la locura y a la verdadera cobardía, aquella que prefiere arriesgar la vida de todos sus soldados que la propia, al contrario que el impresionante Jack Palance. Un hombre que ha ascendido gracias a su amistad con un coronel sin escrúpulos (Lee Marvin) y porque su padre se empeñaba en que fuera valiente. Un tipo que ahoga su responsabilidad en *whisky* y se convierte en un criminal a base de volver la cabeza y abandonar a los suyos. Esa maldad pasiva (también la activa de Lee Marvin) es lo que combate Jack Palance con tanto ahínco como a los alemanes: en una de las escenas más impactantes, en su tiempo calificada de regodeo en la violencia, Palance trata de disparar con un bazoka a un tanque alemán. Logra matar al conductor, pero el tanque le derriba y aplasta su brazo: el soldado que sucumbe a la maquinaria militar, a la institución inalterable.



¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú

La locura militarista es también el motor de la genial parodia de la Guerra Fría **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú** (Stanley Kubrick, 1963), en la que el general Ripper (Sterling Hayden), obsesionado por los fluidos corporales, cree que los comunistas están envenenando su agua y ordena un ataque nuclear a los rusos que puede acabar con la Tierra, imposible de parar, porque los planes militares no

atienden a razones: se cumplen y ya está.

Miedo y locura, el alimento de la guerra; el aliento de Francis Ford Coppola que en su alucinógena, fascinante y sobrecogedora **Apocalypse Now** (1979) nos regala, con una mezcla de humor y horror, dos de los militares más inmorales y desquiciados de la historia del cine, el teniente coronel Killgore (Robert Duvall), que declara que le encanta “*el olor del napalm por la mañana*” mientras bombardea indiscriminadamente un pueblo vietnamita, tocado con sombrero del séptimo de caballería y animando a sus hombres a que hagan surf sobre las olas que crean las bombas; y el coronel Kurtz (Marlon Brando), autoascendido desde su poder militar al estatus de dictador visionario en plena selva vietnamita.



Lo máscara de la muerte roja

El mal, un bigote y mi padre

Antonio Santamarina

Ehundik gora filmetan parte hartu zuen arren, Vincent Pricek. 1960 eta 1964 bitaeran Poe-ren kontakizunei buruzko zazpi filmeetan Roger Corman-en agindupean protagonista izanari zor dio, funtsean, filmeetko gaiztoaren ospea. Lan horik eta lehenago egindako veste batzuek sortu zuten aktorearen irudia —Gaizkiaren haragitze goren gisa— eta, ondoren, zine italiarrak aprobetxatuko zuen eta Tim Burton-ek omenaldia egingo zion labur bat eta luzemetraia bat eskainiz. Berari buruko kondairak itxuraz iradokitzen dueña baino antzezle aldaberagoa izan zen arren, bere izena kondaira horri ezinbestean eta aska ezinik dago lotuta.

La primera imagen

Como las cejas de Boris Karloff, los ojos homicidas de Lon Chaney o los labios sutilmente crueles de Bela Lugosi, las orejas grandes y el fino bigote serían los dos rasgos físicos de Vincent Price que el miedo grabaría primero en mi memoria, acaso porque ambos se parecían demasiado a los del hombre que estaba sentado a mi lado contemplando **Los crímenes del museo de cera** (1953): mi padre. En aquella película, cuya visión atemorizada me curó del espanto de visitar jamás ninguno de esos mausoleos, Vincent Price (en el papel de Jarrot) asesinaba a sus víctimas para, una vez pasadas a la cera, mostrar la belleza, la verdad truculenta y, de paso, el horror de algunos crímenes famosos en las salas decadentes de su museo. En su actividad escultórica había, pues, unas evidentes dosis de exhibicionismo —realizadas por las tres dimensiones en las que se había concebido y realizado el film— que confería a sus asesinatos el impudor del artista satisfecho con su obra. Una actividad ésta que, además, no admitía ningún tipo de cortapisas en su vuelo homicida y que, para colmo de males, manifestaba una predilección evidente por la epidermis femenina.

Así pues, podría decirse que Vincent Price era el malo de la película en tres sentidos diferentes al menos: como criminal, como exhibicionista irredento de sus crímenes y, lo que resultaba más imperdonable para el niño que asistía en esos momentos a la proyección de sus hazañas en cera, como aniquilador de bellas jovencitas.

Por si esto fuera poco, la similitud entre el bigote fílmico y el paterno añadía una cierta desazón a todo el conjunto escultórico. Es verdad que durante esos años este adorno capilar no dejaba de ser una simple moda masculina como otra cualquiera, pero no es menos cierto también que, como muestran al menos sus orígenes etimológicos en castellano —el juramento “*¡by Got!*” (“*por Dios*”) prodigado por los mostachudos soldados suizos que, a saber por qué despiste geográfico, colaboraron con los Reyes Católicos en la guerra de Granada—, el bigote conservaba la misma connotación autoritaria que tuvo desde sus inicios. Algo demostrable tanto por su éxito estético entre los estamentos militares de todas las épocas como por el célebre afeitado que un famoso hombre del tiempo de aquellos años sesenta hizo del suyo al errar sus previsiones meteorológicas o, más significativo aún, por la presencia de este adorno piloso en las efigies de ilustres admiradores del partido onanista como Hitler, Franco, Pinochet y cosas así.



Los crímenes del museo de cera

Sea por éstas u otras razones, la realidad era que Vincent resultaba un malo en cierto modo familiar (para algunos, como habrá comprendido el lector, más que para otros), con un toque autoritario y, al mismo tiempo, extraño tanto por su porte como por sus ademanes aristocráticos y anglosajones. Y este último rasgo lo hacía también, por paradójico que pueda resultar hoy, más malvado aún para los espectadores hispanos de esos años, ya que lo extranjero —con bigote circunflejo o sin él— resultaba sospechosamente pérfido (como la rubia Albión) según se predicaba en las escuelas del espíritu nacional. Vincent Price resultaba, pues, malo por múltiples razones y ninguna de ellas buena.

Una imagen de cine

En los estertores del franquismo llegaron a las pantallas españolas, por caminos diversos, una serie de películas de Roger Corman que, previo adelgazamiento de su presupuesto para pagar el abultado caché del actor, tenían a nuestro hombre como protagonista de sus pesadillas. Se trataba de una serie de adaptaciones de obras de Edgar Allan Poe que conservaban del escritor norteamericano más el tono y la atmósfera de los relatos que la letra o, siquiera, el espíritu original de los mismos.

En realidad podría decirse que se trataba de ocho películas de terror truculento que, siguiendo la impronta del *gothic style* inglés, utilizaban los textos de Poe como punto de partida para realizar una especie de parodia de éstos dedicada a destrozar —por la conjunción, a veces, de sentimientos tan encontrados como la risa y el miedo— los nervios de los espectadores y quién sabe si también su psique o su comfortable espíritu crítico.

Vincent Price protagonizó —con bigote, con perilla o a cara descubierta— todos ellos excepto **La obsesión** (1962), pues la AIP (American International Pictures) le había blindado previsoramente con un contrato en exclusiva y Ray Milland —un año antes de que Corman pusiese rayos X en vez de colirio en sus ojos— ocuparía el puesto dejado vacante por aquél. Los papeles interpretados por Vincent en la mayoría de estos títulos le hicieron aparecer como un aristócrata o un noble decadente, en cierto sentido un romántico trasnochado, a quien una fuerza interior extraña —mucho antes de que el pesado de Freddy Krueger surgiese del fondo del lago y de la noche— le obligaba a hacer el mal en un mundo que parecía reflejar el mismo estado de putrefacción que corroía su alma.

El actor subió un nuevo peldaño de su carrera profesional y dejó de ser (aunque tan sólo una quinta parte de su filmografía mantenga algún tipo de conexión sangrienta con el cine de terror) el malo de la película, como personaje de carne y hueso, para convertirse en una especie de encarnación del Mal, como idea abstracta y con mayúscula. Una transformación que venía reforzada tanto por la construcción dramática de las narraciones como, de una parte, por el protagonismo central que los filmes de Corman concedieron sucesivamente a los distintos personajes interpretados por Vincent Price y, de otra, por la planificación de innumerables secuencias en las que éste dominaba, con su verbo y su presencia, toda la acción como si se tratase de un gran actor shakespeariano en mitad de un escenario en dos dimensiones.



El hundimiento de la casa Usher

De esta forma no le sería difícil a alguien educado en universidades como Yale y Oxford, con aires de *gentleman*, crítico de arte entre asesinato y asesinato, conferenciante ilustre y miembro del Mercury Theatre cuando otro grande como Orson Welles dirigía la compañía, dar a sus interpretaciones un tono irónico y algo bufo y granguíñolesco en los que el histrionismo burlón casaba bien con el carácter de la representación que se ofrecía envuelta en celuloide a los espectadores.

Así pues, podría afirmarse que cuando el actor daba vida en la pantalla a Roderick Usher en **El hundimiento de la casa Usher** (1960), a Nicholas Medina en **El péndulo de la muerte** (1961), al Dr. Erasmus Craven en **El cuervo** (1962) o al príncipe Próspero en **La máscara de la muerte roja** (1964) no hacía prácticamente otra cosa que interpretarse a sí mismo o, dicho de otra forma, era el actor Vincent Price dando vida atribulada al personaje de Vincent Price creado por él mismo. Una circunstancia ésta que no le pasaría desapercibida a Roger Corman que, en el último de los títulos citados anteriormente y penúltimo de la serie, construyó una secuencia inolvidable en la que el propio actor (en el papel de Próspero) se enfrentaba a sí mismo incorporando en este caso el personaje del Otro, de la Muerte Roja.

Como resulta muy difícil robar planos a alguien que protagoniza casi en exclusiva un ciclo cenado y compacto de películas, que interpreta, además, a su propio

personaje y que se encuentra en el cénit de su actividad profesional, la participación en estos títulos de otros actores y actrices archiconocidos del género como Boris Karloff, Peter Lorre (ambos en el declive de sus carreras criminales) o la inquietante Barbara Steele contribuían a elevar aún más la ya de por sí alta figura del actor, que acabaría convertido, tras su participación en esta serie de películas, en una especie de mito de sí mismo y en la suprema encarnación fílmica del Mal y de lo Macabro.

En España, donde el malo de verdad era un señor bajito, tripón y con la voz atiplada, Vincent Price resultaba alguien exótico que hablaba (por boca de sus personajes y entre enarcados sucesivos de cejas) de asuntos tan prohibidos para los oídos hispánicos como los crímenes de la Inquisición o las ventajas de ser satánico y, casi, de Carabanchel y que, además, protagonizaba películas que destilaban morbo, sangre y sensualidad a partes casi iguales.

Se sabía además que era culto y refinado, que pronunciaba conferencias sobre otro Vincent más famoso y con una oreja menos, que recitaba a T. S. Elliot y Oscar Wilde y que grababa discos de poesía que se utilizaban luego en lugares tan exóticos como Madrid para el aprendizaje del inglés. Era, pues, todo lo contrario del hombrecillo del Pardo y por ello mismo, en unos momentos en que el cambio político parecía pasar porque Silvestre (si ése era el nombre del gato) devorase al cursi de Piolín o que el coyote pillase de una vez por todas al maldito correcaminos, Vincent resultaba casi una especie de héroe en negativo para aquellos que, saltándose la censura o la frontera, habían visto algunos títulos del tándem Poe-Corman.

Títulos que, dicho sea paso, no era difícil relacionar con la agonía del extinto por el simple procedimiento de comparar el desmoronamiento y gangrena arquitectónica de la casa Usher con la enfermedad que corroía al dictador y a su sistema político; **El péndulo de la muerte** con el vaivén de noticias que, un día sí y otro también, confirmaban o desmentían de fuente fidelísima su fallecimiento; la Muerte Roja con las pesadillas que —como recogería después el título de un libro publicado por el Festival de Cine de San Sebastián— debieron de asolar al caudillísimo durante toda su vida, pero sobre todo en esos momentos postreros; y **El cuervo** con el personaje que, entre hipos y lágrimas, confirmaría en televisión que el péndulo había terminado por fin de derribar la casa Usher. Si el Mal era Vincent y la bondad Franco, bienvenido fuera el Mal, sobre todo si continuaba manteniendo un cierto parecido con el padre de uno.

La imagen mítica

En Estados Unidos, donde no había lucecitas del Pardo ni de la Casa Blanca que vigilasen y velasen por la salud moral de sus compatriotas, el actor fetiche de Corman era también un héroe, pero de otra manera, que aparecía con reiteración en programas radiofónicos y televisivos y que recitaba poemas de Poe y sonetos de William Shakespeare en los *shows* de Ed Sullivan o Johnny Carson.

Tim Burton le rindió un homenaje emocionado en **Vincent** (1982)^[1], una *stop-motion* de apenas cinco minutos de duración donde un niño de siete años llamado Vincent Malloy y *alter ego* del propio Burton cree ser Vincent Price y sueña con pasar a la cera caliente a su gorda tía (al director debió de molestarle también el sacrificio de bellas jovencitas y las indultó en cuanto tuvo la posibilidad en sus manos) mientras lee a Edgar Allan Poe y vive las aventuras tenebrosas de su héroe. El propio actor, en una muestra de admiración más del autor de **Ed Wood** (1994), prestó su voz a la narración en *off* dejando que el espectador disfrutase con las modulaciones de su voz cavernosa y con la ironía que había dado fama a sus creaciones góticas para la pantalla.

Pero Vincent —como el propio cortometraje venía a reconocer de manera explícita— era ya para entonces algo más que un simple personaje o una voz inolvidable pronunciando el inolvidable “*never more*” del cuervo filósofo. Mario Bava jugaba ya con este plus de representatividad genérica cuando le hizo aparecer, sucesivamente, en **El Dr. G y su máquina de bikinis** (1965) y **Dr. Goldfoot and the Girl Bombs** (1967) y (1968) algo parecido haría también Fellini cuando, en el film colectivo **Historias extraordinarias**, le dio el papel de narrador.

Sería de nuevo Tim Burton, sin embargo, quien —tras prestarle su rostro alargado y sus ojos de huevo a Vincent Malloy y su cabellera revuelta a Eduardo Manostijeras— confirmaría que Vincent Price era el representante mítico de ese antiguo cine fantástico al darle el papel de creador de este último personaje en la película del mismo título. Un filme que certificaba la definición de un determinado manierismo a la hora de entender el género y en el que, en un juego irónico más del director, el inventor de Edward era ya tan sólo un simple fabricante de galletas y la madre adoptiva de éste, una vendedora de Avon. La mediocridad había terminado por matar al personaje romántico convirtiéndole en una leyenda.



El péndulo de muerte

En los tiempos actuales donde la lucecita de El Pardo se ha democratizado, pero sigue encendida en La Moncloa, donde —salvo alguna ilustre excepción— los pluses de autoridad parecen refugiarse no ya en los bigotes, sino en las barbas que lucen ministros, subsecretarios, los líderes principales de la oposición democrática y algunos altos cargos de la Administración y donde ni Vincent ni el hombre que se le parecía pasean sus figuras entre nosotros, parece quedar sólo espacio para el recuerdo de ese malvado que no lo fue tanto y que parecía burlarse en la pantalla del papel grandilocuente que el cine le había reservado.

Pero mientras permanece en la mente ese recuerdo —y mientras continuó dudando entre ser un político de bigote o un crítico con toda la barba— confío en que el presente artículo sea del agrado de Vincent, no sea que como en **Matar o no matar, éste es el problema** (1973), donde interpreta a un actor dado por difunto que va asesinando a los críticos que destrozaron su carrera, éste venga un día de éstos a hacerme una visita y, torpe de mí, me sorprenda diciéndole: “*¡Pero si usted está muerto!*”. Y, como en aquella película, él me responda: “*No. Ése es otro error de la crítica de los muchos que usted comete, querido amigo. Yo estoy bien. Es usted el que está muerto*”.



El Padrino

Padres, padrinos y patrones

Esteve Riambau

*Lege Lehorra indarrean sartzearekin batera gangsterrek antolatutako taldeak eratu zituzten eta egunkarietako azaletan agertzen ztzaizkigun gizonek gidatutako gaizkile-taldeak sortu ziren. Ikusleen artena pareko gorrotoa eta bekaitza pizten zutyen pertsonaiok ditugu Coppolaren **Aitabitxiaren** aurrekariak.*

La respetabilidad social que caracteriza a los *capos* de la Mafia hace de ellos unos peculiares personajes cinematográficos. Villanos con las manos limpias, constituyen una *famiglia* aparte dentro del cine negro. La trilogía de Coppola elevaría, sin embargo, la figura del *padrino* hasta dimensiones míticas y haría de esta saga un verdadero reflejo de la sociedad norteamericana.

Desde que los gánsters elevados al estrellato por la Ley Seca promulgada en los años veinte se convirtieron en los protagonistas del auge experimentado por el cine negro a partir de 1930, la Mafia sería uno de los temas recurrentes del género. Un personaje como Al Capone accedió tempranamente a la pantalla a través del retrato oblicuo que sobre él trazó Howard Hawks en **Scarface, el terror del hampa** (1930). El protagonista de este film interpretado por Paul Muni se llamaba Tony Camonte, pero tanto en su fisonomía como en sus maneras se percibían algunos de los rasgos característicos de uno de los más célebres reyezuelos del *underworld*.

Desde entonces proliferaron otros personajes similares, con diversos grados de vinculación con la realidad, pero, inevitablemente, se convirtieron en un quebradero de cabeza para los funcionarios del Código Hays. Se trataba de peligrosos criminales, identificables por el reguero de cadáveres que dejaban a su paso pero, sin embargo, eran percibidos por el público como héroes que desafiaban la impopular normativa que prohibía la circulación del alcohol. Eran apuestos, viriles y si, finalmente, sucumbían bajo el peso de la ley era por estrictas exigencias de unos guiones que, de otro modo, no habrían recibido el visto bueno del código de censura autoimpuesto por los principales estudios de Hollywood.

El propio Al Capone, en la biografía cinematográfica protagonizada por Rod Steiger en 1959 y en el crucial episodio descrito por **La matanza del día de San Valentín** (1967), o el personaje ficticio interpretado por Kirk Douglas en **Mafia** (1968), completan un arco cronológico que recorre la edad de oro del género hasta que la irrupción de **El Padrino** (1972) varió por completo este paisaje. Proliferaron las secuelas más o menos oportunistas, como **El Don ha muerto** (1973), de Richard Fleischer, o los retratos de personajes históricos a través de la disección política de **Lucky Luciano** (1973) en manos de Francesco Rosi, la crónica de la delación perpetrada por Joe Vaiaceli en **Los secretos de la Cosa Nostra** (1972) o la mitificación épica de los orígenes sicilianos de la Mafia a través del personaje de Salvatore Giuliano retratado por Rosi en el film homónimo o por Michael Cimino en **El siciliano** (1986). Incluso en épocas muy recientes, Hollywood ha abordado las figuras históricas de infiltrados o traidores de esta organización, como Joseph D. Pistone en **Donnie Brasco** (1996), de Mike Newell, el agente del FBI que se hizo pasar por un fiel integrante de la Mafia hasta que dispuso de suficiente información para efectuar una importante redada, o como el desertor Henry Hill que Martin Scorsese —cronista oficial de *Little Indy* desde que dirigió **Malas calles** (1973)— abordó en **Uno de los nuestros** (1990).

La aparición del film de Coppola en el panorama del cine norteamericano de principios de los setenta cambió, sin embargo, la percepción del cine negro y, por extensión, los retratos de personajes de la Mafia efectuados hasta aquel momento. La asociación de diversas coincidencias producidas a lo largo de un laborioso proceso de gestación reunió el trabajo de un escritor —Mario Puzo— que conocía bien el tema con un realizador —Francis Ford Coppola— cuyo interés por las estructuras familiares y los personajes demiúrgicos no era fruto del oportunismo y un actor —Marlon Brando— que encajaba como anillo al dedo en un personaje tan tierno como implacable, tan poderoso como vulnerable pero, por encima de todo, patriarcal en el más estricto sentido de la palabra.

En su composición de Vito Corleone, Puzo, Coppola y Brando dieron a luz a un personaje de resonancias mitológicas. La primera secuencia de la primera parte de la trilogía lo canoniza como oráculo de un empleado de pompas fúnebres de origen italiano que certifica su devoción por América. A continuación, al presidir la boda de

su hija, asume la personalidad del Rey Lear, aunque su verdadera Cordelia será Michael, el hijo menor que lo sucederá tras su muerte. Demiurgo que mueve los hilos del poder —tal como muestra el cartel publicitario de la película— y controla a todos cuantos le rodean, Vito Corleone es un tirano inflexible con sus enemigos pero también un nostálgico de los viejos tiempos que está a punto de pagar con su vida el rechazo de involucrarse en el narcotráfico. Es, todavía, un héroe romántico que paga el precio del poder con el asesinato de uno de sus hijos y la canonización de otro como su heredero.

Michael, el nuevo Padrino interpretado por Al Pacino, es coronado cuando asume personalmente la venganza contra quienes han atentado contra su padre. Antes de ocupar definitivamente el trono debe atravesar, sin embargo, una dolorosa ceremonia iniciática que incluye un viaje a los orígenes —Sicilia— y una pérdida de su primera esposa que, como en el caso de Drácula —un futuro personaje coppoliano—, le convierte en una bestia sanguinaria y sedienta de poder. Si su padre moría tras asustar a su nieto con unos dientes postizos hechos con piel de naranja, él necesitará, en una escena de la tercera parte, un zumo de esta misma fruta para evitar un coma diabético. La necesidad compulsiva que Michael tiene de la sangre le aproxima al vampiro de Bram Stoker pero también a los personajes shakespearianos de *Macbeth* y *Ricardo III*. Su perpetuación en el poder —desde el momento que apadrina a su sobrino— se edifica sobre el exterminio de sus enemigos y, posteriormente, también del asesinato de su cuñado y de su propio hermano.

Michael, ya en la segunda parte de la trilogía, recibe a sus vasallos tal como lo hacía su padre pero, a diferencia de éste, no morirá. Es una bestia solitaria y acorralada dispuesta a conservar el poder a toda costa. En cambio, los *flashbacks* que se remontan hasta principios del siglo para explicar los orígenes de Vito Corleone, acentúan el contraste entre ambos personajes a la vez que los inscriben en un retablo donde se refleja la historia de América. La tierra prometida de la igualdad de oportunidades sólo lo será en términos de un capitalismo salvaje, donde las nociones de aparente respetabilidad se descomponen progresivamente bajo la dictadura de padres convertidos en padrinos y estos, a su vez, en verdaderos patrones de un imperio del crimen.

No obstante, huérfano y exilado, el joven Corleone encuentra en la Mafia una figura sustitutoria de la familia y de las raíces ancestrales que ha perdido al abandonar Italia, a cambio de asesinar a quienes le han impulsado a ello. Michael, en cambio, se ve obligado a pagar un precio cada vez más alto para mantenerse en el poder durante el período comprendido entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el preámbulo a la crisis cubana. Todo cuanto le rodea apesta a muerte —el aborto de su mujer, el asesinato de su hermano tras la muerte de su madre— y ésta asume un carácter progresivamente ritual. La tragedia griega y las referencias al Imperio Romano complementan, en su determinismo, los matices shakespearianos de la saga de los Corleone.



El Padrino III

Éstos vuelven a hacerse evidentes en la tercera entrega de la serie. La línea sucesoria que iba de Vito a Michael Corleone desemboca ahora en Vincent, el sobrino bastardo interpretado por Andy García. Michael, a su vez, inicia un desesperado proceso de redención que comienza cuando es condecorado por el obispo de Nueva York y culmina con el asesinato de su hija cuando ésta se interpone en la trayectoria de una bala que iba dirigida a él. La verdadera Cordelia muere, pues, para salvar a su padre, sólo entonces plenamente consciente de estar atrapado en una tupida telaraña tejida por la fatalidad del destino, la naturaleza vinculante de la familia, la renuncia del amor o el bautismo de un nuevo Padrino a quien predice: *“No podrás volverte atrás. Serás como yo”*.

Esta sucesión, incitada por la hermana de Michael, convertida en una reencarnación de Lady Macbeth, se produce en una escena cuya puesta en escena anticipa la de la llegada de Jonathan Harker al castillo del conde Drácula. Navaja en mano, mientras afeita a su tío, Vincent es condenado a propagar eternamente el mal que Michael ya recibiera en herencia por parte de su padre. Desde entonces ha sido un muerto viviente, condenado a viajar por la historia del siglo en busca de una felicidad imposible que, en su día, le fue injustamente negada. Sus debilidades — acceder a las súplicas de su mujer para organizar el estreno de la ópera protagonizada por su hijo— son fuente de nuevas catástrofes y él mismo morirá cuando, protegido por unas gafas oscuras, cae fulminado bajo los intensos rayos del sol de Sicilia. Desposeído definitivamente de su trono, el joven idealista forzado a convertirse en un despótico villano sólo encontrará el eterno reposo en contacto con la tierra de sus antepasados.



Christopher Lee

Flema inglesa

Juan Antonio Molina Foix

Istorio berean oinarritutako hainbat pelikula ikusiz gero ere, bertsio Berri batek harritu eta liluratu zaitzake batzuetan. Giodoilariak jalorrizko testua erabili duten moduari, primerako aktoreak agertzeari eta abarri zor zaio hori.

Drácula

La noche era extremadamente cálida y seca y la pensión parecía un horno. Algunos compañeros seguían estudiando en sus habitaciones para el temible examen de Reválida del día siguiente. Otros prefirieron refrescarse un poco dando un paseo por el parque. Mi opción les pareció a todos desconcertante: me fui al cine de la esquina a ver **La maldición de Frankenstein** (1957). Aquel disparate u ocurrencia mía supuso inesperadamente mi primer encuentro con un actor desconocido, Christopher Lee, cuya carrera seguiría a partir de entonces muy de cerca. Por aquel entonces yo no había visto todavía la versión clásica de Whale con Karloff, aunque conocía las

muchas secuelas de los años cuarenta que poco o nada tenían que ver con la novela de Mary Shelley, cuya lectura tanto me había fascinado. Sin entrar en otras consideraciones sobre el impacto que me produjo la película, me llamó poderosamente la atención el tratamiento tan distinto del texto original y sobre todo las fuertes personalidades de sus dos intérpretes, un tándem tan perfecto e irreplicable que ni el mismo Poe fue capaz de soñar algo parecido; el locuaz y vehemente Peter Cushing y el lacónico y flemático Christopher Lee, que a partir de entonces se convertirían en los Zipi y Zape del cine de terror.

Oculto tras la conveniente máscara que apenas le permitía exteriorizar sus pensamientos más íntimos, pero físicamente más cercano que ningún otro antecesor a la criatura que ideó Mary Shelley, Christopher Lee impresionaba sobre todo por su extraordinaria presencia física en pantalla. ¿De dónde salía este oscuro actor que tanto iba a cambiar las concepciones del terror cinematográfico? Nacido en Londres en 1922 (de ascendencia gitana por parte de padre e italiana por su madre), durante años su imponente estatura le había relegado a papeles de composición tan insustanciales como vistosos: desde el ridículo y gesticulante oficial (con tricorno y casaca) de **El temible burlón** (1952) hasta el forzado pintor neoimpresionista francés Seurat en **Moulin Rouge** (1952), por no mencionar sus episódicas apariciones en

Hamlet (1948), donde se encontró por vez primera con Peter Cushing, o **Moby Dick** (1956).

En el caso de **La maldición de Frankenstein** fue precisamente su descomunal envergadura lo que le dio el papel, aunque ciertamente le venía como anillo al dedo. Esa prolongada experiencia de personajes prácticamente sin voz le había obligado a trabajar más con el cuerpo que con el rostro, a emplear más los músculos que el cerebro, permitiéndole desarrollar considerablemente sus dotes mímicas. Su caracterización de la criatura sorprendía sobre todo por su notable acercamiento físico y su perfecta adecuación anímica al trágico personaje, que de esta manera recuperaba su horripilante y sufrida humanidad, a diferencia de anteriores interpretaciones, auténticos robots que matan y aterrorizan a su víctimas mecánica, inexorablemente, a causa de su maldad congénita e ineludible. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió con Karloff, este personaje (que nunca más volvería a interpretar) no iba a ser el que le encumbrara definitivamente.

Con cerca de cuarenta películas a sus espaldas y más de treinta y cinco años de edad, la consagración definitiva de Lee tuvo lugar con **Drácula** (1958), primera de sus muchas versiones del maligno vampiro de Transilvania. Frente a la teatralidad, verborrea y enfatismo de Lugosi, la apostura de Lee y su creciente tendencia al mutismo dieron prestancia al personaje, realzando su finura intelectual, su irracionalismo instintivo, su feroz autoritarismo (siempre era dueño de la situación; ahí radicaba su fuerza), y devolviéndole por el contrario la dignidad perdida, su dimensión trágica, y sobre todo su envoltorio carnal, su animalidad primordial: en suma, su enorme impacto erótico, su acuciante sensualidad, ausente en la práctica totalidad de sus predecesores.



El hombre de la pistola de oro

En posteriores películas, Lee fue extremando la visión donjuanesca, de agresivo y voluptuoso seductor, de ese monstruo de ferocidad, cuya avidez es el reverso de su frustración. Poco a poco va acentuando su maldad en la elección de sus víctimas, lo mismo que obra con mayor sigilo a la hora de sorprenderlas: en una palabra, es más cauto, si bien no puede evitar la eclosión de un paroxismo cada vez más acentuado y exasperante (esas súbitas apariciones hecho un demonio, mostrando los colmillos y con los ojos inyectados en sangre) que empobrece su psicología y le hace a veces rozar el ridículo. Más diabólicamente perfecto que nunca a la hora de la embestida, cada mordisco suyo es una ofrenda rendida al deseo y una invitación a sus víctimas para acceder a nuevas cumbres de pasión. Y en **El poder de la sangre de Drácula** (1969) su perversidad le lleva a vengarse de las hijas de los libertinos cuya misa negra permite su resurrección, propinando un tremendo varapalo a la hipócrita institución familiar victoriana, que tratará de desintegrar asumiendo decididamente el mando.

Unido para siempre al mítico personaje de Stoker —además de protagonizar la desigual versión de Jesús Franco, **El conde Drácula** (1969), intervino en otros filmes de vampiros, como **La maldición de los Karnstein** (1962) o **El tormento de las trece doncellas** (1967), e incluso se ríe de sí mismo en **Agárrame ese vampiro**

(1962) o la comedia de Jerry Lewis **One More Time** (1970)—, Christopher Lee confirmó con creces, en los años sesenta y setenta, su consagración como “nuevo Karloff” del cine de terror, incorporando con brillantez a la casi totalidad de arquetipos del género como la Momia, Fu-Manchú o Rasputin. Incluso en aquellos que no protagonizó, no dejó de estar presente, aunque a veces como mero comparsa. Así por ejemplo, en **Las dos caras del doctor Jekyll** (1960) Lee interpreta al libertino amante de la esposa del doctor creado por Stevenson, en desigual disputa con el rejuvenecido y embellecido Hyde, el cual no vacila en deshacerse de él utilizando una serpiente pitón. Y en **El monstruo** (1970), su doctor Marlowe no es más que un remedo de Jekyll, que se autoadministra una droga desinhibidora, revelando así a su *alter ego* Blake, cada vez más feo con cada cambio, hasta acabar por convertirse en un patético animal asustado. Así mismo, aparecía testimonialmente en **Las manos de Orlac** (1960) como el perverso mago Nero que chantajea al patético pianista presuntamente inducido al crimen por haberle sido injertadas las manos de un asesino.

El refinado y sádico Fu-Manchú, protervo maestro de un imposible “Jardín de los suplicios”, fue otro de sus grandes aciertos interpretativos. Su sutil alejamiento del canon karloffiano quedó bien patente en sus siete entregas al convertirlo más en una entidad mística a lo Drácula, ávido de placeres prohibidos, que en el ambicioso oriental que trata de conquistar el mundo y cuyo único consuelo es la tortura, cuanto más sanguinaria y rebuscada mejor. Otro tanto puede decirse de su Rasputín, donde, sin menospreciar los antecedentes aportados por Conrad Veidt o Lionel Barrymore, Lee recalca en extremo la lubricidad del personaje, gracias a una interpretación alucinada.



La momia

La amplitud de su galería de villanos no tiene parangón con la de ningún otro actor de su generación, ni siquiera Vincent Price. Fue demoníaco agente infernal o satanista en **City Of the Dead** (1960), **Ercole al centro della terra** (1961), **La maldición del altar rojo** (1968) y dos de sus mejores trabajos, **The Wicker Man** (1973) y **La monja poseída** (1976); noble decadente y maléfico en **Il castello de morti vivi** (1964) o **La frusta e il corpo** (1962), uno de sus mayores logros en Italia y tal vez el menos conocido de todos sus filmes a causa de su espíritu transgresor; inquisidor en **El proceso de las brujas** (1969); científico loco en **La montaña embrujada** (1974) o **Gremlins 2, la nueva generación** (1990); desalmado pirata en **The Pirates Of Blood River** (1962), **The Devil-Ship Pirates** (1964) o **The Treasure Island** (1990, versión televisiva); extraterrestre en **End Of the World** (1977) o **Starship Invasions** (1977); y finalmente retorcido cerebro criminal en **Corridors Of Blood** (1958), **Doctor Terror** (1964), **El teatro de la muerte** (1965), **The Creeping Flesh** (1972), **Dark Places** (1973) o **The Keeper** (1976). Mención aparte merece, en este apartado, su interpretación del megalómano asesino profesional Scaramanga en **El hombre de la pistola de oro** (1974), típico villano de la saga Bond. En esta película más que en ninguna otra, Lee da rienda suelta a su flema y humor típicamente ingleses, que tanto llamaron la atención en su afectada interpretación del desquiciado secuaz del cardenal Richelieu en **Los tres mosqueteros** (1973).

Gélidamente británico, pero sin menosprecio del más desatado histrionismo, Lee ha sido un singular villano cinematográfico que ha marcado toda una época.



Taxi Driver

Robert de Niro

Un tipo que no es de fiar

Oti Rodríguez Marchante

*Brian De Palma eta Roger Cormanekin hasi zenetik bertatik, muturreko pertosanaia antzezten espezialdu da Robert De Niro: hitzaileak, gizatxarrak, psikopatak, orekagabeak... Helduaroan ere bere atzealde iluna erakusten digu De Nirok eta horixe berresten dute bere azken lanek: **Jackie Brown** (1997). **Grandes esperanzas** (1997) eta **Cortina de humo** (1997).*

De las muchas caras que tiene la maldad en estado puro, hay una que coincide plenamente con los rasgos faciales de Robert De Niro: ojillos pequeños y ladinos, sonrisa sardónica que no presagia nada bueno, leve y amenazante levantamiento de ceja y unas arrugas que se le forman en varias zonas de las mejillas como trincheras de la guerra que se avecina. Hay algo en De Niro que lo convierte en un ejemplar único dentro de la fauna actoral: nadie sabe ensuciar un plano como él.

Hay un centenar de ejemplos en la pantalla que avalan esta opinión, pero pongamos sólo un par de ellos para abrir fuego; la escena de **El cabo del miedo** (1991) en que acorrala a la entonces niña Juliette Lewis y le hace un repaso en la boca con su dedazo que ha quedado ya para los anales de las más lujuriosas violaciones de la pantalla. En ese instante, no hay nada en el mundo tan agresivo y

horroroso como el rostro y el dedo de De Niro... No sólo ella, la niña Lewis, sino hasta el último espectador se mea encima del puro miedo. Y el otro ejemplo podría ser esa escena de **Uno de los nuestros** (1990) cuando intenta convencer a la mujer de Ray Liotta de que pase a uno de los almacenes a ver el género; ella avanza alejándose mientras él la mira y, sonriente, la anima a entrar al almacén... Un escalofrío te recorre todo el cuerpo con la certeza de que va a caer el guadañazo.

Hay que decir en honor de Robert De Niro que lo suyo no es reciente: siempre ha sabido ser malo. En sus comienzos con Brian De Palma y Roger Corman y en sus primeras correrías con Martin Scorsese. Cualquier director que, como éstos, pretenda dibujar el lado rugoso del alma humana encontrará en el rostro de De Niro el mejor pincel: el neurótico marginal (junto a Harvey Keitel, otro que se las trae) de **Malas calles** (1973); el tarado siempre en vela de **Taxi Driver** (1976); el prodigio de desequilibrado en **El cazador** (1978)... O sea, ya en su prehistoria, Robert De Niro llevaba tatuadas en su cerebro las flores del mal.

Con el tiempo, esas flores en vez de marchitarse han adquirido colores aún más vivos. Hasta el punto de que, en múltiples ocasiones, usa y abusa de sus perfiles malignos hasta traspasar esa línea que separa el horror de la farsa. Porque De Niro es un claro ejemplo de actor con “método” (es histórico que él y Harvey Keitel se conocieron en esa especie de “West Point” de la interpretación americana que ha sido la escuela de Lee Strasberg), y él ha usado y abusado de los “métodos” más suicidas para meterse en la piel de sus personajes. Recordemos cuando se convirtió en un saco de grasa para encarnar el envilecimiento físico y mental de Jack La-Motta en **Toro salvaje** (1980), o cuando se puso en contacto con Arnold Schwarzenegger para ser el animal salvaje de **El cabo del miedo**. Ya nadie en la profesión duda de que Robert De Niro se cortaría el brazo para hacer de Cervantes y el miembro para hacer de John Bobbit (el exmarido de Lorena Bobbit, aquella mujer que se hizo célebre por su dentellada).

Se podría profundizar mucho más, claro está, en las tácticas bélicas que utiliza De Niro para hacer de funda de sus personajes, pero quizá resulte más interesante adentrarse en otros terrenos más arriesgados: Robert De Niro es, hoy por hoy, el actor poético por excelencia. Y el que asume con un mayor desprecio por el riesgo los peligros que siempre implica la poesía en la pantalla, que transcurre habitualmente por ese hilo delgado que separa lo sublime de lo ridículo. Su encarnación del Frankenstein, en versión shakespeariana y megalómana de Kenneth Branagh, es el ejemplo más preciso de hasta dónde es capaz de llegar De Niro para no ir a ningún sitio. A diferencia de Boris Karloff, a quien se le acabó pegando la máscara del monstruo, un actor de la naturaleza de Robert De Niro no puede evitar el proceso contrario: que sea su personalidad la que se le pegue al monstruo y que resulte imposible no verlo por allí, dentro de él.

Y la personalidad de Robert De Niro, aunque sólo sea de una forma cinematográfica (más aún, subliminal), no se corresponde prácticamente nunca con

eso que se considera como “moral americana”. Hay pocos casos en la Historia del Cine, por no decir ninguno, en el que una estrella de tanta magnitud haya sido excluida sistemáticamente “del lado bueno” —curiosamente, en cuanto él dirigió una película, **Una historia del Bronx** (1993), se otorgó un papel lleno de dignidad humana—. O dicho de otro modo, los que están al otro lado de los “valores morales” rara vez consiguen ser una estrella de tanta magnitud. “Malos” de cine hay, desde luego, muchos; pero “malos” que hagan tambalear los habituales principios de simpatía del público en masa, y que consigan tanta o más aceptación que el “bueno”, ya no son tantos.

Esto se hace evidente y cristalino en **Heat** (1995), en esa escena tensa como la cuerda de un tenor en la que De Niro y Al Pacino se explican de manera filosófico-macarra sus propias posturas a cada lado de la ley. De Niro es, naturalmente, el villano de la historia, pero nadie puede evitar, ni siquiera Pacino, que le atraviese una puñalada de simpatía hacia él. Por eso Robert De Niro es, también, un revolucionario: dinamita lo políticamente correcto.

En sus últimas películas —**Jackie Brown** (Quentin Tarantino, 1997), **Grandes esperanzas** (Alfonso Cuarón, 1997) y **Cortina de humo** (Barry Levinson, 1997)—, De Niro investiga en los diversos senderos del mal. Para Tarantino construye un malvado imbécil, trasnochado, con un evidente desajuste entre su cerebro y su boca, que mata y muere sin pensar. Para Cuarón, en cambio, hace un malo entre comillas, alguien con unas formas despreciables pero con un fondo altruista y trágico. Y para Levinson, quizá el más complejo de sus últimos personajes, interpreta no un “malo” en esencia, sino un senador del mal, que ajusta los disparates del presidente americano al precio que sea, siempre y cuando lo paguen otros.

Pues bien, todo esto es, resumiendo, el papelón que le ha tocado hacer a Robert De Niro en la Historia del Cine: canallas, tarados, asesinos, histéricos, destruidos y destructores. Y a punto ha estado la vida real de convertirlo en proxeneta y en “padrino” de una red de prostitución en París. La culpa, según confesó personalmente en el último Festival de Berlín, la tuvo un juez que había visto todas sus películas, que conocía su lado oscuro y que sabía, naturalmente, de lo que es capaz Robert De Niro. Él se declaró inocente de todos los cargos, pero, entre nosotros, que sabemos que en los alrededores de De Niro puede ocurrir cualquier barbaridad, que lo hemos visto desnucar a un tipo sin cambiar el tono de su voz en medio de un discurso —**Los intocables de Elliot Ness** (1987)—, no nos choca especialmente que anduviera dando la vez y vigilando la cola en un lupanar de lujo parisién. Robert De Niro, seamos francos, no es de fiar.



Highway to Hell

Satán, mon amour

Jesús Palacios

Satan, Luzifer, Beelzebub... izen ugari ditu. Baina zalantzarik Gabe gizateriaren historiako bilau Nagusia eta aurrenekoa dugu. Areago, dituen aurpegi ugarien azpian eta zerbitzari-piloarengan, sekreturik maltzurrena ezkutatzen da, gaiztakeriaren benetako aurpegia: gizasemearena berarena.

1. El Diablo, probablemente

Desde sus primeros tiempos el cinematógrafo, artefacto nigromántico, ha venerado la imagen del Maligno y cultivado el mito fáustico en todas sus formas, de las primitivas versiones de Méliès a la magnífica **Fausto** (1926), de Murnau, pasando por excursiones al mundo de la brujería, como **La brujería a través de los tiempos** (1922), de Christensen. Y ya desde ese instante se intuye que el celuloide siente una indecente simpatía por el Diablo. La propia obra maestra de Murnau se sostiene gracias a la divertida interpretación de Mefistófeles que nos ofrece Emil Jannings, muy acorde con la tradición folklórica del *trickster*, el diablo sinvergüenza y lascivo, cautivador por su ingenio, metamorfoseado por la cultura popular en arquetipos más humanizados como el Till Eulenspiegel germano, el Bre'r Rabbitt de los afroamericanos (cuyo avatar último no sería sino Bugs Bunny) y hasta en el pícaro del Siglo de Oro español. Es esta simpatía natural en el hombre hacia quien se aprovecha de sus semejantes, acompañando la maldad de humor e ingenio, la que ha hecho atractivos a tantos villanos cinematográficos: Hannibal Lecter, Freddy Krueger, Beetlejuice, Chucky, el Joker, el Clown, The Mask y un larguísimo etcétera que incluye al mismísimo Trickster, de la mediocre pero interesante **Juego mortal** (1994), de John Flynn, y al más descarado de los diablos sarcásticos, Jack Nicholson en la versión que de **Las brujas de Eastwick** (1987) dirigiera vigorosamente George Miller.

Pero esto no bastaría para convertir al Diablo en padre de todos los villanos. Para ello el cine debe recurrir también al lado trágico y grandioso, al Satán para quien fue compuesto el *Paraíso perdido* de Milton. Junto al humor sardónico y el verbo fácil se necesita siempre la grandeza trágica del Ángel Caído. El Diablo como héroe negativo, como polo opuesto pero casi igual de Dios y del Bien. Pocas veces ha logrado el cine reflejar el aura del Satán miltoniano, aunque haya estado cerca de conseguirlo en **Legend** (1985), donde Tim Curry, cargado con unos cuantos kilos de maquillaje, da vida a un melodramático diablo isabelino, gigantesco y escarlata,

adornado con todos los atributos tradicionales del personaje (patas de carnero, perilla y cuernos), que trata, infructuosamente, de tentar a una no del todo inocente doncella en su reino subterráneo, que semeja el decorado de una obra de Wilde, diseñado por un equipo de artistas decadentes al mando de Beardsley. Con algunos inevitables y agradecidos toques del *trickster* pero con predominio de la vis miltoniana, Patrick Bergin dio vida a un Satanás elegante y británico, aunque vencido por una pareja de *teens*, en la deliciosa **Highway To Hell** (1991), de Ate de Jong, redondeada por Hellcop, un infernal policía cubierto de escarificaciones satánicas. Más chistoso y rufián es el Diablo interpretado por el maquillado y saltarín Billy Zane en **Caballero del Diablo** (1994), de Ernest Dickerson, reelaboración de ciertas tradiciones gnósticas cristianas referentes a la Santa Sangre de Cristo, resuelta en clave de *gore* pero con momentos diabólicamente efectivos. Otra hábil combinación de ambos arquetipos se da en el Louis Cypher interpretado sobriamente por Robert De Niro en **El corazón del ángel** (1987), de Alan Parker, curiosamente basada en una novela del autor del guión de **Legend**, William Hjortsberg, y cuya imagen de un De Niro elegante y tranquilo deglutiendo de un bocado, cual serpiente edénica, un huevo previamente comparado al alma humana es un momento ya clásico del cine de terror. Con ira claramente miltoniana se rebela el Arcángel Gabriel contra Dios y el Cielo en la película de culto **The Prophecy** (1995), de Gregory Widden, especie de trasposición de la novela de Anatole France *La rebelión de los ángeles* al inframundo de la carretera americana, en la que Christopher Walken es al final vencido con la ayuda del propio Lucifer (Viggo Mortensen), quien teme que le sea usurpado el puesto de Señor de los Infiernos. En la línea de Milton, aunque en modo *teen*, habría que situar al peculiar Stefan Amgrim del clásico psicotrónico **Lucifer** (*Fear No Evil*, 1981), de Frank LaLoggia, donde ángeles y diablos se enfrentan a ritmo de música *new wave*, para desesperación de los aficionados más serios. En ambiente también totalmente americano, **La tienda** (1993), de Fraser Heston, irregular adaptación de la novela de King, nos presenta al amable Leland Gaunt (Max Von Sydow), tras cuyo anciano rostro se esconde un tentador Mefistófeles que tiene para cada persona justo lo que necesita... a cambio, claro, de su alma. Hasta llegar al ejemplo más reciente, la delirante **Pactar con el Diablo** (1997), de Taylor Hackford, protagonizada por un histriónico e inevitablemente divertido Al Pacino, en el papel con mucho de *trickster* de un Diablo que se hace llamar John Milton, dirige una multinacional y disfruta con el flamenco tanto o más que con sus largas parrafadas diabólicas, en las que traza toda una apología incontestable de sí mismo.

Otros villanos han adoptado el ropaje mayestático del Satán de Milton: las versiones más modernas de *Drácula*, las dirigidas por John Badham en 1979 y por Coppola en 1992, convierten a su protagonista, interpretado respectivamente por Frank Langella y Gary Oldman, en trágico personaje maldito, que debe tanto al arquetipo miltoniano del rebelde caído como al trasfondo byroniano del vampiro gótico. De maldad extrema y convincente, no exenta de grandeza, está henchido el

perverso **Warlock, el brujo** (1989), interpretado por el británico Julian Sands. Pero la encarnación perfecta del espíritu de Milton la encontramos en un film de ciencia ficción, **El imperio contraataca** (1980), secuela superior de **La guerra de las galaxias** (1977), en la que Darth Vader, líder del lado oscuro de la fuerza, se descubre padre carnal del héroe protagonista, a quien trata de atraer a su bando, en medio de una escena de una grandeza pocas veces alcanzada en el cine fantástico y que habría sin duda satisfecho tanto a Milton como al propio Diablo.

2. Mujeres y niños primero

Cuando el cine pretende asustar, usar el miedo que todos, creyentes e incrédulos, sentimos ante el Diablo y sus cohortes, opta por darle el cuerpo y el rostro de aquellos seres que más indefensos y tiernos nos parecen: los niños. Desde la obra maestra de Polanski, **La semilla del diablo** (1968), que basada en la paranoica novela de Ira Levin culminaba con la plena aceptación del pequeño engendro por parte de su alucinada madre, la idea del nacimiento del Anticristo es un tópico del cine fantástico, **El exorcista** (1973), del católico William Friedkin, añadiría el tema de la posesión satánica, conformando el tono general del cine sobre el Diablo durante muchos años. De la hábil combinación de ambas ideas surgiría la trilogía (ampliada vía TV a tetralogía) de **La Profecía**, iniciada por Richard Donner en 1977. Pronto las pantallas se llenaron de rostros redondos y tiernos, aparentemente inocentes, pero capaces de las mayores crueldades: la pequeña Regan, poseída por el demonio babilónico Pazuzu, que acabará con la vida del joven sacerdote protagonista, tras una orgía de vómitos y actos blasfemos, para volver a ser asediada después en la menospreciada **Exorcista II: el hereje** (1977) de John Boorman; el dulce Damien, marcado con el número de la Bestia, que causará la muerte de toda su familia y proseguirá su sangriento camino hacia el Armageddon en **La maldición de Damien** (1978), de Don Taylor, hasta que el propio Dios le pare los pies en **El final de Damien** (1981), de Graham Baker; y junto a ellos, el bebé mutante de **Estoy vivo** (1973); la pequeña **Carrie** (1976); el acomplejado cadete de **Evilspeak** (1981); **Los chicos del maíz** (1984), de King; los tres niños nacidos en un eclipse de sol de **Cumpleaños sangriento** (1980) y muchos más, incluyendo los plagios italianos y españoles al uso, como **La endemoniada** (1975), de Amando de Ossorio, **Exorcismo** (1974), de Juan Bosch, o una de las peores películas de Lucio Fulci, **Manhattan Baby** (1982), por citar sólo algunos ejemplos.

Mención aparte merecen las encarnaciones femeninas del Diablo, tanto más diabólicas cuanto más atractivas. ¿Cómo olvidar a la pareja de lesbianas asesinas compuesta por Sylvia Miles y Beverly D'Angelo, convertidas en demonios tras su muerte, acosando lascivamente a la protagonista de **La centinela** (1976)? Indudablemente diabólica es la mantis rubia de **El cuarto hombre** (1983), de Verhoeven, interpretada por Reneé Soutendijk. Pero pocas pueden aducir una genealogía tan satánica como la Lilith de **Night Angel** (1989), que no es otra que la madre bíblica de los vampiros, aunque el demonio al que se enfrenta el cura interpretado por Ben Cross en **The Unholy** (1988), que provoca sexualmente a los sacerdotes para enviar sus almas directas al Infierno, es el que más canónicamente puede competir con los clásicos del cine satánico. Lo cierto es que las mujeres diabólicas se escapan un poco de nuestro campo, para inscribirse en el de los demonios menores; vampiras, *vamps* y psicópatas.



El exorcista

3. En las garras de la secta

No siempre el Diablo se toma la molestia de visitarnos en persona. Confía en sus muchos servidores, líderes de cultos dispuestos a darlo todo por él, especialmente la vida de los demás. Algunas figuras reales, célebres por su negra fama como ocultistas, se han visto retratadas por el cine de manera más o menos clara. Aleister Crowley, el inglés que se hacía llamar la Bestia 666, ya protagonizó en 1926 **The Magician**, de Rex Ingram, adaptación de la novela que escribiera Maugham tras conocer al “*hombre más perverso de Ligia terra*”, Mocata, el nigromante que se enfrenta a Christopher Lee en **The Devil Rides Out** (1968), y Karswell, el no menos siniestro hechicero del clásico de Tourneur **La noche del demonio** (1957), son también, a pesar de sus orígenes literarios, personificaciones de Crowley. Más recientemente reconocimos su sombra en **El señor de las ilusiones** (1995), de Clive Barker. Una sombra que se fundía con la del inevitable Charlie Manson, cuyos crímenes se convirtieron *ipso facto* en materia explotable por el celuloide: **The Deathmaster** (1972), de Ray Danton, con Robert Quarry como un gurú/vampiro que lleva a sus seguidores a una orgía de sangre; **Perros rabiosos** (1971), con sus *hippies* babeantes; **La última casa a la izquierda** (1972), de Craven; y otras más descaradas como **Manson** (1972/73), de Laurence Merrick, y **The Heiter Skelter Murders** (1988), que incluye una canción del propio Manson. El prototipo de todos los satanistas, Gilles de Rais, inspiraría la trilogía de Alaric de Marnac, personaje creado por Paul Naschy a imagen y semejanza del infame caballero medieval, cuya amistad con Juana de Arco inquieta desde hace años a Kathryn Bigelow. El reverendo Jones, que arrastró a la muerte a sus seguidores, protagonizaría Guyana, el **crimen del siglo** (1979), del mexicano René Cardona, Jr.



La Profecía

Ya en 1929 Christensen, entonces en Hollywood, había llevado a la pantalla *Seven Footprints To Satan*, el clásico *pulp* sobre una secta diabólica neoyorquina escrito por Merritt, y en 1934 Edgar G. Ulmer realizaría una de las joyas del género, **Satanás**, en la que Boris Karloff interpreta a un elegante satanista, aislado en un magnífico edificio estilo Bauhaus, y que nos muestra una de las más impresionantes misas negras jamás filmadas. Las sectas satánicas, con líderes más o menos carismáticos, constituyen un género por sí solo: **Weird Woman** (1941) y **Burn, Witch, Burn** (aka **Night of the Eagle**, 1961), ambas basadas en la novela de Fritz Leiber *Esposa hechicera*, cuya tesis es que todas las mujeres son brujas... pero de verdad; **The Witches** (1966), con más marujas satánicas a la hora del té; **Satán, mon amour** (1971), de Paul Wendkos, maligna y viciosa películilla que confirma lo que ya sabíamos: los ricos y famosos son todos satanistas; la psicotrónica **Blood Orgy Of the She Devils** (1972) de Ted Mikels, con brujas californianas siempre dispuestas a desnudarse y sacrificar chicos a Satán; las dos estilizadas incursiones de Argento en la brujería, la genial **Suspiria** (1977) y la fascinante **Inferno** (1980); **La secta** (1991), de Soavi, revisión de los crímenes de Manson combinados con paganismo céltico y pesadillas lovecraftianas...

Es curioso que en realidad las sectas satánicas reconocidas, con la Iglesia de

Satán del recientemente fallecido Anton LaVey a la cabeza, nunca hayan estado implicadas en crímenes, suicidios colectivos o sacrificios sangrientos, salvo en contadas excepciones. Lo cierto es que la mayoría de tales hechos son provocados por cultos de tipo cristianoide e integrista, tendentes a confundir en su seno elementos que van del puritanismo a la ufología. En el cine no abundan las recreaciones de cultos que no sean satánicos, y cuando las hay suelen referirse a paganismos tan sangrientos como sospechosos. Especialmente destacable es **The Wicker Man** (1973), de Robin Hardy, donde Christopher Lee encarna a un noble que ha resucitado los cultos celtas en su isla y Edward Woodward al policía que se convertirá en víctima sacrificial. Un film muy superior al **Darklands** (1996) de Julian Richards, que obviando la ambigüedad de su precedente se convierte en torpe manifiesto antinacionalista. Los cultos aztecas han dado lugar a dos piezas tan simpáticas como absurdas; **La serpiente voladora** (1982), de Larry Cohen, en la que los sacrificios humanos a Quetzalcoatl resucitan a una gigantesca serpiente prehistórica, y **The Laughing Dead** (1990), una comedia *gore* en la que su director, el escritor S. P. Somtow, interpreta al líder de un sangriento culto indígena, que arroja corazones humanos despreocupadamente en una pila ensangrentada y toca música clásica al piano. Tampoco el Vudú, la Santería y otros cultos afroamericanos han tenido en general un tratamiento muy brillante en el cine. Cabe destacar una vez más **La serpiente y el Arco Iris** (1987), de Craven, en la que un impresionante Zakes Mokae interpreta a un *ton-ton macoute* que es a la vez *bokor* o mago negro, y, naturalmente, **Perdita Durango** (1997), de Alex de la Iglesia, con Javier Bardem como el santero Romeo Dolorosa, inspirado en el personaje real de Alonso de Jesús Constanzo, mafioso mexicano y sacerdote de *palo mayombe*, que cocía a sus enemigos en un caldero. Una de las pocas ocasiones en que un culto cristiano aparece retratado negativamente en el cine de terror es en **Servants Of the Twilight** (1990), de Jeffrey Obrow, según novela de Dean Koontz, cuyo final sorpresa invalida en gran medida su atrevimiento inicial.

4. Al diablo con todo

Para finalizar, es necesario insistir en lo obvio. Satán, el Diablo, Lucifer, como quiera que lo llamemos, es al mismo tiempo que uno, todos los villanos que en el cine han sido. Todos son emanaciones del Señor de las Tinieblas. Desde el George Sanders de **Eva al desnudo** (1950) al Frank Langella de la última **Lolita** (1997), desde el Blofeld de la serie Bond al Basil Rathbone de **Robin de los bosques** (1938)..., todos ellos nos muestran las mil caras del Diablo: la lujuria, la avaricia, la ambición... Todos los pecados capitales, uno a uno. Y aunque parecen perder la partida sobre el tablero de la pantalla cinematográfica, sabemos que, en última instancia, han ganado. Pues... ¿en quién pensamos más al cabo de las horas, los días y los años? ¿En los héroes nobles y puros o en sus decadentes y viciosos enemigos? ¿Puede alguien imaginar una película sin villanos y, por tanto, sin Villano? Las hay, sí. Pero mejor no hablar de ellas. En estos tiempos de *New Age* se nos dice que todos somos Dios, que todos llevamos una parte de Dios en nuestro interior. Puede ser, pero a la mayoría nos cuesta creerlo. Al contrario, no tengo dificultad alguna en reconocer al Diablo dentro de mí. Lo oigo en cada asmático resoplido de Darth Vader a través de su negra máscara, lo veo reflejado en la sonrisa oriental del Dr. Fu-Manchú, lo siento reptar por mis venas al suspirar por el ligero de Marlene Dietrich... Y entonces, como todo adorador de esa máquina de sueños falaces que es el cine, de ese moderno Baal devorador de almas, de ese Moloch que se ha quedado con el niño que una vez fuimos, entonces no puedo dejar de susurrar, bajito pero con claridad: “papá, papá”,



Perdita Durango



Un ladrón en la alcoba

Con una sonrisa en la cara

Miguel Marías

Txundidura sorrarazten du filmerik benazko eta serioenetan re, errealismo-osperik handiena eta asmo artistiko edo testigantzako Gorena dutenetan ere, bilauak, ghoren-unean bederen, irribarre salatzaile edo harrigarri bati eusteko gauza ez direla egiaztatzeak.

Orson Welles quiso durante cierto tiempo llevar al cine la novela de Eric Ambler *The Smiler with a Knife*, un título intraducible que tiene todo el aire de proceder, como tantos otros de los mejores, de algún verso de Shakespeare: podremos decir que un asesino es sonriente, o que sonríe, pero un “sonreidor con un cuchillo” es una idea visual y psicológica fascinante y certera que no se me ocurre cómo expresar en castellano, y que casi obliga a emplear neologismos no muy satisfactorios.

No se olvide que un gesto tan exclusivamente humano —se dice que los animales

no sonríen, aunque a veces lo parezca—, y por lo general agradable, como la sonrisa, también puede ser inquietante: es evidente que hay sumisas desequilibradas, sádicas o maniáticas, cínicas o hipócritas, fatuas o presumidas, despectivas o displicentes, falsas o taimadas, cuidada y engañosamente tranquilizadoras, de modo que no hay necesariamente contradicción entre la sonrisa —o incluso la risa— y el asesinato, el crimen, la mentira, la traición, la intriga, la conspiración, la maldad.

Muchos villanos lo han sido de corazón, con entusiasmo y dedicación, con afán perfeccionista, con alma de artista, con auténtica vocación de malos; otros, menos interesados por la calidad, han actuado con ambición de *recordman* cuantitativo, con ansia acaparadora de coleccionista insaciable de crímenes, o movidos por la pura codicia cuando trabajaban a sueldo. No es preciso que fuesen perversos, sádicos ni morbosos, ni el carácter casi estético de su goce queda reservado a los profesionales del crimen: también los aficionados tienen su orgullo, pueden considerarlo como una de las bellas artes y, en otros casos, son sensibles al vértigo de las grandes cifras. Unos y otros han sonreído con cierta frecuencia: de placer, de gusto, de satisfacción, de alivio o por puro nerviosismo, o para disimular su miedo, antes, durante y después del crimen, tal vez años más tarde, al evocar su delito. Y esto es algo que el cine ha registrado incontables veces, y sospecho que no siempre consciente o deliberadamente.

Se dirá que el cine es ficción, pero conviene tener siempre presente cuánto de lo que nos hace ver, tal vez por accidente, es real, precisamente porque nos revela lo que está debajo, por encima o más allá de la apariencia.

Hay, naturalmente, incluso en la vida real, delincuentes tan corteses, suaves y elegantes como James Mason en **Con la muerte en los talones** (1959), Cary Grant en **Atrapa a un ladrón** (1955), de Hitchcock, o Herbert Marshall en **Un ladrón en la alcoba** (1932), de Lubitsch, pero no me refiero a ellos, ni tampoco a una ilustre sucesión de pícaros, espías, ladrones de guante blanco, hombres-mosca, falsificadores, estafadores, tramposos y hasta ocasionales asesinos pasionales como algunos encarnados por Rex Harrison, George Sanders, Claude Rains, Kirk Douglas y Clifton Webb, además de los antecitados —y freno en seco para no hacer una lista que sería interminable—, muchas veces siguiendo las instrucciones de Joseph L. Mankiewicz. Y no, por cierto, porque crea al primero de los mencionados incapaz de matar o, por lo menos, de hacer que un esbirro suyo diese muerte en su nombre, que es siempre más distinguido y más pulcro.



El hombre que sabía demasiado

No, la imagen que me sugiere el título de Ambler evoca en mis recuerdos cinematográficos más bien al extravagante Peter Lorre de **El agente secreto** (1936) y el primer **El hombre que sabía demasiado** (1934) de Hitchcock, o al afectado y en última instancia inofensivo Joel Cairo que encarnó en **El halcón maltés** (1941) de John Huston; me lleva a la sonrisa crispada y fatalista del siempre nervioso y abatido Elisha Cook, Jr., tan a menudo víctima propiciatoria y fallido matador, de lógico pesimismo y justificado carácter aprensivo; o me hace pensar, quizá sobre todos, en el chulesco, jactancioso y confiado Dan Duryea de algunos filmes “negros” de Fritz Lang como **La mujer del cuadro** (1944) y **Perversidad** (1945), o de **Winchester 73** (1950), de Anthony Mann. Porque, conviene advertirlo ya, no hay barreras genéricas, geográficas ni temporales a la sonrisa del que asesina, sea en caliente o a sangre fría, lo haga de improviso o tras minucioso cálculo, y trabaje por cuenta ajena o en el libre

ejercicio de su vocación más profunda.

Que sonrían no significa forzosamente que se trate de unos criminales realmente joviales o dotados de sentido del humor, como el flemático protagonista de **Ocho sentencias de muerte** (1949), de Robert Hamer, ni que sean poco conscientes o irresponsables de sus actos, por falta de educación o por efecto de alguna perturbación mental transitoria o permanente. Tampoco es un gesto que les haga menos peligrosos o sanguinarios; por el contrario, puede ser señal de exceso de confianza en sí mismos o en su impunidad final, o de ciega fe y entrega homicida (mucho más que suicida) a la causa por la que luchan, o indicio claro de un desequilibrio que puede llegar a la esquizofrenia y hasta a la personalidad escindida irreversiblemente o fragmentada en múltiples facetas incomunicadas entre sí e ignorantes de su recíproca existencia.



La noche del cazador

Su sonrisa puede ser huidiza o efímera, abochornada o esforzada, pero será tanto más preocupante cuanto más permanente sea y menos justificada nos parezca. Ni

siquiera la fatuidad, la frivolidad o la memez garantizan que sea inofensivo el que sonríe, por muy beatíficamente que lo haga. Tampoco la debilidad, la blandura o la falta de voluntad que ciertas sonrisas indican debe tranquilizar en exceso o inspirar confianza. Recuerdo grandullones indolentes y casi somnolientos como Vincent Price, de sonrisa exculpatoria, o el predicador incorporado por Robert Mitchum en **La noche del cazador** (1955), de Charles Laughton, que obviamente disfruta ejerciendo de ogro, así como varios gordos de aire sedentario y bonachón, desde Victor Buono en **El estrangulador de mujeres** (1963), de Burt Topper, hasta Raymond Burr en **Una pistola al amanecer** (1956), de Jacques Tourneur, pasando por Laird Cregar en varias películas de John Bralim y también de Henry King, el Burt Ives de **Wind Across the Everglades** (1958), de Nicholas Ray, y **La gata sobre el tejado de zinc** (1958), de Richard Brooks, el fofo y pusilánime Peter Ustinov, el untuoso y ambiguo pero muy amenazador Sidney Greenstreet, o el irascible a la vez que indolente Charles Laughton, capaz este último, como actor, de llegar a extremos de indiscutible goce sádico, desde el capitán Bligh de **Rebelión a bordo** (1935), de Frank Lloyd, hasta el taimado senador sureño de **Tempestad sobre Washington** (1962), pasando por el nada imparcial juez de **El proceso Paradine** (1947), de Hitchcock. La reducida estatura tampoco lima el filo cortante de la sonrisa ni el cariz cada vez más alarmante que van cobrando las carcajadas maniáticas de James Cagney en **Al rojo vivo** (1949), de Walsh, a medida que se acerca a un estallido delirante de violencia, Y que la sonrisilla esté hundida en los ojos, sin aflorar a los labios, como le ocurre a Burgess Meredith en **La noche deseada** (1967), de Preminger, o **Memorias de una doncella** (1946), de Jean Renoir, o a John Davis Chandler en varios filmes de Peckinpah, tampoco resulta, a decir verdad, excesivamente tranquilizador. No deja de ser curioso, en cambio, que, pese a que no falten en el cine ejemplos de mujeres criminales o traicioneras, no me vengan a la memoria malvadas con una sonrisa en los labios; parece como si ellas —según los cineastas— se lo tomaran más en serio, o como si las actrices no se sintiesen a gusto en esos papeles negativos. Si acaso Judith Anderson en **Rebeca** (1940), de Hitchcock, aunque su gesto predominante sea malhumorado, se permite de vez en cuando una medio sonrisa irónica y despectiva ante la nueva e ingenua Lady de Winter (Joan Fontaine) que pretende sustituir a la inigualable Rebecca.

En cambio, si lo pensamos un poco, hay pocos asesinos realmente serios en el cine, y pocos más que puedan calificarse de tristes o melancólicos. Ni siquiera entre los funcionarios del crimen, los asesinos a sueldo, los más vulgares y anónimos sicarios, los que ejecutan mecánicamente, sin pasión ni entendimiento, órdenes recibidas. Hay cierto regodeo en la crueldad y la intimidación, del que han hecho gala muchos torturadores vocacionales, un cierto regocijo en el libre ejercicio de la maldad, que no se ha analizado muy a fondo, que pocos están dispuestos a reconocer en sí mismos y hasta se resisten a admitir en los demás, pero que el cine ha mostrado insistentemente, una y otra vez a lo largo del siglo, y en todos los países, pero sin

subrayarlo como algo notable, como dándolo por sabido.

No hace falta que se trate de neuróticos como Timothy Carey o Clu Gulager o Steve Ihnat —aunque sean, ciertamente, más propensos a la sonrisa que los brutos toscos como Ted DeCorsia u opacos sin dos dedos de frente como Adam Williams—, a veces con risa de Mena, como Strother Martin, ni, por el contrario, refinados zalameros como Martin Landau (puede contemplarse a estos dos últimos, en fuerte contraste entre sí y con Mason, en esa *summa* hitchcockiana que es **Con la muerte en los talones**, perfecta ilustración del principio de la “división del trabajo” entre las fuerzas del mal). No se trata de una sonrisa “profesional” ni voluntaria —véase el **Drácula** (1931) de Lugosi, que si causa la muerte es sólo por un indeseado efecto secundario de la extracción total de sangre de sus víctimas, que por otra parte necesita para “sobremorir”— ni de un síntoma que pueda ser repartido con criterios cronológicos o raciales, como demuestra, sin ir más lejos, la permanente aunque insegura sonrisa del villano finalmente apátrida que fue el camaleónico Basil Rathbone.

Cabe preguntarse, eso sí, si esta inesperada revelación que nos ha proporcionado el cine no se deberá menos a la voluntad de los cineastas y, antes de ellos, a una sutil observación de los guionistas, que a la simple capacidad de la cámara cinematográfica para captar la apenas disimulada fruición con que algunos histriones dan vida y colorido a los villanos que les ha tocado interpretar. Es una hipótesis indemostrable, por supuesto, pero que quizá convenga no descartar por completo, ya que todavía no estamos en condiciones de separar con claridad lo que se debe a la aportación personal, subjetiva y dramatizadora, de quienes fabrican las películas, de lo que es pura y simple consecuencia de la reproducción mecánica, en imágenes en movimiento, de aquello que se sitúa delante de un objetivo.



A los malos del cómic les gusta el cine

Ángel Comas

Aspaldikoa das zinearen eta komikiaren arteko harremana. Komiketako maltzurak zinemako aktore eta pertsonaietan oinarritu eta zineko maltzur nabarmenetako batzuk komikietatik sortu dira. Nolanahi ere, komikietako bitauek zineko maltzurrek egin ezin ditzaketen hainbat gauza egin ditzakete.

Herman Mankiewicz, el guionista de **Ciudadano Kane** (1940) y hermano de Joseph, lo dejó muy claro en 1937: “En una novela, el héroe puede follar con diez chicas y al final casarse con una virgen. En un film esto no está permitido, tanto el héroe como la heroína han de ser vírgenes. El villano, no obstante, puede follar a quien le apetezca, pasárselo tan bien como le dé la gana y hacerse rico engañando y traicionando a todo el mundo... Pero al final tienes que matarle”.

Ante la imposibilidad de que Hollywood reflejase libremente la maldad, se echó mano de los malvados de los cómics. Resulta paradójico que lo censurado para los mayores en el cine se pusiese al alcance de los niños en los tebeos. Aunque la maldad de los villanos de los dibujos no quedaba explícita ésta no dejaba lugar a dudas. Eran malos de papel que luego se vistieron con atuendo de celuloide y a quienes se les enmascaraba deliberadamente con toques de humor sus perversidades o felonías. Parecía que un malo de cómic quedaba en segundo plano, porque se le dibujaba con cuatro trazos que impedían que trascendiese su perversa personalidad. Pero cuando

ésta se imponía a las naturales limitaciones del medio, brillaban y arrasaban como un huracán. Es indudable que, en estos casos, los malos siempre resultaban mucho más interesantes y atractivos que los tontarrones héroes. *“Un buen hombre puede ser estúpido y aun así será bueno. Pero uno malo debe tener cerebro”* —escribió Máximo Gorki—. El inocente Superman no tiene nada que hacer en su pulso con el maquiavélico Lex Luthor. Batman se ve como el tonto del pueblo ante sus múltiples e imaginativos enemigos, auténticos artistas del crimen... El lector/espectador nunca aceptaría un malvado que fuese tonto. Ni incluso si se le presentara en tono de comedia. **El Joker del primer Batman** (Tim Burton, 1989), no deja de ser un temible psicópata. *“Soy el primer artista total del homicidio que funciona en el mundo”* —proclama malévolamente Nicholson.



El irresistible atractivo del mal Los *villains* más conocidos de los cómics siempre han tenido el cerebro muy desarrollado. Son auténticos genios. Bajo formas equívocamente inocuas disfrazadas con los trazos aparentemente inofensivos de los dibujos se escondían las taras más despreciadas por las sociedades conservadoras, Eran los más grandes viciosos, los más cínicos y los que se reían de las leyes humanas y divinas, aunque estos conceptos deberían relativizarse. *“Alguien que odia a los perros y los niños no puede ser malo”* —declaró el irreverente W. C. Fields—.

Amparándose en la coartada de publicaciones para niños y jóvenes se esbozaban villanías que el cine no podía permitirse acosado por la autocensura de los estudios o los previsibles ataques de las ligas de decencia. En sus pases al cine, los malos de los cómics han conservado estas características básicas casi siempre tras un aparente tratamiento de comedia. Hagan lo que hagan siempre caen simpáticos. Lo significativo es que los malvados más famosos de los cómics que se han pasado al cine hayan triunfado principalmente en los géneros de terror y fantásticos. Los de los cómics de los años 40 sólo han servido para dejar parte de sus rasgos físicos a gángsters o a poco ilustres delincuentes.

Todos los héroes del cómic tienen su malvado o malvados fijos. Es la contrapartida obligada. ¿Cómo puede mostrarse la belleza si no se la compara con la fealdad? ¿Cómo puede glorificarse lo bueno si no se muestra la maldad? En un medio esquemático como el cómic, en el que una simple viñeta está llena de ideas y sugerencias, los mensajes se basan en las comparaciones de alternativas opuestas. Eso no significa que los mensajes de todos los cómics fuesen políticamente correctos;

aunque supeditados a este planteamiento tan reduccionista, los villanos podían escapárseles de las manos de sus autores y resultar, muchas veces, mucho más interesantes y atractivos que el protagonista. Lógicamente muchos de los malos no resultaron tan notorios como otros. Pero si ya es difícil la creación de un modelo nuevo de héroe todavía resulta más complicado construir un malvado con personalidad auténtica. Aunque el héroe acabe aparentemente por triunfar llevándose a la chica y los honores, el villano ilustre queda más arraigado en el recuerdo del espectador e incluso se le suele dejar en *stand-by* por si acaso se le piensa resucitar. Incluso simplemente esbozado y presentado como enemigo en un cómic, el mal es infinitamente más atractivo, y sobre todo más inteligente, que el bien cuyo defensor máximo, el héroe, se protege más en las reglas de la sociedad que en sus propios recursos personales. El triunfo del malvado se debe siempre a él mismo e incluso en lucha a vida o muerte contra un entorno adverso y hostil. En el subconsciente del espectador los actos criminales funcionan igual que aquellas películas que exaltan al villano durante todo su metraje pero les destruyen en los dos minutos finales. La moraleja última no tiene ningún peso específico crítico en el contexto del discurso fílmico. En estos casos, la estrella es casi siempre el malo, deliberada o inconscientemente. *“La maldad es un mito inventado por la gente buena para justificar el curioso atractivo de gente diferente”*, dijo Oscar Wilde.

Dos caras de una misma moneda

De hecho, e igual que el personaje doble del doctor Jekyll y Mr. Hyde, el héroe y el malvado de los cómics componen las dos caras de una misma moneda. “*El hombre no es verdaderamente uno solo*” —dice Fredric March en el film de Mamoulian (**El hombre y el monstruo**, 1932)—. “*El bien y el mal siempre están en eterna lucha en su interior Si pudiesen separarse estas dos partes, el mal quedarla libre*”. Para Mamoulian/Stevenson dejar libre al mal sería una catástrofe. Esta dualidad contradictoria queda patente en personajes de doble lectura como el del fantasma de la Ópera, y sus modernas variantes del tipo vengador como **Darkman** (Sam Raimi, 1990), **El cuervo** (Alex Proyas, 1994), **Spawn** (Mark A. Z. Dippé, 1997) o **El abominable doctor Phibes** (Robert Fuest, 1971), en los que resulta difícil determinar dónde empieza el bien y dónde termina el mal y hasta qué punto la venganza justifica sus malignas acciones, incluso es patente en una comedia como **La máscara** (Chuck Russell, 1994), aunque aquí los antagonismos entre bien y mal hayan sido sustituidos por los de timidez y autoconfianza, heredados precisamente del film de Jerry Lewis, **El profesor chiflado** (1963). La lucha externa entre el bien y el mal, representados por dos fuerzas diferentes, no deja de ser la misma lucha que acostumbra a librarse en el interior del ser humano. Todos estos personajes han nacido o han sido influenciados por el cómic.



Batman

La sinergia de los medios

Los rasgos estéticos de los malvados del cómic pasados al cine han venido variando con el paso del tiempo y, especialmente, gracias al auge de los efectos especiales y del maquillaje. En este tipo de villanos la influencia formal del cómic resulta evidente en su vestuario y en las onomatopeyas visuales, clara traslación al cine de las dibujadas en el papel. Los tres malos de **Superman, el film** (Richard Donner, 1978), Terence Stamp, Richard Kiel y Sarah Douglas, tienen trazos reconocibles en algunos de los villanos efímeros de los Marvel Comics. Esta herencia estética del cómic es patente en toda la primera parte del film y especialmente en el juicio de estos tres enemigos y su posterior encarcelamiento en el espacio. El apogeo de revistas como *Tales From the Crypt* (E. C. Comics) y similares propició la aparición de malos tan encopetados como Jason (**Viernes 13**, 1980), Michael Myers (**La noche de Halloween**, 1978) o incluso Freddy Krueger (**Pesadilla en Elm Street**, 1984). Terror y humor se mezclaban con impactantes resultados.

Es difícil no obstante determinar con exactitud los límites de las influencias de los personajes nacidos en el cómic en sus versiones cinematográficas y viceversa. No siempre se respetan sus características diferenciales y mucho menos cuando se humanizan dibujos animados, que también tienen sus villanos. La industria de la comunicación cada vez más impone sus reglas en busca de la máxima rentabilidad. Las interacciones estilísticas han sido constantes a través de sus periplos por cómic, portadas de *pulps*, radio, seriales de cine, series televisivas, dibujos animados y películas primero de serie B y ahora de gran presupuesto. Es casi imposible encontrar un personaje puro que haya saltado directamente del cómic al cine sin interferencias de otros medios. *Superman*, por ejemplo, nace en 1938 en los *Action comics*. Poco después se producen dos seriales de episodios para los cines (protagonizados, en 1948, por Kirk Alyn, y en 1951 por George Reeves), pero a principios de los 40 los hermanos Fleischer (padre y tío de Richard y creadores de *Popeye* y *Betty Boop*) hicieron una serie de dibujos animados para el cine. Curiosamente Lex Luthor apenas tenía protagonismo, Hackman y Donner tuvieron que trabajar a fondo sus rasgos diferenciales para componer el personaje en la serie cinematográfica (**Superman, el film**). Luego, el Luthor cinematográfico influenció a su vez determinados villanos de los cómics. Más claras son las influencias estéticas de los villanos de *Batman*, sobre todo porque fueron desarrolladas más a fondo en la serie televisiva (emitida en Estados Unidos del 12-1-66 hasta el 14-3-68) que en el propio cómic. Es curioso señalar que en esta serie algunos de los villanos clave fueron interpretados por actores diferentes (normalmente viejas glorias). Por ejemplo, George Sanders, Otto Preminger y Elli Wallach hicieron de Mr. Freeze, que protagonizó Schwarzenegger en el último Batman (**Batman y Robin**; Joel Schumacher, 1997). Precisamente en este personaje se pueden encontrar fácilmente las huellas de la evolución estética marcada por los efectos especiales aunque tenga poco que ver con el del cómic.

Ocurre lo mismo con los del Pingüino o el Joker de los **Batman** anteriores. Los *villains* de la serie televisiva eran de hecho gloriosas *guest stars* que se divertían lo suyo encarnando, con mucho sentido del humor, a aquellos malos que les habían encantado en los cómics, y se convertían en sus auténticos protagonistas. Esta derivación paródica de los malos es la que han hecho suya los grandes *blockbusters* actuales. Para llegar a todos los públicos —objetivo máximo de cualquier superproducción que deba amortizarse— se suaviza la maldad a través del humor, aunque ésta continúa latente. Ocurre en **Hombres de negro** (Barry Sonnenfeld, 1997), aunque el humor se convierte en insoportablemente sangriento en **Mars Attacks!** (Tim Burton, 1997). Curiosamente, el film de Burton se inspira, y conserva fielmente a los villanos, de una serie de cromos promocionales de unos chicles en 1962, lo que no deja de ser una variante de los comics bajo otro soporte. Por el contrario. **Starship Troopers (Las brigadas del espacio)** (Paul Verhoeven, 1997) carece totalmente de este humor ni siquiera en las feroces arañas, inspiradas en algunos de los cómics antes mencionados y en las hormigas de **La humanidad en peligro** (Gordon Douglas, 1954).

La sinergia entre diferentes medios se ha venido manifestando principalmente desde los comienzos del sonoro entre cine de serie B y seriales, *pulps* y tebeos. Y si apurásemos las influencias no deberíamos olvidar nunca que un *story-board* no deja de ser un borrador de cómic que sirve como borrador de trabajo de una película. El *Chicago Journal-Daily News* publicó desde 1931 tiras diarias de *Dick Tracy* en las que el delincuente era un simple punto de referencia para el mensaje moralista que proclamaba el héroe. Es curioso, no obstante, que la mandíbula del protagonista se pareciese tanto a la de James Cagney, triunfador entonces en los *thrillers* de la Warner... La King Features Syndicate (propiedad de W. R. Hoarst) también se apuntó a las aventuras del detective privado con series en forma de tiras de *Fight Against Crime* y *The Big Knock Over* y después, en 1934, contrató a Dashiell Hammett para que escribiese los guiones de *Secret Agent X-9*, que ilustraría el entonces prometedor dibujante de 24 años Alex Raymond. Hammett compondría un personaje, X-9, que actuaba al margen de la ley y la justicia con métodos expeditivos propios que presagiaban el futuro Harry el Sucio. El primer malo de la serie era “El dominador”, Alfred Hall, un refinado sibarita de modales educados, atildado, que maneja a su banda desde la sombra y que inspiró a sofisticados malos de los filmes y seriales de gánsters y espionaje (era entonces el apogeo de la Warner) y a los ilustradores de las novelas del género. Desde 1946 a 1956, Alex Raymond ofreció una variada galería de malvados de todos tipos a través de su famoso Rip Kirby, un peculiar detective de gafas de concha, que no dejaron demasiada huella en los malvados del cine.

Apogeo de los mulos del cómic en el cine fantástico y de terror

Es en el terreno de lo fantástico y en el terror tipo *gore* donde el cine ha desarrollado con mayor entusiasmo ideas y personajes surgidos en los cómics. *Amazing Stories*, *Nightmare*, *Hell-rider*, *Thrilling Comics*, *Heavy Metal*, *Creepy*, *Eerie*, *Weird Tales*... e incluso *Mad*, algunas publicaciones francesas y muy especialmente el cómic *underground*, están en la base de los malvados de las cintas de ciencia-ficción o de acción, sin olvidar las influencias básicas de Lovecraft. Una de las últimas aportaciones ha sido **Spawn** (Mark A. Z. Dippé), con un malvado, Violator, que parece un cruce entre El hombre enmascarado y Darth Vader con toques a lo Tim Burton, sin olvidar al propio protagonista, un ambiguo vengador clásico de los comics. **El quinto elemento** (Luc Besson, 1997) parece el *know how* definitivo de cómo adaptar el cómic al cine. Unos géneros que siempre habían sido de serie B se convirtieron gracias a filmes de gran presupuesto como **La guerra de las galaxias** (George Lucas, 1976) o **Conan, el bárbaro** (John Milius, 1982), en rentables y apetecibles por el gran público. Un rápido análisis detecta rápidamente que la mayoría de estas películas no dejan de ser traslaciones, confesadas o no, de historias y planteamientos de los *comic-books*. Primero fue la lucha del cine contra la televisión y más tarde su hermanamiento, sumados con el desarrollo de las técnicas de trucajes propiciadas por el nacimiento de la señal electrónica los que aceleraron las ventajas de esta sinergia multimedia. En esta parte de la historia, la actual, cine y cómics están en la base de una gran industria multimedia que marca las líneas de otros productos de gran consumo (juegos, parques temáticos o cualquier otra variante del *merchandising*) bajo una estrategia comercial común trazada por los grandes conglomerados.

La renovación del malo en el cine fantástico, gracias a claras influencias del cómic, se produjo con el nacimiento de **La guerra de las galaxias** y en escala menor con la serie **Star Trek**, aunque ambas películas y serie televisiva aprovecharon su popularidad para publicar versiones en cómic de sus historias, con lo que la interacción estética y de contenido ha sido constante y en ambas direcciones, El



Spawn

inquietante Darth Vader es un cruce de muchos malvados, e incluso héroes, del cómic, especialmente de los del subgénero de “espada y brujería” (*sword and sorcery*) modificados por un imaginativo trucaje de imagen y sonido. La composición de Ming, el malvado de **Flash Gordon** (Mike Hodges, 1980), parece calcada del personaje dibujado por Alex Raymond. Revistas como *Hull*, *Conan*, *Claw* o *Stalke* están en el origen de la mayor parte de su imaginería. Freddy Krueger puede ser una variante moderna inspirada en algunos malvados de estas publicaciones. Curiosamente en el actual resurgir del cine policíaco se ha asistido también a un renacimiento de cómic *books* del género, como *Polux* o *Hard Boiled*, y cargar las tintas en los personajes negativos ha servido de inspiración a cineastas como Rodríguez —recuérdese algunos de los *zombies* de **Abierto hasta el amanecer** (1995)—.

Gracias a la mayor permisibilidad del cine de ahora ya se puede hablar libremente de los villanos e incluso convertirlos abiertamente en los auténticos héroes de las historias. Es precisamente la serie de James Bond la que los ha venido presentando casi siempre en igualdad de condiciones ético-morales con el protagonista. Son malvados ególatras, *self made men*, muy parecidos en esencia a Lex Luthor tanto en personalidad como en sus acciones o el entorno, cruzados con el tipo “maestros del universo” creados por Jules Verne y materializados en el cine por Vincent Price. El último malo de la serie (Jonathan Pryce) tiene rasgos inequívocos del Luthor de **Superman**. Scaramanga —Christopher Lee en **El hombre de la pistola de oro** (1974)— parece en esencia una evolución del ya mencionado Alfred Hall de la tira X-9. Lo atractivo de la serie es que hay escasa diferencia entre la moral y la ética del personaje etiquetado como héroe y el considerado como malvado. Es como si se hiciesen buenas las palabras de Catwoman al Pingüino en **Batman vuelve** (Tim Burton, 1992): “*Para destruir a Batman debemos convertirle en lo que más odia, nosotros*”.



Henry, retrato de un asesino

Cine de psicópatas y psicópatas de cine

Antonio Trashorras

Azken hogeitako zineman pertsonaia gutxi izan dute psychokillerrek adinako garrantzia suspentse eta beldurrezko zinean, izan ere, behin eta berriz agertu zaizkigu Garai honetako genero bietako eragin handiena izan duten filmeetan, filmeotako zutarria zirela. Benetako hiltzaile handienganaino eta haiengan oinarritutako arrenetako filmeetara atzera eginez, zinemari Norma Bates, Leatherface, Freddy Kureger edo Annibal Lecter bezalako irudi gogoangarriak utzi dizkigun horronteko joera nagusiak arakatzeko dira artikuluan.

Asesinos en serie, psicópatas y psicóticos, exterminadores de masas, criminales casi siempre sexuales... monstruos con mayúsculas. Todos sabemos a la perfección, aunque sea de manera intuitiva y generalizada, el tipo de escalofriante figura de la vida real a la cual se refieren todos estos términos, y si tan inmediata y familiarmente la hemos llegado a identificar es, sobre todo, gracias a la recurrencia con que el medio fílmico durante toda su historia, y muy especialmente de unos años a esta parte, se ha obstinado en utilizar sus hazañas como sangrienta materia prima argumental. Algunos de los más célebres personajes cinematográficos del siglo (Jack el Destripador, Norman Bates, Travis Binkle, Michael Myers, Jason Voorhes, Freddy Krueger...) responden a dicha tipología, estando a menudo basados, más o menos directamente, en las sangrientas existencias reales de no pocos de estos torcidos mitos populares.

Circunscribiéndonos al celuloide terrorífico y a determinadas vertientes

particularmente oscuras del *thriller*, la creciente importancia del asesino psicopatológico podríamos identificarla como el más diáfano síntoma de esa tendencia posmodernista a fundir horror y realidad, insertando el pavor en carcasas dramáticas a veces insoportablemente naturalistas y cotidianas, ajenas por completo a la catarsis sobrenatural que suele servir de confortable refugio para los verdaderos miedos íntimos del aficionado al género. “*El mal* (encarnado en el *psychokiller*, el caníbal, el infanticida, el sanguinario enfermo mental) *está entre nosotros*”, parece, a la postre, la inquietante, paranoide coda que acecha tras las rojas virtudes de casi todo el moderno cine de terror. Una conclusión incómoda cuya efectividad como catalizador de ficciones reside, por desgracia, en lo ferozmente arraigada que se halla en nuestro subconsciente de víctimas potenciales y lo fácilmente que cualquier mínima observación de la realidad acaba desembocando ahí.

Lo que sigue es un repaso, obligatoriamente somero, a los principales largometrajes cuyo motivo argumental ha girado alrededor de tan incómodos y al tiempo atractivos personajes, así como de sus mucho menos gratos eslabones previos; es decir, esos criminales verdaderos cuyas atrocidades dieron lugar a algunos de los más escalofriantes (por verosímiles) monstruos de ficción que hasta la fecha ha apoyado la gran pantalla.

El rey Jack... y seguidores

Tan enquistado en el folclore británico como el té, la niebla o el monstruo del Lago Ness, no es casual que de cuantos matarifes de inocentes han existido el más legendario continúe siendo Jack el Destripador, modelo e inspiración de legiones de posteriores asesinos en serie y primer gran ideólogo del arma blanca que logró permanecer inidentificado. Puede que a quienes hoy día elaboran *rankings* de *psychokillers* atendiendo únicamente a los números (como si, por cierto, asesinar fuera comparable a coger rebotes en la NBA), la figura del monstruo de Whitechapel no acabe de impresionarles (después de todo, apenas mató cinco, como mucho seis veces, flaco recuento comparado con las abultadas estadísticas de más de un seguidor suyo); sin embargo, lo tristemente decisivo en la figura del descuartizador de la ribera del Támesis radicó en la creación de cierto código de comportamiento psicopático (tan furioso como sistemático, a caballo entre lo ritual y lo cínico) destinado a crear escuela; un muy particular modo de encarar tanto su propio impulso sanguinario como su relación con las impotentes fuerzas del orden, que siempre asistieron a sus evoluciones un paso por detrás.

Obseso sexual de comprobados conocimientos quirúrgicos y poseído por un odio cerval hacia las mujeres canalizado finalmente hacia el degollamiento y descuartizamiento de prostitutas, todas ellas de bajísimo nivel económico, las abyectas hazañas del Victoriano Jack han dado lugar a una ingente filmografía entre la que destacarían títulos como **El vengador** (Maurice Elvey, 1932), **Jack el destripador** (John Brahm, 1944) —con uno de los más convincentes y viscosos actores-psicópatas de la historia, el malogrado Laud Cregar—, **Jack the Ripper** (Robert Baker-Monty Berman, 1960) —con guión de Jimmy Sangster—, **Das Ungeheuer Von London City** (Edwin Zbonek, 1964) y **Der Dirnenmorder Von Loudon** (Jesús Franco, 1976) —con Klaus Kinski en un papel a su medida—, así como una lujosa teleserie producida en 1989 con motivo del centenario del mito.

También hay que mencionar la abundancia de derivaciones, descontextualizaciones y lecturas en clave *fantastique*^[1] a que ha sido sometido el mito, y cuyos ejemplos más dignos serían, por un lado, la magistral **La caja de Pandora** (G. W. Pabst, 1928), versión fílmica de dos piezas teatrales (*Erdgeist/El espíritu de la tierra* y *Die Büchse der Pandora*) de Frank Wedekind centradas en la figura de Lulú, irresistible muchacha que acabará siendo asesinada por su primer cliente como prostituta, Jack el Destripador^[2]; y, por otro, el enfermizo y semiolvidado largometraje **Las manos del destripador** (Peter Sasdy, 1971), uno de los últimos productos dignos surgidos de la factoría Hammer, salpicado incluso de algún momento de turbador psicologismo, un poco en la línea de **El fotógrafo del pánico** (1959), en el cual la hija de Jack trabaja de día como médium y de noche se dedica a continuar la tradición paterna.

Pese a su repentina desaparición de la escena pública tras un último crimen

reconocido, la figura del Destripador ha seguido tristemente viva desde el siglo pasado gracias a toda una legión de seguidores maníacos que adoptaron (y con frecuencia enriquecieron con aportaciones propias) lo esencial de su *modus operandi*. Latiendo bajo este comportamiento lunático, y pese a sus muchas ramificaciones estilísticas, siempre un único sentimiento (el miedo-odio hacia la hembra) materializado de una simple y machacona manera; la agresión, el exterminio y la violación última de la sexualidad, e incluso de la corporeidad, femenina.

La maté porque era mía (o porque no)

Aparte de mitos como el de Barba Azul y el del asesino “cazadores”, cuya más célebre plasmación en la vida real fue en la persona del francés Henri Desiree Landré, quien a principios de siglo aniquiló a sus once esposas^[3], la semilla misógina —a veces teñida de un turbio componente fetichista enfocado hacia características anatómicas concretas, como un determinado tipo de belleza o color del pelo^[4], cuando no hacia chocantes particularidades anatómicas y hasta taras o deformaciones físicas^[5]— ha engendrado a criaturas tan abominables como el bostoniano Albert De Salvo, quien entre 1962 y 1963 estranguló a trece mujeres, o el londinense John Reginald Christie, ejecutado en 1953 tras dejar una estela de cadáveres femeninos, cuyo vello púbico afeitaba y conservaba para, más tarde, recrear masturbatoriamente sus placeres homicidas. Ambos casos llevarían a Richard Fleischer a dirigir el extraordinario díptico compuesto por **El estrangulador de Boston** (1968) —con un inesperadamente plausible Tony Curtis como el maníaco De Salvo—^[6] y **El estrangulador de Rillington Place** (1971) —con John Christie soberbiamente encarnado en Richard Attenborough.

Ya en el campo de la más estricta ficción, y sin tiempo para detenernos en todo un alud de filmes de muy diverso interés en los cuales es siempre la hembra quien paga el pato de la proliferación de todo tipo de torcidas y violentas psiques masculinas^[7], es obligatorio mencionar los que pueden ser los dos *psycho thrillers* basados en la agresión a la mujer más inquietantes y enfermos de la historia: por un lado, **El fotógrafo del pánico** (Michael Powell, 1959), refinado ejercicio de voyeurismo tan complejo y adelantado a su época que, aunque parezca incompatible, puede considerarse precursor de filmes tan dispares como **El quimérico inquilino** (Roman Polanski, 1976), los coreográficos y esteticistas *giallos* de Dario Argento^[8] y hasta **Henry, retrato de un asesino** (1988). Por otro, la desquiciada y visionaria **Frenesí** (Alfred Hitchcock, 1971), un sobrecogedor ejercicio de nihilismo creativo y existencial, una negra broma preñada de humor de celda acolchada realizada sin rehuir sus implicaciones más desagradables, cuyo esquizoide asesino (Barry Foster) sólo puede ser igualado en abyección por otro ser repugnante y sin redención posible: el aniquilador y agresor sexual protagonista de la comedia terminal **Ocurrió cerca de su casa** (Rémy Belvaux, André Bonzel y Benoit Poelvoorde, 1992).



Psicosis

Por último, apuntar lo recurrente de otra utilitaria figura dramática como es la del “Acechador”, tópico de cintas como **Someone Is Watching Me** (John Carpenter, 1978), **Llama un extraño** (Fred Walton, 1980), **Calma total** (Phillip Noyce, 1988) o **Acosada** (Phillip Noyce, 1993), un motivo argumental que emparenta la figura del homicida moderno con las tradicionales ficciones góticas articuladas alrededor de los apuros de una heroína aislada en un espacio cerrado.

Horror verité

Aunque bien es cierto que los mayores asesinos de masas de la Historia son estadistas y/o grandes nombres de la nobleza medieval europea como Hitler, Stalin, Gilles de Rais, la condesa Erzsebet Báthory o el mismísimo príncipe valaca Vlad Dracul, lo cierto es que cuando se piensa en los rompemarkas del homicidio inspiradores de ficciones audiovisuales siempre sale a la luz un escabroso triunvirato de nombres estadounidenses y, desde luego, ajenos a los libros de texto: Charles Manson^[9], Henry Lee Lucas y, sobre todo, Ed Gein, éste último, sin duda, el *serial killer* auténtico más importante de cara a la gran pantalla y cuya figura ya ha sido y continúa siendo estudiada, analizada e incluso explotada comercialmente hasta la saciedad.

No obstante, fue un alemán de los años 20, el en apariencia cortés y reservado vecino, el marido modélico y obrero puntual y concienzudo Peter Kurten, quien con su vida oculta volcada en la satisfacción de su enferma sexualidad a base de degollar niñas^[10] a tijeretazos, cuyos cadáveres luego violaba, bebiendo incluso a veces su sangre, inspiró la primera obra maestra del cine psicopático, nada menos que **El vampiro de Dusseldorf** (Fritz Lang, 1931)^[11]. La pavorosa y al tiempo patética composición de Peter Lorre en este logradísimo fresco social de la Alemania prenatal (donde, curiosamente, será el hampa quien acabe atrapando al psicópata, para que así cesen las redadas) marcó época, sirviendo desde entonces de modelo de interpretación para cuantos actores afrontaron un papel de lunático asesino. A partir de ahí, todo un alud de exterminadores reales han sido llevados a la pantalla^[12], de entre los cuales nos detendremos sólo en cuatro de ellos particularmente significativos. En primer lugar, el sardónico parisino Marcel Petiot, quien durante la ocupación germana eliminó e incineró a numerosos judíos acaudalados para quedarse con sus pertenencias, tras haber prometido facilitarles la salida del país. **Doctor Petiot** (Christian de Chalonge, 1990) es una soberbia y poco conocida película basada en este complejo personaje^[13].

Pero sería a finales de los 50 en un pueblecito de Wisconsin cuando saltaría a la opinión pública el caso que, sin duda, marcó un antes y un después en el estudio de los psicópatas criminales, y que, con el tiempo, cambiaría la forma en que hasta entonces el cine había venido tratando dichos temas. Fueron los indescriptibles (al menos si no se tiene un estómago de hormigón) rituales onanistas de Ed Gein, con la seccionada anatomía de varias mujeres, tanto muertas como vivas, y su peculiar relación con el cadáver de su madre, los que sirvieron de base a Robert Bloch para su relato *Psycho*, el cual, como es de todos sabido, fue convertido por Alfred Hitchcock en la impactante **Psicosis** (1961). A partir de allí, tanto la gesta original de Gein como las interpretaciones de su caso vía Bloch-Hitchcock darían lugar a innumerables películas —las mejores son dos hitos del miedo físico y el “mal rollo” fílmico producidos ambos en 1974: la conocidísima **La matanza de Texas** (Tobe Hopper,

1974) y la olvidada pero interesante **Deranged** (Jeff Gillen y Alan Ormsby, 1974)— que terminarían convirtiendo a aquel carnicero paleta en toda una celebridad nacional, en el *American Psycho* por excelencia de este siglo.



La matanza de Texas III

Otro *recordman* del asesinato es Henry Lee Lucas, cuyos 360 asesinatos “reconocidos” sirvieron para que John McNaughton facturara otra cima de la sordidez, la esencial **Henry, retrato de un asesino**, una obra de mirada extraviada que en verdad levanta ampollas en el alma y cuyo estreno significó una auténtica fractura en lo que hasta entonces se había considerado como fronterizo a la hora de mostrar de manera distanciada y documental el dolor en la pantalla.

Psicoliteratura

Dejando de lado (por no ponernos inconvenientemente finos) la trascendencia que en la narrativa escrita han tenido ciertos personajes dotados de rasgos inconfundiblemente psicopáticos y cómo éstos han acabado dejando su impronta en el celuloide —caso de Gastón Leroux^[14], Arthur Conan Doyle^[15], Edgar Wallace^[16], Edgar Allan Poe^[17], Robert Louis Stevenson^[18] e incluso Dostoievsky^[19] o, ejem, Camilo José Cela^[20]—, hay que reconocer que en materia literario-fílmica hay un nombre que domina por encima de todos, y no es otro que el de Hannibal Lecter, superpsicópata creado por el norteamericano Thomas Harris en su novela *Dragón rojo* y lanzado definitivamente al estrellato con su siguiente original, la celeberrima **El silencio de los corderos**^[21]. Tanto **Hunter** (Michael Mann, 1987), largometraje basado en el primero de dichos libros (con un magnífico Brian Cox como primera encarnación fílmica de “Hannibal el Caníbal”) como, fundamentalmente, la contundente y megataquillera **El silencio de los corderos** (Jonathan Demme, 1991), han erigido la figura de este psiquiatra psicópata (deliciosa paradoja la de la mente superior capaz de racionalizar su propio comportamiento monstruoso) en el homicida de ficción más famoso de este fin de siglo, casi un lugar común pop (visualizado ya para siempre con el poco tranquilizador rostro de Anthony Hopkins) mediante el cual asustar a los niños que no quieran irse a la cama. Tampoco hay que dejar de señalar que tanto el dúo de novelas de Harris como cada una de las películas a que dieron lugar ofrecen dos psicópatas al precio de uno (recordemos que a Lecter sólo lo hemos conocido en su obligado “retiro” carcelario, y, desde allí, sin intervenir en la trama principal, ayuda/despista a los policías que recurren a él en busca de consejo a la hora de atrapar a otros asesinos en libertad), de modo que este ciclo narrativo acaba así convirtiéndose en una suerte de crisol de algunas de las más extremas y espectaculares psicopatologías conocidas y, por tanto, casi como una muy bien documentada guía de iniciación de la locura asesina (apariencia de estabilidad extrema y absoluto autocontrol, automutilación, traumas de origen infantil físico, inteligencia desarrolladísima, canibalismo...).



El silencio de los corderos

Por último, mencionar que un par de escritores de notable trascendencia en la novela negra moderna, como son James Ellroy y Donald Westlake, también han realizado aportaciones a la mítica del *psychokiller* fílmico a partir de sendas novelas. El primero vio cómo su libro *Sangre sobre la luna* era convertido en la fallida aunque extrañamente escabrosa cinta **Cop, con la ley o sin ella** (James B. Harris, 1987), mientras que el segundo dio lugar con la estimable y hitchcockiana (en el mejor sentido) **El padrastro** (Joseph Ruben, 1986) a una franquicia psicopática menor a rebufo de las series de **Viernes 13**, **Halloween** y **Elm Street**, y, como es lógico en estos casos, rápidamente echada a perder. Con sutiles referencias tanto a **Sospecha** (1941) y a **La sombra de una duda** (1943) como a **The Stranger** (Orson Welles, 1946)^[22], **El padrastro** presenta uno de los más originales e inquietantemente plausibles psicópatas modernos: un individuo inflexible en sus convicciones morales que se ve impelido a exterminar a sus seres queridos en cuanto éstos tienden a no ajustarse a sus elevados ideales familiares. Después de cada masacre, cambia de localidad, de trabajo y de casa, forjándose otra nueva familia, la cual dura, por supuesto, hasta que sus miembros comienzan a decepcionarle^[23].

Bombas de relojería, hijas de Lilith, *teen killers* y asesinos del más allá

Para terminar, echemos un vistazo rápido a tres categorías, quizá algo más específicas que las anteriores, de homicidas fílmicos, las cuales, sin embargo, no han dejado de fecundar una abundante prole de aberraciones cinematográficas.

De entrada, podríamos referirnos a aquellos enfermos mentales, potencialmente agresivos, que, habiendo incubado durante cierto tiempo motivos más que suficientes (al menos en sus transtomadas psiques) para el asesinato, en un momento dado, y puede que por un estímulo puramente casual, estallan, creando en su catarsis una auténtica entropía de violencia. Lo que se llama un “mal pronto”, vamos. En este grupo se inscriben, por ejemplo, los protagonistas de **El héroe anda suelto** (Peter Bogdanovich, 1968), **Driller Killer** (Abel Ferrara, 1974), **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976), **Un día de furia** (Joel Schumacher, 1993) o, en plan risas, **Justino, un asesino de la tercera edad** (La Cuadrilla, 1994) y **El dentista** (Brian Yuzna, 1996)^[24].

Clasificación aparte merecerían también las mujeres psicópatas, primero, debido a su comprobable escasez en la vida real, al menos si se las compara en número a sus equivalentes de género masculino, y, segundo, por la extrema codificación de los (a menudo sesgados de misoginia) arquetipos narrativos que han originado en el cine. Dejando de lado el extraordinario islote de verdadera complejidad psicopatológica y ajeno a la etiqueta fácil que supone la insana **Repulsión** (Román Polanski, 1965), en este apartado el cine ha ofrecido desde las clásicas “mantis”, cuyo epítome moderno sería la Sharon Stone de **Instinto básico** (Paul Verhoeven, 1992)^[25], hasta las “amantes/enamoradas despechadas”^[26], pasando por las “Vengadoras obsesivas”^[27] tipo **La novia vestía de negro** (François Truffaut, 1967), **Impacto súbito** (Clint Eastwood, 1983), **Ángel de venganza** (Abel Ferrara, 1981) o **La mano que mece la cuna** (Curtís Hanson, 1991)^[28], qué, en según qué casos, pueden despertar una genuina simpatía compasiva en el espectador^[29].



Justino, un asesino de la tercera edad

De gran virulencia comercial durante finales de los 70 y casi toda la década posterior^[30] resultó el fenómeno de los filmes con adolescentes masacrados/as (casi siempre a cuchillazos o con ligeras variaciones de Instrumentos cortantes, que dieron lugar al término con que pronto se bautizó este subgénero: *slasher*) por psicópatas enmascarados de personalidad (?) a menudo intercambiable. La tendencia, no obstante, tuvo un origen de lo más digno con **La noche de Halloween** (John Carpenter, 1978), efectiva y hasta innovadora relectura *made in USA* del *giallo* a lo Argento, que hizo del psicópata de rostro desconocido Michael Myers (por entonces conocido simplemente como “La Silueta”) un canon a partir del cual no dejaron de surgir imitadores, más o menos desafortunados, y advenedizos continuadores no solicitados de su cruzada antiacné^[31]. Pasada casi una década de languidecimiento, el *slasher* juvenil ha vuelto recientemente por sus fueros gracias al fenomenal e inesperado éxito de **Scream. Vigila quien llama** (Wes Craven, 1996), relativa vuelta de tuerca autoreferencial escrita por el que, desde entonces, parece destinado a convertirse en nuevo gurú de este tipo de productos, el guionista Kevin Williamson^[32].



Pesadilla en Elm Street

Es obligado referirse también a cierto tipo de asesinos fílmicos en cuyo grupo se incluye el que quizá sea el único icono terrorífico en verdad universal, y ya clásico, aportado por el cine reciente a la historia del género. Se trata, obviamente, del subgénero de psicópatas del más allá y de su máximo representante, el demonio de los sueños, el nuevo hombre del saco de rostro quemado, el chistoso del guante anavajado... Freddy Krueger.



Maniac Cop II

Desde la seminal **Pesadilla en Elm Street** (Wes Craven, 1984), varios matarifes sobrenaturales que se negaban a dejar el asesinato pese a haber fallecido en el plano físico han tratado de seguir los lucrativos pasos de Freddy y su larga serie de largometrajes^[33], pero ninguno contó con aceptación suficiente como para unirse al personaje interpretado por Robert Englund en el Olimpo de las secuelas sin fin, donde aún reina en compañía de los más veteranos Myers y Jason.



El fantasma de la Ópera

De una premisa similar parten, por último, algunos de esos filmes en los cuales un aparato u objeto inanimado se revela dotado de vida propia y comienza a causar bajas en el reparto^[34]. Digno de destacar resulta el caso de **Muñeco diabólico** (Tom Holland, 1988) y sus aburridas secuelas, en donde se fundió la añeja tradición de la marioneta malvada con la del *psycho* moderno, para crear una figura nueva en la mitología del género: la del muñeco infantil poseído por el espíritu de un maníaco; figura que, en una época de asesinos sin rostro ni carisma y poco menos que intercambiables, aportó un cierto atisbo de alegre individualidad *fantastique*, que pronto saltaría en pedazos con el advenimiento del nuevo orden de truculencia, gravedad y monocromía inaugurado por **El silencio de los corderos**.



La isla de las almas perdidas

¿Qué le pasa, doctor?

Jordi Costa

Bride Of The Monster (1955) filmeko Bela Lugosi adinekoak, “I have no home!” hura esanez bere aktore-baliabide higituetatik emozio-apur bat ateratzea lortzen zuenean, berak nahi izan gabe, azalpen guztiz mamitsua ari zen egiten, orpuztea egokitu zitazaion arketipo zinematografikoaren patuari buruz: mad doctorrarena alegia, komediak fantastique-aren poetikari buruz ironizatzeko helburuz bereganatu zuen topiko generikoa, genero hoini bere ideiarik agresiboenetariko batzuk eratzeko garaian ezinbesteko gertatzen zituzten trenaren izaera indargabetuz.

En *The Mad Doctors At Work*, escultura en cerámica que el artista de Wisconsin Clayton Bailey realizó en colaboración con Peter Saul en el 74, dos científicos locos, concebidos como réplicas caricaturescas de los propios artistas, desconstruyen un cuerpo tendido en una mesa de operaciones; una pierna elaborada con una ristra de salchichas, órganos sexuales femeninos y masculinos arbitrariamente injertados en el cuerpo, diversos objetos —bisturíes, agujas hipodérmicas...— hiriendo la castigada carne del paciente y un cerebro fuera de sitio son algunos de los detalles que

contribuyen en la simpática pieza artística a articular un comentario irónico alrededor de una de las figuras más emblemáticas del cine fantástico, el *mad doctor* o científico loco. Con un discurso artístico que acredita un profundo conocimiento de la mitología de serie B y un vínculo estrecho con esa agresión al cuerpo humano que, a los ojos de David J. Skal, convierte el cubismo y los desastres de la guerra en vasos comunicantes, Clayton Bailey —constructor de robots con aspiradoras y aparatos de radio de los 50 y artífice de falsos fósiles de cíclope— no pudo evitar en *The Mad Doctors At Work* caer en la habitual tentación de convertir al “científico loco” en elocuente metonimia de lo peor —o lo más risible— del género fantástico.

Personaje de espesor mítico fácilmente extirpable, el *mad doctor* ha atravesado la historia del cine fantástico aportando algunos momentos fundamentales —imprescindibles, incluso, para la propia definición del género—, pero también ha sido el perfecto comodín para un sinfín de aproximaciones paródicas capaces de carcomer la dignidad del arquetipo. El científico con tendencias megalómanas y ayudante contrahecho o zombificado y sus desvelos para restaurar la belleza de la hija —o amante— desfigurada, encontrar el elixir de la eterna juventud, resucitar a los muertos, crear una raza de superseres o testar en carne ajena las teorías de Darwin se ha convertido en un elemento imprescindible en cualquier parodia del género dispuesta a subrayar los aspectos más *camp* del universo fantástico. Incluso en muchos vehículos de serie B no orientados explícitamente hacia lo cómico no resulta muy difícil discernir cuál es el porcentaje de sorna y caricatura invertidos en la definición de este personaje-tipo que, por su propia naturaleza, estuvo frecuentemente encarnado por actores que hicieron de la pompa y la sobreactuación su primordial rasgo de estilo.

El hecho de que el *mad doctor* haya sido, probablemente, el personaje más maltratado del género fantástico —maltratado desde fuera y desde dentro del propio género— enmascara algunos de sus más indisputables honores, tales como su condición de figura pionera dentro de lo que, a partir de los años 50, se llamaría cine de ciencia-ficción y su dimensión de elemento-puente entre esas dos grandes manifestaciones del *fantastique* que son el terror y la ciencia-ficción, dimensión que, en ocasiones, resulta ilustrativa de las tenues fronteras conceptuales e incluso estéticas que separan ambos trentes.

1

¿Dónde nace el concepto de *mad doctor*? Si bien podrían traerse a colación algunas figuras mitológicas y literarias que, en cierto sentido, podrían funcionar como primeros prototipos de lo que, en un futuro familiarizado con las nociones de “progreso” y “tecnología”, se entendería como *mad doctor*, la iluminación que, a la postre, ayudaría a articular el esqueleto de tan fértil arquetipo cinematográfico tuvo

lugar una lluviosa noche de junio de un lejano 1816. No es casual que el escenario fuera una reunión de poetas románticos dispuestos a contar historias de horror —es decir, góticas— con el propósito de adensar la inquietud propiciada por la tésitura climática. El contexto ilustra esa condición de figura-puente del *mad doctor*, su funcionalidad como resorte capaz de relevar el Corpus de creencias supersticiosas que en el relato gótico operaba como fuente de inquietud por ese Corpus de conocimientos e hipótesis científicas que ayuda a perfilar las amenazas propuestas por la literatura de ciencia-ficción. Pero cabe detectar también en la histórica reunión de Villa Deodato el nacimiento de un prejuicio bastante arraigado a la hora de discernir límites genéricos; la idea, profundamente discutible, de que la ciencia-ficción es el salto evolutivo del relato de horror.

En el doctor Frankenstein forjado por la imaginación de Mary Shelley en la velada de Villa Deodato aparecen todos esos elementos que, debidamente filtrados por las exigencias de la ficción cinematográfica, darán vida al arquetipo que nos ocupa. Tomando como inspiración y correlato mitológico el *Prometeo encadenado* de Esquilo, la escritora concibió a un personaje cuya dimensión trágica estaba firmemente apoyada en su blasfemo propósito de igualarse a la divinidad en su poder más consubstancial; la creación de vida. Figura amoral, megalómana y nada dispuesta a asumir las consecuencias de sus actos, Víctor Frankenstein se convierte al final de la novela en víctima de sus propias ambiciones encarnadas en una criatura monstruosa y doliente. Quizás de un modo impremeditado, muchas de las historias de *mad doctors* que poblarán la historia del cine fantástico seguirán el patrón trazado por la odisea interior del personaje de Mary Shelley. Obra de decisiva influencia en el progresivo espesor conceptual del cine de ciencia-ficción, *Frankenstein o el moderno Prometeo* alarga su sombra sobre un largo número de películas del género, diseminando leves ecos de sus hallazgos en títulos menores y configurando toda una poética fantacientífica en los mayores.

Con nada menos que tres adaptaciones cinematográficas en tiempos del cine mudo —**Frankenstein** (1910), de J. Searle Dawley, **Life Without Soul** (1915), de Joseph W. Smiley, y la italiana **Il mostro di Frankenstein** (1920)—, la obra de Mary Shelley inspiraría la encarnación canónica del *mad doctor* cinematográfico en la clásica adaptación de la Universal: **El doctor Frankenstein** (1931), de James Whale. Con su perfecta combinación de energía alucinada y latente fragilidad, con su facilidad para alternar el registro introspectivo con la explosión vehemente, con su débil equilibrio entre lucidez y locura, entre luz y sombra, el actor Colín Clive encarnó un modelo de *mad doctor* cinematográfico que iba a determinar muchas de las posteriores manifestaciones del arquetipo. Cuando, libre de los condicionamientos morales que impidieron a los creadores de la Universal mostrar las aristas más afiladas del mito, el cineasta Terence Fisher confió a Peter Cushing el papel de doctor Frankenstein en la serie de películas que la Hammer dedicó al personaje, la figura del *mad doctor* pudo ahondar a conciencia en su potencial más inquietante y transgresor:

privilegiando su tiniebla anímica por encima de su condición de hombre de ciencia movido por la pasión intelectual, el cineasta acuñó una versión del arquetipo de una radicalidad casi terminal, el *mad doctor* del final del camino, un severo punto y aparte en la larga senda abierta por James Whale.



Muchos *mad doctors* cinematográficos con algo más que el mundo hueso del arquetipo, gastado por el uso, bajo su sonoro nombre de habituales resonancias centro-europeas tuvieron origen literario. En los tiempos en que el cine de ciencia-ficción todavía no había recibido su nombre —ni su legitimidad como género—, el influjo de la literatura de Jules Verne y H. G. Wells permitió a muchos de los creadores más seducidos por lo imposible que por lo posible construir un imaginario cinematográfico en el que la figura del científico “loco” —o, por lo menos, excéntrico— ocupaba un papel central. En creaciones verneanas como Otto Lidenbrock, Orfanik o el capitán Nemo cabe ver al antepasado —a veces, no explícitamente directo— de algunos de esos personajes del cine fantástico pionero que pusieron la ciencia al servicio del concepto rector de la aventura. En la obra de

Wells, amén de un arquetípico *mad doctor* de tan fértil vida cinematográfica como el Hombre Invisible, aparece una figura llamada no sólo a escribir palabras mayores en el llamado séptimo arte, sino a plantear algunas de las cuestiones más incómodas en la historia de la ficción científica: se trata del doctor Moreau, inmortalizado por Charles Laughton en la turbia adaptación de Erle C. Kenton **La isla de las almas perdidas** (1932).

Si el doctor Frankenstein cometía la brutal herejía de equipararse a Dios en su intento de transubstanciar muerte en vida, Moreau utiliza la ciencia para enfrentar al hombre con su mismo origen, relativizando con sus experimentos certidumbres evolutivas y confundiendo jerarquías taxonómicas. La figura de Moreau ilustra, en cierto sentido, el estrecho vínculo entre el *mad doctor* y el hechicero —vínculo más o menos explícito en las aproximaciones expresionistas al arquetipo—, en tanto que utiliza la ciencia para zambullirse en lo oscuro, en lo primigenio, y decir aquello que jamás debería ser dicho. Como otro *mad doctor* literario —y también inspirador de algunos de los escasos *mad doctors* con espesor de la historia del cine—, el doctor Jekyll creado por Robert Louis Stevenson, el doctor Moreau hurga en la animalidad latente de nuestro estadio evolutivo y, en consecuencia, comete un acto de desmesurada agresividad: recordarle al ser humano su propia, profunda contingencia.



El doctor Frankenstein

2

¿Vivimos en una realidad de serie B? ¿Alguien se ha fijado en el potencial de algunos miembros de nuestra contemporánea élite científica como carismáticos *mad doctors* de celuloide? Stephen Hawking y su sofisticada silla de ruedas capaz de hacer palidecer de envidia a cualquier villano de película de superagentes secretos, Bill Gates y su sospechosa asepsia sexual, el recientemente fallecido Timothy Leary y su rostro de impenitente abductor de cerebros... Es evidente que, en unos tiempos en que la clonación de la oveja Dolly y los propósitos de un inquieto científico dispuesto a clonar seres humanos en un país con menos fronteras legales que Estados Unidos —¿México?, ¿Argentina?— ocupan primeras planas de prestigiosos periódicos, la

figura del *mad doctor* ha dado el definitivo paso hacia la aceptación social. O, dicho de otro modo, ha dado el salto de la ficción a la vida cotidiana.

Si la más desbocada imaginación de principios de siglo parecía concebir un cambio de milenio marcado por la conquista del espacio, la realidad parece indicarnos que el 2000 tendrá más que ver con la dirección del progreso inaugurada por el doctor Moreau. La revolución científica del cambio de milenio no tiene tanta relación con viajes al exterior —al espacio exterior— como con viajes al interior, es decir, al origen, al misterio mismo de nuestra existencia: el concepto clave no es la exploración (del universo desconocido), sino la reproducción. El sujeto que más desvelos nos provoca no es el extraterrestre, sino el clon. En el cine fantástico están los mensajes cifrados que pueden ayudarnos a entender nuestro presente: la clave está en Moreau, Jekyll... y en el doctor Mengele que encarnó Gregory Peck en la versión cinematográfica de *Los niños del Brasil*, novela de Ira Levin, que realizó Franklin J. Schaffer en 1978.

3

Cuentan las biografías que, en su juventud, el actor de origen británico Lionel Atwill quiso estudiar medicina. Es probable que en esos tiernos años ni siquiera se le pasara por la cabeza que su futuro profesional le iba a encasillar en papeles... de *mad doctor*. Cinco millas más allá del lugar de nacimiento de Atwill y dos años después de que el futuro protagonista de **El doctor X** (1932) soltara su primer llanto, vino a este mundo otro actor notable a quien el destino condenaría a reiterar eternamente el papel de *mad doctor*, Boris Karloff. En 1939, Karloff protagonizaría la serie B de la Columbia **The Man They Could Not Hang**, que, según sus responsables, apoyaba su teórica de género en los experimentos reales en torno a la reanimación de perros muertos que un tal doctor Cornish realizaba en la época. A modo de extraña justicia poética, el film incluía como elemento puramente ficticio un corazón artificial... que el ineluctable desarrollo de la ciencia médica ha acabado convirtiendo en instrumento no ya plausible, sino probadamente eficaz.

No siempre ciencia real y ciencia imaginada se han dado la mano mediante tan extrañas torsiones de muñeca: en ocasiones, el vínculo entre ciencia y espectáculo ha sido bastante más directo. Basta con acercarse a los orígenes de la truculencia como espectáculo para encontrarse con un hombre de ciencia en toda regla: el psicólogo Alfred Binet, director, como nos recuerda David J. Skal en su fundamental ensayo “The Monster Show. A Cultural History Of Horror”, del Laboratorio Psicológico-Fisiológico de la Sorbona y habitual colaborador de André de Lorde, uno de los más celebrados dramaturgos al servicio de esa cuna de la ética y la estética del *gore* que fue el Théâtre du Grand Guignol de París a principios de siglo. Si en los orígenes de la poética del desmembramiento y la sangre derramada se halla un posible embrión

de *mad doctor* —el psicólogo fascinado por las posibilidades de la locura como espectáculo—, no es extraño que el discurso estético iniciado por el Grand Guignol haya acabado generando una suerte de *star System* de contrafiguras del *mad doctor*, esos maestros del efecto especial de maquillaje —Tom Savini, Dick Smith, Chris Walas— que han hecho de la cicatriz y la desfiguración de la carne objeto de gozosa contemplación estética mediante un gusto por el detalle de precisión casi clínica.



El gabinete del doctor Caligari

4

La transformación de los lúdicos científicos excéntricos de los orígenes del cine fantástico en torvos *mad doctors* es sólo una de las muchas manifestaciones visibles de un proceso cultural bastante complejo; la progresiva sustitución de las bienhumoradas fantasías en torno a la flamante idea del progreso —ingenuas, luminosas, pero con la idea del peligro tecnológico larvada en su interior— por las fantasías oscuras surgidas entre el umbral de la Primera Guerra Mundial y la ominosa posguerra. En el momento en que los sueños se tornaron pesadillas, el sabio loco —

pero simpático— cedió su terreno al *mad doctor*.

Amén de poner en cuestión la acomodaticia postura del cine norteamericano de la época en el desarrollo de los códigos genéricos, el cine expresionista alemán aportó a la configuración cinematográfica de la figura del *mad doctor* importantes matices. Y quizás en este punto también haya lugar para delatar la presencia de un *mad doctor* real como posible elemento catalizador: el psiquiatra militar que obligó al futuro coguionista de **El gabinete del doctor Caligari** (1919) Hans Janowitz a pasar por repetidos tests psiquiátricos que mellaron su moral, al tiempo que fecundaron su imaginación llevándole a crear al oscuro hipnotista que ejercía su poder mental sobre el escuálido Cesare.

Más familiarizado con las fuerzas oscuras y con la magia que con la ciencia propiamente dicha, el *mad doctor* del expresionismo alemán —de Caligari a Mabuse, pasando por Orlac— poseía una clara dimensión de metáfora política que el curso de la historia reveló de virtualidades perturbadoramente proféticas. En esos personajes —y en su condición de maestros de marionetas de personajes subordinados— puede verse el germen de esos vocacionales “amos del mundo” —no necesariamente poseedores del título de *mad doctor*— que los seriales norteamericanos y el posterior cine de agentes secretos convertiría en intercambiable némesis de sus también intercambiables héroes.

5

Casi todo viaje que se precie a lo largo de la mitología del fantástico tiene su punto de llegada en el corpus creativo de algún creador de obra todavía abierta. El canadiense David Cronenberg es, para honra suya, el único destino posible de muchos de los viajes todavía transitables a través del imaginario fantástico. Su universo de horrores asépticos, gemelizados *mad doctors* transmutados en sumos sacerdotes de la inquietud y enfermedades liberadoras, ilustra uno de los discursos más complejos que ha acogido recientemente el cine de género. La presencia del *mad doctor* en su mundo imaginario ha cobrado formas tan diversas como ajenas al lugar común y a las servidumbres del arquetipo. Baste aquí mencionar simplemente tres de sus iluminaciones más sobresalientes para dar una medida aproximada de su importancia a la hora de lanzar el tópico del *mad doctor* a otra dimensión: Cronenberg es al *mad doctor* lo que el monolito de **2001: una odisea del espacio** (1968) a Keir Dullea; es decir, el instrumento que lo transformará, definitivamente, en una unidad superior. 1.º) En **La mosca** (1986), película que no es tanto de *mad doctor* como de científico victimizado por sus propios hallazgos —otro lugar común dentro del género—, el protagonista colecciona en el armario del cuarto de baño aquellas partes de su cuerpo que su mutación ha hecho caducar. Con ello, Cronenberg no sólo borda una escena de casi insoportable humor negro, sino que también lega a la posteridad una imagen que

es todo un comentario irónico sobre el estado del fantástico en unos años 80 dominados por la tiranía del látex: un museo de despojos humanos en un lavabo impoluto. 2.º) En **Inseparables** (1988), uno de los gemelos protagonistas roba unos objetos artísticos que representan quiméricos instrumentos quirúrgicos para mujeres imitantes y los utiliza en una operación real. El cineasta consigue otra metáfora de altura: los oníricos objetos como perfecto símbolo de la relación entre ciencia y *fantastique*. La ciencia-ficción es la ciencia vista a través de la óptica deformante del delirio. 3.º) En **Crash** (1996) una secta de sofisticados perversos sexuales “experimenta” nuevos placeres a través de la liberación de energías producida por los accidentes automovilísticos. Pero el verdadero *mad doctor* del film no es otro que David Cronenberg y **Crash**, su más elaborado experimento: un auténtico tratado visual sobre el fetichismo desestructurado capaz de preparar nuestras zonas erógenas para ese futuro, inminente, en que, gracias a esos *mad doctors* que pueblan no ya la serie B, sino la actualidad informativa, las nociones de “sexo” y “reproducción” no irán necesariamente unidas.



La mosca



Raíces profundas

El pistolero de Cheyenne

Jack Palance en Raíces profundas

Quim Casas

Para Carlos Aguilar

*Jack Palance berrogeita hamargarren hamarkadako Estatu Batuetako zinemagintzako pertsonaia nabarmenen artean onenetakoa izan genuen. Harrizko aurpegia eta begirada srkorra, begitarte zakarra eta gorpuzkera kezagarria zuen honek bilauak, ankerrak eta pistolariak antzestu ohi zituen **Raice profundasen** (1953) armak eskaintza onena egiten dionari saltzen dizkion hiltzaile irmo eta ikaragaitza antzetzuz bere ezaugarri onenak erakutsi zizkigun.*

De *Shane*, rebautizada con bastante tino entre nosotros con el título de **Raíces profundas** (1953), se recuerda a Brandon de Wilde, un niño rubio de aspecto lozano, criado con leche y maíz por sus padres, Van Heflin y Jean Arthur, gritando todo el rato el nombre del protagonista: “¡Shane!, ¡Shane!”, hasta cubrir todos los

huecos de la banda de sonido casi de la primera a la última imagen del film. Se recuerda también a Alan Ladd, actor voluble y taciturno, cuando no directamente inexpresivo, luchando contra su propio destino: la llamada de las armas. Su tragedia personal, el dolor contenido por no poder colgar de una vez por todas el revólver, empuñaba los problemas domésticos del matrimonio de granjeros Starrett e, incluso, el papel de los villanos que se agazapaban en la sombra, allá en la ciudad cercana. Surgía entonces la personalidad de Jack Palance, Walter Jack Palance como aparece en los créditos de la película, Walter Jack Palahnuik como se llamaba en realidad.

Elemento extraño a la propia comunidad en la que transcurre la acción, el personaje interpretado por Palance llegaba al lugar para someter a los colonos según los designios del cacique del lugar. Sombrero y guantes negros, chaleco y pañuelo oscuros, pantalón marrón, camisa blanca, espuelas brillantes y dos *colts* de culata blanca. La elegancia inquietante del mal. La encarnación prototípica del villano en los márgenes del *western*. **Raíces profundas** es hoy un *western* clásico, aunque en su momento entró en la categoría esquiva de los *superwesterns* o *westerns* psicológicos. Psicología sencilla. “Un revólver es bueno o malo según quien lo empuñe”, asegura Shane. “Uno no puede dejar de ser lo que es”, sentencia después. William Jack Palance, llamado en el film Jim Wilson, nunca dejó de ser lo que era, un excelente actor de reparto cuyos rasgos físicos lo convertían en intérprete ideal para personajes como el del pistolero hierático de **Raíces profundas**. El revólver es malo si lo empuña él, está claro. Por cierto, el amigo, socio y productor de Kevin Costner también se llama Jim Wilson. Casualidades. Uno no puede dejar de ser lo que es.

Palance nació en el seno de una familia de mineros de origen ucraniano. Su rostro granítico es producto de los golpes que recibió en su etapa de boxeador y de la operación de cirugía plástica a que fue sometido cuando su rostro quedó parcialmente desfigurado al incendiarse su avión, durante la Segunda Guerra Mundial. Una cara trabajada, horadada por la dureza sobre la lona y la experiencia bélica. La operación facial acrecentó sus rasgos mongólicos, ideales para que la Universal y Douglas Sirk le convirtieran en monarca bárbaro en **Atila, rey de los hunos** (1954), realizada justo después de incorporar a Jim Wilson, y para que partiera hacia Italia con el fin de rodar **Los mongoles** (1961). Aunque fueron Elia Kazan —**Pánico en las calles** (1950) y la versión teatral de *Un tranvía llamado deseo*— y Robert Aldrich —**The Big Knife** (1955) y **Attack!** (1956)— quienes mejor expresaron las cualidades de Palance, incluso para papeles protagonistas, sus inicios en Hollywood quedaron marcados indefectiblemente por su trabajo, breve, escueto y directo, en **Raíces profundas**.

Es éste uno de esos filmes que invalidan parcialmente la política cahierista de los autores, ya que su interés y plenitud surgen de la perfecta comunión entre todas las partes implicadas en el proyecto, sin fisuras dignas de mención ni protagonismos más reconocibles que otros. No es una película de George Stevens en el sentido autoral

del término, ya que tiene tanta o más importancia que su lacónica puesta en escena lo que sugiere la banda sonora de Víctor Young —una de las músicas más emotivas, en la composición clásica bajo patrón hollywoodiense, junto a la de David Raskin para **Laura** (1944) y la escrita por Henry Mancini para **Dos en la carretera** (1967)—, el naturalismo fotográfico de Loyal Griggs —el limpio plano del pequeño Joey apuntando al ciervo que bebe en el arroyo mientras, al fondo del encuadre, vemos aparecer a Shane montado en su caballo—, la homogénea escritura de A. B. Guthrie, Jr. —figura capital, aunque no revalorizada, del *western* de los cincuenta, autor de las novelas que sirvieron de base a **Río de sangre** (1952) y **Duelo en el barro** (1959)— y la compensada elección de actores: Van Heflin es el fornido y bonachón campesino, Jean Arthur otorga sabiduría y ternura a su personaje de fiel esposa, Alan Ladd se crece (literalmente) en su composición de pistolero solitario convertido en ídolo del pequeño Joey, y la calidad de los secundarios es incontestable: Ben Johnson en el papel del sicario arrepentido, Elisha Cook, Jr. como el campesino sudista que se convertirá en primera víctima de Wilson, Emile Meyer como el ranchero que domina el lugar y Edgar Buchanan en la piel de uno de los colonos que desecha ya cualquier posibilidad de arraigarse en una tierra arisca y sangrante. Y Palance, por supuesto, que incluso llegó a ser nominado para el Oscar al mejor secundario junto a Brandon de Wilde.

Aproximadamente 55 minutos después de la llegada de Shane al fértil valle de Wyoming donde modestos campesinos y poderosos rancheros dirimen sus cuitas sin haber llegado aún a extremos de desmedida violencia, Stevens encuadra a Jack Palance a caballo, en un plano general, dirigiéndose hacia la ciudad. Si la aparición de Shane varía considerablemente el devenir cotidiano de la pequeña comunidad de colonos, la irrupción del villano Wilson no hace otra cosa que descentrar los rasgos individuales —fascinación del niño por Shane, interés de la madre por el pistolero, amistad y compañerismo con el padre— en favor del gran problema colectivo. En la presencia del asesino a sueldo interpretado de forma granítica por Palance encuentra Shane su espejo opaco. Son, obviamente, las dos caras de una misma moneda, sólo que uno de los pistoleros pugna por olvidar su condición y el otro sobrevive gracias a ella. El modelo seguiría en *westerns* posteriores como **El Dorado** (1966), en el que John Wayne encarnaba al pistolero concienciado y Christopher George al digno rival que seguía viviendo como un mercenario libre de impuestos. Curiosamente, la película que siguió años después el modelo de **Raíces profundas, El jinete pálido** (1985), difuminó este enfrentamiento antagónico: el papel de Wilson lo ocupan en la película de Clint Eastwood un *sheriff* y sus ayudantes, dispuestos a vender el uso de sus armas al propietario de la compañía minera que pretende expoliar las tierras de los granjeros.

Ryker, el ranchero autárquico, comenta a Shane y Starrett que “*a partir de ahora, cuando nos peleemos, quedará en el aire el olor a pólvora*”. Hasta entonces, los enfrentamientos habían sido de una fisicidad primitiva, a puñetazo limpio en la

oscura cantina de la ciudad. La rivalidad, aunque insistente, no había alcanzado su cénit, quizá porque Ryker confiaba en atemorizar a los colonos sin necesidad de recurrir a las armas de fuego. Pero la frase ilustra perfectamente que la disputa ya no puede resolverse de otra forma. Es el preámbulo para la aparición en escena de Wilson, un personaje que huele a pólvora. Uno de los hombres de Ryker ha de cabalgar todo un día hasta Cheyenne, ciudad en la que reside el pistolero. El pistolero de Cheyenne. A Palance le bastan tan sólo cinco escenas para entrar en materia, galvanizar el interés de la historia, mostrar su estilo y ser liquidado en aras del bienestar y el progreso del valle.

Primera escena, llegada a la ciudad: Wilson es lo que es, un pistolero callado, de semblante hosco y mirada llameante. Segunda escena, en la cantina con su nuevo patrón, mientras los granjeros celebran en el exterior el 4 de julio: destaca la manera que tiene Palance de mirar al pobre Elisha Cook, Jr., de reírse del apego de éste a la derrotada confederación. Tercera escena, encuentro nocturno en el rancho de los Starrett: mientras el granjero habla con el ranchero, Shane y Wilson se escrutan en la penumbra, se observan, estudian y, lo más importante, se reconocen como miembros del mismo gremio del crimen. Cuarta escena, el asesinato de Elisha Cook, Jr. al alba, en el barrizal en que se ha convertido la calle principal de la ciudad: el gesto, altanero, flemático e inmisericorde, de ponerse los guantes antes de disparar. Quinta escena, también al alba, duelo final con Shane en la cantina: la forma que tiene Wilson de esperar en solitario, sentado en una esquina del local, sumido en unas sombras que ilustran tanto la paciencia del personaje como su condición oscura, su permanente estado de alerta. De poco le servirá, por supuesto, porque Shane sigue siendo más rápido en el momento de desenfundar y apretar el gatillo. La estela del pistolero de Cheyenne se diluye mientras Shane se aleja del lugar y el niño corre y grita su nombre. Para Palance era el despegue de una carrera caracterizada por el gesto brutal y la mirada arrogante, por un estilo algo encasillado que, con todo, le permitiría fugas notables, caso de su trabajo en **El desprecio** (1963), un suculento mano a mano con Godard, Lang, Piccoli y B. B., y disloques considerables, como el papel de Fidel Castro en **Che** (1969), de Richard Fleischer.



Raíces profundas



Lee Marvin

La nobleza del granito

Carlos F. Heredero

Bere itxuurareen arkitektura monolitiko et harrizkoak eta bere begiradaren nobleziak elkarri atxikituta ziraute. Baita berak antzeztutako pertsonaien zitalkeria eta basakeriak garbitasun-hondo ezkutu batekin ere. Arma batzuez eta besteez neurri berean baliatuz, maltzurkeria pazientzia itzelaz lantzearen bitartez lortu zuen izar-maila, eta behin maila horretan instalatu zenean, bere arima berrorsteko modua bilatu zuen, zuzentasun moral akatsgabeko figurei gogortasuna emanez: ez zen saldukeriaren kausarekiko traidore, bere burua berriro aurkitutako “astakirten noblea” baizik.

Un viejo axioma que rige desde tiempos primitivos en la “fábrica del actor excéntrico” (léase Hollywood) establece que para ascender desde el purgatorio terrenal de los secundarios hasta el cielo de la galaxia estelar es preciso haberse labrado, previamente, reputación de maldad, dureza y villanía. Con maneras blandas

y miradas de cordero degollado ningún intérprete de reparto consigue hacerse un hueco al frente de las carteleras, y no hay más que echar una ojeada a la filmografía de Lee Marvin para ratificar una vez más aquella ecuación.

Lo cierto, sin embargo, es que este actor de físico corpulento y faz de granito no había nacido exactamente para “duro”. Aficionado a la filosofía y a otras disciplinas intelectuales, su vida cambió de carril cuando, a los diecinueve años, se alistó en el cuerpo de los marines para combatir en la Segunda Guerra Mundial. Herido en combate y hospitalizado durante trece meses, regresó a la vida civil tratando de ganarse el sustento con los trabajos más humildes y variopintos, incluido el de aprendiz de fontanero, hasta que en 1947 (a los veintitrés años) debutó sobre los escenarios en el Maverick Theatre de Woodstock.

Aún era un jovenzuelo grandullón y algo torpe de movimientos, de hecho, las primeras veces que se asomó a una pantalla dentro de las ya casi olvidadas **Teresa** (Fred Zinnemann) y **You're In the Navy Now** (Henry Hathaway), allá por el año 1951. Su presencia fugaz y apenas entrevista en ambas películas —un melodrama blando y una comedia de escaso relieve— tampoco iba a servirle además de gran cosa, por lo que pronto habría de buscar nuevos derroteros para su incipiente filmografía, y la verdad es que no tardó mucho en dar con el vehículo adecuado.

Lo encontró en una magistral película negra, dura como el pedernal y seca hasta la osamenta (**Los sobornados**, 1953), donde, a pesar de que Fritz Lang sumergía en el fuera de campo de una elipsis la principal hazaña de su personaje, ésta dejaba sobre las imágenes una huella imborrable: el rostro quemado y desfigurado de Debby Marsh (inolvidable Gloria Grahame), marcado para siempre por la jarra de café hirviendo que Vince arroja sobre su cara tras un arrebato de celos.

Pocas veces en la historia del cine un suceso no visualizado, una acción elidida por el montaje, ha impregnado de manera tan profunda la esencia de una película y ha sellado con tanta perdurabilidad la imagen de un actor. Sin embargo, el Vince Stone interpretado allí por Lee Marvin apenas era todavía, pese a la “piedra” de su apellido y pese a la dura fisonomía de su intérprete, algo más que un delincuente de tres al cuarto: casi un aprendiz de gángster, un lugarteniente chulito y pazguato, de pelo engominado y trajecillo presuntuoso, tan machista y violento como inseguro y vulnerable. Ni siquiera la crispación enfurecida que le hace despeinarse cuando vapulea a Debby, en el preludio de su bestial agresión, le permitía desprenderse totalmente de una oculta, secreta y casi infantil nobleza que parecía consustancial a su físico.

No siempre se ha reparado en ese trasfondo, en ese poso de limpia y, a veces, contradictoria integridad que ni siquiera excluye la ternura y que se hace visible, incluso, bajo la faz más cruel y violenta, bajo los comportamientos más atroces de sus personajes más despiadados. Hay siempre algo de “noble bruto” en sus composiciones y hasta en su manera de moverse, un eco de buen fondo y de bondad esencial en el interior de esa apariencia rocosa y pétrea que confería a casi todos sus

personajes, por muy salvaje y criminal que llegara a ser la actitud de éstos.

Plenamente consciente de que su físico y su rostro lo convertían frente a la cámara en carne de villano, Lee Marvin no dudó en explotar a fondo ese filón tras el impacto de **Los sobornados**. De ahí que no resulte extraño encontrarle después metido de nuevo en la figura del gángster o delincuente subalterno, del matón con escasa experiencia y modales tan amenazantes como desgarrados, dispuesto siempre a maltratar a las mujeres, como sucede en dos películas de 1955: **I Died A Thousand Times** (Stuart Heisler) y **Sábado trágico** (Richard Fleischer).



Los sobornados

En la primera —un *remake* de **El último refugio** (Raoul Walsh, 1941)—, era Marie (Shelley Winters) quien sufría los arrebatos temperamentales de Babe Kozak, un delincuente arrogante y con pretensiones, novatillo y de mal beber, a quien Lee Marvin confiere esa característica brutalidad algo patosa y más bien desmañada con la que se movía por entonces. Sólo que aquí Heisler vuelve a dejar fuera de campo (al igual que hizo Lang en **Los sobornados**), la brutal agresión de Babe a Marie, y tan sólo se muestran, *a posteriori*, sus desoladoras consecuencias sobre el físico de la chica.

Fleischer es más explícito, en cambio, al filmar en el segundo de estos títulos la

violencia con la que Dill arrebató durante el atraco a la señorita Braden (Silvia Sydney) el dinero que ésta había robado antes. Sólo que este atracador, al que Lee Marvin confiere toda la brutalidad de la que es capaz frente a la cámara, también deja pronto al descubierto toda su vulnerabilidad, ya que aparece siempre nervioso y siempre agarrado al inhalador del que no se separa en toda la película.

Figuras como éstas colocaron a Lee Marvin en la estela de una escuela particularmente fructífera para el cine americano. Personajes de verbo tacaño, rápido y cortante, de emocionalidad recóndita o silenciada, celosos guardianes de un secreto mundo interior que nunca se hace explícito, interpretados por actores que trabajan desde el minimalismo de unos recursos expresivos mucho más físicos que psicológicos.

Eran los *tough guys* (chicos duros) de los años treinta y cuarenta, actores que provenían de la cantera de los secundarios y que, tras interpretar a una amplia galería de mafiosos, delincuentes o desalmados, por lo general dentro del cine de gánsters o del cine negro, ascendían al estrellato y emprendían así su particular camino de redención: gente como Paul Muni, James Cagney, George Raft, John Garfield, Humphrey Bogart, Richard Widmark o Robert Ryan, entre muchos otros.



El hombre que mató a Liberty Valance

Herederero de aquella tradición, Lee Marvin emprende durante los años cincuenta un sendero por el que le acompañan Ernest Borgnine, James Coburn o Charles Bronson, y al que más tarde se sumará también Clint Eastwood. Su apariencia monolítica, sus facciones duras y sus modales rudos chocaron, sin embargo, con sus achinados ojos grises y con la claridad limpia que éstos daban a su mirada. La frialdad distante que imponía su imagen fílmica, capaz de engendrar repentinas y ardientes explosiones de violencia, tenía que convivir con una prematura cabellera grisácea que inspiraba confianza. Así se fue forjando —como producto de estas ambivalencias— una personalidad mucho más compleja de lo que aparentaba, y sobre ella iba a sustentar su acceso al estrellato.

El encargado de brindar a Marvin esa oportunidad fue nada menos que John Ford al confiarle dos personajes memorables en sendas películas rodadas por el actor de forma consecutiva: **El hombre que mató a Liberty Valance** (1962) y **La taberna del irlandés** (1963), dos títulos que le permitieron sacar a flote, además, facetas opuestas y en apariencia contradictorias de sus capacidades interpretativas.

El matón a quien el título de la primera convierte ya de entrada en una figura mítica permitió al actor desplegar el máximo de su histrionismo. Su irrupción en la película con el rostro cubierto, el largo guardapolvos blanco, el látigo amenazante y la actitud provocativa sienta las bases de un personaje que ha quedado como un icono —a medio camino entre lo simbólico y lo caricaturesco— del bandido del oeste dentro del *western*. Retratado deliberadamente como si fuera una encarnación alucinada del maligno, sus apariciones están envueltas casi siempre en cierto misterio de matriz onírica y adquieren una dimensión casi fantasmagórica.

El Liberty Valance de mirada desafiante, desgredado y mal afeitado, de sonrisa cínica y burlona, capaz de ensañarse brutalmente con el viejo, indefenso y borrachín director del periódico, hasta matarlo a latigazos, representa ciertamente el culmen de la maldad y de la vesania en toda la filmografía de Lee Marvin, pero su contrafigura más relevante aparece precisamente en la segunda película que rueda bajo las órdenes de Ford. Es decir, en las carnes de Thomas Aloysius “Boats” Gilhooly, ese bruto mujeriego y pendenciero, pero de buen corazón y nobles sentimientos, que se pelea una y otra vez con John Wayne en **La taberna del irlandés**.

Nunca hasta entonces la circunspecta animalidad de su físico había sido explotada por el revés de su apariencia para buscar en ella esa vena cómica, cercana casi al *slapstick*, que Marvin exhibe en su composición de un personaje al que Ford confiere, además, una parte de su primitivo nombre irlandés^[1]. Sea como fuere, lo cierto es que estos dos personajes (Liberty Valance y “Boats” Gilhooly) ofrecen dos imágenes opuestas y complementarias que hacen visible, por primera vez, una dicotomía de la cual ya no podrá desprenderse nunca el actor de entonces en adelante.

Su vertiente más dura y cruel resurgirá inmediatamente después, de regreso al territorio del cine negro, con la figura de Charlie; ese asesino elegante y cerebral, de cabellos pulcros y plateados, que se pasea por la historia de **Código del hampa** (Don

Siegel, 1964) cartera en mano y siempre detrás de sus gafas negras. Lee Marvin se encontraba a sus anchas dentro de un personaje que vuelve aquí al deporte favorito de su más característica galería de malvados dentro del género; la agresión brutal contra una mujer; en este caso, mediante el expeditivo procedimiento de sacar a la pobre Angie Dickinson al exterior de una ventana, en lo alto de un edificio, mientras que — con la ayuda de su compinche— la mantiene colgada boca abajo y sujeta por los pies.

Y será por esas mismas fechas, encaramado ya a la cumbre de su carrera, cuando Lee Marvin encuentre la horma de su zapato. O lo que es igual, esos dos personajes —espejo invertido el uno del otro— a los que debe interpretar simultáneamente en **La ingenua explosiva** (Elliot Silverstein, 1964); un pistolero malvado, sin apenas escrúpulos, y su borrachín hermano gemelo, enganchado siempre a la botella, pero capaz de abandonar la bebida para enfrentarse al primero en la escena final del relato. Así que no dejaba de tener su lógica, a fin de cuentas, que fuera precisamente por este trabajo de doble vertiente, que venía a hacer explícita su ya probada vocación de *bad-good guy*, por el que la Academia decidiera otorgarle el Oscar de Hollywood al mejor actor.

A partir de ese momento, la filmografía de Lee Marvin comenzó a girar hacia derroteros más confortables. Suficientemente demostrada ya su capacidad para especular con la violencia al servicio del mal, y una vez conquistada la celebridad gracias a la subterránea ambivalencia que conseguía inyectar a sus más desalmados personajes, sus nuevos papeles buscaron deliberadamente la alquimia entre la dureza física y la bondad moral (**Los profesionales**; Richard Brooks, 1966 / **Doce del patíbulo**; Robert Aldrich, 1967) antes de reencontrarse nuevamente con el asesinato ejercido desde la deshumanización más provocadora.

Sucede en el interior de **A quemarropa** (John Boorman, 1967), donde un gángster expresidiario, fugado de Alcatraz, ejecuta con impasible y premeditada frialdad una calculada venganza contra sus antiguos compañeros. El actor se encuentra aquí ante al reto de mantener dramáticamente en pie a un personaje emocionalmente muerto, que arrastra una herida incurable (el asesinato de su mujer) y que vive atrincherado en su vacío interior, de tal forma que ni siquiera el ejercicio vengativo consigue devolverle el aliento de la humanidad perdida.

Obligado a la más drástica y exigente economía de recursos expresivos o psicologistas, Lee Marvin se las apaña, no obstante, para construir ese vacío personal y esa muerte emocional desde el minimalismo sabio de una composición que, ya sólo con el apenas perceptible temblor de un músculo interno, consigue restituir el sustrato de las apariencias. Sería ésta la última vez, sin embargo, que la fisiología rocosa y endurecida del actor se colocara por entero al servicio de la maldad, puesto que de ahí en adelante todos sus personajes más representativos llevarán impresa, con transparente nitidez, el designio y la huella de la integridad moral.

El soldado americano de **Infierno en el Pacífico** (John Boorman, 1968), el melancólico y cantarín minero de **La leyenda de la ciudad sin nombre** (Joshua

Logan, 1969), el viejo y desplazado *cowboy* de **Monte Walsh** (William Fraker, 1970), el vagabundo de **El Emperador del Norte** (Robert Aldrich, 1973) o el sargento de **Uno rojo: división de choque** (Sam Fuller, 1983) acabarían consagrándole como actor, pero todos ellos estaban ya muy alejados de la perfidia y de la crueldad, de la violencia temperamental y salvaje con la que se había ganado, durante los años cincuenta y los primeros sesenta, los galones de estrella.



La muerte tenía un precio

Eurowestem

Fisonomía, tipología

Carlos Aguilar

Hamarkadatan zehar Europako Westerna amerikarraren parodia kaskartzat hartu izan da. Azpigenero hau hobe ezagutuz joan ahala, westernak filme mutuaz garaiza geroztik egiten direla Europan eta zenbaitzuk, Leonerenak esaterako, gaur egungo zinemagintzako funtsezko lanak ditugula frogatu da.

Despreciado por el grueso de la Crítica internacional durante su época de apogeo, desde hace unos diez años el *Eurowestern* conoce toda una revalorización, significativamente no menos internacional, por parte de diferentes sectores relacionados con el cine, que por fortuna en el área bibliográfica está manifestándose en no pocas publicaciones de interés, desde las revistas monográficas surgidas a raíz del homenaje de conjunto rendido por el italiano Festival de Udine en 1997 (el número de abril de *Nickelodeon Gazette*, el ídem de septiembre de *Bianco e*

Nero, ambos en el citado año) a textos aparecidos en otras publicaciones periódicas —por ejemplo el *Amarcord* de mayo o el *Lettere* de agosto, los dos también en la Italia de 1997— sin olvidar libros publicados poco antes, como el americano *Spaghetti Westerns. The God, the Bad and the Violent* (1993), de Thomas Weisser, el italiano *Al cuore, Ramon, al cuore. La leggenda del western al l'italiana* (1996), de Luca Beatrice, o el japonés *Macaroni Westerns/Spaghetti Westerns in Japan* (1996), de Katsumi Ishikuma, por no añadir los volúmenes consagrados a cineastas concretos, desde el gran Sergio Leone (en Francia, en España, por supuesto en Italia) a otros de menor valía, como Sergio Corbucci. Del mismo modo, respecto a los efectos en el ámbito puramente cinematográfico, la influencia mundial ejercida en su momento por aquellas películas lejos de apagarse lógicamente se ha incrementado durante esta euforia reivindicativa, tal como delató dentro del devenir del género el efímero, y bien decepcionante salvo contadísimas excepciones, resurgir del *Western* en el cine americano a mediados de los años 90 (obsérvese que la inspiración de casi todas las muestras de este *bluff* apuntaba preferentemente al *western* europeo antes que al propio). Evidenciándose también este particular eco, como es natural, en muchas de las películas, independientemente del género, rodadas por los cineastas americanos que no han cesado nunca de reconocer públicamente su deuda estética con el *Eurowestern*, y más específicamente con su más sobresaliente y emblemático cultivador, el referido Sergio Leone, cineastas entre los cuales figuran tanto algunos que cuentan ya con una cierta veteranía —principalmente Francis Ford Coppola, Clint Eastwood (no por nada revelado por Leone), John Carpenter, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian De Palma, Philip Kaufman, Michael Cimino y John Milius— cuanto “jóvenes turcos” como John Lafia, Quentin Tarantino, Richard Stanley, John Woo o Sam Raimi, y hasta algún representante autor “independiente”, por ejemplo Alex Cox y el Jim Jarmusch de la interesantísima **Dead Man** (1995).

En consecuencia, desde que surgió este doble movimiento de reivindicación fílmico-historiográfico entre otras múltiples apreciaciones generales o particulares ya pocos discuten a Leone su justificada categoría de autor (sí, autor) con relevancia propia en la historia del cine, por encima de épocas, países o modas. Así mismo, muchos de los tópicos y de las torpes generalizaciones que circulaban sobre el *Eurowestern* van corrigiéndose debidamente, empezando, sin ir más lejos, por la desopilante afirmación de que el *Western* surge en Europa como consecuencia de las películas de Leone con Eastwood... cuando la totalidad de los países europeos están produciendo películas de este género desde los años del cine mudo. Sobre el particular, tiene una gracia especial descubrir que el auténtico primer *western* italiano, **La vampira indiana** (1913), precisamente fue realizado por el padre de Leone, Vincenzo Leone, con su pseudónimo habitual de Roberto Roberti, y además protagonizado por la madre, Edwige Valcarenghi, con el suyo de Bice Waleran, por si aquello fuera poco. De ahí que Sergio Leone firmara su primer *western*, **Por un puñado de dólares** (1964), con el pseudónimo de Bob Robertson, en justo

reconocimiento a la paterna cualidad pionera...

Sangre y polvo

Como suele ocurrir en tales casos, el error de considerar **Por un puñado de dólares** el inicio del *Eurowestern* parte de una realidad por otro lado irrefutable. En concreto, advertir que esta película proponía una cierta revolución en la manera de abordar el género, lo cual determinó que se borrarán del recuerdo todos los anteriores *westerns* europeos, porque casi siempre representaban meras remodelaciones del planteamiento americano, más o menos afortunadas, más o menos miméticas, dependiendo de cada película. De este modo, parecía que efectivamente arrancaba una manera propiamente europea de abordar el que desde siempre venía considerándose “*el cine americano por excelencia*” (según el título de uno de los primeros libros sobre el género, publicado por el francés Jean-Louis Rieuepeyrou en 1953).

Tales apreciaciones en efecto no estaban desencaminadas, y se corroboraron espectacularmente sólo un año más tarde con el siguiente *western* de Leone, **La muerte tenía un precio** (1965), cuyo estruendoso éxito en los cinco continentes provocó ya de forma decidida el fenómeno sociológico-industrial bautizado como *Spaghetti Western* (de forma bien majadera, la verdad sea dicha, aunque tal definición a estas alturas resulte hasta entrañable). A partir de esta película ya sí que no cabían las dudas que todavía suscitaba la anterior, en cuanto aquélla era un híbrido, más curioso que conseguido, entre el concepto americano del género y una reinterpretación personal, allí tanteada por Leone, perfectamente definida en **La muerte tenía un precio**, sofisticada con brillantez en las posteriores **El bueno, el feo y el malo** (1966) y **Hasta que llegó su hora** (1968).

En verdad compleja, no obstante la perspectiva vertida por Leone con respecto a la tradición del *Western* puede sintetizarse, a grandes rasgos, en el significado último de dos secuencias elocuentes de **La muerte tenía un precio** y **El bueno, el feo y el malo**. En la una, unos chiquillos espían cómo Clint Eastwood y Lee Van Cleef intentan amedrentarse mutuamente disparando a los sombreros respectivos; en la otra, Eli Wallach fabrica su propio revólver escogiendo las piezas que considera más satisfactorias de varios modelos diferentes.

Aquí radica no ya el espíritu del *Western* de Sergio Leone sino su especial concepto del cine, susceptible de aplicarse a cualesquiera géneros. Por una parte, un prisma a la vez embelesado e irónico, un enfoque a un tiempo reverente y lúdico (los niños están fascinados, mas no conciben una manera de proceder tan, efectivamente, pueril en unos pistoleros: “*¡Pero si juegan como nosotros!*”). Por otro lado, una serie de elementos diversos pero con posibilidad de reunirse en un conjunto armónico, propio y eficaz (Wallach ya no cambiará de arma durante el resto de la película).

En definitiva, y al igual que tantos otros directores-cinéfilos más o menos de su generación (es decir, que debutaron cuando el Cine contaba la suficiente edad como para poder inspirarse a sí mismo), Sergio Leone partió de una tradición ajena adorada

artísticamente, cual era el *Western* americano, para configurar una poética personal, como fue su imitadísimo estilo de *Western*. Sirviéndose en cuanto a la sustancia, con un arrojo que en manos cinematográficas menos diestras habría desembocado en el más grotesco desastre, de una simbiosis entre referentes culturales y estéticos que sólo puede tacharse de brillante: la imaginería acotada por decenios de *westerns* americanos; un sentido del *tempo* y una valoración del silencio heredados del cine japonés; una dirección de actores que juega con los contrastes entre el *Underplay* y el *Overacting*, magnificando las propiedades físicas de los intérpretes y aplicando un tan sutil como genial fetichismo del vestuario; además de una serie de rasgos, internos y externos, reconociblemente latinos: la picaresca, la brutalidad, la mugre, el sudor, el sarcasmo, la rapacidad, el anticlericalismo, el egoísmo, la codicia, la misoginia, *il rispetto*, *la vendetta*.



La muerte tenía un precio

Optando, a la hora de concretar el planteamiento en las imágenes, por una exuberancia barroca que, de forma imprevista y fascinante, nace tanto de las disposiciones visuales cuanto de una interpretación musical de éstas: las espléndidas, delirantes composiciones de Ennio Morricone alientan cada película de Sergio Leone desde las entrañas, hasta el extremo de que condicionan la cadencia, redondean el tono, dictan el montaje, ultiman el significado. Literal y metafóricamente, Morricone

infunde vida a Leone.

Brutos, sucios, malos

Ciertamente, el diseño de los personajes fue uno de los factores del cine de Leone — y por extensión de todos los *westerns* europeos producidos durante la segunda mitad de los años 60— que llamaron especialmente la atención en su momento y que más influencia han ejercido desde entonces. De forma reduccionista y poco sutil, se afirmó (y algunos aún lo hacen, con perfecto derecho) que el director italiano había degenerado la hermosa tipología del *Western* americano (determinada por la ética elemental correspondiente al contexto, en parte verídica, en parte mítica) hasta un prosaísmo gratuitamente sórdido: los protagonistas se conducen sólo por su lucro personal, desprecian toda clase de sentimientos nobles, ignoran los lazos familiares, en cuanto pueden hacen gala de sus habilidades mortíferas y de su propia suciedad corporal... de forma que no resulta sencillo establecer diferencias morales entre héroes y villanos, salvo aplicando consideraciones circunstanciales o baremos comparativos.

Sin la menor duda, esto es así. Ahora bien, analizando detenidamente la interacción entre los elementos que comentamos antes, se desemboca en conclusiones más positivas, advirtiéndose que Leone de ningún modo pretende desmitificar los magníficos moldes ético-estéticos del *Western* americano, que obviamente admira como nadie, sino que, insistimos, se dedica a manejarlos para proponer una reconstrucción genérica, para crear una nueva, hasta cierto punto, visión del Oeste. De manera que, por ejemplo, el “hombre sin nombre” encarnado por Clint Eastwood de ningún modo quiere representar el reverso realista de los arquetipos inmortalizados por Gary Cooper, James Stewart o John Wayne, sino que implica la propuesta de otro mito a su manera igualmente válido, con arreglo a ingredientes novedosos, desde la caracterización física a su naturaleza (anti)psicológica.

En este sentido sorprendió particularmente, y no deja de asombrar, que los cruces y los enfrentamientos entre los insólitos personajes de Leone por lo común se desarrollan mediante un raro equilibrio entre comicidad y sadismo, otro hallazgo plagiado como pocos y por muchos.

No es fácil, empero, imitar esta espléndida aportación. Leone logró materializarla fundamentalmente apoyándose en un sentido del *Casi* sagaz como pocos, que reunía intérpretes de toda clase de países y características y valoraba sus propiedades respectivas con una admiración artístico-profesional posiblemente única, casi mimándolos con la cámara. Monosilábicos o extrovertidos, fascina realmente la forma en que los personajes de Leone se desafían y miden sus fuerzas, las miradas que se cruzan, las agudezas que intercambian, los rasgos en común que los reúnen eventualmente y las discrepancias que justifican el combate, el punto en que el respeto se transforma en rivalidad, la manera de matar y de morir. Combinándose la expresión corporal de cada cual dentro de una composición que aprecia con sensibilidad plástica las particularidades del formato *Scope*.

Al respecto, brillan especialmente varios actores, los cuales no por casualidad deben prácticamente toda la, mayor o menor, fortuna de sus carreras a los papeles que les brindó Leone. En primer lugar, evidentemente, Clint Eastwood, que procedía de la televisión y que estableció, siguiendo con toda atención las directrices de Leone, un singular concepto de antihéroe, al cual el intérprete (y desde hace muchos años ya también director y productor) todavía continúa remitiéndose, si bien ya con muchas variantes y matices, y que no ha dejado de plagiarse por todas partes, siempre penosamente, desde *eurowesterns* de entonces (¿alguien se acuerda de aquel inefable Anthony Steffen?) hasta en ídolos del Hollywood contemporáneo, sin ir más lejos los aburridísimos Stallone y Schwarzenegger. De igual modo es significativo el caso de Lee Van Cleef, a quien dedicamos un apartado propio, por razones editoriales. En no inferior medida destaca Eli Wallach, coprotagonista de **El bueno, el feo y el malo**, a quien Leone dirigió de forma que exacerbara sus tendencias histriónicas en una dirección puramente de *Commedia all'italiana*, con objeto de añadir un matiz nuevo para sus *westerns*. Igualmente, no puede descartarse al en Italia casi mítico Gian María Volonté, cuyas magníficas interpretaciones de bandoleros mexicanos en **Por un puñado de dólares** y **La muerte tenía un precio** instauraron un punto y aparte en la tradición de los villanos del género, aportando una inquietante y malsana nota de psicopatía sadomasoquista. Y sin olvidar al alemán Klaus Kinski, que antes de desempeñar un papel secundario pero sustancioso en **La muerte tenía un precio** había intervenido ya en dos *westerns* de su país —**La carabina de plata** (1964), de Harald Reinl, y **El sheriff implacable** (1964), de Rolf Olsen, y rodado en las Canarias— y que a partir de trabajar con Leone se convirtió en uno de los más característicos *cattivi* del *Eurowestern*, aportando su perverso magnetismo y especial personalidad, capaz tanto de la desmesura como del hieratismo, en algunas de las mejores manifestaciones del género, como **Los profesionales del oro** (1967), de Giorgio Capitani, **El hombre, el orgullo y la venganza** (1968), de Luigi Bazzoni, que recreaba con fidelidad la historia de *Carmen*, **Yo soy la revolución** (1968), de Damiano Damiani, nuevamente junto a Volonté, o **Y Dios dijo a Caín** (1969), de Antonio Margheriti, sazónada de rasgos procedentes del *Orrore all'italiana*.

A un tiempo desconfiados y desafiantes, los personajes encarnados a las órdenes de Sergio Leone por estos grandes actores (descartando por razones de espacio a otros con menor nivel de significación en el contexto, desde *stars* como Charles Bronson o James Coburn a secundarios tipo Mario Brega, Luigi Pistilli o nuestro Aldo Sambrell) implantaron un nuevo estilo de violencia cinematográfica. Fundamentalmente en el *West*, aunque prolongada, en todos los sentidos, en esa extrañísima y sugerente recreación interiorista del cine de gánsters clásico que fue **Érase una vez en América** (1983), acaso la última superproducción “rara” de la historia del cine. Dos son los factores que caracterizan, a grandes rasgos, esta, también, aportación de Leone al cine de género, respondiendo con voz propia el encrudecimiento de este ingrediente que surgió en todos los cines mundiales a

mediados de los años 60. Por una parte, un elíptico componente metasexual, o contraerótico: en el cine de Leone la violencia surge a raíz de motivaciones carnales, y el amor, físico o idealizado, se suple mediante la sobrecarga de violencia; de forma que siempre es la desnaturalización de las funciones socialmente otorgadas a la Mujer en el contexto sociohistórico lo que provoca el estallido de la violencia, intensificando progresivamente la ferocidad viril, neutralizando las apetencias sexuales de los personajes masculinos, desviando a éstos hacia el estricto objetivo económico. Por otro lado, un tratamiento hiperbólico, que sobrecoge a la vez que invita al distanciamiento. Los disparos en el entrecejo, la cámara recreándose preferentemente en la expresión de morboso placer del asesino que en el terror de la víctima, las frases de recochineo macabro, los muertos que se resisten a morir, la puntería milagrosa de unos y otros, la saña inhumana. Es decir, la tragedia exagerándose hasta el extremo de rozar la comedia, la superación del pánico mediante el exceso de pánico, el encarnizamiento convertido en *guignol*. El miedo de morir ahuyentado, conjurado a través de muertes y más muertes, a cual más rebuscada, más irreal en su visualmente obvia realidad.

A todas luces, Sergio Leone no sólo modificó sustancialmente el cine del Oeste.

El hombre en cuyos ojos brilla la muerte

De tal manera recuerdo que se definía a Lee Van Cleef en un periódico italiano, treinta años ha. Es decir, cuando tan entrañable intérprete suponía toda una atracción de taquilla, en los tiempos de apogeo del *Eurowestern*.

Alto y enjuto, de rostro huesudo y mirada lacerante, sin la menor duda significa la más representativa aportación del *Eurowestern* al vastísimo acervo de la maldad cinematográfica, y, como ya hemos visto, constituye una de las *stars* específicamente creadas por Leone, despreciando su mediocre valoración anterior, en su país de origen, los Estados Unidos, y en el mismo contexto, el cine de género en general, el *Western* en particular.



El bueno, el feo y el malo

Nacido en 1925 en Somerville, Nueva Jersey, sirvió en la Marina durante la Segunda Guerra Mundial, iniciándose en la profesión acto seguido, compaginando cometidos teatrales en compañías de poca importancia, a veces hasta *amateurs*, con toda clase de trabajos de subsistencia: granjero, contable, peón... Debuta en el cine en 1950 y desde entonces hasta 1962 desempeña papeles secundarios en un número considerable de películas de género, mayormente *westerns*; por lo común con personajes de esbirro o matón, a la manera de Jack Elam, por cierto otro intérprete característico del Oeste americano de los años 50 recuperado por Leone, si bien sólo

para un papel de colaboración en **Hasta que llegó su hora**. Algunos de los cometidos de Van Cleef dentro del *Western*, a todo esto, tienen lugar en películas actualmente consideradas clásicos del género, como **Solo ante el peligro** (1952), de Fred Zinnemann, **Historia de un condenado** (1952), de Raoul Walsh, **La pradera sin ley** (1955), de King Vidor, **La ley de la horca** (1956), de Robert Wise, **Duelo de titanes** (1956), de John Sturges, **Cazador de forajidos** (1957), de Anthony Mann, **El vengador sin piedad** (1958), de Henry King —de la cual precisamente Leone toma la idea para **La muerte tenía un precio** del carrillón que resume una rivalidad y hermana a los contrincantes—, **Ride Lonesome** (1959), de Budd Boetticher, o **El hombre que mató a Liberty Valance** (1962), de John Ford. Así mismo, su inconfundible figura participó en clásicos de otros géneros, como **El monstruo de tiempos remotos** (1953), de Eugène Lourié, **Agente especial** (1955), de Joseph Lewis, o **China Cate** (1958), de Samuel Fuller.

Sin embargo, de ningún modo lograba superar Van Cleef estos cometidos tan modestos. Obviamente, para el Hollywood de la época su físico, como el de Elam o el de tantos otros (de Albert Salmi a Henry Silva, de Jack Lambert a Skip Homeier), resultaba demasiado torvo incluso para acceder a papeles de antagonista, reservados a intérpretes con una imagen más solemne, más sofisticada, con un cierto *glamour* dentro de su apariencia perversa o intimidatoria. Acaso por esto, el alcohol fue minándole, hasta el extremo de convertirse en toda una adicción, por cuya culpa el Cine se desinteresa todavía más de él...



1997: Rescate en Nueva York

En esta tesitura, la aparición de Sergio Leone en la vida de un todavía joven pero prematuramente envejecido Lee Van Cleef resulta de todo punto providencial. Aupado por el éxito de **Por un puñado de dólares**, el cineasta italiano se había planteado una segunda importación artística americana para **La muerte tenía un precio**, pero sus elecciones ideales, Lee Marvin y Henry Fonda, rechazaron la oferta, por razones diversas. Entonces, con palabras del propio Leone, *“bruscamente me vino a la cabeza Lee Van Cleef para el papel del militar retirado. Le había visto en muchos westerns americanos de los años cincuenta, y estaba convencido de que tenía algo especial. Así que procuré localizarle y acabé consiguiéndolo. Estaba muy enfermo desde tres años antes, destrozado por el alcohol. Acababa de dejar el hospital y en Hollywood ya nadie le quería dar trabajo. Estaba desesperado. Cuando empezó a caminar ante mí, quedé impresionado por su porte, su silueta, aquella cadencia casi fantasmal al caminar. Tenía nariz de águila y los ojos de Van Gogh. Era perfecto para mi personaje”*.

El resto es historia. Sin salir de su perplejidad, Van Cleef acepta entusiasmado la remuneración de quince mil dólares (lo mismo que percibió Eastwood en **Por un puñado de dólares**) y parte para Roma en compañía de Leone. Meses después, el estreno de **La muerte tenía un precio** corrige notablemente la previa categoría profesional de aquel oscuro y relegado actor americano. Al año siguiente, **El bueno, el feo y el malo** ratifica la recién ganada condición estelar de este intérprete,

inaugurando con firmeza un nuevo tipo de villano cinematográfico.

Sin embargo, al contrario que Clint Eastwood, acto seguido Van Cleef no regresa a los Estados Unidos. Entusiasmado con su triunfo europeo, gracias al cual logra alejar el alcohol durante algunos años, prefiere prolongar la caracterización que le diseñara Leone en más *eurowesterns*, cultivando ésta en sus dos direcciones. Por una parte, el aventurero gélido y elegante, por lo común cazador de recompensas, en la línea de **La muerte tenía un precio**, por ejemplo encarnando el personaje de Sabata en dos películas de Gianfranco Parolini, **Oro sangriento** (1969) y **Texas 1870** (1971); por otro lado, el criminal sin escrúpulos a la manera del Sentencia de **El bueno, el feo y el malo**, digamos en **El día de la ira** (1967), de Tonino Valerii. En cualquier caso, un antihéroe de acuerdo con los postulados del *Eurowestern*.

Durante este decenio estelar que sigue a su encuentro con Leone, Van Cleef incluso admite ofertas de ese Hollywood que le había condenado a la práctica inanición, para rodar, por lo común en España, *westerns* híbridos entre la tradición americana y su reinterpretación europea, como **Forajidos de Río Bravo** (1969), de Gordon Douglas, **El Cóndor** (1970), de John Guillermin o **Capitán apache** (1971), de Alexander Singer.

Empero, hacia mediados de los años 70 el *Eurowestern* entra en una agonía irreversible, que lógicamente se manifiesta en la filmografía del actor, cruzándose tal género con filones en auge, del *Blacksploitation* —**Por la senda más dura** (1974), de Antonio Margheriti, donde el intérprete, a guisa de guiño cinéfilo, toca la armónica como hacía en el referido **Solo ante el peligro**— al *Kung Fu* —**El karate, el colt y el impostor** (1975), igualmente de Margheriti—. El alcohol, en patética consecuencia, vuelve a apoderarse de Van Cleef, que desde entonces trabaja poco y por lo corriente en televisión, impotente para reciclarse hacia otros derroteros profesionales y falleciendo a finales de 1989.

La etapa final de su filmografía, por lo tanto, apenas arroja más saldo positivo que curiosidades para exclusivo deleite de los coleccionistas de rarezas, sobre todo **Objetivo: matar** (1978), de Mario Siciliano, por el morbo que encierra para nosotros los hispanos ver a este actor en escenas de cama con nada menos que la actual baronesa Von Thyssen (*in puris naturalibus* durante unos segundos, para más *inri*) y **Comando: patos salvajes** (1985), nuevamente de Margheriti, a causa de que Van Cleef se reúne postreramente con Kinski, ambos con veinte años más que en su inolvidable enfrentamiento de **La muerte tenía un precio**.

Ahora bien, durante este patético declive un cineasta se acordó de lo que significase Lee Van Cleef, y le escribió un personaje a la medida, que le sirviera de justo homenaje en una película que reconocía en todos los niveles su devoción por Sergio Leone. Me refiero, claro está, a John Carpenter y su irregular pero loable **1997: Rescate en Nueva York** (1981). Prolongada hace poco por la, ya sí, del todo soberbia **2013: Rescate en L. A.** (1996), igualmente de Carpenter, aquella película, en su día mayormente desdeñada y hoy reverenciada por cinéfilos de todo tipo,

remodeló la tipología del *Eurowestern* en clave de cómic futurista, desde el protagonismo de una especie de “hombre sin nombre” en la estela del Clint Eastwood de Leone, Plissken “el Serpiente” (Kurt Russell, en la secuela además coproductor y coguionista), hasta un personaje secundario a cargo de un trasunto de Klaus Kinski (encarnado por Frank Doubleday y que se llama Romero...). Con un relieve particular, por supuesto, para Lee Van Cleef, fiel a su imagen en un personaje de sombrío jefe de policía, que adecuadamente interpretaba, en todos los sentidos, el propósito de Carpenter.

1997: Rescate en Nueva York. Sin duda alguna, la historia del cine no cuenta con otro reconocimiento tan sincero y sentido al autor Sergio Leone, al actor Lee Van Cleef y al estilo genérico que con toda propiedad ya se denomina *Eurowestern*.

Lino Ventura

El malo del arte

Vicente Molina Foix

Jacques Beckerren **Los mantes de Montparnasse** (1957), edertasuna erdietsi nahi duen artistaren eta buruan horrek ekar diezaieken etekina besterik ez duten merkatarien arteko ahiko gatazka ederkien irudikatzen duten fimetakoa dugu. Honakoan Lino Venturak egiten dur merkatariarena eta Modiglianiz baliatzen saiatzen zaigu hiltorian dagoenean bertan ere.



Como en la vida real, los malos más perversos del cine son los más preparados; los que saben que están haciendo el mal. Y así como las personas más tortuosas y dañinas que me he encontrado en la vida eran finos poetas de la decadencia o dramaturgos de sólida formación épica (con algún crítico literario: leyendo se pega todo), en el cine siempre me deslumbró el suntuoso repertorio de malos artísticos, que no hay que confundir con los artistas que bordan papeles de malo, categoría igualmente nutrida y de mucho lustre.

El cine americano, con esa pasión un poco *parvenue* que da la juventud de su cultura, ha mostrado predilección por las vidas de artista, intercambiables, desde su óptica ingenua y retributiva, con las vidas de santo. La glorificación del creador empecinado y solitario que —como un vaquero enfrentado a los salvajes sioux o a la estampida del rebaño— lucha por imponer los ideales de la belleza a los mercaderes del templo de las artes es un motivo frecuente en Hollywood. Pero incluso un pintor-cineasta que ha trabajado al margen de los grandes estudios, Julián Schnabel, recurre a la figura sacral del genio inmolado en los altares del fariseísmo en su reciente **Basquiat** (1996), si bien en este caso los dos personajes más cercanos al malo, el Andy Warhol que interpreta Bowie, el galerista Bischofberger de Dennis Hopper, son, más que otra cosa, variantes del hada buena con cara de bruja.

Si yo tuviera que elegir en la moviola de mi memoria la más potente escena ilustrativa del choque del genio con la conjura de los mediocres sería la de Charles Laughton —el **Rembrandt** (1936) de Alexander Korda— mostrando el cuadro que acaba de pintar, la “Ronda nocturna”, a un estupefacto grupo de burgueses que, no reconociéndose en los retratos ni sintiendo que el artista ha hecho honor a sus

atributos sociales, se niegan a pagarle el encargo. “*Yo no he pintado hombres de rango y posición, sino hombres sólo*”, les dice con ese gesto de desdén dolido que el actor inglés tan naturalmente ponía en la cara. Si tuviera que quedarme con un Protomalo, el Malo inteligente y preternatural, la elección recaería en el magnate periodístico Gail Wynant que con su genio habitual encarna Raymond Massey en **El manantial** (1949), de King Vidor, tan nietzschiano en su voluntad de trascendencia heroica como el propio Superarquitecto visionario Roark (Gary Cooper). Sabiéndose incapaz de la ingrátida inmortalidad que Roark alcanza —literalmente— en el plano final de la película, Wynant/Massey organiza con el heroísmo del suicida su propia y rimbombante posteridad. Con todo, no hay un malo en el cine que revele mejor la aporía clásica de la Bella Bondad socavada por la Horrenda Maldad que Lino Ventura en **Los amantes de Montparnasse** (1957), de Jacques Becker.

A fuerza de verle de fuerte, de noble bruto o de criatura dada a los bajos fondos, Ventura puede borrar los rasgos que sin duda posee, los de un gran actor de carácter. En la hermosa película de Becker, la nariz cortada a tajo, los labios prietos, la cabeza en forma de roca, el cuerpo recio y corto, el físico en suma que le convirtió en un todoterreno de la brutalidad, no le sirve dramáticamente. No pega puñetazos, no sangra él ni hace sangrar a otros, no asesina (físicamente) a nadie. Es un malo reconcentrado y metafísico, histórico también, porque su papel en la película como sombra del pobre Modigliani representa a los aprovechados mercantiles y vampíricos que el Arte arrastra, como un subrogado monstruoso y necesario, a lo largo de toda su historia.

Lino Ventura no sale mucho en **Los amantes de Montparnasse**, pero él la abre y la cierra, y toda ella está marcada por la aquilina mirada con que este personaje impreciso, abstracto casi, observa en sus contadas intervenciones la tragedia ritual del artista genio, pobre, loco y santo. El arranque es de una gran maestría cinematográfica: en un café muy *montparnó*, Gérard Philippe, que interpreta a Modigliani, dibuja del natural a un obrero que posa para él. El pintor tiene una belleza ingenua y refinada y va vestido para *la vie de bohème*; el obrero lleva gorra y ropa muy bastas. Pero la panorámica del café nos hace ver, en un tercer término, al mirón de la escena, que no es bello ni es vulgar, ni bohemio ni proletario. Es Lino Ventura, “*le marchand de cadavres*”.

Ventura reaparece en el primer *vernissage* de Modi, pero su verdadera razón de ser cobra sentido con la muerte. Después de haber pasado toda la película esperando como un espía del arte, este intermediario que sólo busca bajar el precio de la mercancía, sigue al moribundo por las calles no muy iluminadas de Montparnasse, hasta que se desploma. No le asiste: sólo le importa certificar que el artista cuya genialidad él no ignora está cadáver. Y entonces viene el verdadero desenlace de Becker, uno de los momentos más estremecedores que recuerdo en la pantalla. Ventura entra precipitado en la buhardilla donde la dulce novia Jeamie, que ignora lo que le ha pasado al pintor, le recibe y aún se conmueve al saber que ese hombre

quiere comprar los cuadros de su desdichado amante. Los planos últimos son de un Ventura examinando febrilmente las pinturas amontonadas en el suelo, mientras se saca del bolsillo billetes y monedas y Jeanne repite, confusa por la insólita visión de un dinero contante: “*Bueno, Modi es un artista, esto no...*”. Tenía que ser Becker, que tanto fue explotado y sufrió tanto para hacer su carrera como él quería, quien pintase con una fiereza tan claramente política el cuadro de la maldad que crece, como una planta robusta y venenosa, a la sombra del gran artista.



Novecento

Donald Sutherland en los años setenta

La maldad de lo vulgar

Carlos Losilla

*Zine garaikiedeko “gaizto” nagusietarikotzat hartua izan bada bere, **El ojo de la aguja** (1981) bezalako filmeetan parte hartu ondoren, batez ere, Donald Sutherland, Garai modernoan arrunkeria eta gogaitasuna hobekien adierazten jakin duten akatoreetako bat dugu, hori ere zlantzarik Gabe veste “gaiztakeria” forma bat baita, eta veste edozein bezain asaldatzailea. Horien bien arteko erlazioaz hitz egin nahi da artikulu honetan.*

De tragarnos a pies juntillas las imágenes de **Novecento** (1976), la bonita epopeya de Bernardo Bertolucci, sin duda debería considerarse al canadiense Donald Sutherland como el responsable del malvado más cruel jamás aparecido en una pantalla. Para empezar, se trata de un fascista redomado, un tipo arrogante y sin sentimientos capaz de las mayores atrocidades, un psicópata irredimible ante el cual el amanerado Ralph Fiennes de **La lista de Schindler** (1992) semejaría un ángel de bondad. Por si fuera poco, responde al adecuado nombre de Attila, el bárbaro bajo cuyos pies —¿o eran los de su caballo?— nunca crecía la hierba. Y, en fin, su perversidad no proviene precisamente de su propia fuerza, sino de los amos a los que

sirve: un lacayo, un sicario de la sinrazón que ni siquiera lucha por sí mismo, que sólo se mueve —quizá sin saberlo— por el interés ajeno. En una de las escenas más espeluznantes de la película, Attila rompe la cabeza de un lindo gatito contra un muro y Bertolucci consigue su metáfora más diáfana, pues en ese momento el rostro extrañamente diabólico de Sutherland acaba sugiriendo la más despreciable de las maldades, aquella que se utiliza para atormentar a los inocentes, a los indefensos.

Pues bien, sólo siete años antes, un casi desconocido Donald Sutherland interpretaba a un médico estafalario y arrogante en **M.A.S.H.** (1970), la comedia antibelicista de Robert Altman sobre la guerra de Corea rodada, oh sorpresa, durante las algaradas de Vietnam. Ahí nuestro hombre no es lo que se dice el malo, pero tampoco el bueno. En plena eclosión de los antihéroes, Sutherland ofrece un rostro casi grotesco, una figura desgarrada y estúpida, de manera que la supuesta épica del ambiente se desmaterializa por completo tras una sola de sus miradas: ojos bovinos y exoftálmicos, pelo ralo y desdibujado, rostro afilado y huesudo, espaldas cargadas, caminar incierto, expresión insomne, su apariencia a la vez burlona y desquiciada no deja margen para ningún tipo de reacción basada en la racionalidad, pero tampoco parece emitir juicio alguno sobre su entorno. Simplemente está ahí, y con eso basta y sobra para que todo lo que le rodea se vea transfigurado en paisaje absurdo y surrealista.

Así pues, si los setenta, displicente tumba destinada a los sueños rotos de la década anterior, supusieron la culminación de la ruptura existencial entre el hombre y su entorno iniciada en Hiroshima y Nagasaki, es lógico que los personajes encarnados por Donald Sutherland durante esa época se muevan subrepticamente entre el Attila de **Novecento** y el médico de **M.A.S.H.**, aunque siempre más próximos al sórdido marciano de esta última que al malvado integral de Bertolucci. Parecen lejanos, muy lejanos, distanciados de todo y de todos por una idiosincrasia incomprensible situada a medio camino entre el universo dadaísta del *freak* y la más aberrante de las normalidades, aquella que linda peligrosamente con lo monstruoso, pero a la vez son hijos de su tiempo en el sentido de que, como el taxista alucinado de **Taxi Driver** (1976) o el patético espía de **La conversación** (1973), por poner dos ejemplos más que evidentes, pasan por la vida sin apenas relacionarse con ella, miran pero no ven, oyen pero no escuchan, reflejan la inconsecuencia que les rodea sin apercibirse de que forman parte de ella, de que su presunta inocencia es en realidad sórdido colaboracionismo. A la vez Attila y su gatito, la guerra y su reverso.

En efecto, la perversidad que parece inherente a la figura de Donald Sutherland no proviene de sus peculiaridades físicas, esas cejas perennemente enarcadas que suelen asociarlo al prototipo del demonio malicioso, esos dientes largos y siempre húmedos que lo acercan a la figura del vampiro lúbrico, ni siquiera esa mirada vidriosa que delata que su reino no es de este mundo. Lo que hace que su presencia en pantalla resulte siempre turbadora, esquiva, lunática, es precisamente la extraña familiaridad de sus rasgos, el bigotito mínimo y casposo, el flequillo siempre

insuficiente y rebelde, la sonrisa oligofrénica que asoma por encima de los finos labios, Y de ahí que sus películas más inquietantes, en ese sentido, no sean las que lo consagran como “malo” oficial, sobre todo a partir de **El ojo de la aguja** (1981), sino aquéllas en las que su calculada vulgaridad, las atrocidades que parece esconder su apariencia tristemente cotidiana, acaban catapultándolo al territorio de lo *outré*, de lo que, procediendo de un imaginario estrictamente realista, se desborda en una catarata de sugerencias extrañas, subterráneas, desasosegadas.

No es de extrañar, pues, que el mejor papel de “malo” interpretado nunca por Sutherland sea el de Casanova en la película homónima de Federico Fellini (1977), un monstruoso fresco barroco sobre la sexualidad pervertida, la esclavitud de la libido y la irreversible decadencia del *homo sapiens*, Un tipo risible y patético, lanzado a una existencia libertina y sin sentido que ni siquiera entiende, condenado a fornicar eternamente, a enfrentarse a un universo hostil y bufonesco en el que nada es lo que parece y al que nada le une, ni siquiera el esporádico contacto físico con sus amantes. ¿En qué consiste su maldad, pues? ¿Qué es lo que convierte a este pobre hombre en un demonio de perversidad? Durante toda la película, Sutherland aparece travestido en hábitos llamativos y equívocos, empolvado, maquillado, sus inconfundibles cejas convertidas en una fina línea que apunta maliciosamente hacia arriba, hacia el falso esplendor de una peluca que a su vez destaca la inmensidad de su frente, la glauca inexpresividad de los ojos... La monstruosidad de Casanova consiste en no ser nunca él mismo, en vivir perpetuamente encerrado en su propia inexistencia, en entablar relación con un mundo en descomposición a través de una gestualidad impostada, en interpretar un papel que ni siquiera él mismo se cree. Y, en consecuencia, la perspicacia de la película y de la composición del propio Sutherland reside en asociar todo ese entramado carnavalesco con el presente histórico en el que se concibió y rodó, con la muerte de todas las utopías, con la reconversión del hombre contemporáneo en simple monigote de los cada vez más rígidos mecanismos sociales y mediáticos.



M.A.S.H.

A partir de ahí, el resto de la filmografía de Donald Sutherland perteneciente a los años setenta se estructura alrededor de un personaje que en realidad no existe, y desde ese punto de vista algún día habrá que reconocerle al canadiense la exactitud de sus composiciones, la precisión de sus retratos, la majestuosidad con que se adueña de la vulgaridad cotidiana para diseccionarla y desenmascararla. Citemos sólo unos pocos casos. En **El fabuloso mundo de Alex** (1970), significativamente, es un cineasta asaltado por visiones fantasiosas y obsesivas, es decir, por un universo paralelo que acaba haciéndole dudar de su propia identidad, como le sucedía al Marcello Mastroianni de **Ocho y medio** (*Otto e mezzo*, 1963), de Fellini. En **Amenaza en la sombra** (1973), de Nicholas Roeg, el “otro mundo” al que parece enfrentarse el protagonista, un desconcertado esposo y expadre, resulta finalmente más familiar de lo que parece, aunque él no acabe de comprenderlo. En **Como plaga de langosta** (1975), de John Schlesinger, un pobre anormal es devorado por las masas en lo que se intuye monstruosa metáfora de la dictadura del espectáculo, de las apariencias. Y en la trilogía apócrifa que forman **Klute** (1971), **Laberinto mortal** (1977) y **La**

Invasión de los ultracuerpos (1978) —dirigidas respectivamente por Alan J. Pakula, Claude Chabrol y Philip Kaufman—, la investigación, la búsqueda, se erigen en representación perfecta de identidades confusas y desdibujadas, personalidades sumidas en un mundo que no quieren entender por miedo a destruir los agradables simulacros que lo adornan. La negativa a enfrentarse con el hecho de que todos son “ladrones de cuerpos”, pues, los transforma automáticamente en culpables, en involuntarios perpetuadores de un orden castrador y lobotomizante que, en inverosímil pirueta, acaba por aniquilarlos incluso a ellos mismos.



El ojo de la aguja

La década prodigiosa, en fin, se cierra para Sutherland con el más extraño y a la vez lógico compendio que concebirse pueda sobre su “persona” cinematográfica de esa época, a saber, el padre de familia de **Gente corriente** (1980), la *opera prima* de Robert Redford. El título lo dice todo: la “gente corriente” es aquella que oculta en sus entrañas los mayores horrores de la civilización contemporánea, la soledad del individuo en el interior de la familia, los demonios del subconsciente y los fantasmas del pasado, a su vez producto de estructuras sociales caducas, de rígidas jerarquías parentales. Y de ahí que Sutherland acabe adueñándose de la función con deslumbrante facilidad. Aunque aparentemente es el personaje de la madre, interpretado por Mary Tyler Moore, el que domina el infierno familiar, no hay más que mirar a ese padre apocado, a ese dechado de vulgaridad, a ese tipo que sólo desea

pasar desapercibido por la vida, para colegir que es en él donde se resumen todos los males que el film se propone analizar: la torva pasividad que deja crecer el cáncer de la incomunicación, la ilusoria autosatisfacción que impide ver más allá de las propias narices. El bárbaro Attila, en fin, bajo la plácida apariencia de un honorable padre de familia. O mejor: la vulgaridad inconsciente como origen del fascismo cotidiano.



Terremoto

Natural Bom Disasters

Ángel Sala

Lurrikarak, sumendiak, hurakanak, meteroritoak... Naturak lurrazalari eutsita dagoen guztiaren contra oldartzen ditu bere indar milotarrak, nola bere erraietatik hala kanpoko espaziotik. I lauek dira zinemako bilaurik arriskutsu, geldiezin eta makurrenak, beren suntsipen-antsiari eusteko gauza ez diren pilakako asainoak, benetan. Beren zolitasunik eza eta astinaldi laster eta bortitzak, fenómeno hauren oso ezaugarri maskulinoak dira eta, gidoigileek, ez dute la inoiz ezbaian jarri gizezcolasun hori.

La madre naturaleza, la Tierra, o como la queramos llamar, siempre se ha valido de elementos externos para recordar a esa incómoda inquilina llamada Humanidad quién lleva la sartén por el mango. La Tierra es una entidad profundamente femenina, matriarcal, fecunda que a la hora de enfadarse recurre, como en las especies más organizadas, a verdaderos ejércitos de devastación de características y estilo muy masculinos, como son los llamados desastres naturales. Y prefiero referirme a estos soldados de lo natural como desastres, pues el término me parece más amplio que el de catástrofe o hecatombe, pudiendo incluir dentro del mismo no sólo fenómenos como los terremotos, volcanes o huracanes, sino también las acciones devastadoras de bichos de toda clase que son más difíciles de catalogar como catástrofe.

Según el *Diccionario* de María Moliner, desastre es un “*suceso en que hay mucho daño y destrucción*” aunque en el contenido de este artículo me limitaré a hablar de los desastres naturales, aquellos procedentes de la agitación más o menos voluntaria de la Tierra, fruto del caos reinante en la propia geología interna del planeta y del propio Universo.

El cine se ha hecho eco de los desastres desde una óptica muy machista, pues, como veremos, la caracterización de los mismos en la pantalla ha sido introducida desde modelos conceptuales masculinos, presentando al desastre de película como un agresor fálico, brutal, poco sutil, provisto de los atributos del macho desatado, violento e irreflexivo. De esta manera, muchos filmes han utilizado el desastre como conductor del necesario elemento de maldad en la historia, presentando al suceso que produce el caos en la historia como el verdadero villano de la función, bien sea como elemento puntual o de relleno, bien a nivel de protagonismo, como ocurre en el cine de desastres de los años 70, renacido en plenos 90. Así el terremoto, el volcán o el bicho con malas pulgas puede pasar de secundario de lujo, como las erupciones utilizadas para crear tensión final en filmes de aventuras como **La isla misteriosa** (Cy Endfield, 1961) o **Viaje al centro de la Tierra** (Henry Levin, 1959) o el oso empreñador de la reciente **El desafío** (Lee Tamahori, 1997), o ser el protagonista total del filme, enterrando entre los escombros que produce las pasiones desatadas durante el relato, siendo un ejemplo perfecto de ello **Terremoto** (Mark Robson, 1974) o **Un pueblo llamado Dante's Peak** (Roger Donaldson, 1997).

De esta forma, el desastre se conceptualiza generalmente en el cine de aventuras como un villano ocasional, llegando a ser el protagonista de la acción malvada en muchos filmes de la época más o menos clásica de Hollywood, siendo un elemento que venía a solucionar de manera algo bruta los problemas planteados durante el film —recordemos **Huracán sobre la isla** (John Ford, 1937) o **San Francisco** (W. S. Van Dyke, 1936)—, pasando a convertirse en el único fin de la función, en los modernos filmes de desastres, donde el villano (o sea el terremoto, volcán o tiburón) pasaba a ser el centro de la acción y sus efectos son lo más deseado de contemplar por el público.

El desastre, villano secundario

Como ya he dicho, en muchas ocasiones el desastre es uno de los malos en segundo plano del film, teniendo éste una vida independiente, con sus héroes y villanos principales, ocurriendo que, en muchas ocasiones, éstos se aprovechan del fenómeno más o menos natural para conseguir sus objetivos de forma más rápida o menos sospechosa. De esta forma, ¿por qué no utilizar un fenómeno natural para realizar un delito aprovechando la falta de vigilancia y personal? Eso ocurre en **Hard Rain** (Mikael Salomon, 1997), donde unos ladrones quieren cometer el robo perfecto aprovechando las inundaciones que sufre una población americana. Otras veces el caos producido por la naturaleza sirve de justicia poética a las malas acciones de alguno de los personajes, produciendo la catarsis de la confirmación como héroe de alguno de los protagonistas y la muerte irremediable del *bad guy* de turno. Así, el desastre es un villano purificador, que amenaza a todos por igual, pero que destruye al elemento perturbador del grupo, reafirmando al héroe como tal, como ocurre en **Los últimos días de Pompeya** (Ernest B. Schoedsack, 1935), película en la que el tema desastroso proporciona un marco en que se desarrollan diferentes situaciones personales que se resolverán en medio de las cenizas incandescentes. Incluso se puede hablar de desastres ejemplificadores, utilizados de telón de fondo alegórico o religioso, como siempre sucede con las adaptaciones “bíblicas” del tipo **La Biblia** (John Huston, 1965), en el episodio del diluvio, o **Sodoma y Gomorra** (Robert Aldrich, 1963), donde el cataclismo es un mal, pero un mal moralmente necesario como componente del castigo divino.

En otros filmes, el desastre natural permite la redención de algunos personajes, bien sea con el sacrificio, como es el caso del capitán Nemo al final de **La isla misteriosa**, o por la vía del descubrimiento del amor (en un sentido conservador), como le ocurre a Clark Gable en **San Francisco**, uno de los primeros filmes donde el terremoto ya cobró una personalidad tan acusada que es lo único que se recuerda del film (desde luego mucho más que las cancioncitas de la McDonald). Pero la principal función del desastre natural en el cine de Hollywood era aumentar las dificultades de los protagonistas para conseguir sus objetivos (en la citada **Viaje al centro de la Tierra**), cuando no operaba como elemento ornamental abstracto, casi sin definición de carácter y adherido a la trama como elemento de puro espectáculo en función de lucir determinadas innovaciones técnicas de la época, como la estampida de bisontes de **La conquista del Oeste** (Henry Hathaway, George Marshall, John Ford, 1962). Un ejemplo con más significación dramática resulta **La senda de los elefantes** (William Dieterle, 1953), donde un simple mito da lugar a un melodrama exótico rubricado por un desastre de tipo alegórico.

El desastre como protagonista

Pero la magnitud técnica y dramática de un terremoto, un volcán o un huracán en la gran pantalla provocó que los desastres naturales se adueñaran de los filmes, pasando de ser secundarios de lujo a grandes estrellas. En cierta manera, como ya he indicado, el fenómeno se advierte ya en ciertos filmes clásicos como **Huracán sobre la isla o San Francisco**, pero los elementos ajenos al mismo son todavía demasiado importantes para poder caracterizar al fenómeno natural como el villano único de la historia. Al mismo tiempo, esos desastres se van presentado con atributos propiamente masculinos, de fuerza genuinamente varonil, particularmente violenta, como indica ya **El diablo a las cuatro** (Mervyn LeRoy, 1961), donde un volcán hace de las suyas convirtiendo en héroe a un sacerdote (Spencer Tracy), o en **Al este de Java** (Bernard Kowalski, 1969), donde un volcán con multitud de formas establece su protagonismo de destrucción de forma variada.

Pero los fenómenos de la madre Tierra consiguen tener su particular fuerza masculina en los años 70, con películas como **Terremoto**, donde el desastre no sólo tiene elementos propios del cine clásico de Hollywood, es decir, sirve para resolver situaciones conflictivas planteadas antes de que ocurra (esquema básico del género catastrófico), sino que se caracteriza como el villano principal, que provocará la frustración de los sueños de los simpáticos protagonistas, pondrá en apuros a niños, viejecitos y perros y causará el terror entre la platea ante la posibilidad de vivir esas experiencias algún día (más en territorios como California propensos a estos cataclismos). Pero **Terremoto** no desperdicia la posibilidad de incorporar malvados secundarios, como es el caso del guardia nacional psicótico interpretado por el olvidado Marjoe Gotner, ni de repartir un extraño sentido de la justicia entre los protagonistas, siempre con un adecuado sentido moral (al final del film, Charlton Heston preferirá morir junto a su esposa que salvarse con su amante).



El diablo a las cuatro

Con **Terremoto**, el desastre natural tomó forma como villano cinematográfico casi absoluto, provocando una serie de imitaciones —no contamos los desastres producidos por la mano del hombre, como **El coloso en llamas** (John Guillermin, 1974)— que incluían todo tipo de horrores provocados por la madre Tierra, llegando los japoneses a autoinmolarse en **El hundimiento del Japón** (Shiro Moritani, 1975), que incluso en su versión americanizada tuvo como protagonista a Lorne Greene, popular por su aparición en **Terremoto**. Curiosamente, en toda esta avalancha de títulos la erupción volcánica no se incluyó hasta muy tarde, cuando la moda del desastre ya estaba prácticamente agotada, con un film de título equívoco como es **El día del fin del mundo** (James Goldstone, 1980), donde un volcán destruía un paraíso turístico del Caribe. En esta producción crepuscular de Irwin Allen, el volcán no toma de manera clara sus atributos fálicos y eyaculantes propios de la fisonomía del fenómeno, teniendo que esperar a la nueva moda catastrófica de los años 90 para encontrar todo un falo explosivo, un monumento a la prepotencia masculina en el ámbito de la maldad natural como es el monte de fuego protagonista de **Un pueblo llamado Dante's Peak**, posiblemente la más hábil, inquietante e, incluso, inteligente película de desastres de los años 90, muy superior a su competidora **Volcano** (Mick

Jackson, 1997), donde no hay montaña de fuego sino simples eyaculaciones precoces en medio de un barrio de Los Angeles en un tono pretendidamente documental que quita poder de maldad a la hecatombe.



Tiburón

Tampoco los huracanes han tenido mucho éxito dentro del género de las catástrofes, aunque su clásica caracterización con nombres de mujer no ha impedido su imponente virilidad en la pantalla en filmes como **Ciclón** (Rene Cardona, Jr., 1977) o el *remake* de Dino de Laurentiis del film de John Ford, **Huracán** (Jan Troell, 1979). Siguiendo en los cauces de los vientos descontrolados, la película que mejor define al desastre como villano prepotente y masculino es **Twister** (Jan de Bont, 1995), un film donde el fenómeno natural es protagonista absoluto, medio de lucimiento de unos increíbles efectos especiales y reduciendo a los protagonistas humanos al estereotipo más esquemático. En **Twister** el malo es la estrella, esperamos sus efectos devastadores y nadie intenta detenerlo, sino estudiarlo, entenderlo. Ejemplo de iconografía surrealista al servicio del gran espectáculo (esas vacas volando alrededor del tornado son inolvidables), **Twister** puede ser un film vacío dramáticamente, pero ejemplificador en el camino del cataclismo como estrella del cine de los 90.

Ellos también son desastrosos

Pero existen otro tipo de villanos naturales, de enemigos intolerantes y poco dialogantes que la madre Tierra lanza contra nosotros y que, en su mayoría, tienen claros atributos masculinos. Desde el cine de los años 50, los monstruos que arrasaban ciudades tienen un comportamiento muy varonil, nunca determinado de forma expresa, pero sí por sus movimientos y acciones, como en el caso de **El monstruo de tiempos remotos** (Eugène Lourié, 1953) o **The Black Scorpion** (Edward Ludwig, 1957).

El *kaiju eiga* japonés es más explícito, dejando claro que la única fémina del grupo es la polilla gigante Mothra —el único monstruo del bestiario Toho con buenas intenciones desde su primera aparición en **Mothra** (Ishiro Honda, 1961)—, dejando clara la masculinidad de Godzilla, el rey de los monstruos, así como de sus comparsas Rodan, Ghidorah, Anguilas o Gorosaurus, cuestión que siempre ha producido el problema de determinar cómo rayos se reproducen estos seres.

Ya en los años 70 **Tiburón** (Steven Spielberg, 1975) aprovechaba el fenómeno del cine de catástrofes dominante para individualizar la tragedia en personajes identificables, mediante los ataques de una bestia desafiante y dominante, con claros atributos masculinos como son el gusto por la caza y su juego con individuos puramente establecidos en las coordenadas del modelo masculino. **Tiburón** creó una moda imparable, con bichos desbocados por doquier, de los que casi ninguno tenía sexo femenino: ni siquiera los rumores de que el escualo de **Tiburón 2** (Jeannot Szwarc, 1978) fuera la hembra del bicho del original han sido confirmados. Ahí tenemos villanos tan machos como el vengativo esposo y padre de **Orca, la ballena asesina** (Michael Anderson, 1977), el búfalo albino que “penetra” con sus cuernos a todo indio que se le ponga por delante **El desafío del búfalo blanco** (J. Lee Thompson, 1977), sin olvidar los atributos de masculinidad tan evidentes siempre en el personaje de King Kong, muy sobredimensionados en la versión de 1976 dirigida por John Guillermin y producida por Dino de Laurentiis, aunque no se pueda considerar al gorila gigante como el villano de la historia, pues su buen corazón también fue exagerado en esta versión. Además, ¿alguién se imagina a una Queen Kong convincente? Sólo un director psicotrópico como Fran Agrama se atrevió a realizar este sueño húmedo en 1977 bajo el título de **Queen Kong**.



Godzilla contra los monstruos

Pero la masculinidad en los bichitos desatados se llega a desbocar de manera alarmante en películas de serie B como **Humanoides del abismo** (Barbara Peeters, 1980), donde los seres del abismo reclaman mujeres para procrearse a lo bestia, llegando a la violación en masa y olvidando el romanticismo de su pariente próximo de los años 50 que protagonizó **La mujer y el monstruo** (Jack Arnold, 1953) o en **El enjambre** (Irwin Allen, 1979), donde el grupito de abejas mosqueadas (valga la redundancia) siempre es considerado como un todo homogéneo claramente masculino.

Y es que los animales desatados y hartos de los humanos siempre han manifestado su clara villanía desde postulados masculinos, llegando al colmo los leones asesinos de **Los demonios de la noche** (Stephen Hopkins, 1996), donde dos machos felinos viven, cazan, comen y sabe Dios qué más juntos, olvidándose de la existencia de algo llamado leonas. Es el último punto y seguido de una serie de ejemplos interminables en que los animales desatados mantienen clara su virilidad, renunciando el cine de Hollywood en muchos casos a presentar la villanía natural desde una óptica femenina.

Otras veces el desastre proviene desde el espacio, desde lejanos mundos, bien en forma de impacto brutal, como en **Cuando los mundos chocan** (Rudolph Maté, 1951), **Meteoro** (Ronald Neame, 1979) o las inminentes **Armageddon** (Michael Bay,

1998) o **Deep Impact** (Mimi Leder, 1998), siendo la primera de estas dos recientes producciones un claro ejemplo de *muscle man movie* y Bruce Willis contra el pedrusco del espacio, algo que ya implica la ausencia de relevantes elementos femeninos en el asunto. Pero en otras ocasiones la amenaza espacial se reviste de monstruo baboso, normalmente con ciertas preferencias por las féminas de nuestro planeta, como ocurre en **Alien, el octavo pasajero** (Ridley Scott, 1979), donde el monstruo protagonista mantenía una extraña atención por el *striptease* de Ripley, descubriendo en la segunda entrega que su civilización es matriarcal, con una reina al frente, pero su organización defensiva es claramente masculina, para hacer frente con éxito a los marines enfurecidos. También en **Starship Troopers** (Paul Verhoeven, 1997), los extraterrestres se organizan en torno a un cerebro, pero esta vez claramente masculino, con órgano penetrador de cerebros, indicando un enemigo natural alienígena de claro predominio masculino.

En definitiva, los desastres naturales han ido conquistando desde diversas formas y manifestaciones su estrellato en el Olimpo de los malvados de cine, siendo además unos villanos generosos, que han permitido que hombres normales y poco aguerridos como arquitectos, bomberos de ciudad, astrónomos o periodistas (por poner algunos ejemplos) se conviertan en héroes capaces de detener al villano definitivo, al monstruo del millón de ojos, incombustible y mutante como es el cataclismo viril y cruel surgido desde la ira de la naturaleza caótica de la que dependemos.



Alien 3



Drácula de Bram Stoker

Gary Oldman

La imposibilidad del bien

Francisco Plaza

Txarkeria-mota ugari dago. Zinematografoaren hasta penetalik, hamaika neurri eta izaera desberdinetako gaizkileek eraso diote pantailari protagonistei sufriarazteko, eta sarritan, pantaila-minutuak lapurtuz, jendearen zaletasunean haiek ordezkatzeko ere lortu izan dute. Pertsonaia maltzurren galería horretan, gurpil-aulkia eskailetratan behera bultzatzen duen Richard Widmark-etik hasi eta James Stewart-i zangoztraba egin dion Lee Marvin-engana iritsi arte, atson zarpail bihurturiko Edurenezuriren amaordeak ere badu bere lekua. Inondik ere, gaizkiak baditu hamaika aurpegikera; Gary Oldman-ek bezalaxe.

ituémonos a principios de los años noventa, cuando el paranoico Oliver Stone está

preparando **JFK, caso abierto** (1991), su particular visión del magnicidio más importante de la breve historia de Norteamérica. Para interpretar al incorruptible Jim Garrison, que pelea contra todo y contra todos tratando de esclarecer el asesinato del bienamado presidente, Stone ha escogido al héroe americano por antonomasia de los últimos ochenta y primeros noventa, Kevin Costner. El *casting* plantea ahora un grave problema; encontrar un actor que pueda encarnar al hombre más “odiable” que pueda imaginarse: un comunista asesino (o viceversa) capaz de truncar con sus disparos la carrera política, y de paso la vida, del político más popular de los tiempos modernos; un supervillano en la mejor tradición Marvel que debe despertar las antipatías del público al primer golpe de vista. La mezquindad de Lee Harvey Oswald no merecía otro reflejo que la una vez más fascinante composición de un Gary Oldman que huyendo de los arquetipos consiguió dotar de profundidad y coherencia a un personaje que previsiblemente podría haber quedado condenado a un maniqueísmo exasperante.

Si hay un villano clave en este fin de siglo, un heredero directo del Dennis Hopper de **Terciopelo azul** (1986), ése no es otro que el actor inglés. Más próximo a la hipérbole que a la introspección interpretativa, Oldman pertenece a esa estirpe de intérpretes que en las antípodas de la contención trabajan sus personajes al límite, siempre asomándose desde el camino de los excesos al abismo del ridículo absoluto. Marcado por una infancia difícil y un carácter problemático, alcohólico en la vida real (lo que ha convertido su vida personal en una sucesión de fracasos y naufragios emocionales) y físicamente dúctil como pocos frente a una cámara, Oldman parece haber quedado encasillado ¿definitivamente? en un perfil de personaje cuyas líneas maestras podrían subsumirse en un estado de excitación cercano al paroxismo y un comportamiento decididamente psicopático acompañado siempre de una vulnerabilidad surgida de su propio desequilibrio. Chulos de putas, terroristas y asesinos son algunos de los caracteres en los que mejor ha encajado Oldman y con los que ha conseguido sus mayores cotas de expresión por un lado y el mayor reconocimiento del público por otro. Alejándose de estos parámetros, sus interpretaciones en películas como **Basquiat** (1996), en la que interpretaba al artista Albert Milo, o **Amor inmortal** (1994), donde daba vida ni más ni menos que al genial Ludwig van Beethoven, son por demás ejemplares de lo poco convincente que Oldman puede llegar a resultar cuando intenta abandonar su habitual campo de acción y han servido para afianzarle (¿amortajarle?) en su personaje excesivo y granguñolesco.

Hacer de bueno no es para ti, Gary

Los dos ejemplos anteriormente citados sólo nos ayudaron a confirmar lo que sospechábamos desde **Sid y Nancy** (1986); a saber, que Oldman dota a todos los personajes que interpreta, incluso a los que *a priori* pudieran parecer más cercanos a una relativa “normalidad”, de un elevado grado de turbiedad. Sus (gracias a Dios) contadas apariciones como protagonista positivo, léase la fallida adaptación del clásico de Hawthorne **La letra escarlata** (1995) o su anecdótico intento de parecerse a Bogart en la piel del detective Pat Keiley en un episodio de la miniserie televisiva **Fallen Angels** (1993), se saldaron con relativos fracasos artísticos. En la primera de ellas, Oldman interpretaba con su habitual entrega a un religioso que incumplía la ley trabando bíblico conocimiento con una apetitosa y recientemente enviudada Demi Moore. El reverendo Dimmesdale desafiaba a la primigenia y puritana sociedad norteamericana y aparecía luchando por la libertad junto a los nativos desheredados y enfrentado a la bienpensante comunidad tardo-colonial de la que, por otro lado y paradójicamente, era uno de sus miembros más destacados. Incluso sus personajes más alejados de un registro perverso reciben la impronta de un Oldman cuya inquietante mirada obliga al espectador a mantener siempre la guardia alta en espera de que algo desagradable suceda de un momento a otro. Baste como clarificación al respecto observar que es en el fascinante **Drácula de Bram Stoker** (1992) de Francis F. Coppola donde un personaje interpretado por Oldman aparece más cercano a lo que se entiende por un protagonista positivo. Su mefistofélico príncipe de las tinieblas oscila grácil entre el romanticismo adolescente y la maldad transoceánica en estado puro. Reflejo invertido y convexo de James Stewart, Oldman consigue que su sola aparición en pantalla resulte por si misma amenazadora y eclipsa a sus personajes cuando se enfrenta a papeles no demasiado consistentes. Así, el descerebrado rockero heroinómano Sid Vicious se convertía gracias a la convicción con la que Oldman se enfundó su piel en un atormentado héroe existencialista, y la efímera relación que mantuvo con una *groupie* alcanzaba la intensidad de un soneto de Petrarca.

El signo de la locura

Además de esa sensación de desamparo y peligrosidad que podemos considerar común denominador en todos los trabajos de Oldman, los perfiles de sus personajes aparecen siempre remarcados por un matiz decididamente psicótico y un desequilibrio evidente. En recreaciones alejadas de la clásica figura del malvado, como el inseguro Ian Tyson de **El clan de los irlandeses** (1991), un atormentado sociópata víctima de su tiránico hermano, la “bondad” intrínseca del personaje se ve empañada por un comportamiento alejado de cualquier pauta de normalidad y que raya la esquizofrenia. Recordemos el sufrimiento de este personaje fronterizo, capaz de guardar en la nevera las manos de un cadáver y permitirse jugar con ellas, pero al mismo tiempo dispuesto a cualquier cosa con tal de mantener la amistad de su viejo amigo de la infancia. En **Amor a quemarropa** (1993), Oldman interpreta a otro personaje nada ascético, el desmadrado Drexel Spivey, un macarra blanco que quiere ser negro, un inadaptado que no se siente a gusto dentro de su propia piel y que intenta modificar su aspecto exterior para dejar de ser él mismo, peculiaridad ésta compartida por el propio actor, que gusta una y otra vez de modificar su aspecto físico en aras de conseguir una mejor caracterización que le ayude a construir el personaje. Como otros grandes pesos pesados de la actuación desbordante y desbordada, Oldman gusta de mutar entre papel y papel pasando sin descanso del arrastrado policía adicto a los barbitúricos de **El profesional** (1994) al rollizo alcaide Glenn de **Homicidio en primer grado** (1995), para después volver a perder peso y cambiar el corte a cepillo por la frondosa melena negra del religioso Dimmesdale en **La letra escarlata**.

La sublimación del perfil psicótico mostrado en la práctica totalidad de sus interpretaciones alcanza sin embargo un histrionismo arrebatado en dos de sus apariciones más felices y celebradas, en las que ya con una visión autocomplaciente, Oldman se permite dar rienda suelta a todo un festival de gestos que harían palidecer al mismísimo Lee Strasberg. En **Homicidio en primer grado**, Oldman encarna a Warden Glenn, tiránico alcaide de la prisión de Alcatraz, que no sólo consiente los malos tratos a los internos, sino que llega incluso a infringirlos él mismo dando en todo momento muestras de disfrutar enormemente con su trabajo. Oldman se regodea dejándose llevar por un personaje tan excesivo que parece hecho a su medida, al que despoja de toda humanidad y convierte en un exasperante amasijo de sudor y gritos, que alcanza el culmen en la escena del interrogatorio al que es sometido por el joven letrado, interpretado en el film por Christian Slater, demostrando su condición de acróbata de la gestualidad facial.



Amor a quemarropa

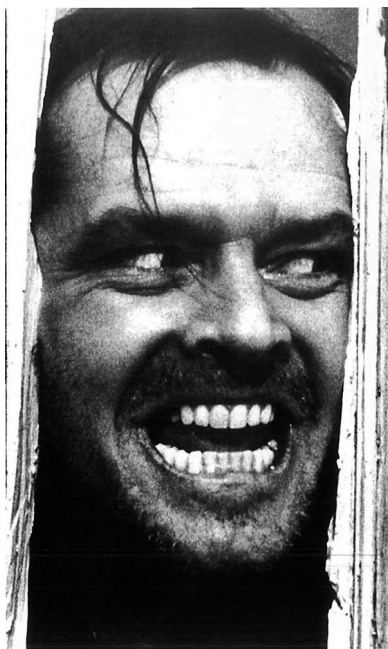
Pero quizás sea su magnífico trabajo en **El profesional** el mejor exponente de su característico modo de interpretar. Excesivo y excedido hasta el límite de lo permisible, el personaje interpretado por Oldman es Norman Stansfield, un corrupto policía envuelto en asuntos poco diáfanos, Su interpretación en este film contiene momentos tan absolutamente memorables como el diálogo que mantiene con Natalie Portman en el lavabo de la comisaría; recreación monstruosa y posmoderna de la escena de Frankenstein junto al lago, el moderno Prometeo-Oldman se acerca sibilinaamente a la lolitesca Portman alcanzando cimas de tensión erótica de difícil descripción. Oldman se apunta así un nuevo tanto engrosando con el acoso a menores la larga lista de desmanes cometidos por sus personajes.

La parodia. Sólo para incondicionales

Los últimos antihéroes interpretados por Oldman han tenido sin embargo un decidido tono paródico. El malo malísimo Jean Baptiste Emmanuel Zorg de **El quinto elemento** (1997), versión siniestra y filonazi de Krispín Klander, resulta caricaturesco, una autorreferencia humorística con la que Oldman asume el rol al que parece encadenado a perpetuidad y, dando una forzada vuelta de tuerca a su propio personaje, se ríe sin reservas de sí mismo y, de paso, invita a todo espectador receptivo a disfrutar con sus dislates tan coherentes con el espíritu lúdico y *naïf* que impregna todo el film de Luc Besson. Zorg es la cima de la maldad, es mezquino y perverso hasta el punto de que su ambición que le empuja a querer dominar el mundo entero termina por convertirle en patéticamente risible. Oldman acepta el reto que le lanza su buen amigo Besson y borda esta caracterización meta-perversa convirtiéndose en un teleñeco de sí mismo.

Y aún más delirante resultaba su hasta ahora última aparición como el perverso Ivan Korshunov en **Air Force One** (1997), en la que ni más ni menos intentaba secuestrar al mismísimo presidente de los EE. UU. (ahí les duele) encarnado por un Harrison Ford que veía cómo su avión personal era invadido por un maléfico exsoviético que aún no se había enterado del final de la guerra fría. Aunque, por supuesto, al final el bien terminaba venciendo, Oldman volvía a conseguir inexplicablemente que a pesar de los excesos cometidos su credibilidad como intérprete permaneciera intacta.

Oldman ha dado recientemente un paso adelante en su carrera al debutar como realizador con la impactante **Nil By Mouth** (1997), una cruenta película de tintes autobiográficos. Mientras, podremos verle en breve enfrentado a William Hurt en la epopeya espacial **Lost In Space** (1998), donde, adivínenlo, volverá a interpretar a un supervillano sin escrúpulos que intenta amargar la vida de una familia. Sorpresa, sorpresa.



Jack Nicholson

¡Sssssh! No despierten a la fiera

Jimmy Entragües / Áurea Ortiz

*Pertsonaia positiboak antzeztean ere, Jack Nicholson beti ematen die halako anbiuotasun-ikutu bat. Hirurogeigarren hamarkadan aktoretzan outsider lanetan hasi zenetik eta ezagutzera emango zuen **Alguien voló sobre el nido del cuco** (1975) filma egin zuenetik, azken lanetaraino gizaki ororen azpian atzan aberea hobekien adierazten duen akotrea dugu Nicholson.*

El resplandor

Como pocos actores, Jack Nicholson refleja la cara salvaje, descontrolada e irracional del ser humano.

Su rostro puede transformarse en el de un oscuro secuaz del demonio con sólo desplegar su famosa sonrisa y mirar torvamente. La maldad que puede llegar a expresar nunca será la del villano con una estrategia para dominar la tierra, ni la del malvado frío e insensible. Desde luego insensible, no. Más bien todo lo contrario. Si se enfada, mejor no estar cerca. En realidad, sus personajes malvados (que no son todos los de su carrera, como pudiera pensarse, sino sólo unos pocos) reflejan una maldad instintiva, que proviene del lado más salvaje del concepto humano, está más allá de la razón y de la civilización y sólo le sirve para satisfacer su propia naturaleza; su maldad no se entiende como un medio para conquistar algo, sino como una finalidad en sí misma.

Si en un película aparece Nicholson, el espectador está esperando en qué momento se producirá la inflexión, cuándo va a desencadenarse la reacción frenética. Jamás podrá representar un héroe positivo, sin mancha. Aunque no sea malo, siempre será inquietante; aunque no sea desalmado, siempre se mostrará ladino. La tensión nunca le abandona. En **Chinatown** (Román Polanski, 1974), empeñado en descubrir la verdad (algo totalmente loable y socialmente necesario), todos sabemos que está en el borde, presentimos que en cualquier momento puede cruzar la frontera y pasar al otro lado. De la tranquilidad a la violencia sólo hay un tenue paso y él siempre parece estar dispuesto a darlo. Pero detengámonos, mínimamente, en el rostro del actor: sonrisa sin atisbos de inocencia, sardónica y burlona; ojos profundos y pequeños; cejas prominentes y mefistofélicas y dos generosos surcos que cierran sus pómulos, son las armas que esgrime para exteriorizar perversión y malevolencia. Su notable capacidad para forzar el gesto y llevarlo hasta cotas histriónicas le permite con sólo despeinarse y abrir el cuello de la camisa componer una de las muchas caras de la maldad, aquella que desatiende los códigos de la racionalidad, la más próxima al complejo mundo de la sinrazón. Pero la adquisición de este superávit de patrimonio gestual se encuentra en las frondosas bases de sus primeros trabajos.

La inicial formación profesional se construye dentro de la producción *off Hollywood* (en la factoría Corman), preferentemente sobre personajes marginales, contraculturales, siempre con un punto oscuro, siempre al filo del descontrol (marca de fábrica Nicholson), aunque en general no traspasaban ese límite. Filmes como **El tiroteo** (Monte Hellman, 1966), **Buscando mi destino** (Dennis Hopper, 1969) o *Rebel Rousers* (Martin B. Cohen, 1967), en general circunscritos a la moda de los jóvenes rebeldes y en compañía de *outsiders* como Monte Hellman, Dennis Hopper, Bruce Dern, Roger Corman o Warren Oates, son los que gestan su técnica y moldean una etiquetación imposible. Con el fruto de estos trabajos, heterogéneos y desiguales, Nicholson va perfilando su característica labor actoral que le permitirá en el futuro desarrollar todo su destreza/potencial/habilidades/talento.

Su explosiva madurez estalla en **Alguien voló sobre el nido del cuco** (Milos Forman, 1975), Aunque aquí no es exactamente un malvado (para mala, la enfermera Ratched), su interpretación de un cuerdo que intenta pasar por loco es un variopinto catálogo de las diversas caras de la locura y el gesto como provocación. La personalidad de McMurphy viene determinada por un histrionismo bien entendido, perfectamente adaptado a las necesidades de la historia y del personaje, grotesco y burlesco. Y añade un componente que ya nunca le abandonará: el de una interpretación cobijada en la desmesura, pero propensa a la diversión y socarronería. La suelta composición de vividor ocioso, entre revoltoso y apto para la furia, y amenazante sonrisa liberadora le condujo a ganar su primer Oscar a la interpretación. Con la venia de la industria Nicholson obtenía licencia para soltar su incorsetable dominio corporal.



Alguien voló sobre el nido del cuco

Fusionando ese material de partida y dotándolo de una nueva lectura, Stanley Kubrick construyó **El resplandor** (1980). Ahora sí, más que nunca el rostro de Jack Nicholson pasó a reflejar el mal en su estado puro, sin coartadas, e instauró en la mente de todos la idea de que sólo él, Nicholson, podía hacerlo. Su interpretación reveló un repertorio completo de la ferocidad, lo siniestro, lo salvaje. El feroz gesto que fabrica el rostro de Nicholson, por la amplitud de su sonrisa siniestra y por la cejijunta maldad que desprende su mirada, invoca a las más terribles de las pesadillas. Su indisciplinado comportamiento y desmedida exageración encontraron en Kubrick la exigente barrera del férreo talento del realizador. La pausada pero milimétrica progresión de locura del personaje de Torrance obliga al actor a un medido ejercicio de sujeción expresiva que se libera en el momento en que el realizador permite el exceso de tragedia desatada, ajustándolo a un irreductible punto de salvaje violencia, prácticamente animal, que acaba conduciendo el feroz delirio de Torrance a una horrorosa muerte por congelación. La mirada perdida, casi en blanco y hacia el cielo, junto a un desencajado rostro ofrecen la imagen precisa de una fiera disecada y ya nada peligrosa, pero poderosamente amenazadora.



El cartero siempre llama dos veces

La mirada de Jack fue para Kubrick herramienta de un doble trabajo: la de la primitiva animalidad irracional abocada a la sangre y la de la muerte vacía y seca.

Con aquel impresionante recital de juegos de facciones Nicholson selló su vinculación con el exceso, aunque su severo patrón le impidiera el divertimento, algo que nunca más volvería a ocurrir.



Batman

Pero entre los valores sabiamente escarbados por los realizadores que utilizaron al actor, se encuentra un componente sustancial a su pícara mirada y lasciva sonrisa: la capacidad de seducción. La imagen que ofrece Nicholson es la de una personalidad compleja y, sobre todo, turbia. Su poder de seducción se centra en su aptitud para expresar un erotismo exento de refinamientos y sutilezas y la promesa de una visita al lado oscuro. Así lo presentó su amigo Bob Rafelson en **El cartero siempre llama dos veces** (1981). La necesidad de distanciar la obra de la primera versión cinematográfica permitió a ambos colegas añadirle (con la impagable ayuda de Jessica Lange) sexo salvaje y una patente carnalidad.

El poder de seducción de Nicholson vuelve a ser el centro de otra película, **Las brujas de Eastwick** (George Miller, 1987), aunque alejado de todo dramatismo y en un tono jocoso. El personaje se acopla como anillo al dedo a las características del actor, y nuevamente, como en otros casos, muestra dos caras diferentes pero no opuestas. Daryl Van Home es a la vez encantador y siniestro, seductor y repulsivo. Ofrece placeres sin límite a las mujeres de Eastwick y les concede una autoestima perdida, pero su habilidad para la seducción es sólo una artimaña que proviene de su condición de diablo. Su propio placer es la única guía de sus actos; en realidad actúa como un niño maleducado: si algo le apetece lo hace, si quiere algo, lo toma, sin calibrar las consecuencias. Con este armazón Nicholson tiene la coartada perfecta

para dar rienda suelta a toda su gama de *tics*, muecas y recursos expresivos, pero achicando la dosis de maldad. Este malo no va en serio, sólo es un diablillo impertinente.



Lobo

Pero Nicholson reservó la artillería pesada para **Batman** (Tim Burton, 1989). Su papel de Joker reúne las condiciones del villano que él siempre quiso ser: es malo, es divertido y es seductor. Y todo ello vivido en el exceso, la exageración, el desenfreno y la grandilocuencia. La sonrisa inolvidable del actor queda fijada para siempre pintada en el rostro deformado del Joker: la marca de identidad de Nicholson es la marca de identidad del Joker. Pero esta pintura, esta máscara, es muy peculiar. No oculta, sino que exacerba los rasgos de identidad. La verdadera máscara, la que oculta de verdad, es la de Batman, y su reflejo ¿sinistro? (¿acaso no es siniestro Batman?) es el Joker. Él no se esconde tras la máscara para cometer sus tropelías, sino que utiliza su mueca dibujada como preludio cómico de su malsano deseo de poder. Su forzado rictus facial le obliga a no dejar de reír (el ácido le ha paralizado los músculos), lo que deriva en una irrefrenable necesidad de insuflar diversión en todos sus vandálicos actos.

El Joker es el verdadero polo de atracción de la película. Nuestra mirada y nuestra atención están con él. Donde Batman es sombrío, él es alegre y extrovertido; el severo negro del murciélago contrasta con los colores chillones del vestuario del

Joker; la contención de Batman se estrella contra el ácido sentido del humor de su antagonista. Él es el amo de la función, y convencido de ello está dispuesto a ser el amo del mundo. Para tal fin despliega sus dotes de seducción con la chica, la ciudad y el propio espectador. Batman puede robarle al final la chica y la ciudad, pero el espectador permanecerá siempre rehén de la fascinación del Joker/Nicholson. Cuando le ofrecieron el papel a Jack Nicholson comentó: “*El Joker soy yo*”. ¿Alguien se atreve a negarlo?

Tras dejar constancia de su innegable capacidad para insinuar la animalidad que subyace en lo humano se le ofrece la oportunidad de demostrarlo con un personaje que es exactamente eso, hombre y animal a la vez. Acepta protagonizar **Lobo** (Mike Nichols, 1994). Sin embargo, a pesar de su idoneidad para el personaje, este malo no pasará a la galería de sus grandes creaciones. Tal vez el peso del maquillaje es excesivo, y oculta la gran habilidad de un actor que no necesita máscaras ni aditamentos (ya hemos visto que en **Batman** no es tal) para mostrar el lado tenebroso. Con la frondosa caracterización, la sensación de autenticidad que respiran los anteriores personajes se pierde y, al margen de la socarronería que consigue con sólo levantar una ceja, lo único que se ve es, justamente, la máscara.

Sin duda, es un actor casi siempre histriónico y excesivo. Capturar a la fiera no es tan fácil, requiere que el director sepa muy bien qué es lo que quiere extraer de él. Mientras Kubrick le ató absolutamente a la disciplina y no le permitió desmanes, Tim Burton concedió libertad ilimitada a su albedrío. Sin embargo, los resultados de ambas películas fueron excelentes y no serían lo que son sin el carisma de este intérprete. Ni sus más acérrimos detractores pueden dudar de que su presencia es insustituible y su talento intransferible cuando se trata de capturar en la pantalla los destellos de la maldad instintiva, el primitivismo, los sentimientos primarios y el abismo de la irracionalidad. A la espera de un nuevo ejercicio de virtuosismo del exceso, tan sólo un deseo: Jack, diviértete, pero no te enfades.



Bonito planeta, ¡nos lo quedamos!

Los malos de las galaxias

Alex Zinéfilo

Espazioan ez ditu inork ere adituko zure oihuak; beharbada, horrexegatik saiatu zaigu zientzia fikzioko ziena, hasiera-hasieratik, espacio ezezaguneko munstroen bidez ikaratzen. Martiztarrek, enperadore zitalek, robot asasinoek eta izaki mutanteek bete izan dute unibertsoa izu kolektiboaz, inbasio-paranoiez eta hiltz desintegratuez. Izan ere, izarrez haraindi, gaiztakeriak ez du mugarik.

Viaje a la luna

El espacio exterior es infinito, oscuro y enigmático. Detrás de la estrella más lejana se ocultan galaxias desconocidas en las que rigen leyes incomprensibles para la mente humana. Y en cada una de esas galaxias existe un supervillano al que ya se le ha quedado corto su sistema solar y planea junto a sus ejércitos del mal la invasión de otros espacios con los que saciar sus inagotables ansias de poder. Son los villanos interestelares, indudablemente los peores del Universo.

Para un villano con vocación imperial no hay tentación mayor que la visión global del espacio que se disfruta en las titánicas naves espaciales. Ninguno de ellos puede evitar estremecerse ante esos impresionantes ventanales con vistas al planeta de enfrente. La Vía Láctea, en concreto el Sistema Solar, planeta Tierra, parece ser uno de los territorios más codiciados por estos piratas del espacio: desde tiempos inmemoriales hemos estado sufriendo sus ataques, tanto en el mismo planeta como en colonias flotantes o naves exploradoras. Hemos sido atacados por nuestros vecinos los marcianos, por extraterrestres en vías de extinción, por razas antropoides sin planeta propio y por seres de todo tipo con malos instintos. Sus métodos no suelen ser demasiado pacíficos, sus ataques no son nunca a pequeña escala y además cuentan con un armamento y unos equipos de lo más sofisticado. No se les puede combatir con nuestros ejércitos convencionales ni se les pueden plantear treguas amistosas, el tiempo corre siempre en nuestra contra, las víctimas se cuentan por miles y los destrozos son irreversibles, no hay forma de escapar, sólo un milagro nos puede salvar.

En el cine de ciencia-ficción, los villanos interestelares, salvo raros especímenes transgénicos, comparten ese afán invasor que tanto atemoriza a la sociedad en general. Es uno de los temas de la épica más clásica, puesto que las guerras y las invasiones constituyen uno de los acontecimientos históricos más comunes y trascendentales de nuestra civilización. Lo que hace la ciencia-ficción o el cine fantástico en general es adaptar esos miedos colectivos a sus registros característicos. De esta forma, el villano de las películas del espacio es una evidente exageración de

la figura del megalómano totalitarista que tanto se ha repetido a lo largo de la evolución de la humanidad, con más o menos paralelismos con personajes reales pero con los mismos objetivos básicos. El personaje del líder es uno de los más socorridos en este tipo de películas y uno de los tópicos más agradecidos por el público de todos los tiempos, más proclive a disfrutar de las maldades de los villanos que de los sufrimientos resignados de la víctima, en este caso los humanos. De cualquier modo, el villano interestelar ha tomado y toma las más diversas formas de presentación, desde claras metáforas de militares fascistas hasta incorpóreas entidades extraterrestres, pasando por ejércitos de mecanismos regidos por una mente unívoca.

Para repasar lo que ha sido uno de los argumentos más elementales del cine fantástico, sección espacio exterior, que precisamente ahora presume de un revitalizador y espectacular resurgimiento cinematográfico, es prácticamente inevitable clasificar tan extenso panorama en distintas categorías de villanía interplanetaria, atendiendo a las múltiples apariencias del malvado en cuestión. No hace falta decir que la lista de invitados está bastante restringida, por lo inabarcable de la galería de aludidos, y que responde a criterios de selección inequívocamente personales, subjetivos y marcianos.

Los vecinos molestos

Por proximidad espacial, los primeros en llegar en la carrera por conquistar la Tierra fueron, cómo no, nuestros vecinos de Marte. Aunque antes se asomaron tímidamente otros más allegados, gracias al mago de los primeros trucajes, Georges Méliès, quien invadió la pantalla con los primeros extraterrestres, los selenitas de **Viaje a la luna** (1902), bastante inofensivos, eso sí.

Julio Verne, H. G. Wells y la literatura *pulp* del *Amaizing Stories* ya habían avisado de los peligros de los marcianos y demás criaturas del espacio, y son sin duda alguna los referentes más directos para estas primeras películas del género. A pesar del éxito entre el público de este tipo de historias, el cine no se ocupó demasiado de los hombrecillos verdes, dejando la ciencia-ficción en manos de alemanes y rusos, que poco interés tenían en criaturas alienígenas al uso. Salvo los ocasionales enemigos del Flash Gordon de los seriales americanos de los años 30, hay que teletransportarse hasta la década de los 50 para descubrir la inesperada variedad de la fauna extraterrestre, que atacaría de forma ininterrumpida los EE. UU, durante la edad de oro de la SF.

Marcianos, venusinos, plutonianos y monstruos de lejanas estrellas aterrizaron en nuestro planeta masivamente, aterrorizando a toda una generación de *teenagers*, carne del *drive-in*. Todas las productoras de cine se subieron al carro de la ciencia-ficción, sobrecargando las pantallas con títulos de todo tipo. Las que contaban con grandes presupuestos presentaban a los más malvados de todos, los que destrozaban capitales americanas con sus rayos atómicos, arruinando monumentos nacionales en un abrir y cerrar de ojos. Un clásico como **La guerra de los mundos** (1953), de Byron Haskin, marcó toda una tendencia a imitar en incontables veces. En esta ocasión los malos eran unos extraños cíclopes fungiformes que pilotaban unos espectaculares platillos dorados aunados con un rayo rojo que con su chirrido inolvidable arrasaba ciudades enteras, emparentando el género con otro que estaba por llegar, el de catástrofes. Lo peor de los imbatibles extraterrestres de **La guerra de los mundos** era que no parecían tener razón alguna para su ataque, era la guerra por la guerra, como si de una plaga bíblica se tratase. Probablemente los villanos interestelares más peligrosos de la época. La fórmula se repitió, con menos presupuesto y en blanco y negro, en **Earth Versus the Flying Saucers** (1956), de Fred F. Sears. Sin embargo, la mayoría de los malvados visitantes son de serie B, llevan trajes de goma, platillos de cartón y aterrizan en pequeños pueblos discretamente. Roger Gorman se encargó de buena parte de estos títulos, realizando en su pequeña factoría productos en cadena con el más variopinto desfile de monstruitos absurdos; sirvan como muestra los cucuruchos con tenazas en **It Conquered the World** (1956) y los cabezones con tres ojos en **The Day the World Ended** (1956). Otros malos ineludibles de la época son el cerebro gigante de **The Brain From Planet Arous** (1958), los cerebritos voladores de **The Fiend Without A**

Face (1958), el viejo con escafandra de **The Man From Planet X** (1950), Vampira y Tor Johnson en **Plan 9 From Outer Space** (1956) o las mujeres en mallas de **Cat Women Of the Moon** (1954), ejemplos de cómo el presupuesto ínfimo no está reñido con los efectos especiales divertidos y originales. La Guerra Fría, la Segunda Guerra Mundial y la era atómica marcaron el trasfondo social en el que se desarrollaron todas estas historias con unos tintes propagandísticos demasiado bobalicones como para ser tomados en serio. A pesar de todo sirvieron como vehículo para desviar la atención de los yanquis preocupados por la amenaza comunista y fomentar un patriotismo exacerbado a prueba de invasiones de cualquier tipo.



Dune

Después de un enorme vacío creativo en el género de la ciencia-ficción, exceptuando las periódicas entregas de la serie de **Star Trek** con sus habituales villanos los Klingons, una suerte de hordas militaristas de lo más bruto, los vampiros espaciales de **Life Force / Fuerza vital** (1985) o el cazador intergaláctico de **Depredador** (1987), habría que esperar hasta los años 90 para gozar de la revisitación del género, echando mano de los progresos tecnológicos de los efectos especiales. En esta nueva generación de monstruos de maldad despiadada y aspecto ultramoderno, hay que destacar a los extraterrestres pseudoegipcios de **Stargate, puerta a las estrellas** (1994), que iniciaron de alguna forma la nueva ola fantástica, las divertidas pero no menos diabólicas criaturas de **Hombres de negro** (1997), los descacharrantes marcianos con una mala baba atroz de **Mars Attacks!** (1997) y los

arácnidos histéricos de **Starship Troopers (Las brigadas del espacio)** (1997).

Mención aparte merece la serie del monstruo extraterrestre por excelencia, **Alien, el octavo pasajero** (1979) y sus secuelas. Una combinación de cine de terror clásico y elementos de la ciencia-ficción más realista protagonizada por uno de los demonios más perversos y salvajes de la historia del cine, una bestia implacable que secuela tras secuela masacra sin compasión tripulantes desprevenidos en naves herrumbrosas. Cuatro variaciones sobre el mismo tema (y los mismos personajes, prácticamente), cada una con sus hallazgos particulares y siempre estimulantes.

Emperadores del espacio

No todo son bichos viscosos en el espacio exterior, existen humanos colonizadores de mundos lejanos que combaten por sus imperios del mismo modo que en la Tierra. Son villanos directamente emparentados con los ególatras jefes militares que han provocado algunos de los periodos más deleznable de la historia mundial, especialmente Hitler y sus ejércitos nazis. Esta evidente identificación con los terrores reales de nuestra memoria colectiva, los hace especialmente desagradables y odiados, lo que contribuye sin duda a hacerlos más atractivos de cara al público. El ejemplo más claro es el maravilloso Darth Vader de **La guerra de las galaxias** (1977) y los posteriores capítulos. Un casco con explícitas reminiscencias nazis, el negro de su traje casi sacado de un porno sadomaso y una voz electrónica deshumanizada, le convierten en uno de los supervillanos más idolatrados de la historia del cine. Por si esto fuese poco, en el tercer capítulo, **El retorno del Jedi** (1983), David Prowse, el actor que se esconde bajo el disfraz, se quita el casco y nos descubre un repelente rostro lívido y lleno de llagas, reflejo de su lado oscuro. No son muchos los supervillanos que consiguen un grado de mitomanía como el de Darth Vader, que ya ha entrado en el santuario de las *stars* de Hollywood.



La guerra de las galaxias

En una línea menos familiar y bastante más retorcida se encuentra otro emperador sin corazón, el Barón Harkonnen (Kenneth McMillan) en la fantasía mística **Dune**

(1984), de David Lynch. El Barón es un obeso pelirrojo con la cara llena de pústulas supurantes y dientes roídos que escupe al hablar y flota en el aire, mientras desangra a efebos andróginos para satisfacer sus vicios sexuales. Este especialmente repulsivo ser lucha por controlar la producción de especia, un dilatador de la mente muypreciado en su galaxia, para lo que cuenta con todo un ejército preparado para la guerra en los interminables desiertos vigilados por los gusanos gigantes. El personalísimo lirismo de Lynch ha favorecido desde siempre a la galería de malvados que pueblan su mundo bizarro y el Barón Harkonnen es buena prueba de ello.



Mars attacks!

El otro gran villano de este apartado está más cerca de Fu-Manchú que de dictadores occidentales, pero conserva la misma actitud déspota y avasalladora de los anteriores. Se trata de Ming, el enemigo número uno de Flash Gordon. Este sádico oriental de uñas afiladas y túnicas *pop* posee una habilidad especial para idear las torturas más refinadas, especialmente con las explosivas amigas de Flash. En la película de colorines y música disco de Mike Hodges, **Flash Gordon** (1980), Ming fue interpretado malignamente por el gran Max Von Sydow, sin duda lo mejor del film, destacando sobradamente entre el resto del reparto.

Máquinas diabólicas

El clásico tema de la criatura que se rebela contra su creador, el mito de Frankenstein, fue también adaptado a los esquemas de la SF, cambiando monstruo por máquina, e incorporando otro villano tipo del género, el robot.

En la década de los 50 legiones de robots llegaron del espacio sin que nadie supiese a ciencia cierta quién los había construido. Estas simpáticas latas andantes tenían graves dificultades para producir inquietud, debido a su ridículo diseño, más propio de los Supersónicos que de una película de ciencia-ficción. Algunos de estos torpes cachivaches harán las delicias de los niños en subproductos *camp* de la talla de **Target Earth** (1954), **Zombies Of the Stratosphere** (1952) o una de las nominadas a la peor película de todos los tiempos, **Robot Monster** (1953), en la que el robot del título no es sino un gorila con una escafandra de buzo en la cabeza.

En cambio, se las hicieron pasar crudas a los humanos las máquinas diabólicas de **2001: una odisea del espacio** (1968) y de **Blade Runner** (1982), es decir, el superordenador HAL y el replicante Rutger Hauer. HAL era “simplemente” un ordenador inmóvil conectado a una nave, pero el diseño minimalista del aparato y su peculiar voz (del actor Douglas Rain) le otorgaron una inquietante presencia y le convirtieron en uno de los personajes más recordados de la película de Kubrick. Rutger Hauer, por su parte, interpreta a un androide, un replicante, en el futuro deprimente de **Blade Runner**, que también decide adquirir identidad propia y deshacerse del control al que están sometidos los de su especie. Hauer consiguió una de sus interpretaciones más memorables, empapándose de una frialdad inhumana y de un sadismo inmoral que casi acaba con el bueno de Harrison Ford. No sería justo olvidar aquí a Daryl Hannah, como replicante rebelde también, dotada de ese morbo *ciberpunk* y esa habilidad acrobática que enamoraría a los más modernos aficionados a las emociones fuertes.

Entidades más allá de la comprensión humana

En la vertiente más literaria de la ciencia-ficción, con una imborrable influencia de las fantasías innombrables e inconcebibles por la mente humana del mítico H. P. Lovecraft, existen unos seres invisibles, incorpóreos, que traspasan todos los sentidos y sólo pueden comprenderse desde la abstracción mental. Son los monstruos de la razón que también provienen de lo más oscuro del universo no conocido. Curiosamente, tan anticinematográficos entes han dado lugar a algunas de las más poderosas películas fantásticas de todos los tiempos, haciendo avanzar, años luz, los límites de la realidad.

En **Planeta prohibido** (1956), Leslie Nielsen, Anne Francis y Robby el Robot luchaban contra los Monstruos del Id, una sublimación de los terrores de los protagonistas producidos por unas máquinas subterráneas. Los Monstruos del Id continúan siendo hoy uno de los grandes hallazgos de la SF, lo cual, considerando que apenas se ven (aparecen en un par de escenas dibujados sobre el negativo), da idea de lo que es la película, una obra maestra de la fantasía lovecraftiana espacial. Muy cercana a esta concepción del terror galáctico, aunque mucho más oscura y subversiva, está otra gran obra del género, la pesadilla de diseño *pop*-crepuscular **Terror en el espacio** (1965), de Mario Bava. En un planeta desierto lleno de luces imposibles y formas geométricas, unos seres psíquicos hacen enloquecer a la tripulación de una nave a la deriva, convirtiéndolos en una especie de vampiros mentales con instintos asesinos. **Terror en el espacio** se recuerda siempre como el precedente directo del **Alien** de Ridley Scott, principalmente por la curiosa y efectiva combinación de géneros, terror y ciencia-ficción.



Planeta prohibido

Tres pequeñas películas de la SF americana de los 50 insistieron en esta corriente de fantasía inteligente y seres amorfos, encumbrándose en los más altos pódiums de la historia del cine con extraterrestres y siendo objeto de varios *remakes* en años posteriores: son **El enigma de otro mundo** (1951), **La invasión de los ladrones de cuerpos** (1956) y **The Blob** (1958). En la primera, un platillo volante encontrado en el Ártico libera a una criatura que se alimenta de la sangre de los exploradores para desarrollarse cual vegetal. En 1982, John Carpenter tomaría el relato original de *Astounding Stories*, en el que se basaba la película, para realizar un *remake* que se convertiría en una de sus mejores películas, **La cosa**, que ahora ya no tiene forma propia, sino que puede adaptar cualquier identidad. La cosa, gracias en gran medida a los insuperables efectos de Rob Bottin, es sin duda otro de los villanos interestelares más impactantes y sobrecogedores de todos los tiempos. Con **La invasión de los ladrones de cuerpos**, Don Siegel contaminó la Tierra con una especie de parásito que atacaba a los humanos durante el sueño, robándoles el cuerpo y transformándolos en unos zombis sin sentimientos. Este otro malvado del espacio visitó la Tierra en dos ocasiones más, en 1978 en la estupenda versión titulada **La invasión de los ultracuerpos**, con un impagable y terrorífico Donald Sutherland, y en 1994, de la mano del controvertido Abel Ferrara, **Body Snatchers**, tercera, fallida y hasta ahora

última realización de la novela de Jack Finney. Finalmente **The Blob**, con un informe, voraz y gelatinoso monstruo, una masa antropófaga que diezma un pequeño pueblo hasta que se cruza con un jovencito Steve McQueen. La espectacular criatura repetirá sus comilonas en el genial y entrañable *remake* de Chuck Russel, **El terror no tiene forma** (1988), con la ayuda de maravillosos y truculentos efectos especiales.



Zombies Of the Stratosphere

Hasta que el destino nos alcance

Desde hace más de un siglo, la maldad que llega de las estrellas nos ha traído demasiados disgustos, catástrofes y matanzas multitudinarias, tantas que resulta cómico que el género esté viviendo en estos momentos una segunda edad dorada, aunque la mayoría de los productos que nos llegan de los EE. UU. (y no del espacio) harían desencajarse de risa a los inocentes públicos de los años 50, si no fuera, quizá, por los horripilantes efectos especiales. Nos acercamos al año 2000, el año en el que deberíamos estar volando por las calles en naves espaciales, vistiendo trajes plateados y comiendo concentrados de comida, cuando en realidad seguimos asustándonos por los mismos bichos feos de siempre. Esperemos que la decadencia de los fines de siglo nos traiga una de esas cíclicas etapas crepusculares de los géneros de moda y los malos de las galaxias nos recuerden aquello de “*tenles miedo, mucho miedo*”.



Hamlet

La elección del mal

Sara Torres

William Shakesperare antzerkigileak asmatu zigun pertsonaia gaiztoa egun darabilgun zentuzuan, gaiztakeria interesen arteko gatazka beharrean, aukera psikologiko bihurtu zuenean. Zinemako bilau asko haren oinordkoak ditugu.

La idea de maldad nace como una categoría religiosa, más tarde se convierte en una noción social y mucho después termina siendo una característica psicológica. Al principio, el mal no es “alguien” malo, sino “lo que está mal”, lo que prohíben los dioses y los desafía, lo contrario de lo sagrado, lo prohibido por quienes tutelan el orden del cosmos a su arbitrio a veces caprichoso. El mal era una cosa en aquellos primeros tiempos que solían hacer las mejores personas del mundo tanto como las peores: se trataba de una transgresión, de cruzar una raya a veces invisible que los dioses habían marcado y que con frecuencia los hombres cruzaban sin apenas darse cuenta. Por ejemplo, Edipo no se propone asesinar a su padre ni acostarse con su madre, aunque es castigado por ello como si lo hubiera hecho deliberadamente. Ha violado un tabú y da lo mismo que lo haya hecho queriendo o no: se le piden en cualquier caso cuentas por ello. Pero a veces el asunto se complica todavía más, porque las normas de los dioses entran en conflicto unas contra otras. Hera, por ejemplo, defiende la fidelidad conyugal y por ello quiere castigar a Paris y Helena, mientras que otros dioses simpatizan con la pareja enamorada. La incansable Antígona cumple un precepto divino de fidelidad a su sangre pretendiendo a toda costa enterrar a su hermano, pero también Creonte tiene motivos religiosos —aunque sea de la religión “moderna” que nace en Tebas, la de la democracia incipiente— para negarle ese derecho. Es importante subrayar que ni Antígona ni Creonte pretenden obtener ventajas personales de sus actitudes contrapuestas. Es decir, que ambos se plantean formas distintas de entender el deber pero ninguno de ellos demuestra en esa confrontación lo que nosotros, con categorías actuales, llamaríamos “mala voluntad”. Si se quiere simplificar, podríamos decir que los principios de Antígona responden a la pura piedad religiosa mientras que en Creonte ya se establecen los comienzos de unos criterios “sociales” de la transgresión.

Y aquí está precisamente el problema trágico para los griegos de la época clásica. Según Hegel subrayó convincentemente en su *Estética*, lo característico de la tragedia griega es que no se trata del choque entre un grupo de personajes buenos o positivos y otros negativos o malvados, sino la oposición irreductible —porque no dialogada, no “mediada” por concesiones y argumentos— entre personajes de buena voluntad pero que parten de principios opuestos. Lo verdaderamente trágico no son los

crímenes que cometen los malos queriendo sino los que perpetran los buenos en su esfuerzo mismo por hacer el bien, al chocar unos contra otros en sus buenos propósitos.

De hecho, ni siquiera puede hablarse de “buenos” y “malos”. ¿Es malo Aquiles cuando se enoja con Agamenón y está a punto de causar la derrota de los aqueos en la guerra de Troya? ¿Es malo Agamenón cuando priva de su botín de guerra femenino a Aquiles?

Homero resuelve el problema diciendo que son diversos dioses los que ciegan a estos guerreros, apoderándose de ellos, obnubilándoles y causando su enfrentamiento. En el fondo son los dioses los que se manifiestan y juegan a desafiarse a través de sus marionetas humanas... La idea de “culpabilidad” no está ligada a la intención mejor o peor de los sujetos —la intención sólo es relevante cuando el sujeto está solo en el cosmos y es libre en sus acciones— sino a la transgresión de alguna norma divina que cometen. Digamos que los llamados hoy “malos”, en la tragedia griega lo son quieran o no, mientras que en la modernidad sólo llamamos “malos” a quienes deliberadamente eligen serlo. En cierto sentido, la superposición entre el carácter y el destino en los personajes de la tragedia les hace más difícilmente inteligibles para nuestra mentalidad moderna que los mismísimos héroes de la *Ilíada* y la *Odisea*, cuyas personalidades “arrebataadas” (según Homero, por la posesión divina) son un anticipo de lo que más tarde serán las complejidades psicológicas a las que estamos hoy acostumbrados, lo que favorece que hayan sido más veces llevados a la pantalla como protagonistas que los enigmáticos personajes trágicos.

El gran inventor de tales complejidades psicológicas en la maldad es sin duda William Shakespeare. Los malvados de Shakespeare se desentienden de los dioses y actúan en un universo en el que no hay un plan establecido ni unas leyes cósmicas inviolables. Están solos con sus pasiones, sus intereses y sus apetitos, pero sobre todo están solos frente a su conciencia. No sólo no se sienten obligados por los dioses sino que tampoco suelen verse motivados por los elevados deberes sociales hacia la comunidad, con la posible excepción de Enrique V y del Marco Bruto de *Julio César*. En cualquier caso, la tragedia en Shakespeare no es el choque entre dos formas contrapuestas de buena voluntad sino el enfrentamiento entre una voluntad mala —es decir, que quiere su propio provecho caiga quien caiga— y los intereses del resto de las personas que se cruzan en su camino. Pero lo distintivo de los malvados shakespearianos es que son siempre “conscientes” de los meandros oscuros de su mala voluntad. Ellos mismos, como le ocurre a Macbeth o a Ricardo III, reflexionan en la agonía solitaria de su conciencia sobre lo feroz de sus deseos y sobre las consecuencias terribles que puede tener entregarse sin freno a ellos. Quizá el más característico de estos ejercicios espirituales es el de Ricardo III, cuando llega a espantarse por haberse convertido en “enemigo para sí mismo” y haber convertido su propia compañía —la de él consigo mismo— en la forzosa intimidad con un criminal.

No hay nada casual en la opción de estos malvados por su conducta criminal.

Aunque en diversas ocasiones sean los accidentes del nacimiento o de la biología los que proporcionen el punto de partida para el malvado, es el protagonista mismo quien después saca de ellos las conclusiones perversas. Comparemos por ejemplo la toma de decisión de Edmundo, el hijo bastardo que desea vengarse del mundo en *El rey Lear*, con la de Ricardo III, basada en su malformación física.

“Pero yo, que no he sido formado para estos traviesos deportes ni para cortejar a un amoroso espejo...; yo, groseramente construido y sin la majestuosa gentileza para pavonearme ante una ninfa de libertina desenvoltura; yo, privado de esta bella proporción, desprovisto de todo encanto por la pérfida Naturaleza; deforme, sin acabar, enviado antes de tiempo a este latente mundo; terminado a medias, y eso tan imperfectamente y fuera de moda, que los perros me ladran cuando ante ellos me paro... ¡Vaya, yo, en estos tiempos afeminados de paz de muelle, no hallo delicia en que pasar el tiempo, a no ser espiar mi sombra al sol, y hago glosa sobre mi propia deformidad! Y así, ya que no puedo mostrarme como un amante, para entretenerme estos bellos días de galantería, he determinado portarme como un villano y odiar los frívolos placeres de estos tiempos. He urdido complots, inducciones peligrosas, valido de absurdas profecías, libelos y sueños, para crear un odio mortal entre mi hermano Clarence y el monarca” (Ricardo III)^[1].

*“Naturaleza, eres mi deidad; a tu ley consagro mis servicios. ¿Por qué me he de someter al azote de la costumbre y he de permitir a la puntillosa exigencia de las naciones que se me desherede, por venir al mundo unas doce o catorce lunas a la zaga de mi hermano? ¿Por qué soy un bastardo? ¿Por qué razón un espurio, cuando las proporciones de mi cuerpo se hallan tan bien conformadas, mi alma tan generosa y mis maneras tan apuestas como puedan serlo las del retoño de una mujer honrada? ¿Por qué se nos infama con este epíteto de espurios, con esta acusación de bastardos? ¿Bastardía? ¿Ilegitimidad? ¡A nosotros, que en el hurto lascivo de la Naturaleza extraemos mejor sustancia y calidad más vigorosa que las que entran en la procreación de toda una tribu de mequetrefes engendrada en un lecho desabrido, enojoso y duro, entre el sueño y la vigilia! Así pues, legítimo Edgardo, he de poseer vuestro patrimonio. El amor de nuestro padre es debido tanto al bastardo Edmundo como al legítimo. ¡Legítimo! ¡Linda palabra! Bien, mi legítimo; si esta carta produce su efecto y mi plan se realiza, Edmundo el bastardo aventajará al legítimo. Crezco, prospero... ¡Ahora dioses, proteged a los bastardos!” (Edmundo en *El rey Lear*).*

En ambos casos, los dos personajes parten de su debilidad inicial —genealógica el uno y biológica el otro— para rebelarse contra su condición inferior a fuerza de imponerse a los otros. Para ello, deciden aprovechar a su favor las convenciones humanas y esa confianza inicial entre los humanos que posibilita la vida social.

“Sé sonreír y asesinar mientras sonrío. Gritar de satisfacción ante lo que aflige mi corazón. Humedecer mis mejillas con falsas lágrimas y transformar mi rostro según la ocasión” (Ricardo III).

“¡Un padre crédulo y un hermano noble, cuya naturaleza se halla tan lejos de

una mala acción que no la sospecha en nadie; sobre cuya honrada simplicidad cabalga fácilmente mi intriga! Veo el negocio. Si no por nacimiento, tenga yo buenas tierras por ingenio. Hallaré bueno todo cuanto se amolde a ese resultado”. (Edmundo en *El rey Lear*).

Ricardo III conquista a Lady Ana a base de aprovechar sus debilidades: halaga su vanidad y la seduce diciéndole lo que desea escuchar cuando el cadáver de su amado, asesinado por Ricardo, está todavía caliente:

“¡No muestres en tus labios ese desprecio, señora, pues se han hecho para el beso y no para el desdén! ¡Si tu vengativo corazón no puede perdonar, mira, aquí te entrego esta espada de acerada punta! ¡Si te place hundirla en mi sincero corazón y hacer salir al alma que te adora, ofrezco mi seno desnudo al golpe mortal, y humildemente te pido de rodillas que me des la muerte! ¡No, no te detengas! ¡Yo he matado al rey Enrique...! ¡Peto fue tu belleza la que me impulsó...! ¡Anda, decídete ahora! ¡Yo apuñalé al joven Eduardo...! ¡Pero fue tu cara celestial la que me guió...! ¡Cómo! ¡Yo que he matado a su esposo y a su padre, logro cogerla en el momento del odio más implacable de su corazón, con maldiciones en su boca, lágrimas en sus ojos y en presencia del objeto sangriento de su venganza, teniendo a Dios y a su conciencia y a ese ataúd contra mí! ¡Y yo sin amigos que amparen mi causa, a no ser el diablo en persona y algunas miradas de soslayo! ¡Y aún la conquisto! ¡El universo contra la nada!”.

También Marco Antonio sabe decir en su célebre discurso ante el pueblo lo que la multitud quiere oír para sentirse a la vez absuelta del crimen contra César y comprometida con su castigo.

“¡Amigos romanos, compatriotas, prestadme atención! ¡Vengo a inhumar a César, no a ensalzarle! ¡El mal que hacen los hombres perdura sobre su memoria! ¡Frecuentemente el bien queda sepultado con sus huesos! ¡Sea así con César! El noble Bruto os ha dicho que César era ambicioso. Sí lo fue, era la suya una falta grave, y gravemente la ha pagado. Con la venia de Bruto y los demás, pues Bruto es un hombre honrado, como son todos ellos, hombres todos honrados, vengo a hablar en el funeral de César. Era mi amigo, para mí leal y sincero; pero Bruto dice que era ambicioso. Y Bruto es un hombre honrado. Infinitos cautivos trajo a Roma, cuyos rescates llenaron el tesoro público. ¿Parecía esto ambición en César? Siempre que los pobres dejaban oír su voz lastimera, César lloraba. ¡La ambición debería ser de una sustancia más dura! No obstante, Bruto dice que era ambicioso, y Bruto es un hombre honrado. Todos visteis que en las Lupercales le presenté tres veces una corona real, y la rechazó tres veces. ¿Era esto ambición...? ¡No hablo para desaprobar lo que Bruto habló! ¡Pero estoy aquí para decir lo que sé! Todos le amasteis alguna vez, y no sin causa... ¡Yo no vengo, amigos, a concitar vuestras pasiones! Yo no soy orador como Bruto, sino como todos sabéis, un hombre franco y sencillo, que amaba a su amigo, y esto lo saben bien los que públicamente me dieron licencia para hablar de él. ¡Porque no tengo ni talento, ni elocuencia, ni mérito, ni

estilo, ni ademanes, ni el poder de la oratoria, que enardece la sangre de los hombres! Hablo llanamente y no os digo sino lo que todos conocéis. ¡Os muestro las heridas del bondadoso César, pobres, pobres bocas mudas, y les pido que ellas hablen por mí! ¡Pues si yo fuera Bruto, y Bruto, Antonio, ese Antonio exasperaría vuestras almas y pondría una lengua en cada herida de César capaz de conmover y levantar en motín las piedras de Roma!”. Todos los ciudadanos: “¡Nos amotinaremos!”.

(Marco Antonio en *Julio César*).

Yendo un paso más allá, Shakespeare inventa un tipo de malvado que ya ni siquiera parece movido por la ambición como Macbeth o por la revancha como Edmundo y Ricardo III. Es el mal en estado puro, el que hace daño movido por una insondable necesidad negativa cuya comprensión se nos escapa y quizá se escapa también al mismo malvado. Es el caso de Yago, que conspira contra Otelo —del que no ha recibido más que favores— sin esperar lograr ninguna recompensa por su traición. Cuando llega la hora final de explicarse y el angustiado Otelo le pregunta al menos por la causa de su procedimiento, Yago se encierra en un mutismo desafiante y propiamente “diabólico”: *“No me preguntéis nada: sabéis lo que sabéis. A partir de este momento, no pronunciaré ni una palabra”.*

En general, los canallas shakespearianos son ejemplos de fuerza de carácter, de determinación negativa. Pero en uno de sus casos más emblemáticos, el de Macbeth, parece ser la debilidad de carácter del protagonista la que le va empujando a cometer sus fechorías, por instigación de *lady Macbeth*, cuyo espíritu en cambio tiene una férrea voluntad de rasgos reconocidamente masculinos. Es ella la que va sugiriendo a Macbeth los argumentos que éste quiere oír, entre halagos y exabruptos, para que su ambición termine finalmente por desbocarse del todo:

“... desconfío de tu naturaleza. Está demasiado cargada de la leche de la ternura humana para elegir el camino más corto. Te agradecería ser grande, pues no careces de ambición; pero te falta el instinto del mal, que debe secundarla. Lo que apetece ardientemente lo apetece santamente. No quisieras hacer trampas; pero aceptarías una ganancia ilegítima. ¡Quisieras, gran Glamis, poseer lo que te grita: Haz esto para temerme! Y esto sientes más miedo de hacerlo que deseo de no poderlo hacer. ¡Ven aquí, que yo verteré mi coraje en tus oídos y barreré con el brío de mis palabras todos los obstáculos del círculo de oro con que parecen coronarte el Destino y las potestades ultraterrenas!” (*Lady Macbeth*).

Parece que la fuerza malvada la tiene Macbeth fuera de sí mismo, en forma de mujer a su lado.

Los villanos de Shakespeare forman una galería inolvidable de los horrores que ha tenido plasmaciones memorables no sólo en los escenarios sino también en la pantalla. Pero el malo shakespeariano en cine no es sólo Olivier haciendo de

Ricardo III o el tenebroso Orson Welles como Macbeth o Kenneth Brannah como Yago. Shakespeare inventa un tipo de malvado, el que es consciente de su perfidia y discute con ella dentro de sí mismo: el malvado “razonante”, el que brinda explicaciones y justificaciones para su conducta a veces tan argumentadas que constituyen toda una nueva teoría antimoral:

“¡He aquí la excelente estupidez del mundo; que, cuando nos hallamos a mal con la Fortuna, lo cual acontece con frecuencia por nuestra propia falta, hacemos culpables de nuestra desgracia al sol, a la luna, y a las estrellas; como si fuésemos villanos por necesidad, locos por compulsión celeste; pícaros, ladrones y traidores por el predominio de las esferas; beodos, embusteros y adúlteros por la obediencia forzosa al influjo planetario, y como si siempre que somos malvados fuese por empeño de la voluntad divina! ¡Admirable subterfugio del hombre putaño, cargar a cuenta de un astro su caprina condición! Mi padre se unió con mi madre bajo la cola del Dragón y la Osa Mayor presidió mi nacimiento; de lo que se sigue que yo sea taimado y lujurioso... ¡Bah! Hubiera sido lo que soy, aunque la estrella más virginal hubiese parpadeado en el firmamento cuando bastardearon”.

(Edmundo en *El rey Lear*)

O como en el caso del personaje interpretado por Welles en **El tercer hombre** (1949), que sin ser una creación de Shakespeare tiene todas las reminiscencias. En el fondo, cada vez que alguien reflexiona sin ataduras teológicas o sociales sobre el misterio aciago de la mala voluntad, está remitiéndose de un modo u otro al gran dramaturgo inglés. En cine ha sido, sin lugar a dudas, Orson Welles quien mejor lo ha entendido. Y nosotros, lectores, espectadores, nos sentimos aún más fascinados por lo que esos malvados dicen que por lo que hacen. A fin de cuentas, lo que nos hechiza verdaderamente de estos personajes shakespearianos es que sus dudas y sus tentaciones nos resultan estremecedoramente familiares. En el silencio de la noche, cualquiera de nosotros podemos oír el susurro de Yago... o sentir la aterradora mirada de Harry Lime.



Sospechosos habituales

Sospechosos habituales

Algunos hombres malos del thriller moderno

Antonio Winrichter

Beste generoetan bezala, film betz bat aurkezten digun “maltzurra” bezain ona dela esan daiteke. Egungo Thrillerra, Fleischerengandik Scorseserenganaino eta Siegelengandik Tarantinorenganaino, geroz eta interes handiagoa erakutsi du hiriko bilaurekiko, fikzioaren protagonista eta heroiaaren aurkari hutsa baino irudi askoz ere korapilatsuagoa osatzen duelarik 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 vampiresa 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 Mitchum 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 acerbias 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 urbano (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 terror** (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 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.



Seven

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 antiliberalismo. 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. Recuérdesse 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 antihéroe, 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.



Speed, máxima potencia

Por mucho que vaya sin afeitar, 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 supervillanos, 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 —Femando Rey en **French Connection, contra el imperio de la droga** (1975)—, aunque la noción 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.



En la línea de fuego

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 fumados 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 cotidianeidad 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 trabajos 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.



Pulp Fiction



Christopher Walken

La maldad angelical

Nuria Vidal

El cazador (1978) filmearekin Oscar saria irabazi zuenetik, Christopher Walken-ek Gaizkiaren forma guztiak antzeztu ditu. New Yorkeko gaua menperatzeko prest dagoen garrantzi txikiko mafiosoarena, hiri-gaueko banpiro intelektualarena, gizonez jeloskor dagoen arkanjluarena, eskrupulorik gabeko psikopatarena edo dantzari asaldatailearena. Bere figura nabariki arraroak amerikar zinearen hogeitau urte bete ditu eta guztietan zehar ez da bere itxura la batere aldatu. Hainbat aldiz antzeztu duen deabruak berarekin behinbetiko ituna egin izana ematen duela esan liteke.

Dinero caído del cielo

Retrato de dos caras

Una descripción naturalista de Christopher Walken nos daría el siguiente retrato: un hombre de cincuenta años, alto, de claros ojos azules, rubio cabello y apariencia tranquila. Estas palabras nos dan una imagen sin duda verdadera del actor. ¿Por qué, sin embargo, al verle en el cine, estos mismos rasgos se revelan prácticamente falsos?

Cincuenta años, 54 para ser exactos, de acuerdo, pero en realidad su aspecto es el de alguien sin edad, alguien que siempre ha sido igual a sí mismo, como si hubiera hecho un pacto con el diablo para no envejecer nunca, sin que por ello se tenga la sensación de una eterna juventud. La verdad es que Christopher Walken nunca fue joven: siempre ha sido como es.

Alto, sin duda, aunque no se pueda decir que es un hombre grande, su aspecto produce la impresión de fuerza sobrehumana, una fuerza que se desprende no de sus músculos, sino de su persona en conjunto, como si tuviera alrededor una especie de aura engrandecedora que llena las pantallas cuando él aparece.

Claros ojos azules. Es evidente que sus ojos son azules, pero no de ese azul esperanzador y cotidiano que produce confort. No, sus ojos tienen un azul pálido, glauco, perverso y gélido. Ojos que ven más de lo que parece, que atraviesan el alma de sus oponentes, que llegan hasta las raíces sin dejar en cambio desvelar nada de lo que sucede detrás de ellos. Ojos velados a cualquier intimidad o sentimiento.

Rubio cabello, casi siempre, aunque no tiene reparos en transformarlo en blanco impoluto o en negro ala de cuervo, sin que por ello su cabellera, mejor dicho su cabeza, pierda ni un solo rasgo de solidez, de fisicidad, casi de casco protector, normalmente peinado liso hacia atrás, sin ninguna concesión a las ondas o a la ligereza del viento.

Aspecto tranquilo con la tranquilidad de la serpiente, la tranquilidad del que sabe que tiene en sus manos las riendas de la situación, la tranquilidad del vampiro con su piel transparente, tan pálida que se ven las venas de su sangre circulando. Un aspecto tan tranquilo como amenazador.

Este es un retrato robot de Christopher Walken actor, un retrato que explica el por qué le proponen casi siempre papeles de malo, de diabólico, perverso, cruel, un retrato que justifica el que confiese en algunas entrevistas con tono compungido: *“Una vez me quejé de un amigo mío de que siempre me ofrecieran personajes auténticamente detestables; le pregunté: ‘¿Por qué crees que siempre me dan estos papeles?’ . Y él me contestó: ‘Porque eres muy bueno haciéndolos, es tan simple como eso’”*.

Lo otro es malo

Efectivamente Walken es bueno haciendo de malo, o quizás sería mejor decir, haciendo del “otro”, ese otro que casi siempre es maligno porque va contra las reglas, contra lo establecido, contra la moral, contra lo que debe ser. Ya sea un mafioso de poca monta, un gángster de gran estilo o el jefe de un clan de delincuentes, ya sea un aristócrata veneciano aburrido de su vida, o un arcángel celoso del hombre, ya sea un pervertidor de jovencitas inocentes o un padre sin escrúpulos. Todos sus personajes le sitúan al otro lado, no sólo de la ley de los hombres, sino de la ley de Dios. Incluso cuando quiere ser bueno, no puede llegar a serlo. Sus ojos no le dejan.

Walken es un misterio, “*un alien*”, decía el director y periodista Chris Petit —**Vuelo a Berlín** (1984)— en una de las mejores entrevistas que le han hecho nunca a Walken. Un hombre que se mueve en ese espacio indefinido de la *twilight zone* donde psicópatas, arcángeles, seres diabólicos, encuentran su lugar idóneo. Un hombre del que se sabe muy poco, que vive aislado del fasto de Hollywood, un neoyorquino clásico al que le molesta el hecho de que vaya donde vaya “*la gente me mire como si fuera Drácula*”. Un Drácula tan especial y único como el que encarnó en **The Addiction** (1996), su segunda colaboración con Abel Ferrara, un vampiro urbano, que uno puede encontrar en cualquier esquina. Pero él no hace nada por alimentar esa leyenda. Al contrario. En todas sus entrevistas intenta ofrecer un aspecto de normalidad absoluta. Y la tiene.

Walken nació en Queens, Nueva York, el 31 de marzo de 1943. Su madre encarriló a sus tres hijos hacia el mundo del espectáculo desde muy pequeños, presentándolos en agencias de publicidad y en programas de televisión. Walken comenzó a posar y a actuar a los 7 años. Primera razón para ser un *alien*: nunca fue un niño normal, dejó la escuela del barrio, entró en una escuela especializada y comenzó a trabajar siendo niño. Lo que más le gustaba era bailar y cantar, y a los 18 años debutó en Broadway. Que canta y baila muy bien lo descubrimos años más tarde en el memorable número de **Dinero caído del cielo** (1981); su *striptease* en la barra ha quedado como uno de los momentos antológicos de la historia del cine, y su capacidad para llevar el ritmo, incluso para convertir en un *ballet* sin música sus interpretaciones, quedó de manifiesto en **King of New York** (1990). Ya antes había participado en un baile memorable, el de la boda de **El cazador**, el título que le lanzó a la fama en 1978 dándole el único Oscar que ha ganado. Allí, en una secuencia inolvidable, que ocupa casi un tercio de la película, Walken demostraba que sabía bailar junto a una Meryl Streep fascinada por sus ojos aún inocentes, ojos que aún no habían visto el horror del Vietnam, que aún no habían llegado al profundo infierno de la ruleta rusa. Fue bailando precisamente como conoció a la que es su mujer desde hace casi 30 años, Georgianne, cuando los dos participaban en una gira de *West Side Story*. En esto también es un *alien*: un actor que vive con la misma mujer tantos años, que no tiene hijos pero tiene tres gatos, es francamente un bicho raro en Hollywood.

Claro que Walken no pertenece a Hollywood, pertenece a Nueva York, al teatro y a las calles de la ciudad de los rascacielos, donde se siente más cómodo que en las avenidas de palmeras de Los Angeles. El teatro, clásico o musical, fue su formación. Walken, como Dafoe, con el que tiene muchos puntos en común —entre otros el de hacer siempre, o casi siempre, papeles de malvados sin escrúpulos— disfruta con la escena mucho más que con el cine. De hecho, para este hombre que empezó a trabajar a los 7 años, el cine llegó a su vida muy tarde.

Inquietar ante todo

Su primera aparición fue a los 29 años en **Supergolpe en Manhattan** (1972). No volvería a llamar la atención del público hasta 1977, cuando Woody Allen le convirtió en el inquietante hermano de Diane Keaton en **Annie Hall**. Un año después, a los 34 años, le llegaba la consagración: Nick en **El cazador**, de Michael Cimino. Parecía que después de este papel, su carrera iba a lanzarse directamente al estrellato. Pero volvió a surgir el *alien* que lleva dentro. Renunció a papeles que no le gustaban y siguió fiel a sus amigos: Cimino en **La puerta del cielo** (1980), Cronenberg en **La zona muerta** (1983), Foley en **Hombres frente a frente** (1986). Y en 1990 se encontró por fin delante de otro *alien* tan extraño, malvado y atractivo como él: Abel Ferrara, un hombre tan pálido como él, tan oscuro en sus intenciones como él, tan inclasificable como él. Ferrara le convirtió en “el Rey de Nueva York” (**King Of New York**), cinco años más tarde le hizo el rey de la noche vampírica en **The Addiction** y un año más tarde le eligió como jefe del clan de **El funeral** (1996), un film donde se habla de Ética, de Moral con mayúscula, la que obliga a mantener un Código de Conducta, a hacer lo que hay que hacer, no lo que se debería hacer.



El cazador

El último ángel

El mismo año en que Ferrara lo convertía en Peina, el vampiro de la noche urbana, Walken aceptó hacer un papel en una primera película titulada **The Prophecy** (1995), dirigida por Gregory Widden. ¿Qué le impulsó a aceptar trabajar en este film, menor y dirigido por un desconocido guionista? Probablemente su personaje: el Arcángel San Gabriel. ¿Por una vez, el eterno malvado iba a hacer de ángel? Si, pero cuidado, no de ángel bueno. Quizás una de las cosas que le atrajo de esta historia fue el hecho de que fueran los ángeles Gabriel, Uziel y Simón los malos de la historia, reservándose el papel de ¿bueno? para un Lucifer espléndido que no quiere ver el infierno invadido de pesados ángeles caídos. Eso y el hecho de trabajar en un film lleno de *outsiders* como él: Elias Koteas, el habitual protagonista de Egoyan, metido a policía con pasado religioso y visiones insoportables; Eric Stolz, con su cara de ángel —nunca mejor dicho— y su capacidad para robar almas; Viggo Mortensen, candidato inequívoco a recibir el cetro de actor condenado a papeles de malo por su físico perversamente atractivo, y Virginia Madsen, actriz que por una vez no es la mala, sino la buena, si es que hay buenos y malos en esta delirante guerra del cielo con reflejo en la Tierra donde el Mal se alberga en el alma negra de un militar, veterano de la guerra de Corea (habría sido bonito que fuera de Vietnam y así el Nick de **El cazador** habría ajustado las cuentas con su pasado), que al final queda libre de volar para encarnarse en cualquier otro ser dispuesto a ello.

Satanás



Abstracts

BROTHER WOLF

Fernando Savater

Actor Jacinto Molina, known in the film world as Paul Naschy, is the closest thing we have on the Hispanic panorama to a cult actor. Always one to be fascinated by celluloid's extravagant effects, he has played roles ranging from Fu-Manchu to the Devil, with an enthusiasm which is much less questionable than his actual acting skills. For the genre's 40-something fans in this country Paul Naschy has been the wolf man par excellence, our head werewolf.

THE GANGSTER WITH THE THOUSAND FACES

Jesus Angulo

The article takes a chronological look at the end of the twenties, and particularly on the early thirties, the period when the gangster in its pure state was created. This purity was soon to be diluted as the decade progressed, and as centre stage was taken over by a new hero: the private eye. In a fragmented fashion, the overall picture is the sum total of the most outstanding gangsters of the period. Starting with the characters created at the end of the twenties by George Bancroft, the article moves on to the three most notorious gangsters of the thirties: Rico Bandello (Edward G. Robinson), Tom Powers (James Cagney) and Tony Camonte (Paul Muni), with secondary character Guino Rinaldo (Georges Raft), and winding up the end of the thirties with Roy Earle (Humphrey Bogart).

UNDERTHE BLACK FLAG

Jose María Latorre

Finding vileness in pirate and filibuster movies is not easy. There isn't just one model but several (as many as there are films). What is clear, however, is that often times the villains do not hide beneath the waving and picturesque flag of lawless men without a country, nor do they breathe the sea air: it is on solid ground earth where the betrayals and conspiracies brew, and where pirates become the victims of an unjust social order which they battle with bonhomie. In this article the exceptions are also explored through a handful of films representing the best of this angle of adventure: **The Treasure Island**, **Captain Blood** (1935), **The Sea Hawk** (1940), **Anne of the Indies** (1951), **The Black Swan** (1942), **Captain Kidd** (1945), **Blackbeard, the Pirate** (1952), **High Wind In Jamaica** (1965) y **The Pirates of Capri** (1949).

SERVICEMEN: THE ENEMY AT HOME

Ricardo Aldarondo

Military officers, responsible for the safety of citizens and for the survival of their rank and file, occasionally in the throngs of war turn into perverse beings, inebriated with madness and power, capable of sending their own men to a sure death in order to achieve a military objective or to be moved up in the ranks. Stanley Kubrick, Robert Aldrich and Joseph Losey got their inspiration from evil military men to make films with a deeply convincing anti-war message.

EVIL, A MOUSTACHE AND MY FATHER

Antonio Santamarina

Mixing a sarcastic ironic tone with personal memories, the filmmaker evokes his first image of Vincent Price —playing the part of a psychopathic assassin in **House of Wax** (1953)— and goes on to bring back the actor's reputation as Master of Evil, earned in the early sixties in Roger Corman's adaptations of various Poe stories. The last part focuses on the tribute paid to the actor by Tim Burton, who in two of his films commemorates the most legendary figure of a genre that has since disappeared.

FATHERS, GODFATHERS AND PROTECTORS

Esteve Riambau

The North American film noir of the thirties discovered in the Mafia a gold mine of characters —real or fiction— which were to embroider the legendary figure of the gangster. With the 1972 release of *The Godfather*, however, the perspective shifted to a character who was above the underworld connections of organised crime. It took on a mythological dimension which has its roots in Shakespearean theatre or Greek tragedy. The sequels to this film, also made by Francis Ford Coppola, back this hypothesis by way of Vito Corleone's heirs, identifying one of them —Michael— with Dracula, another “Coppolian” hero tragically condemned to travel through time satiating his bloodthirsty appetite and maintaining his demiurgical powers.

CHRISTOPHERLEE: THE PLEGMATIC ENGLISHMAN

Juan Antonio Molina Foix

For years Christopher Lee was a little-known, impressively-built, bit part actor whose virtually voiceless characters forced him to fine-tune his mime skills. His roles as the creature in **The Curse of Frankenstein** (1957) and to an even greater extent Dracula made him the number one villain of Hammer Productions. Although forever faithful to his English matter-of-factness, Lee never disappointed when a scene called for passion.

ROBERT DE NIRO, A GUY YOU CAN'T TRUST

Oti Rodriguez Marchante

Face it, Robert De Niro is simply not to be trusted. Ever since the seventies he has specialised in playing not very recommendable types: murderers, wackos, rotten swine, and the like. His first films with Brian De Palma and particularly with Marlin Scorsese —**Mean Streets** (1973), **Taxi Driver** (1976)— made him known as regular walker on the “wild side”, de Niro is one of the few stars who has won the hearts of the public at large with his “bad guy” characters. His most recent films confirm that fact that he continues his journey down the road of Evil.

SATAN MON AMOUR

Jesus Palacios

An unfinished and dizzying study of the Devil and his main henchmen throughout the history of filmmaking.

From the classic silent films inspired in Faust to the Lucifer-like villains of **Star Wars** (1977) or the adventures of James Bond. Diabolic children and the infernally possessed; the Devil amidst men and men amidst the Devil; lascivious spirits and entertaining but wicked imps. Pagan bloody sects and demonic cults, their deliriously charismatic leaders at the helm: Aleister Crowley, Charlie Manson, Gilles de Rais, Jim Jones... Tempting female fiends and nudist witches, Satanists of arts cinema and B-series devils. All together they march in a futile search for the source of the obvious and suspicious love affair between the Devil and the movie industry.

WITH A SMILE ON THEIR FACE

Miguel Marías

The fact that we so often see villains and even murderers in the movies go about their business with a smile on their face can be rather surprising to some people, and taken as even further evidence that fiction films are unreliable. However, one wonders if such a widespread and persistent phenomenon is in fact wilfully and deliberately created year after year by screenwriters, filmmakers and actors, or rather is proof of something real which the lens alone is able to capture.

THE BAD GUYS IN THE COMICS LIKE THE MOVIES, TOO

Angel Comas

The comic world began influencing cinema quite a long time ago. A number of comic strip villains have taken the leap to the big screen in the recent years, and a lot of cinema bad guys have taken their inspiration from characters born in the world of comics. The comic book corrupt have always been more interesting than their antagonists, the good guys. They are splendid and clever characters, true geniuses in the art of Evil. Often times they end up overshadowing the stars of the stories. The Joker and Lex Luther are much more attractive than Batman and Superman. Right now, thanks to a greater freedom in modern filmmaking one can speak more freely of villains and even turn them into the real heroes.

PSYCHOPATH FILMS AND PSYCHOPATHS IN FILMS

Antonio Trashorras

The author of the article looks at the main thematic trends and screenplay constants making up the so-called psychokiller film genre. From films based on real-live killers (classics such as Jack the Ripper and the more contemporary Ed Gem or Henry Lee Lucas) to the grand maniacs created in literature and turned into pop icons, such as Hannibal Lecter. It also delves into concrete cases such as women killers, the numerous teen-ager murder films which came out in the 80s and gained popularity following the release of the Halloween and Friday the 13th series. And finally, the relatively recent variation, now completely at home in the fantasy genre, of the psychopath from the great beyond, made popular by the success of Freddy Krueger.

WHAT'S UP DOC? A FEW NOTES ON MAD DOCTORS AND OTHER VISIONARIES

Jordi Costa

Literary godchild of the 20th century, when science substituted superstition in terms of creating anxiety, the mad doctor was bom in the throngs of romanticism and raised in the benevolent surroundings of the incipient world of science fiction literature. Hand in hand, the film genre has served its followers some of the most extravagant dishes —from obscure German expressionist Messiahs, with blatant nazi overtones, to the diminishing importance of evolutionary certainties in films like **Island of Lost Souls** (1932)—, and later becoming the grey archetype in the plots of B-series films or of unmerciful parodies. Nowadays, with the figure of the mad doctor having earned a certain socially acceptable reputation —take Bill Gates for example— it's up to a filmmaker the likes of David Cronenberg to transcend the cliches.

THE GUNMAN OF CHEYENNE. JACK PALANCE IN SHANE

Quim Casas

This article vindicates the figure of Jack Palance—in his role as classic western rough-and-tough gunslinger—as one of the most important elements in the overall success of *Shane* (1953), an excellent film made by a tightly knit team. Palance perfectly defines the attributes of a character who is the complete antithesis of the story's hero, the repented gunman played by Alan Ladd. Palance only appears five times in the George Stevens film—his first entrance about half-way through the film—but it's enough to make the story take a 180-degree turn and to uncover the violence waiting to be released.

LEE MARVIN: THE VIRTUOSITY OF GRANITE

Carlos F. Heredero

Built like a rock, with a noble gaze, clean spirit and wild ways, Lee Marvin inherited the natural gift of minimal expression from Hollywood's tough guys from the thirties and forties. Human and vulnerable even when his killing instincts stired up repulsion—**The Big Heat** (1953), **The Man Who Shot Liberty Valance** (1962), **The Killers** (1964), **Point Blank** (1967)— Marvin worked his way to stardom first by cultivating wickedness, and once this was accomplished, by searching for moral integrity in his characters, which ultimately brought him into the limelight.

In the second half of the 60s, Italian director Sergio Leone revolutionised the Western genre in particular, and the sense of film violence on the whole, with his Clint Eastwood pictures. The article focuses on the unique way Leone has of characterising and defining his extraordinary characters. He spotlights the case of Lee Van Cleef, an actor who was disdained in his native country because of his build and his problems with alcohol, who became a star due to European westerns. Shortly before his death, Van Cleef enjoyed a virtual film tribute thanks to the then young American director, John Carpenter, who chose him to play a leading role in **Escape From New York** (1981).

LINO VENTURA, THE VILLAIN IN ART

Vicente Molina Foix

The confrontation between the artist who strives for beauty in his work and the merchant who is only interested in the profit that can be made from a piece of art is a topic explored by both literature and film on countless occasions. This clash between genius and mediocrity is reflected in films such as **Rembrandt** (1936), **The Fountainhead** (1949) and in particular Jacques Becker's **Montparnasse 19** (1957). In this latter film Lino Ventura plays a shady character who abuses his relationship with the tormented Modigliani to come out on top.

DONALD SUTHERLAND IN THE SEVENTIES: COMMONPLACE EVIL

Carlos Losilla

Donald Sutherland's film acting career in the decade of the seventies follows an intense and complex path which paints a perfect picture of a contemporary man, apparently quite common and defenceless, who deep down inside is the very essence of the social perversity that surrounds him. In this sense, films such as **Casanova** (1977) and **Ordinary People** (1980) are more disturbing and significant than **Novecento** (1976) or **The Eye of the Needle** (1981), in which he plays the part of an unmistakably bad "bad guy". In the former, the insipid daily lives of the characters hides indifference and passivism that keep him from rebelling against his milieu. And, of course, Sutherland's characteristic physical peculiarities say the rest.

NATURAL BORN DISASTERS

Angel Sala

Natural disasters have always been the perfect villain, either playing a supporting role and letting evil take front stage in the form of some anthropomorphic character, or as the star, such as in **Earthquake** (1974) and other 70s catastrophe films. Natural disasters are always virile by virtue of their incontinence and speed, their indifference and callousness. They also lend themselves to appearances of more or less volatile creatures, who demonstrate their masculine attributes either by violating beautiful girls or by simply leaving femininity in the hands of a limited few, as is not uncommon in *kaiju eiga*.

GARY OLDMAN; THE HOPELESSNESS OF GOOD

Francisco Plaza

Pimps who want to be black, wardens who mistreat their inmates, corrupt policemen and lawyers... these are just some of the most typical characters in the career of this multifaceted actor born in 1958 in New Cross, South London, England. With these wretched characters Gary Oldman has built the foundations of a spectacular acting career that comprises twenty-seven films (four of these made for television) and has been christened (post)modern filmmaking's villain par excellence. He recently tried his luck on the other side of the camera with his debut of **Nil By Mouth** (1997), which was quite successful last year at Cannes.

JACK NICHOLSON: SSSSSH! DON'T WAKE THE BEAST

Jimmy Entraigiies / Aurea Ortiz

Jack Nicholson is one of the actors who has been the best at unmasking the dark and savage side of humankind. Even though he plays positive characters and heroes, he always adds a touch of ambiguity. Even though he's not actually evil, he is always disturbing. After his first work in the Corman factory, his Oscar-winning role in **One Flew Over the Cuckoo's Nest** (1975) is what really brought him into the limelight. **The Shining** (1980), **The Postman Always Rings Twice** (1981) and **Batman** (1989), among many others, have made him one of the most solicited stars in Hollywood and one of the actors who has done (and still continues to do) the best job of exploring the far side of the human soul.

NICE PLANET, WE'LL TAKE IT! (THE BAD GUYS OF THE GALAXIES)

Alex Zinéfilo

From the very beginning science fiction filmmakers have played on collective fear — especially the fear of invaders— spicing up their pictures with a healthy dose of realistic scare tactics. From all comers of the universe beings of every size, shape and colour have landed on our planet with plans much more destructive than all the bad guys pul together could ever dream up. Psychotic Martians, such as those in **Mars Attacks!** (1997), emperors from the dark side, like **Star Wars'** legendary Darth Vader (1977), electronic criminal masterminds like HAL in **2001: A Space Odyssey** (1968) and imperceptible entities like the Monsters of Id in **Forbidden**

Planet (1956): these are only a few of the most representative examples. Today the evil extraterrestrial invader genre is experiencing a successful resurgence, although the rough outlines haven't really changed much since the 50s.

CHOOSING EVIL

Sara Torres

In Greek tragedy there are no evil characters *per se*, only disturbed people with conflicting interests. But it was playwright William Shakespeare who was the true inventor of the modern-day wicked person, that is, the one who plans the evil deed knowing fully well the implications of the damage he or she is about to do. The Shakespearean villains have psychological depth and reflect on their sinister acts while they are perpetrating them. This model has furnished cinema with some of its most memorable pervers.

COMMON SUSPECTS (SOME OF THE BAD GUYS IN MODERN THRILLERS)

Antonio Weinrichter

The article explores some of the changes the figure of villain has undergone in the evolution of the American thriller from the 60s to the genre's renovation at the hands of independent filmmakers. Following the Godard formula in the sense that the hero of the urban thriller has now become a "bad guy, but on the right side of the law", the reactions of the villain are analysed in the face of this invasion of his space. On one hand, we have the villain who's obsessed with the hero and has a private duel with him (double theme); then there are the heavies who want to distance themselves as much as possible from their antagonist by adopting eccentric looks and behaviour. Two non-ethical models of introducing bad guys are compared: holding off revealing their identity as long as possible (whodunit) or focusing in directly on the alternative world they live in; in both cases the effects of their criminal activity is more graphically displayed. Finally, the article looks at some of the villains created by independent filmmakers.

CHRISTOPHER WALKEN: ANGELIC EVIL

Nuria Vidal

A realistic portrait of Christopher Walken would show us a picture that by no means reflects what he conveys on screen. The fact that he has always played evil beings is precisely because he has the calm of a snake that is about to strike out at its prey. Walken is perfect in the skin of the “other man”; the one who doesn’t play by the rules, the man who swims against the current, who rejects what is morally right, who doesn’t do what he should do. He plays outlaws who are not only on the other side of law of Man, but are also on the other side of the law of God, Bom in Queens, New York on March 31st 1943, he started in show business at the age of 7, appearing in commercials and television programmes. Both dancer and singer, Walken debuted at the age of 18 in Broadway musicals, the lessons of which we can see in scenes such as the striptease number in *Pennies From Heaven* (1981). Being married to the same woman for 30 years and no having kids are two factors which add to his alien status in the film world. Primarily a stage actor, he began working in films rather late, at the age of 29, and his real recognition came at 34 with his role as Nick in Cimino’s *The Deer Hunter* (1978). What was thought to be his launch to fame ended up taking a strange path simply because Walken never does what people expect. Together with Abel Ferrara he has made three of his best films: the **King of New York** (1990), Peina, in **The Addiction** (1996), and the big brother of the clan of mafiosos in **The Funeral** (1996). In **The Prophecy** (1995) he played the Archangel Gabriel, who jealous of God’s love for men, is prepared to start a war in heaven.

Ser o no ser



Índices

Índice onomástico

Agrama, Fran: [91](#)
Albert, Eddie: [26](#)
Aldrich, Robert: [26](#), [71](#), [76](#), [89](#)
Allen, Irwin: [90](#), [92](#)
Allen, Woody: [117](#)
Almodóvar, Pedro: [62](#), [114](#)
Altman, Robert: [85](#)
Alyn, Kirk: [52](#)
Ambler, Eric: [46](#), [47](#)
Amiel, John: [62](#)
Anderson, Judith: [48](#)
Anderson, Michael: [91](#)
Andes, Keith: [22](#)
Angelo, Beverly D': [42](#)
Angulo, Alex: [62](#)
Argento, Dario: [43](#), [56](#), [59](#), [61](#)
Armstrong, Louis: [7](#)
Arnold, Jack: [92](#)
Arthur, Jean: [70](#), [71](#)
Attemborongh, Richard: [56](#)
Atwill, Lionel: [67](#), [68](#)
Ayres, Lew: [11](#)

Badham, John: [41](#)
Bailey, Clayton: [65](#)
Baker, Graham: [42](#)
Baker, Robert: [55](#)
Balló, Jordi: [62](#)
Bancroft, George: [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [14](#), [15](#), [16](#)
Bardern, Javier: [44](#)
Bardot, Brigitte: [72](#)
Barkcr, Clive: [42](#)
Barrymore, Lionel: [37](#)
Báthory, Erzsebet: [56](#)
Bava, Mario: [30](#), [104](#)
Bazzoni, Luigi: [80](#)
Beatrice, Luca: [77](#)
Bebber, Jim Van: [61](#)
Becker, Jacqucs: [83](#), [84](#)

Beebe, Ford: [62](#)
Beery, Wallace: [11](#), [21](#)
Beetkoven, Ludwig Van: [94](#)
Belvaux, Rémy: [56](#)
Bergin, Patrick: [41](#)
Berman, Monty: [55](#)
Bertolucci, Bernardo: [85](#), [86](#)
Besson, Luc: [53](#), [95](#)
Bigelow, Kathryn: [43](#)
Binet, Alfred: [68](#)
Bischofberger: [84](#)
Bloch, Robert: [57](#)
Bobbitt, John: [39](#)
Bobbitt, Lorena: [39](#)
Boetticher, Budd: [81](#)
Bogarde, Dirk: [24](#)
Bogart, Humphrey: [7](#), [8](#), [10](#), [12](#), [16](#), [17](#), [75](#), [94](#), [110](#)
Bogdanovich, Peter: [58](#)
Bonzel, André: [56](#)
Boorman, John: [42](#), [76](#)
Borde, Raymond: [113](#), [114](#)
Borgnine, Ernest: [75](#)
Borsos, Philip: [61](#)
Bosch, Juan: [42](#)
Bottin, Rob: [105](#)
Bowie, David: [84](#)
Brahm, John: [48](#), [55](#), [62](#)
Brannagh, Kenneth: [39](#), [109](#)
Brando, Mari  n: [26](#), [33](#)
Brega, Mario: [80](#)
Bridges, Jeff: [113](#)
Bronson, Charles: [75](#), [80](#), [111](#)
Brooks, Richard: [48](#), [61](#), [76](#)
Browning, Tod: [6](#)
Buchanan, Edgar: [71](#)
Buono, Victor: [47](#), [60](#)
Burr, Raymond: [48](#)
Burton, Tim: [27](#), [30](#), [31](#), [50](#), [52](#), [53](#), [99](#)
Buscemi, Steve: [114](#)
Buttgereit, J  rg: [61](#)
Byrne, Gabriel: [114](#)

Cagney, James: [7](#), [8](#), [10](#), [77](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [17](#), [48](#), [52](#), [75](#), [110](#)
Camonte, Tony: [33](#)
Capitani, Giorgio: [80](#)
Capone, Al: [15](#), [32](#), [33](#)
Capote, Truman: [61](#)
Cardona Jr., Rene: [43](#), [60](#), [90](#)
Carey, Timothy: [48](#)
Carpenter, John: [56](#), [59](#), [63](#), [78](#), [82](#), [105](#)
Carson, Johnny: [30](#)
Casanova, Giacomo: [86](#), [87](#)
Castro, Fidel: [72](#)
Cela, Camilo José: [57](#)
Cervantes, Miguel de: [39](#)
Chabrol, Claude: [60](#), [87](#)
Challonge, Christian de: [57](#)
Chandler, John Davis: [48](#)
Chancy, Lon: [28](#)
Chaney Jr., Lon: [5](#), [6](#), [7](#), [17](#)
Chaplin, Charles: [60](#)
Chaumeton, Etienne: [113](#), [114](#)
Chenal, Pierre: [62](#)
Christensen, Benjamin: [40](#), [43](#)
Christie, John Reginald: [56](#)
Cimino, Michael: [33](#), [78](#), [117](#)
Clark, Bob: [60](#)
Clarke, Mae: [12](#)
Clive, Colin: [66](#)
Coburn, James: [22](#), [75](#), [80](#)
Cohen, Larry: [43](#)
Cohen, Martin B.: [97](#)
Conan Doyle, Arthur: [57](#)
Constanzo, Alonso de Jesús: [44](#)
Cook Jr., Elisha: [47](#), [71](#), [72](#)
Cooper, Gary: [79](#), [84](#)
Coppola, Francis Ford: [26](#), [32](#), [33](#), [41](#), [78](#), [94](#), [114](#)
Corbucci, Sergio: [77](#)
Corman, Roger: [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [38](#), [39](#), [97](#), [102](#)
Comish, Doctor: [68](#)
Costner, Kevin: [71](#), [93](#)
Cotto, Manny: [63](#)
Courtenay, Tom: [24](#)

Cox, Alex: [78](#)
Cox, Brian: [57](#)
Craven, Wes: [43](#), [44](#), [59](#), [60](#), [63](#)
Crawford, Joan: [62](#)
Cregar, Laird: [48](#), [55](#), [62](#)
Cronenberg, David: [69](#), [117](#)
Cross, Ben: [42](#)
Crowley, Aleister: [42](#)
Crump, Owen: [60](#)
Cuadrilla, La: [58](#)
Cuarón, Alfonso: [39](#)
Curry, Tim: [41](#)
Curtis, Jamie Lee: [63](#)
Curtis, Tony: [56](#)
Curliz, Michael: [10](#), [17](#), [19](#), [20](#), [62](#)
Cushing, Peter: [36](#), [66](#)

Dafoe, Willem: [114](#), [116](#)
Dahmer, Martin: [61](#)
Damiani, Damiano: [80](#)
Daniel, Henry: [19](#), [21](#)
Dante, Joe: [60](#)
Danton, Ray: [42](#)
Darnell, Linda: [22](#)
Dawley, J. Searle: [66](#)
DeCorsia, Ted: [48](#)
DeMille, Cecil B.: [22](#)
Demme, Jonathan: [57](#), [62](#), [112](#)
Dern, Bruce: [97](#)
Dickerson, Ernest: [41](#)
Dickinson, Angie: [76](#)
Dieterle, William: [89](#)
Dietrich, Marlene: [44](#)
Dippé, Mark A. Z.: [51](#), [53](#)
Dmytryck, Edward: [60](#)
Donaldson, Roger: [89](#)
Donner, Richard: [42](#), [51](#), [52](#)
Dostoievski, Fedor: [57](#)
Doubleday, Frank: [82](#)
Douglas, Gordon: [52](#), [82](#)
Douglas, Kirk: [23](#), [24](#), [33](#), [47](#)

Douglas, Sarah: [51](#)
Dracul, Vlad: [56](#)
Duryea, Dan: [47](#)
Duvall, Robert: [26](#)

Eastwood, Clint: [59](#), [62](#), [71](#), [75](#), [78](#), [79](#), [80](#), [81](#), [82](#)
Elam, Jack: [81](#)
Elliot, T. S.: [30](#)
Ellingtou, Duke: [7](#)
Ellroy, James: [58](#)
Elvey, Maurice: [55](#)
Endfield, Cy: [89](#)
Englund, Robert: [59](#)
Ercoli, Luciano: [61](#)
Esquilo: [65](#)
Esterzhas, Joe: [113](#)

Fairbanks Jr., Douglas: [10](#)
Felipe II; [19](#)
Fellini, Federico: [30](#), [86](#), [87](#)
Ferrara, Abel: [58](#), [59](#), [105](#), [114](#), [116](#), [117](#)
Fields, W. C.: [50](#)
Fiennes, Ralph: [85](#)
Fincher, David: [62](#)
Finney, Jack: [105](#)
Fisher, Terence: [62](#), [66](#)
Fleder, Gary: [61](#)
Fleischer, Hermanos: [52](#)
Fleischer, Richard: [33](#), [52](#), [56](#), [60](#), [72](#), [74](#), [110](#)
Florey, Robert: [60](#), [62](#)
Flynn, Jolin: [41](#)
Foley, James: [117](#)
Fonda, Henry: [81](#)
Fontaine, Joan: [48](#)
Ford, Harrison: [95](#), [104](#)
Ford, John; [75](#), [76](#), [81](#), [89](#), [90](#)
Forman, Milos: [97](#)
Foster, Barry: [56](#)
Fraker, William: [76](#)
France, Anatole: [41](#)
Francis, Anne: [104](#)

Franco, Francisco: [28](#), [30](#)
Franco, Jesús: [5](#), [37](#), [55](#), [62](#)
Frank, Jess (véase Franco, Jesús)
Friedkin, William: [42](#), [61](#)
Fuest, Robert: [51](#)
Fulci, Lucio: [42](#), [61](#)
Fuller, Sara: [76](#), [81](#)

Gable, Clark: [10](#), [89](#)
García, Andy: [34](#)
Garfield, John: [75](#)
Garrison, Jim: [93](#)
Gates, Bill: [67](#)
Gein, Ed: [56](#), [57](#)
George, Christopher: [71](#)
George, Gladys: [14](#)
Gerolmo, Chris: [61](#)
Gershuny, Theodore: [63](#)
Gillen, Jeff: [57](#)
Giuliano, Savatore: [33](#)
Godard, Jean-Luc: [72](#), [111](#), [114](#)
Goldstone, James: [90](#)
González, Servando: [61](#)
Gordon, Bert I.: [61](#)
Gorki, Máximo: [50](#)
Gotner, Marjoe: [90](#)
Grahame, Gloria: [74](#)
Grant, Cary: [4](#), [46](#)
Green, A. E.: [12](#)
Greene, Lome: [90](#)
Greenstreet, Sidney: [48](#)
Gries, Tom: [61](#)
Griffith, David Wark: [6](#), [7](#)
Griggs, Loyal: [71](#)
Guillermin, John: [82](#), [90](#), [91](#)
Gulager, Clu: [48](#)
Guthrie Jr., A. B.: [71](#)

Hackford, Taylor: [41](#)
Hackman, Gene: [52](#)
Hamer, Robert: [47](#)

Hammett, Dashiell: [52](#)
Hannah, Daryl: [104](#)
Hanson, Curtis: [59](#)
Hardy, Robín: [43](#)
Harlin, Renny: [22](#)
Harlow, Jean: [12](#)
Harris, James B.: [58](#)
Harris, Thomas: [57](#)
Harrison, Rex: [47](#)
Haskin, Byron: [21](#), [101](#)
Hathaway, Henry: [73](#), [89](#)
Hauer, Rutger: [103](#), [104](#)
Havilland, Olivia de: [19](#)
Hawking, Stephen: [67](#)
Hawthorne, Nathaniel: [94](#)
Hayward, Louis: [22](#)
Hawks, Howard: [8](#), [15](#), [16](#), [33](#)
Hayden, Sterling: [26](#)
Hearst, William R.: [52](#)
Heflin, Van: [70](#), [71](#)
Hegel: [107](#)
Heisler, Stuart: [74](#)
Hellman, Monte: [97](#)
Herrero, Gerardo: [61](#)
Herrier, Mark: [62](#)
Herrington, Rowdy: [60](#)
Heston, Charlton: [90](#)
Heston, Fraser: [41](#)
Hickox, Douglas: [61](#), [62](#)
Hill, Henry: [33](#)
Hill, James: [50](#)
Hitchcock, Alfred: [46](#), [47](#), [48](#), [56](#), [57](#), [60](#), [62](#)
Hitler, Adolf: [28](#), [56](#), [102](#)
Hjortsberg, William: [41](#)
Hoblit, Gregory: [63](#)
Hodges, Mike: [53](#), [103](#)
Holiday, Billy: [7](#)
Holland, Tom: [60](#)
Homeier, Skip: [81](#)
Homero: [107](#)
Honda, Ishiro: [91](#)

Hopkins, Anthony: [58](#), [112](#)
Hopkins, Stephen: [92](#)
Hopper, Dennis: [84](#), [94](#), [97](#), [112](#)
Hopper, Tobe: [57](#)
Horton, Peter: [60](#)
Hosseini, Robert: [61](#)
Howard, Frank: [61](#)
Howard, Leslie: [16](#)
Hughes, Howard: [15](#)
Hughes, Richard: [22](#)
Hurt, William: [95](#)
Huston, John: [8](#), [47](#), [89](#)

Ibáñez Serrador, Narciso: [62](#)
Iglesia, Alex de la: [44](#), [62](#)
Ihnat, Steve: [48](#)
Ingram, Rex: [42](#)
Irons, Jeremy: [112](#), [113](#)
Isaac, James: [63](#)
Ishikuma, Katsumi: [77](#)
Ives, Burl: [48](#)

Jackson, Mick: [90](#)
Jackson, Peter: [63](#)
Jannings, Emil: [40](#)
Janowitz, Hans: [68](#)
Jaque, Christian: [60](#)
Jarmusch, Jim: [78](#)
Johnson, Ben: [71](#)
Johnson, Samuel: [23](#), [24](#)
Johnson, Tor: [102](#)
Jong, Ate De: [41](#)
Juana de Arco: [43](#)
Julián, Rupert: [62](#)

Kargl, Gerald: [61](#)
Karloff, Boris: [5](#), [28](#), [30](#), [35](#), [36](#), [37](#), [39](#), [43](#), [68](#)
Kastle, Leonard: [61](#)
Kaufman, Philip: [78](#), [87](#)
Kazan, Elia: [71](#)
Keaton, Diane: [117](#)
Keighley, NVilliam: [20](#)

Keitel, Harvey: [39](#), [113](#)
Kenton, Erle C.: [66](#)
Keshner, Irvin: [60](#)
Kiel, Richard: [51](#)
Kikoine, Gerard: [60](#)
King, Henry: [19](#), [20](#), [48](#), [81](#)
King, Stephen: [41](#), [42](#)
Kinski, Klaus: [55](#), [80](#), [82](#)
Klimovsky, León: [5](#)
Koontz, Dean: [44](#)
Korda, Alexander: [84](#)
Kotchcfff, Ted: [62](#)
Roteas, Elias: [117](#)
Kowalski, Bernard: [90](#)
Kubrick, Stanley: [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [98](#), [99](#), [104](#)
Kurten, Peter: [57](#)

Ladd, Alan: [70](#), [71](#)
Lafia, John: [78](#)
LaLoggia, Frank: [41](#)
Lambert, Jack: [81](#)
La-Motta, Jack: [39](#)
Landau, Martin: [48](#)
Landis, John: [60](#)
Landrú, Henri Desiree: [56](#)
Lang, Fritz: [47](#), [57](#), [72](#), [74](#)
Lange, Jessica: [98](#)
Langella, Frank: [41](#), [44](#)
Laughton, Charles: [20](#), [21](#), [47](#), [48](#), [60](#), [66](#), [84](#)
Laurentiis, Dino de: [90](#), [91](#)
LaVey, Antón: [43](#)
Leary, Timothy: [67](#)
Leder, Mimi: [92](#)
Lee, Christopher: [35](#), [36](#), [37](#), [42](#), [43](#), [53](#)
Lee, Rowland V.: [19](#)
Leiber, Fritz: [43](#)
Leonard, Brett: [63](#)
Leone, Sergio: [77](#), [78](#), [79](#), [80](#), [81](#), [82](#)
Leone, Vincenzo: [78](#)
Leroux, Gastón: [57](#)
LeRoy, Mervyn: [10](#), [90](#)

Levin, Henry: [89](#)
Levin, Ira: [42](#), [67](#)
Levinson, Barry: [39](#)
Lewis, Jerry: [37](#), [51](#)
Lewis, Joseph: [81](#)
Lewis, Juliette: [38](#)
Liun, Jeffrey: [12](#)
Liotta, Ray: [38](#)
Little, Dwight H.: [62](#)
Litvak, Anatole: [10](#)
Lloyd, Frank: [48](#)
Locke, Sondra: [62](#)
Logan, Joshua: [76](#)
Lorde, André de: [68](#)
Lorre, Peter: [30](#), [47](#), [57](#), [60](#)
Losey, Joseph: [23](#), [24](#), [61](#)
Lourié, Eugène: [81](#), [91](#)
Lovecraft, H. P.: [52](#), [104](#)
Lubin, Arthur: [62](#)
Lubitsch, Ernst: [46](#)
Lucas, George: [53](#)
Lucas, Henry Lee: [56](#), [57](#)
Ludwig, Edward: [91](#)
Lugosi, Bela: [5](#), [36](#), [48](#), [64](#)
Lustig, William: [60](#)
Lynch, David: [63](#), [103](#), [112](#)
Lynch, Paul: [62](#)
Lyne, Adrián: [62](#)

Maas, Dick: [63](#)
Mackendrick, Alexander: [19](#), [22](#)
MacMurray, Fred: [10](#)
Macready, George: [24](#)
Madrid, José Luis: [60](#), [61](#)
Madsen, Virginia: [117](#)
Malick, Terence: [61](#)
Malkovich, John: [111](#), [112](#)
Mamoulían, Rouben: [51](#)
Mancini, Henry: [71](#)
Mankiewicz, Hennen: [49](#)
Mankiewicz, Joseph L.: [47](#), [49](#)

Mann, Anthony: [47](#), [81](#)
Mann, Michael: [57](#)
Manson, Charles: [42](#), [43](#), [56](#), [61](#)
Mantegna, Joe: [114](#)
Manz, Alf (véase Manzano, Alfredo)
Manzano, Alfredo: [4](#)
March, Fredric: [51](#)
Margheriti, Antonio: [80](#), [82](#)
Marin, Edwin L.: [62](#)
Marshall, George: [89](#)
Marshall, Herbert: [46](#)
Martin, Strother: [48](#)
Martínez Lázaro, Emilio: [60](#)
Marvin, Lee: [26](#), [73](#), [74](#), [75](#), [76](#), [81](#), [93](#), [110](#), [112](#)
Mason, James: [46](#), [48](#)
Massey, Raymond: [84](#)
Mastroianni, Armand: [61](#)
Mastroianni, Marcello: [87](#)
Matalon, Eddy: [62](#)
Maté, Rudolph: [92](#)
Maugham, William S.: [42](#)
Mayo, Archie: [11](#), [16](#)
McDonald, Jeanette: [89](#)
McMillan, Kenneth: [103](#)
McNaughton, John: [57](#)
McQueen, Steve: [105](#)
Méliès, Georges: [40](#), [101](#)
Mengele, Joseph: [67](#)
Meredith, Burgess: [48](#)
Merrick, Laurence: [43](#), [61](#)
Merritt: [43](#)
Meyer, Emile: [71](#)
Meyer, Nicholas: [60](#)
Mikels, Ted: [43](#)
Miles, Sylvia: [42](#)
Milius, John: [53](#), [78](#)
Milland, Ray: [29](#)
Miller, George: [41](#), [99](#)
Milo, Albert: [94](#)
Milton: [41](#)
Mitchum, Robert: [47](#), [110](#)

Modigliani, Amedeo: [83](#), [84](#)
Mokac, Zakes: [44](#)
Molina, Jacinto: [4](#), [5](#), [43](#), [60](#)
Moliner, María: [89](#)
Moore, Demi: [94](#)
Moore, Mary Tyler: [87](#)
Moritani, Shiro: [90](#)
Morricone, Ennio: [79](#)
Mortensen, Viggo: [41](#), [117](#)
Mulcahy, Russell: [62](#)
Muni, Paul: [7](#), [8](#), [11](#), [15](#), [17](#), [33](#), [75](#)
Munro, Caroline: [60](#)
Muniau, F. W.: [40](#)

Naschy, Paul (véase Molina, Jacinto)
Neame, Ronald: [92](#)
Newell, Mike: [33](#)
Newton, Robert: [21](#)
Nichols, Mike: [99](#)
Nicholson, Jack: [41](#), [96](#), [97](#), [98](#), [99](#)
Nielsen, Leslie: [104](#)
Niro, Robert De: [38](#), [39](#), [41](#), [111](#), [113](#)
Noyce, Phillip: [56](#)

O'Brien, Pat: [12](#), [14](#)
O'Feeney, Sean Aloysius (véase Ford, John)
Oates, Warren: [97](#)
Obrow, Jcfferay: [44](#)
Oldman, Gary: [41](#), [93](#), [94](#), [95](#), [113](#)
Olivier, Laurence: [109](#)
Olsen, Rolf: [80](#)
Ormsby, Alan: [57](#)
Ossorio, Amando de: [5](#), [42](#)
Oswald, Lee Harvey: [93](#)

Pabst, G. W.: [55](#)
Pacino, Al: [33](#), [39](#), [41](#), [111](#), [114](#)
Pakula, Alan J.: [87](#)
Palahnuik, Walter Jack (véase Palance, Jack)
Palance, Jack: [26](#), [70](#), [71](#), [72](#)
Pallenberg, Rospo: [62](#)
Palma, Brian De: [38](#), [60](#), [61](#), [62](#), [113](#)

Palminteri, Chazz: [114](#)
Parker, Alan: [41](#)
Parolini, Gianfranco: [82](#)
Patton: [25](#)
Paulsen, David: [62](#), [63](#)
Peck, Gregory: [67](#)
Peckinpah, Sam: [48](#)
Peeters, Barbara: [92](#)
Penn, Sean: [113](#)
Pérez, Xavier: [62](#)
Perrault: [60](#)
Peters, Jean: [21](#)
Petiot, Marcel: [57](#)
Petit, Chris: [116](#)
Petrarca: 94 Pevney, J.: [17](#)
Philippe, Gérard: [84](#)
Piccoli, Michel: [72](#)
Pinochet, Augusto: [28](#)
Piquer, Juan: [62](#)
Pistilli, Luigi: [80](#)
Pistone, Joseph D.: [33](#)
Pitt, Brad: [111](#)
Poe, Edgar Allan: [27](#), [28](#), [30](#), [36](#), [57](#)
Poclvoorde, Benoit: [56](#)
Polanski, Roman: [22](#), [42](#), [56](#), [58](#), [61](#), [97](#)
Portnian, Natalie: [95](#)
Potes, Alicia: [31](#)
Powell, Michael: [56](#)
Preminger, Otto: [48](#), [52](#)
Price, Vincent: [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [37](#), [47](#), [53](#)
Proyas, Alex: [51](#)
Prowse, David: [103](#)
Pryce, Jonathan: [53](#)
Puzo, Mario: [33](#)

Quarry, Robert: [42](#), [61](#)
Quincey, Thomas De: [112](#)
Quinn, Anthony: [22](#)

Rafelson, Bob: [62](#), [98](#)
Raft, George: [10](#), [15](#), [16](#), [75](#)

Raimi, Sam: [51](#), [78](#)
Rain, Douglas: [103](#)
Rains, Claude: [47](#)
Rais, Gilles de: [43](#), [56](#), [60](#)
Ramírez, Luis (véase Rincón, Luciano)
Raskin, David: [71](#)
Rathbone, Basil: [19](#), [44](#), [48](#)
Ray, Nicholas: [48](#)
Raymond, Alex: [52](#), [53](#)
Rayney, Ma: [7](#)
Redford, Robert: [87](#)
Reeves, George: [52](#)
Reinl, Harold: [80](#)
Renoir, Jean: [48](#)
Rey, Fernando: [112](#)
Reyes Católicos, Los: [28](#)
Richards, Julián: [43](#)
Richelieu, Cardenal: [37](#)
Rieupeyrou, Jean-Louis: [78](#)
Rincón, Luciano: [4](#)
Ripstein, Arturo: [61](#)
Roberti, Roberto (véase Leone, Vincenzo)
Robertson, Bob (véase Leone, Sergio)
Robinson, Andy: [112](#)
Robinson, Edward G.: [6](#), [7](#), [8](#), [10](#), [11](#), [15](#), [16](#), [17](#)
Robson, Mark: [89](#)
Rodríguez, Robert: [53](#)
Roeg, Nicholas: [87](#)
Roosevelt, Franklin D.: [7](#), [10](#)
Rose, Bernard: [63](#)
Rosi, Francesco: [33](#)
Rota, Nino: [22](#)
Roth, Tim: [114](#)
Ruben, Joseph: [58](#)
Rush, Richard: [62](#)
Russell, Chuck: [51](#), [105](#)
Russell, Kurt: [82](#)
Ruth, Roy del: [62](#)
Ryan, Robert: [75](#)

Sabatini, Rafael: [19](#)

Salomón, Mikael: [89](#)
Salvo, Albert De: [56](#), [60](#)
Salmi, Albert: [81](#)
Sambrell, Aldo: [80](#)
Sanders, Georgc: [20](#), [44](#), [47](#), [52](#)
Sands, Julián: [41](#)
Sangster, Jimmy: [55](#)
Sasdy, Peter: [55](#)
Saul, Peter [65](#)
Savini, Tom: [68](#)
Schaffner, Franklin J.: [25](#), [67](#)
Schenkel, Cari: [62](#), [63](#)
Schlesinger, John: [87](#)
Schnabel, Julian: [84](#)
Schoedsack, Ernest B.: [89](#)
Schumacher, Joel: [52](#), [58](#)
Schwarzenegger, Arnold: [39](#), [52](#), [80](#)
Scorsese, Martin: [33](#), [39](#), [58](#), [62](#), [78](#), [110](#), [113](#)
Scott, George C.: [25](#)
Scott, Ridley: [25](#), [92](#), [104](#)
Sears, Fred S.: [101](#)
Seder, Rufus Butler: [62](#)
Segura, Santiago: [63](#)
Sellier, Charles E.: [63](#)
Serato, Massimo: [22](#)
Shadyac, Tom: [62](#)
Shakespeare, William: [30](#), [46](#), [106](#), [107](#), [109](#)
Shapiro, Alan: [62](#)
Shea, Katt: [62](#)
Shelley, Mary: [19](#), [35](#), [65](#), [66](#)
Siciliano, Mario: [82](#)
Siegel, Don: [61](#), [76](#), [105](#), [110](#)
Silva, Henry: [81](#)
Silverstein, Elliot: [63](#), [76](#)
Singer, Alexander: [82](#)
Siodmak, Robert: [22](#), [60](#)
Sirk, Douglas: [71](#)
Skal, David: [65](#), [68](#)
Slater, Christian: [95](#)
Smiley, Joseph W.: [66](#)
Smith, Bessie: [7](#)

Smith, Dick: [68](#)
Soavi, Michele: [43](#), [61](#)
Somtow, S. P.: [44](#)
Sonnenfeld, Barry: [52](#)
Soutendijk, René: [42](#)
Spacey, Kevin: [111](#), [114](#)
Spielberg, Steven: [78](#), [91](#)
Spottiswoode, Roger: [62](#)
Stalin, Josef: [56](#)
Stallone, Sylvester: [80](#)
Stamp, Terence: [51](#)
Stanley, Richard: [78](#)
Steele, Barbara: [30](#)
Steffen, Anthony: [80](#)
Steiger, Rod: [33](#)
Sternberg, Joseph Von: [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#)
Slevens, George: [71](#)
Stevenson, Robert L.: [37](#), [51](#), [57](#), [67](#)
Stewart, James: [79](#), [93](#), [94](#)
Stoker, Bram: [33](#), [37](#), [94](#)
Stoltz, Eric: [117](#)
Stone, Oliven [93](#)
Stone, Sharon: [58](#)
Stormare, Peter: [114](#)
Strange, Glenn: [5](#)
Strasberg, Lee: [39](#), [95](#)
Streep, Meryl: [116](#)
Sturges, John: [81](#)
Sullivan, De: [30](#)
Summers, Walter: [62](#)
Sutherland, Donald: [85](#), [86](#), [87](#), [105](#)
Sydney, Silvia: [74](#)
Szwarc, Jeannot: [91](#)

Takacs, Tibor: [63](#)
Tamahori, Lee: [89](#)
Tarantino, Quentin: [39](#), [78](#), [110](#), [113](#), [114](#)
Tale, Sharon: [61](#)
Taylor, Don: [42](#)
Thatcher, Torin: [22](#)
Thiele, Rolf: [60](#)

Thompson, J. Lee: [62](#), [91](#)

Topper, Burt: [48](#), [60](#)

Tourneur, Jacques: [19](#), [42](#), [48](#)

Towsend, Bud: [62](#)

Tracy, Spencer: [90](#)

Troell, Jan: [90](#)

Truffaut, Frailáis: [59](#)

Tuggle, Richard: [61](#)

Tumer, Kathleen: [62](#)

Turturro, John: [114](#)

Tuttle, Frank: [16](#)

Ulmer, Edgar G.: [22](#), [43](#)

Ustinov, Peter: [48](#)

Vajda, Ladislao: [61](#)

Valacchi, Joe: [33](#)

Valcarenghi, Edwige: [78](#)

Valentino: [16](#)

Valerii, Tonino: [82](#)

Vampira: [102](#)

Van Cleef, Lee: [78](#), [80](#), [81](#), [82](#)

Van Dyke, W. S.: [89](#)

Van Gogh, Vincent: [81](#)

Veidt, Conrad: [37](#)

Ventura, Lino: [83](#), [84](#)

Verhoeven, Paul: [42](#), [52](#), [58](#), [92](#)

Verne, Jules: [53](#), [66](#), [101](#)

Vicious, Syd: [94](#)

Vidor, Charles: [17](#)

Vidor, King: [81](#), [84](#)

Vohrer, Alfred: [62](#)

Volonté, Gian Maria: [80](#)

Von Sydow, Max: [41](#), [103](#)

Von Thyssen, Baronesa: [82](#)

Walas, Chris: [68](#)

Waleran, Bicc (véase Valcarenghi, Edwige)

Walken, Christopher: [41](#), [115](#), [116](#), [117](#)

Wallace, Edgar: [57](#)

Wallach, Elli: [52](#), [78](#), [80](#)

Walsh, Raoul: [7](#), [8](#), [12](#), [16](#), [17](#), [21](#), [48](#), [74](#), [81](#)

Walton, Fred: [56](#), [62](#)
Warhol, Andy: [84](#)
Waters, John: [61](#), [62](#)
Wayne, John: [5](#), [71](#), [76](#), [79](#)
Webb, Clifton: [47](#)
Wedekind, Frank: [55](#)
Weir, Peter: [24](#)
Weiss, Robert K.: [60](#)
Weisser, Thomas: [77](#)
Welles, Orson: [29](#), [46](#), [58](#), [62](#), [109](#)
Wellman, William: [10](#), [11](#)
Wells, H. G.: [60](#), [66](#), [101](#)
Wendkos, Paul: [43](#)
Westlake, Donald: [58](#), [62](#)
Whale, James: [35](#), [66](#)
Widden, Gregory: [41](#), [117](#)
Widmark, Richard: [75](#), [93](#)
Wiederhom, Ken: [61](#)
Wilde, Brandon de: [70](#), [71](#)
Wilde, Oscar: [30](#), [41](#), [51](#)
Wilder, Billy: [10](#), [16](#), [22](#)
Wilder, W. Lee: [60](#)
Williams, Adam: [48](#)
Williamson, Kevin: [59](#), [63](#)
Willis, Bruce: [92](#), [113](#)
Wilson, Jim: [71](#)
Winters, Shelley: [74](#)
Wise, Robert: [81](#)
Woo, John: [78](#)
Woods, Edward: [11](#)
Woods, James: [112](#)
Woodward, Edward: [43](#)
Worsley, Wallace: [6](#)

Young, Sean: [62](#)
Young, Víctor: [71](#)
Yuzna, Brian: [58](#)

Zane, Billy: [41](#)
Zbonek, Edwin: [55](#)
Zinnemann, Fred: [73](#), [81](#)

Zito, Joseph: [62](#)

Índice de películas

A High Wind In Jamaica (véase **Viento en las velas**)

A la caza: [61](#), [112](#)

A Nightmare On Elm Street (véase **Pesadilla en Elm Street**)

A quemarropa: [76](#)

A sangre fría: [61](#)

Abbot And Costello Meet Frankenstein (véase **Abbot y Costello contra los fantasmas**)

Abbot y Costello contra los fantasmas: [5](#)

Abierto hasta el amanecer: [53](#)

abogado del diablo, El: [62](#)

abominable doctor Phibes, El: [51](#)

Abominable Doctor Phibes, The (véase **abominable doctor Phibes, El**)

Ace Ventura, Pet Detective (véase **Ace Ventura, un detective diferente**)

Ace Ventura, un detective diferente: [62](#)

Acosada: [56](#)

Addiction, The: [116](#), [117](#)

Adventures Of Robin Hood (véase **Robin de los bosques**)

Advise And Consent (véase **Tempestad sobre Washington**)

Agárrame ese vampiro: [37](#)

Agárrame esos fantasmas: [63](#)

Agente especial: [81](#)

agente secreto, El: [47](#)

Air Force One: [95](#)

Al borde de la locura: [60](#)

Al este de Java: [90](#)

Al filo de la sospecha: [113](#)

Al rojo vivo: [8](#), [14](#), [16](#), [17](#), [48](#), [110](#)

Alex In Wonderland (véase **fabuloso mundo de Alex, El**)

Alien (véase **Alien, el octavo pasajero**)

Alien, el octavo pasajero: [92](#), [102](#), [104](#)

Alien 3: [92](#)

All About Eve (véase **Eva al desnudo**)

Alguien voló sobre el nido del cuco: [96](#), [97](#)

amantes de Montparnasse, Los: [83](#), [84](#)

Amazing Dr. Clitterhouse, The: [10](#), [17](#)

Amazon Women On the Moon (véase **Amazonas en la luna**)

Amazonas en la luna: [60](#)

Amenaza en la sombra: [87](#)

Amor a quemarropa: [94](#), [95](#)

Amor inmortal: [94](#)
Amsterdamned (véase **Amsterdamned, misterio en los canales**)
Amsterdamned, misterio en los canales: [63](#)
Anderson Tapes, The (véase **Supergolpe en Manhattan**)
Ángel de venganza: [59](#)
Angel Heart (véase **corazón del ángel, El**)
Angels Whith Dirty Faces: [10](#), [12](#), [13](#), [17](#)
Angst: [61](#)
Anne Of the Indies (véase **mujer pirata, La**)
Annie Hall: [117](#)
Apocalypse Now: [26](#)
April Fool's Day: [62](#)
Aquarius: [61](#)
Armageddon: [92](#)
ascensor, El: [63](#)
Asesinato por decreto: [60](#)
asesinatos de mamá, Los: [62](#)
asesino de Dusseldorf, El: [61](#)
asesino de mujeres, El: [60](#)
asesino de Rosemary, El: [62](#)
asesino de tontos, El: [61](#)
Asesino del más allá: [63](#)
asesino invisible, El: [63](#)
asesino tras la máscara, El: [62](#)
asesinos de la luna de miel, Los: [61](#)
At Close Rouge (véase **Hombres frente a frente**)
Atila, rey de los hunos: [71](#)
Atracción fatal: [62](#)
Atrapa a un ladrón: [46](#)
Atrapado por su pasado: [114](#)
Attack!: [25](#), [71](#)
Aventuras de John Silver: [21](#)

Bad Lands (véase **Malas tierras**)
Bad Lieutenant: [114](#)
Barba Azul (1951): [60](#)
Barba Azul (1972): [60](#)
Barbe Blue (véase **Barba Azul, 1951**)
Barbe Blue (véase **Barba Azul, 1972**)
Barquero (véase **Forajidos de Río Bravo**)
Basic Instint (véase **Instinto básico**)

Basquiat: [84](#), [94](#)

Batman: [50](#), [57](#), [52](#), [98](#), [99](#)

Batman Forever (véase **Batman y Robin**)

Batman Returns (véase **Batman vuelve**)

Batman vuelve: [53](#)

Batman y Robin: [52](#)

Beast From 20.000 Fathoms, The (véase **monstruo de tiempos remotos, El**)

Bible, The (véase **Biblia, La**)

Biblia, La: [89](#)

Big Combo, The (véase **Agente especial**)

Big Heat, The (véase **sobornados, Los**)

Big Knife, The: [71](#)

Big Red One, The (véase **Uno rojo: división de choque**)

Big Sky, The (véase **Río de sangre**)

Black Bird, The (véase **Maldad encubierta**)

Black Cat, The (véase **Satanás**)

Black Scorpion, The: [91](#)

Black Swan, The (véase **cisne negro, El**)

Black Widow (véase **caso de la viuda negra, El**)

Blackbeard, the pirata (véase **pirata Barba negra, El**)

Blackbird, The (véase **Maldad encubierta**)

Blackont (**Vértigo mortal**)

Blade Runner: [103](#), [104](#)

Blob, The (1958): [105](#)

Blob, The (1988) (véase **terror no tiene forma, El**)

Blood Orgy Of the She Devils: [43](#)

Bloody Birthday (véase **Cumpleaños sangriento**)

Blue Velvet (véase **Terciopelo azul**)

Body Snatchers: [105](#)

bosque petrificado, El: [16](#)

Boston Strangler, The (véase **estrangulador de Boston, El**)

Brain From Planet Arous, The: [102](#)

Brain Scan (véase **Juego mortal**)

Bram Stoker's Dracula (véase **Drácula de Bram Stoker**)

Bravados, The (véase **vengador sin piedad, El**)

Bride Of the Monster: [64](#)

Bronx Tale, A (véase **historia del Bronx, Una**)

Brotherhood, The (véase **Mafia**)

brujas de Eastwick, Las: [41](#), [99](#)

brujería a través de los tiempos, La: [40](#)

Büchse Der Pandora. Die (véase **caja de Pandora, La**)

bueno, el feo y el malo, El: [78](#), [80](#), [81](#), [82](#)
buono, il brutto e il cattivo, Il (véase **bueno, el feo y el malo, El**)
Burn, Witch, Burn: [43](#)
Buscando mi destino: [97](#)

C'era una volta il west (véase **Hasta que llegó su hora**)
C'est arrivé près de chez vous (véase **Ocurrió cerca de su casa**)
Caballero del diablo: 41 **cabo del miedo, El:** [38](#), [39](#), [62](#)
cabo del terror, El: [62](#), [111](#)
caja de Pandora, La: [55](#)
Calma total: [56](#)
Candyman (véase **Candyman, el dominio de la mente**)
Candyman, el dominio de la mente: [63](#)
Cape Fear (1962) (véase **cabo del terror, El**)
Cape Fear (1991) (véase **cabo del miedo, El**)
Capitán Apache: [82](#)
capitán Blood, El: [18](#), [19](#), [20](#)
capitán Kidd, El: [18](#), [19](#), [20](#), [21](#)
Captain Apache (véase **Capitán Apache**)
Captain Blood (véase **capitán Blood, El**)
Captain Kidd (véase **capitán Kidd, El**)
Car, The (véase **asesino invisible, El**)
carabina de plata, La: [80](#)
Carlito's Way (véase **Atrapado por su pasado**)
Carrie: [42](#)
cartero siempre llama dos veces, El: [98](#)
Casino: [113](#)
caso de la viuda negra, El: [62](#)
caso de Lucy Harbin, El: [62](#)
castello de morti vivi, Il: [37](#)
Cat Ballou (véase **ingenua explosiva, La**)
Cal On A Hat Tin Roof (véase **gata sobre el tejado de zinc, La**)
Cat Women Of the Moon: [102](#)
Catch A Thief (véase **Atrapa a un ladrón**)
Cayo Largo: [8](#), [10](#)
Cazador de forajidos: [81](#)
cazador, El: [39](#), [115](#), [116](#), [117](#)
cebo, El: [61](#)
centinela, La: [42](#)
Chacal: [113](#)
chaqueta metálica, La: [25](#)

Che: [72](#)
chicos del maíz, Los: [42](#)
Child's Play (véase **Muñeco diabólico**)
Children Of the Corn (véase **chicos del maíz, Los**)
China Gate: [81](#)
Chinatown: [97](#)
Chinatown Nights (véase **frontera de la muerte, La**)
Christine: [63](#)
Ciclón: [90](#)
Cinco muñecas para la luna de agosto: [61](#)
Cinque bambole per la luna d'agosto (véase **Cinco muñecas para la luna de agosto**)
cisne negro, El: [18](#), [19](#), [20](#)
Citizen Kane (véase **Ciudadano Kane**)
Citizen X: [61](#)
City Of the Dead: [37](#)
Ciudadano Kane: [49](#)
clan de los irlandeses, El: [94](#), [113](#)
Código del hampa: [76](#)
coleccionista de amantes, El: [61](#)
Colegialas violadas: [62](#)
color de la noche, El: [62](#)
Color Of Night (véase **color de la noche, El**)
coloso en llamas, El: [90](#)
Comando: patos salvajes: [82](#)
Como plaga de langosta: [87](#)
Con faldas y a lo loco: [16](#)
Con la muerte en los talones: [46](#), [48](#)
Conan the Barbarian (véase **Conan, el bárbaro**)
Conan, el bárbaro: [53](#)
Concierto macabro: [62](#)
conde Drácula, El: [37](#)
Cóndor, El: [82](#)
Condor, El (véase **Cóndor, El**)
conquista del Oeste, La: [89](#)
Consenting Adults (véase **Dobles parejas**) **conversación, La:** [86](#)
Conversation, The (véase **conversación, La**)
Cop (véase **Cop, con la ley o sin ella**)
Cop, con la ley o sin ella: [58](#)
Copycat: [62](#)
corazón del ángel, El: [41](#)

Corridors Of Blood: [37](#)
Cortina de humo: [38](#), [39](#)
Cosa, La: [105](#)
Couch, The (véase **Crimen a las siete**)
Crash: [69](#)
Creo tu re From the Black Lagoon (véase **mujer y el monstruo, La**)
Creeping Flesh, The: [37](#)
Crime el chatiment (véase **Crimen y castigo**)
Crimen a las siete: [60](#)
Crimen y castigo: [62](#)
crímenes de Petiot, Los: [61](#)
crímenes del museo de cera, Los: [28](#), [62](#)
crímenes del musco, Los: [62](#)
Crimson Pirate, The (véase **temible burlón, El**)
cripta e l'incubo, La (véase **maldición de los Karnstein, La**)
Crow, The (véase **cuervo, El**, 1994)
Cruising (véase **A la caza**)
Crush, The (véase **Veneno en la piel**)
Cuando los mundos chocan: [92](#)
cuarto hombre, El: [42](#)
cuervo, El (1962): [29](#), [30](#)
cuervo, El (1994): [51](#)
Cuestión de sangre: [114](#)
Cumpleaños sangriento: [42](#)
Curse Of Frankenstein, The (véase **maldición de Frankenstein, La**)
Curse Of the Crimson Altar (véase **maldición del altar rojo, La**)
Cutting Class: [62](#)

Damien, The Omen II (véase **maldición de Damien, La**)
Dante's Peak (véase **pueblo llamado Dante's Peak, Un**)
Dark Places: [37](#)
Darklands: [43](#)
Darkman: [51](#)
Dawson Creek: [63](#)
Doy Of the Locust, The (véase **Como plaga de langosta**)
Day the World Ended, The: [102](#)
Dead Calm (véase **Calma total**)
Dead Man: [78](#)
Dead Ringers (véase **Inseparables**)
Dead Zone, The (véase **zona muerta, La**)
Deathmaster, The: [42](#), [61](#)

Deep Impact: [92](#)

Deer Hunter (véase **cazador**, El)

Demon Knight. Tales From the Ciypt (véase **Caballero del diablo**)

demonios de la noche, Los: [92](#)

Dentist, The (véase **dentista**, El)

dentista, El: [58](#)

Depredador: [102](#)

Deranged: [57](#)

desafío del búfalo blanco, El: [91](#)

desafío, El: [89](#)

Desbocado: [61](#)

desprecio, El: [72](#)

Desvío al paraíso: [61](#)

Devil At 4 O'Clock (véase **diablo a las cuatro**, El)

Devil Rides Out, The: [42](#)

Devil's Advocate, The (véase **Pactar con el diablo**)

Devil's Advocate, The (véase **abogado del diablo**, El)

Devil-Ship Pirates, The: [37](#)

día de furia, Un: [58](#)

día de la ira, El: [82](#)

día del fin del mundo, El: [90](#)

diablo a las cuatro, El: [90](#)

Diary Of A Chambermaid (véase **Memorias de una doncella**)

Die Hard With A Vengeance (véase **Jungla de cristal. La venganza**)

Dinero caído del cielo: [115](#), [116](#)

Dirnenmorder Von London, Der: [55](#)

Dirly Dozen, The (véase **Doce del patíbulo**)

Dirty Harry (véase **Harry, el sucio**)

doble asesinato de la calle Morgue, El: [62](#)

Dobles parejas: [62](#)

Doce del patíbulo: [75](#)

Docks Of New York, The (véase **muelles de Nueva York, Los**)

doctor Frankenstein, El: [66](#), [67](#)

Doctor Jekyll And Mister Hyde (véase **hombre y el monstruo**, El)

Doctor Petiot: [57](#)

Doctor Terror: [37](#)

Doctor X (véase **doctor X**, El)

doctor X, El: [68](#)

Don ha muerto, El: [33](#)

Don Is Dead, The (véase **Don ha muerto**, El)

Don't Look Now (véase **Amenaza en la sombra**)

Donnie Brasco: [33](#)

Donovan's Reef (véase **taberna del irlandés, La**)

Doorway to Hell: [11](#)

Dorado, El: [71](#)

dos caras del doctor Jekyll, Las: [37](#)

Dos en la carretera: [71](#)

2.001: una odisea del espacio: [69](#), [103](#)

2.001: A Space Odyssey (véase **2.001: una odisea del espacio**)

2013: Rescate en L. A.: [82](#)

Double Indemnity (véase **Perdición**)

Dr. G y su máquina de bikinis, El: [30](#)

Dr. Giggles: [63](#)

Dr. Goldffot And the Bikini Machine (véase **Dr. G y su máquina de bikinis**)

Dr. Goldfoot And the Girl Bombs: [30](#)

Dr. Jekyll And Mr. Hyde / Edge Of sanity (véase **Al borde de la locura**)

Dr. Strangelove Or How I Learned To Stop Worrying And Love the Bomb (véase **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú**)

Drácula (1931): [48](#)

Drácula (1958): [35](#), [36](#)

Drácula de Bram Stoker: [93](#), [94](#)

Dressed To Kill (véase **Vestida para matar**)

Driller Killer: [58](#)

Duelo de titanes: [81](#)

Duelo en el barro: [71](#)

Dune: [102](#), [103](#)

... *E Dio disse a Caino* (véase **Y Dios dijo a Caín**)

E tornato sabata... hai chiuso un'altra volta! (véase **Texas 1870**)

Earth Versus the Flying Saucers: [101](#)

Earthquake (véase **Terremoto**)

Easy Rider (véase **Buscando mi destino**)

Ed Wood: [30](#)

Ehi, amico, c'e Sabata... hai chiuso! (Véase **Oro sangriento**)

Eldorado (véase **Dorado, El**)

Elephant Walk (véase **senda de los elefantes, La**)

Emperador del Norte, El: [76](#)

Emperor Of the North Pole (véase **Emperador del Norte, El**)

Empire Strikes Back, The (véase **imperio contraataca, El**)

En la cuerda floja: [61](#), [111](#)

En la línea de fuego: [111](#), [112](#), [113](#)

End Of the World: [37](#)

endemoniada, La: [42](#)
enemigo de las rubias, El: [60](#)
enigma de otro mundo, El: [105](#)
enjambre, El: [92](#)
Érase una vez en América: [80](#)
Ercole al centro della terra: [37](#)
escalera de caracol, La: [60](#)
Escalofrío en la noche: [62](#)
Escape From L. A. (véase **2013: Rescate en L. A.**)
Escape From New York (véase **1997: Rescate en Nueva York**)
Escape To Witch Mountain (**montaña embrujada, La**)
especialista, El: [112](#)
Estoy vivo: [42](#)
estrangulador de Boston, El: [56](#)
estrangulador de mujeres, El: [47](#), [60](#)
estrangulador de Rillington Place, El: [56](#)
Estudio de terror: [60](#)
Estudio en rojo: [62](#)
Eva al desnudo: [44](#)
Evilio: [63](#)
Evilio vuelve. El purificador: [63](#)
Evilspeak: [42](#)
Exorcismo: [42](#)
Exorcist II: The Heretic (véase **Exorcista II: el hereje**)
Exorcist, The (véase **exorcista, El**)
Exorcista II: el hereje: [42](#)
exorcista, El: [42](#)
Exquisitas ternuras: [63](#)
Exquisite Tenderness (véase **Exquisitas ternuras**)
Eye Of the Needle, The (véase **ojo de la aguja, El**)
Eyes Of A Strangler (véase **ojos de un extraño, Los**)
Eyes Of Laura Mars (véase **Ojos**)

fabuloso mundo de Alex, El: [87](#)
Face Behind the Mask, The: [60](#)
Fallen: [63](#)
Fallen Angels: [94](#)
Falling Down (véase **día de furia, Un**)
Falsa seducción: [62](#)
fantasma de la calle Morgue, El: [62](#)
fantasma de la Ópera, El (1925): [62](#), [63](#)

fantasma de la Ópera, El (1943): [62](#)
fantasma de la Ópera, El (1962): [62](#)
fantasma de la Ópera, El (1989): [62](#)
fantasma del paraíso, El: [62](#)
Fargo: [114](#)
Fatal Atraction (véase **Atracción fatal**)
Faust (véase **Fausto**)
Fausto: [40](#)
Fear No Evil (véase **Lucifer**)
Fiend Without A Face, The: [102](#)
Final Conflict, The (véase final de **Damien, El**)
final de Damien, El: [42](#)
Flash Gordon: [53](#), [103](#)
Fluchtpunkt Berlin (véase **Vuelo a Berlín**)
Fly, The (véase **mosca, La**)
Forajidos de Río Bravo: [82](#)
Forbidden Planet (véase **Planeta prohibido**)
fotógrafo del pánico, El: [55](#), [56](#)
Fountainhead, The (véase **manantial, El**)
Frankenstein (1931) (véase **doctor Frankenstein, El**)
Frankenstein (1910): [66](#)
Freeway: [61](#)
French Connection (véase **French Connection, contra el imperio de la droga**)
French Connection, contra el imperio de la droga: [112](#)
Frenesí: [56](#)
Frenzy (véase **Frenesí**)
Fríday the 13th (véase **Viernes 13**)
Frighteners, The (véase **Agárrame esos fantasmas**)
From Dusk Till Dawn (véase **Abierto hasta el amanecer**)
frontera de la muerte, La: [11](#)
frusta e il corpo, La: [37](#)
Full Metal Jacket (véase **chaqueta metálica, La**)
funeral, El: [114](#), [117](#)
Funeral, The (véase **funeral, El**)

G. I. Jane (véase **teniente O'Neill, La**)
gabinete del doctor Caligari, El: [68](#)
Gallipoli: [24](#)
gata sobre el tejado de zinc, La: [48](#)
Geheimcode Wildgans (véase **Comando: patos salvajes**)
Gente corriente: [87](#)

Ghost And the Darkness, The (véase **demonios de la noche, Los**)
giorno dell'ira, Il (véase **día de la ira, El**)
Glass Key, The (véase **llave de cristal, La**)
Godfather, The (véase **Padrino, El**)
Godzilla contra los monstruos: [91](#)
Goodfellas (véase **Uno de los nuestros**)
Grandes esperanzas: [38](#), [39](#)
Great Day In the Morning (véase **pistola al amanecer, Una**)
Great Expectations (véase **Grandes esperanzas**)
Gremlins 2, la nueva generación: [37](#)
Gremlins 2, the New Batch (véase **Gremlins 2, la nueva generación**)
guerra de las galaxias, La: [41](#), [53](#), [102](#), [103](#)
guerra de los mundos, La: [101](#)
Gunfight At OK Corral (véase **Duelo de titanes**)
Guyana, el crimen del siglo: [43](#)

halcón maltés, El: [8](#), [17](#), [47](#)
Halloween (véase **noche de Halloween, La**)
Halloween 7: The Revenge of Laurie Strode: [63](#)
Hamlet: [36](#), [106](#)
Hampa dorada: [10](#), [11](#), [14](#), [15](#)
Hand That Rocks the Cradle, The (véase **mano que mece la cuna, La**)
Hands Of the Ripper (véase **manos del destripador, Las**)
Hangover Square (véase **Concierto macabro**)
Hard Rain: [89](#)
Harry, el sucio: [61](#), [111](#), [112](#)
Hasta que llegó su hora: [78](#), [81](#)
Häxan (véase **brujería a través de los tiempos, La**)
He Knows Yon Are Alone (véase **Sabe que estás sola**)
Heat: [39](#), [111](#), [114](#)
Heaven's Gate (véase **puerta del cielo, La**)
Hell In the Pacific (véase **Infierno en el Pacífico**)
Helter Skelter: [61](#)
Helter Skelter Murders, The: [43](#)
Henry, Portrait Of A Serial Killer (véase **Henry, retrato de un asesino**)
Henry, retrato de un asesino: [54](#), [56](#), [57](#)
héroe anda suelto, El: [58](#)
Hideway (véase **Asesino del más allá**)
High Noon (véase **Solo ante el peligro**)
High Sierra (véase **último refugio, El**)
Highway To Hell: [40](#), [41](#)

Historia de un condenado: [81](#)
historia del Bronx, Una: [39](#), [114](#)
Historias extraordinarias: [30](#)
hombre de la pistola de oro, El: [36](#), [37](#), [53](#)
hombre de las mil caras, El: [17](#)
hombre que mató a Liberty Valance, El: [75](#), [81](#)
hombre que sabía demasiado, El: [46](#), [47](#)
hombre y el monstruo, El: [51](#)
hombre, el orgullo y la venganza, El: [80](#)
Hombres de negro: [52](#), [102](#)
Hombres frente a frente: [117](#)
Homicidio en primer grado: [95](#)
Honeymoon Killers, The (véase **asesinos de la luna de miel, Los**)
House III: [63](#)
House of Games: [114](#)
House Of Usher, The (véase **hundimiento de la casa Usher, El**)
House Of Wax (véase **crímenes del museo de cera, Los**)
How the West Was Won (véase **conquista del Oeste, La**)
Human Monster, The (véase **ojos misteriosos de Londres, Los**)
humanidad en peligro, La: [52](#)
Humanoides del abismo: [92](#)
Humanoids From the Deep (véase **Humanoides del abismo**)
hundimiento de la casa Usher, El: [29](#)
hundimiento del Japón, El: [90](#)
Hunter: [57](#)
Huracán: [90](#)
Huracán sobre la isla: [89](#), [90](#)
Hurricane (véase **Huracán**)
Hurricane, The (véase **Huracán sobre la isla**)
Hurry Sundown (véase **noche deseada, La**)

I Died A Thousand Times: [74](#)
I Drink Your Blood (véase **Perros rabiosos**)
I Know What Yon Did Last Summer (véase **Sé lo que hicisteis el último verano**)
I Madman (véase **Lecturas diabólicas**)
I, Monster (véase **monstruo, El**)
Impacto súbito: [59](#)
imperio contraataca, El: [41](#)
In Coid Blood (véase **A sanfre fría**)
In the Line Of Fire (véase **En la línea de fuego**)
Inferno: [43](#)

Infierno en el Pacífico: [76](#)
ingenua explosiva, La: [76](#)
Immortal Beloved (véase **Amor inmortal**)
Inseparables: [69](#)
Instinto básico: [58](#), [112](#)
intocables de Elliot Ness, Los: [39](#)
invasión de los ladrones de cuerpos, La: [105](#)
invasión de los ultracuerpos, La: [87](#), [105](#)
Invasión Of the Body Snatchers (véase **invasión de los ladrones de cuerpos, La**)
Invasión Of the Body Snatchers, The (véase **invasión de los ultracuerpos, La**)
isla de las almas perdidas, La: [64](#), [66](#)
isla del tesoro, La: [18](#), [21](#)
isla misteriosa, La: [89](#)
Island Of the Lost Souls, The (véase **isla de las almas perdidas, La**)
It Conquered the World: [102](#)
It's Alive (véase **Estoy vivo**)

Jack el destripador: [55](#)
Jack el destripador de Londres: [60](#)
Jack the Ripper: [55](#)
Jack's Back: [60](#)
Jackal, The (véase **Chacal**)
Jackie Brown: [38](#), [39](#)
Jagged Edge (véase **Al filo de la sospecha**)
Jaque al asesino: [62](#)
Jaws (véase **Tiburón**)
Jaws 2 (véase **Tiburón 2**)
JFK (véase **JFK, caso abierto**)
JFK, caso abierto: [93](#)
jinete pálido, El: [71](#)
Journey To Center Of the Earth (véase **Viaje al centro de la tierra**)
Juego mortal: [41](#)
Jungfrukallan (véase **manantial de la doncella, El**)
Jungla de cristal. La venganza: [112](#), [113](#)
Justino, un asesino de la tercera edad: [58](#), [59](#)

Kabinett Des Dr. Caligari, Das (véase **gabinete del doctor Caligari, El**)
karate, el colt y el impostor, El: [82](#)
Keeper, The: [37](#)
Key Largo (véase **Cayo Largo**)
Killer Belwid the Mask, The (véase **asesino tras la máscara, El**)

Killers, The (véase **Código del hampa**)
Kinds Hearts And Coronets (véase **Ocho sentencias de muerte**)
King And Country (véase **Rey y patria**)
King of New York: [114](#), [116](#), [117](#)
Kiss the Girls (véase **coleccionista de amantes, El**)
Klute: [87](#)
Knight Moves (véase **Jaque al asesino**)
Krakatoa: East Of Java (véase **Al este de Java**)

L. A. Confidential: [113](#)
Laberinto mortal: [87](#)
ladrón en la alcoba, Un: [45](#), [46](#)
Landrú: [60](#)
Landru (véase **Landrú**)
largo adiós, Un: [114](#)
Last Days Of Pompeii (véase **últimos días de Pompeya, Los**)
Last House On the Left, The (véase **última casa a la izquierda, La**)
Laughing Dead, The: [43](#)
Laura: [71](#)
lavadora asesina, La: [63](#)
Lawless Breed, The (véase **Historia de un condenado**)
Lecturas diabólicas: [63](#)
Legend: [41](#)
Léon (véase **profesional, El**)
letra escarlata, La: [94](#), [95](#)
Leizte Ritt Nach Santa Cruz, Der (véase **sheriff implacable, El**)
ley de la horca, La: [81](#)
Ley del hampa, La: [8](#), [9](#), [10](#)
leyenda de la ciudad sin nombre, La: [76](#)
Licántropo: [4](#)
Liens de sang, Les (véase **Laberinto mortal**)
Life Without Soul: [66](#)
Life Force (véase **Life Force / Fuerza vital**)
Life Force / Fuerza vital: [102](#)
Lift, De (véase **ascensor, El**)
Light Sleepers (véase **Posibilidad de escape**)
lista de Schindler, La: [85](#)
Little Caesar (véase **Hampa dorada**)
Little Odessa (véase **Cuestión de sangre**)
Llama un extraño: [56](#)
Llamada a un reportero: [61](#)

Llave de cristal, La: [16](#)

Lobo: [99](#)

Locataire, Le (véase **quimérico inquilino, El**)

Lodger, The (1926) (véase **enemigo de las rubias, El**)

Lodger, The (1932) (véase **vengador, El**)

Lodger, The (1944) (véase **Jack el destripador**)

Lolita: [44](#)

Long Goodbye, The (véase **largo adiós, Un**)

Long John Silver (véase **Aventuras de John Silver**)

Lord Of Ilusions (véase **señor de las ilusiones, El**)

Lost In Space: [95](#)

Love Me Or Leave Me: [17](#)

Lucifer: [41](#)

Lucky Luciano: [33](#)

Lulu: [60](#)

Lulú de noche: [60](#)

M: [61](#)

Mad Bomber, The: [61](#)

Mafia: [33](#)

Magician, The: [42](#)

Mains d'Orlac, Les (véase **manos de Orlac, Las**)

Malas calles: [33](#), [39](#)

Malas tierras: [61](#)

Maldad encubierta: [6](#)

maldición de Damien, La: [42](#)

maldición de Frankenstein, La: [35](#), [36](#)

maldición de los Karustein, La: [37](#)

maldición del altar rojo, La: [37](#)

Maltese Falcon, The (véase **halcón maltés, El**)

Man From Planet X, The: [102](#)

Man Of Thousand Faces, The (véase **hombre de las mil caras, El**)

Man They Could Not Hang, The: [68](#)

Man Who Knew Too Much, The (véase **hombre que sabía demasiado, El**)

Man Who Shot Liberty Valance, The (véase **hombre que mató a Liberty Valance, El**)

Man With the Golden Gun, The (véase **hombre de la pistola de oro, El**)

Man Without A Star (véase **pradera sin ley, La**)

manantial de la doncella, El: [60](#)

manantial, El: [84](#)

Manhattan Baby: [42](#)

Maniac: [60](#)
Maniac Cop II: [61](#)
mano que mece la cuna, La: [59](#), [62](#)
manos de Orlac, Las: [37](#)
manos del destripador, Las: [55](#)
Manpower: [16](#)
Manson: [43](#), [61](#)
Manson Superstar: [61](#)
Manson's Family Movies: [61](#)
Mariée était en noir, La (véase **novia vestía de negro, La**)
Mars Attacks!: [52](#), [102](#), [103](#)
máscara de la muerte roja, La: [27](#), [29](#)
máscara, La: [51](#)
M.A.S.H.: [85](#), [86](#)
Mask, The (véase **máscara, La**)
Masque Of the Red Death, The (véase **máscara de la muerte roja, La**)
Matador: [62](#)
matanza de Texas, La: [57](#)
matanza de Texas III, La: [57](#)
matanza del día de San Valentín, La: [33](#)
Matar o no matar, éste es el problema: [31](#), [62](#)
Mean Season, The (véase **Llamada a un reportero**)
Mean Streets (véase **Malas calles**)
M-Eine Stadt Einen Morder (véase **vampiro de Düsseldorf, El**)
Memorias de una doncella: [48](#)
Men In Black (véase **Hombres de negro**)
Mephisto Waltz, The (véase **Satán, mon amour**)
Mépris, Le (véase **desprecio, El**)
Meteor (véase **Meteoro**)
Meteoro: [92](#)
Mi diminuto asesino: [62](#)
Mil gritos tiene la noche: [62](#)
1997: Rescate en Nueva York: [82](#)
Millenium: [62](#)
Miller's Crossing (véase **Muerte entre las flores**)
Mirindas asesinas: [62](#)
Moby Dick: [36](#)
momia, La: [37](#)
mongoles, Los: [71](#)
mongoli, I (véase **mongoles, Los**)
monja poseída, La: [37](#)

Monsieur Verdoux: [60](#)
monstruo de tiempos remotos. El: [81](#), [91](#)
monstruo, El: [37](#)
montaña embrujada, La: [37](#)
Monte Walsh: [76](#)
Montparnasse 19 (véase **amantes de Montparnasse, Los**)
mosca, La: [69](#)
mostro di Frankenstcin, Il: [66](#)
Mothra: [91](#)
Moulin Rouge: [36](#)
muchacha que sabía demasiado, La: [61](#)
muelles de Nueva York, Los: [9](#), [10](#)
Muerte entre las flores: [114](#)
muerte tenía un precio, La: [77](#), [78](#), [79](#), [80](#), [81](#), [82](#)
Mujer blanca soltera busca: [62](#)
mujer del cuadro, El: [47](#)
mujer pirata, La: [18](#), [19](#), [21](#)
mujer y el monstruo, La: [92](#)
Multiple Maniacs: [61](#)
Muñeco diabólico: [60](#)
Murder By Decree (véase **Asesinato por decreto**)
Murder In the First (véase **Homicidio en primer grado**)
Murders In the Rue Morgue (véase **doble asesinato de la calle Morgue, El**)
Musketeers of Pig Alley, The: [6](#), [16](#)
Mutiny On the Bounty (véase **Rebelión a bordo**)
Mysterious Island (véase **isla misteriosa, La**)
Mystery Of the Wax Museum, The (véase **crímenes del museo, Los**)

Needfull Things (véase **tienda, La**)
Night Angel: [42](#)
Night Monster, The: [62](#)
Night Moves (véase **noche se mueve, La**)
Night Of The Demon (véase **noche del demonio, La**)
Night of the Eagle (véase **Burn, Witch, Burn**)
Night Of the Hunter, The (véase **noche del cazador, La**)
Nightmare In Wax: [62](#)
Nil By Mouth: [95](#)
noche de Halloween, La: [51](#), [59](#)
noche de los mil gatos, La: [60](#)
noche de Walpurgis, La: [5](#)
noche del cazador, La: [47](#), [60](#)

noche del demonio, La: [42](#)
noche deseada, La: [48](#)
noche se mueve, La: [114](#)
Noche silenciosa, noche sangrienta: [63](#)
North By Northwest (véase **Con la muerte en los talones**)
Novecento: [85](#), [86](#)
novia vestía de negro, La: [59](#)
Nutty Professor, The (véase **profesor chiflado, El**)

Objetivo: matar: [82](#)
obsesión, La: [29](#)
Ocho sentencias de muerte: [47](#)
Ocho y medio: [87](#)
Ocurrió cerca de su casa: [56](#)
Ognuno per se (véase **profesionales del oro, Los**)
ojo de la aguja, El: [85](#), [86](#), [87](#)
Ojos: [60](#)
ojos de un extraño, Los: [61](#)
ojos misteriosos de Londres, Los: [62](#)
ojos muertos de Londres, Los: [62](#)
Omen, The (véase **Profecía, La**)
Once Upon A Tinte In America (véase **Érase una vez en América**)
One Flew Over the Cuckoo's Nest (véase **Alguien voló sobre el nido del cuco**)
One More Time: [37](#)
Orca, la ballena asesina: [91](#)
Orca, the Killing Whale (véase **Orca, la ballena asesina**)
Ordinary People (véase **Gente corriente**)
Oro sangriento: [82](#)
Other Side of Madness, The: [61](#)
Otto e mezzo (véase **Ocho y medio**)

Pactar con el Diablo: [41](#)
padraastro, El: [58](#), [62](#)
Padrino, El: [32](#), [33](#)
Padrino III, El: [34](#)
Paint Your Wagón (véase **leyenda de la ciudad sin nombre, La**)
Pale Rider (véase **jinete pálido, El**)
Panic In the Streets (véase **Pánico en las calles**)
Pánico en las calles: [71](#)
Paradine Case, The (véase **proceso Paradine, El**)
pasajeros del tiempo, Los: [60](#)

Pascual Duarte: [62](#)
pasión ciega, La: [16](#)
Paths Of Glory (véase **Senderos de gloria**)
Patton: [25](#)
Peeping Tom (véase **fotógrafo del pánico, El**)
Penalty, The: [6](#), [7](#)
péndulo de la muerte, El: [29](#), [30](#), [31](#)
Pennies From Heaven (véase **Dinero caído del cielo**)
Per qualche dollare in piú (véase **muerte tenía un precio, La**)
Per un pugno di dollari (véase **Por un puñado de dólares**)
Perdición: [10](#)
Perdita Durango: [44](#)
Pero, ¿quién mata a los grandes chefs?: [62](#)
Perros rabiosos: [43](#), [61](#)
Perturbado: [63](#)
Perversidad: [47](#)
Pesadilla en Elm Street: [51](#), [59](#), [60](#)
Petrified Forest, The (véase **bosque petrificado, El**)
Phantom Of the Opera, The (1925) (véase **fantasma de la Ópera, El**, 1925)
Phantom Of the Opera, The (1943) (véase **fantasma de la Ópera, El**, 1943)
Phantom Of the Opera, The (1962) (véase **fantasma de la Ópera, El**, 1962)
Phantom Of the Opera, The (1989) (véase **fantasma de la Ópera, El**, 1989)
Phantom Of the Paradise (véase **fantasma del paraíso, El**)
Phantom Of the RueMorgue, The (véase **fantasma de la calle Morgue, El**)
pirata Barbanegra, El: [18](#), [21](#), [22](#)
Pirates of Blood River, The: [37](#)
Pirates Of Capri, The: [18](#), [22](#)
pistola al amanecer, Una: [48](#)
Pit And the Pendulum, The (véase **péndulo de la muerte, El**)
Plan 9 From Outer Space: [102](#)
Planeta prohibido: [104](#)
Play Misty For Me (véase **Escalofrío en la noche**)
poder de la sangre de Drácula, El: [36](#)
Point Blank (véase **A quemarropa**)
Poison Ivy: [62](#)
Popcorn: [62](#)
Por la senda más dura: [82](#)
Por un puñado de dólares: [78](#), [80](#), [81](#)
Posibilidad de escape: [114](#)
Postman Always Rings Twice, The (véase **cartero siempre llama dos veces, El**)
pradera sin ley, La: [81](#)

precio del poder, El: [114](#)

Predator (véase **Depredador**)

Premature Burial, The (véase **obsesión, La**)

proceso de las brujas, El: [37](#)

proceso Paladine, El: [48](#)

Profecía, La: [42](#), [43](#)

profesional, El: [95](#)

profesionales, Los: [75](#)

profesionales del oro, Los: [80](#)

profesor chiflado, El: [51](#)

Professionah, The (véase **profesionales, Los**)

Profiler: [62](#)

Profondo Rosso (véase **Rojo oscuro**)

Profundo carmesí: [61](#)

Prom Night: [62](#)

Prophecy, The: [41](#), [117](#)

Psicópata: [63](#)

psicópata, El: [62](#)

Psicosis: [56](#), [57](#)

Psycho (véase **Psicosis**)

Psychopath, The (véase **psicópata, El**)

Public Enemy, The: [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [15](#)

pueblo llamado Dante's Peak, Un: [89](#), [90](#)

puerta del cielo, La: [117](#)

Pulp Fiction: [114](#)

Q-The Winged Serpent (véase **serpiente voladora, La**)

Queen Kong: [91](#)

¿Quién sabe? (véase **Yo soy la revolución**)

quimérico inquilino, El: [56](#)

quinto elemento, El: [53](#), [95](#)

ragazza che sopera troppo, La (véase **muchacha que sabia demasiado, La**)

Raging Bull (véase **Toro salvaje**)

Raíces profundas: [70](#), [71](#), [72](#)

Rampage (véase **Desbocado**)

Raven, The (véase **cuervo, El**, 1962)

Rebeca: [48](#)

Rebecca (véase **Rebeca**)

Rebel Rousers: [97](#)

Rebelión a bordo: [48](#)

redada, La: [9](#)

Reflection Of Fear, A (véase **reflejo del miedo, Un**)

reflejo del miedo, Un: [62](#)

Refrigerator, The: [63](#)

Rembrandt: [84](#)

Repulsión: [58](#)

Repulsión (véase **Repulsión**)

Reservoir Dogs: [114](#)

residencia, La: [62](#)

resplandor, El: [96](#), [98](#)

retorno del Jedi, El: [103](#)

Return Of the Jedi (véase **retorno del Jedi, El**)

Rey y patria: [24](#)

Ricochet: [62](#)

Ride Lonesome: [81](#)

Río de sangre: [71](#)

Roaring Twenties, The: [13](#), [14](#), [17](#)

Robin de los bosques: [20](#), [44](#)

Robot Monster: [103](#)

Rojos oscuro: [61](#)

Rosemary's Baby (véase **semilla del diablo, La**)

Rosemary's Killer (véase **asesino de Rosemary, El**)

Sábado trágico: [74](#), [110](#)

Sabe que estás sola: [61](#)

San Francisco: [89](#), [90](#)

Satán, mon amour: [43](#)

Satanás: [43](#)

Scarface (véase **precio del poder, El**)

Scarface, el terror del hampa: [8](#), [10](#), [12](#), [15](#), [33](#)

Scarface, Shame Of A Nation (véase **Scarface, el terror del hampa**)

Scarlett Letter, The (véase **letra escarlata, La**)

Scarlett Street (véase **Perversidad**)

Schindler's List (véase **lista de Schindler, La**)

Schlangerube Und das Pendel, Die (véase **tormento de las trece doncellas, El**)

Schramm: [61](#)

Scream 2: [63](#)

Screamplay: [62](#)

Scream. Vigila quién llama: [59](#)

Sé lo que hicisteis el último verano: [63](#)

Sea Hawk, The: [18](#), [19](#), [20](#)

Secret Agent (véase **agente secreto**, El)
secretos de la Cosa Nostra, Los: [33](#)
secta, La: [43](#)
segreti de la Cosa Nostra, I (véase **secretos de la Cosa Nostra, Los**)
Sei donne per l'assassino (véase **Seis mujeres para el asesino**)
Seis mujeres para el asesino: [61](#)
semilla del diablo, La: [42](#)
senda de los elefantes, La: [89](#)
Senderos de gloria: [23](#), [24](#)
Sentinel, The (véase **centinela, La**)
señor de las ilusiones, El: [42](#)
Serial Mum (véase **asesinatos de mamá, Los**)
Serpent And the Rainbow, The (véase **serpiente y el Arco Iris, La**)
serpiente voladora, La: [43](#)
serpiente y el Arco Iris, La: [44](#)
Servants Of the Twilight: [44](#)
setta, La (véase **secta, La**)
Seven: [62](#), [111](#), [113](#)
Shadow Of A Doubt (véase **sombra de una duda, La**)
Shane (véase **Raíces profundas**)
sheriff implacable, El: [80](#)
Shining, The (véase **resplandor, El**)
Shocker (véase **Shocker, 100.000 voltios de terror**)
Shocker, 100.000 voltios de terror: [63](#)
Shooting, The (véase **tiroteo, El**)
Sicilian, The (véase **siciliano, El**)
siciliano, El: [33](#)
Sid And Nancy (véase **Sid y Nancy**)
Sid y Nancy: [94](#)
Silence Of the Lumbs, The (véase **silencio de los corderos, El**)
silencio de los corderos, El: [57](#), [58](#), [60](#), [112](#)
Silent Night. Bloody Night (1973) (véase **Noche silenciosa, noche sangrienta**)
Silent Night, Deadly Night: [63](#)
Sin Of the Pagan, The (véase **Atila, rey de los hunos**)
síndrome di Stendhal, La: [61](#)
Sliver (véase **Acosada**)
Smart Money: [12](#)
Sniper, The: [60](#)
sobornados, Los: [74](#)
Sodom And Gomorrah (véase **Sodoma y Gomorra**)
Sodoma y Gomorra: [89](#)

Solo ante el peligro: [81](#), [82](#)
sombra de una duda, La: [58](#)
Some Like it hot (véase **Con faldas y a lo loco**)
Someone Is Watching Me: [56](#)
Sospecha: [58](#)
Sospechosos habituales: [110](#), [113](#), [114](#)
Spawn: [49](#), [51](#), [52](#)
Speeialist, The (véase **especialista, El**)
Speed (véase **Speed, máxima potencia**)
Speed, máxima potencia: [112](#)
Spiral Staircase, The (véase **escalera de caracol, La**)
St. Valentines Day Massacre (véase **matanza del día de San Valentín, La**)
Star Trek: [53](#), [102](#)
Star Wars (véase **guerra de las galaxia, La**)
Stargate (véase **Stargate, puerta a las estrellas**)
Stargate, puerta a las estrellas: [102](#)
Starship Invasions: [37](#)
Starship Troopers (véase **Starship Troopers. Las brigadas del espacio**)
Starship Troppers (Las brigadas del espacio): [52](#), [92](#), [102](#)
State Of Grace (véase **clan de los irlandeses, El**)
Stepfather, The (véase **padrastro, El**)
Strait-Jacket (véase **caso de Lucy Harbin, El**)
Stranger, The: [58](#)
Strangler, The (véase **estrangulador de mujeres, El**)
Study In Terror, A (véase **Estudio de terror**)
Sudden Impact (véase **Impacto súbito**)
Supergolpe en Manhattan: [117](#)
Superman (véase **Superman, el film**)
Superman, el film: [50](#), [51](#), [52](#), [53](#)
Suspicion (véase **Sospecha**)
Suspiria: [43](#)
Swarm Irwin Allen, The (véase **enjambre, El**)

taberna del irlandés, La: [75](#), [76](#)
Take A Hard Ride (véase **Por la senda más dura**)
Target Earth: [103](#)
Targets (véase **héroe anda suelto, El**)
Taste the Blood Of Dracula (véase **poder de la sangre de Drácula, El**)
Taxi Driver: [38](#), [39](#), [58](#), [96](#)
teatro de la muerte, El: [37](#)
¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú: [26](#)

temible burlón, El: [22](#), [36](#)
Tempestad sobre Washington: [48](#)
Tempi duri per i vampiri (véase **Agárrame ese vampiro**)
Ten Rillington Place (véase **estrangulador de Killington Place, El**)
Tenebre: [61](#)
teniente O'Neill, La: [25](#)
tercer hombre, El: [109](#)
Terciopelo azul: [94](#)
Teresa: [73](#)
Terremoto: [88](#), [89](#), [90](#)
Terror en el espacio: [104](#)
terror no tiene forma, El: [105](#)
Terror Train (véase **tren del terror, El**)
Terrore nello spazio (véase **Terror en el espacio**)
Texas 1870: [82](#)
Texas Chainsaw Massacre, The (véase **matanza de Texas, La**)
The Dragnet (véase **redada, La**)
Theatre Of Blood (véase **Matar o no matar, éste es el problema**)
Theatre Of Death (véase **teatro de la muerte, El**)
Them! (Véase **humanidad en peligro, La**)
These Thousand Hill (véase **Duelo en el barro**)
They Drive By Night (véase **pasión ciega, La**)
Thing, The (1951) (véase **enigma de otro mundo, El**)
Thing, The (1982) (véase **cosa, La**)
Third Man, The (véase **tercer hombre, El**)
Thunderbolt: [9](#), [10](#)
Tiburón: [91](#)
Tiburón 2: [91](#)
Tidal Wave (véase **hundimiento del Japón, El**)
tienda, La: [41](#)
Tightrope (véase **En la cuerda floja**)
Time After Time (véase **pasajeros del tiempo, Los**)
Tin Star, The (véase **Cazador de forajidos**)
tiroteo, El: [97](#)
To the Devil... A Daughter! (Véase **monja poseída, La**)
tormento de las trece doncellas, El: [37](#)
Toro salvaje: [39](#)
Toten Augen Von London, Die (véase **ojos muertos de Loudres, Los**)
Towering Inferno, The (véase **coloso en llamas. El**)
Trauma: [61](#)
Tre passi nel delirio (véase **Historias extraordinarias**)

Treasure Island (véase **isla del tesoro, La**)
Treasure Island, The: [37](#)
tren del terror, El: [62](#)
tres mosqueteros, Los (1973): [37](#)
Tribute To Bad Man (véase **ley de la horca, La**)
trono di fuoco, Il (véase **proceso de las brujas, El**)
Trop petit, mon ami (véase **Mi diminuto asesino**)
Trouble In Paradise (véase **ladrón en la alcoba, Un**)
True Romance (véase **Amor a quemarropa**)
Twin Peaks: Fire Walk With Me (véase **Twin Peaks: Fuego camina conmigo**)
Twin Peaks: Fuego camina conmigo: [63](#)
Twister: [90](#), [91](#)
Two Faces Of Dr. Jekyll, The (véase **dos caras del doctor Jekyll, Las**)
Two For the Road (véase **Dos en la carretera**)

Ugly, The: [62](#)
última casa a la izquierda, La: [43](#), [60](#)
último refugio, El: [7](#), [8](#), [16](#), [17](#), [74](#)
últimos Días de Pompeya, Los: [89](#)
Undenvorld (véase **ley del hampa, La**)
Ungeheuer Von London City, Das: [55](#)
Unlioly, The: [42](#)
Unlawful Entry (véase **Falsa seducción**)
Uno de los nuestros: [33](#), [38](#), [113](#)
Uno rojo: división de choque: [76](#)
Untouchables, The (véase **intocables de Elliot Ness, Los**)
uomo, l'orgoglio, la vendetta, L' (véase **hombre, el orgullo y la venganza, El**)
Usual Suspects, The (véase **Sospechosos habituales**)

vampira indiana, La: [78](#)
vampiro de Düsseldorf, El: [57](#)
Veneno en la piel: [62](#)
vengador sin piedad, El: [81](#)
vengador, El: [55](#)
Vértigo mortal: [61](#)
Vestida para matar: [60](#)
Viaje a la luna: [100](#), [101](#)
Viaje al centro de la tierra: [89](#)
Viento en las velas: [18](#), [19](#), [21](#), [22](#)
Vierde Man, De (véase **cuarto hombre, El**)
Viernes 13: [51](#), [62](#)

Vincent: [30](#)

Violent Saturday (véase **Sábado trágico**)

Volcano: [90](#)

Voyage dans la lune, Le (véase **Viaje a la luna**)

Vuelo a Berlín: [116](#)

Wag Dog (véase **Cortina de humo**)

War Of the Worlds (véase **guerra de los mundos, La**)

Warlock (véase **Warlock, el brujo**)

Warlock, el brujo: [41](#)

Weird Woman: [43](#)

Wen A Stranger Calls (véase **Llama un extraño**)

When Time Ran Out (véase **día del fin del mundo, El**)

When Worlds Collide (véase **Cuando los mundos chocan**)

White Buffalo, The (véase **desafío del búfalo blanco, El**)

White Heat (véase **Al rojo vivo**)

Who Is Killing the Great Chefs Of Europe? (Véase **Pero, ¿quién mata a los grandes chefs?**)

Wicker Man, The: [37](#), [43](#)

Winchester 73: [47](#)

Wind Across the Everglades: [48](#)

Winnetou II (véase **carabina de plata, La**)

Witches Of Eastwick, The (véase **brujas de Eashvick, Las**)

Witches, The: [43](#)

Wolf (véase **Lobo**)

Woman In the Windows, The (véase **mujer del cuadro, La**)

Y Dios dijo a Caín: [80](#)

Yankee Doodle Dandy: [17](#)

Yo soy la revolución: [80](#)

You're In the Navy Now: [73](#)

Zombies Of the Stratosphere: [103](#), [105](#)

zona muerta, La: [117](#)



NOSFERATU. **Director del PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA:** José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU:** José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción:** Jesús Angulo, Sara Torres.

Notas

[1] No es casualidad que fuese el propio James Cagney el que encarnase la figura de Chaney en **El hombre de las mil caras** (J. Pevney, 1957). <<

[2] De hecho consiguió su único Oscar por su interpretación en **Yankee Doodle Dandy** (M. Curtiz, 1942), y una nominación más por su papel, curiosamente como el gángster Snyder, en otro musical, **Love Me or Leave Me** (Ch. Vidor, 1955). <<

[3] Cagney llevó siempre una vida tranquila y apartada en el campo, con su familia, huyendo de los actos mundanos de Hollywood y dedicándose a cuidar sus tierras y criar caballos. <<

[1] Debo a Alicia Potes, y a su hija, la grabación en vídeo de éste y de un segundo cortometraje de Tim Burton y quiero agradecerérselo una vez más desde esta nota. <<

[1] Ejemplos de *cross over* de mitos Victorianos son **Estudio de terror** (James Hill, 1965) y **Asesinato por decreto** (Bob Clark, 1979), con Sherlock Holmes enfrentado a Jack el Destripador. Otros divertidos cruces se pueden bailar en **Al borde de la locura** (Gerard Kikoine, 1988) —demencial reinterpretación de Jekyll & Hyde mediante la figura del Destripador— y **Los pasajeros del tiempo** (Nicholas Meyer, 1979) —con H. G. Wells combatiendo a Jack en la América contemporánea, tras viajar ambos en una máquina del tiempo inventada por el primero—. No obstante, la fusión de mitos más hilarante se encuentra, no cabe duda, en **Amazonas en la luna** (John Landis, Joe Dante, Carl Gottlieb, Peter Horton y Robert K. Weiss, 1986), donde se apunta la teoría de que la verdadera identidad de Jack sea... el monstruo del Lago Ness. Una visión curiosa del mito llegó de la mano del debutante Rowdy Herrington en **Jack's Back** (1987), mientras que especialmente indigesta fue, por último, la aportación oligofrénico-mesetaria de **Jack el destripador de Londres** (José Luís Madrid, 1971), con el inevitable Paul Naschy a la cabeza. <<

[2] Otras películas nacidas a la sombra de Wedekind son **Lulú** (Rolf Thiele, 1962) y **Lulú de noche** (Emilio Martínez Lázaro, 1985). <<

[3] La figura de Landrú ha inspirado, de forma más o menos directa, numerosos filmes, desde las fascinantes **Monsieur Verdoux** (Charles Chaplin, 1946) y **La noche del cazador** (Charles Laughton, 1955) hasta la seca y antiespectacular reconstrucción **Landrú** (Claude Chabrol, 1962), pasando por piezas menores como **El asesino de mujeres** (W. Lee Wilder, 1960). Por su parte, el *Barba Azul* legendario (es decir, el del cuento de Perrault, a menudo confundido con la auténtica figura histórica del mariscal Gilles de Rais, por cierto... otro que tal) originó títulos como la parodia **Barba Azul** (Christian Jaque, 1951) y la interesada aproximación erótica **Barba Azul** (Edward Dmytryck, 1972). <<

[4] En **El enemigo de las rubias** (Alfred Hitchcock, 1926) se presenta a un trasunto de Jack el Destripador con capa negra y maletín de médico, que sólo asesina los martes y a bellas jóvenes de pelo rubio. Como resultado de esto, las chicas londinenses comenzaron a teñir sus cabellos de negro. No hace falta incidir en los estudiadísimos lazos que en la filmografía del morboso ventrudo se establecen entre crimen y sexo, así como en la frecuencia con que hembras de pelo rubio se encuentran en el vórtice de la violencia. <<

[5] Inolvidable resulta el tratamiento de este tema en **La escalera de caracol** (Robert Siodmak, 1946), donde una virginal criada muda sufre el acoso de un psicópata obsesionado con las mujeres con imperfecciones físicas. Dicho film contaría en 1975 con un poco destacable *remake* televisivo de igual título. En **The Face Behind the Mask** (Robert Florey, 1941), en cambio, el enfoque era justo el contrario, al presentar a un psicópata (Peter Lorre, para variar) de rostro desfigurado enamorado de una joven ciega. <<

[6] Destacar que la de Fleischer no fue, con todo, la primera adaptación fílmica de los crímenes de De Salvo, ya que, recién capturado, inspiró **El estrangulador de mujeres** (Burt Topper, 1963), protagonizada por el esférico Víctor Buono. <<

[7] Por mencionar unas cuantas: **The Sniper** (Edward Dmytryk, 1952), donde un joven excombatiente alivia su angustia interior disparando a mujeres con un fusil; **Crimen a las siete** (Owen Crump, 1962), en el cual un joven homicida al menos tiene el detalle de avisar cuando va a actuar, siempre a las siete en punto; **La noche de los mil gatos** (René Cardona, Jr., 1971), donde el psicópata de turno decapita a chicas, conservando sus cabezas en vitrinas, mientras el cuerpo lo arroja a un pozo lleno de gatos hambrientos, cenándose él mismo las vísceras; **La última casa a la izquierda** (Wes Craven, 1972) o la versión agropecuaria y gratuitamente sádica de **El manantial de la doncella** (1959); **Ojos** (Irvin Kershner, 1978), con preciosas modelos cayendo como moscas; **Maniac** (William Lustig, 1980), donde otro asesino de bellezas se topa con Caroline Munro; **Vestida para matar** (Brian De Palma, 1980) o el trapealista del *thriller* (De Palma) ejecutando un triple mortal; **Sabe que estás sola** (Arnand Mastroianni, 1980), con jovencitas a punto de casarse recibiendo hachazos a diestro y siniestro; **Los ojos de un extraño** (Ken Wiederhorn, 1981), con un violador y asesino (en este orden) del montón; **En la cuerda floja** (Richard Tuggle, 1984), donde la noche de Nueva Orleans se tiñe de rojo por culpa de un asesino de prostitutas, tras la estela de los clásicos; **El coleccionista de amantes** (Gary Fleder, 1997) o la sensación del momento... <<

[8] Cuya particular visión de la manía homicida desarrollada a lo largo de dos décadas, desde la trilogía de los animales de principios de los 70 hasta los últimos traspiés en **Trauma** (1993) y **La síndrome di Stendhal** (1996), pasando por sus *tour de forces* en **Rojo oscuro** (1975) y **Tenebre** (1982), resulta (por espacio) imposible de desarrollar aquí. En fin... También sería interesante detenerse en la gramática del *giallo* pre y *post*-Argento, personificada en nombres como Mario Bava —indiscutido padre fundador del género con títulos como **La muchacha que sabía demasiado** (1962), **Seis mujeres para el asesino** (1964), **Cinco muñecas para la luna de agosto** (1970), etc., etc.—, Fulci, Ercoli o el alumno aventajado Soavi —**Aquarius** (1986). <<

[9] Pese a su fama (quizás precisamente por ella), la masacre de la mansión Polanski no ha producido tanta filmografía como cabría esperar. Siendo la televisiva **Helter Skelter** (Tom Cries, 1976) la mejor adaptación de las atrocidades de Manson y sus acólitos, no hay que dejar de mencionar otros títulos que tratan el tema de forma más o menos sesgada como **The Other Side of Madness** (Frank Howard, 1970), el documental maldito **Manson** (Lawrence Merrick, 1972), **Manson's Family Movies** (Martin Dahmer, 1984) o **Manson Superstar** (Jim Van Bebber, 1994). Referencias a la masacre de Sharon Tate y amigos también pueden hallarse en **Múltiple Maniacs** (John Waters, 1970), **I Drink Your Blood** (Jerry Gross, 1971) o en **The Deathmaster** (Roben Quarry, 1972). <<

[10] Sí hay un tema que se ha tratado con pinzas en el cine es el de la pederastía criminal, y si no basta con ver la timidez de aproximaciones como **Desvío al paraíso** (Gerardo Herrero, 1993) o la por lo demás salvaje **Freeway** (1996). <<

[11] *Remakes* posteriores de dicha historia fueron **M** (Joseph Losey, 1951) y **El asesino de Düsseldorf** (Robert Hossein, 1965). Versiones algo modificadas y con el componente paidófilo más o menos acentuado también pueden encontrarse en la sorprendente **El cebo** (Ladislao Vajda, 1958) y en la desconocida **El asesino de tontos** (Servando González, 1963). <<

[12] Los más interesados pueden hacerse una cartografía muy aproximada de lo más horrible del crimen en el siglo xx rastreando, por ejemplo, los casos verídicos en que se basan filmes como **A sangre fría** (Richard Brooks, 1967) —cuya auténtica semilla ficcional la plantó Truman Capote con su estremecedora docunovela—, **Los asesinos de la luna de miel** (Leonard Kastle, 1970), **Harry, el sucio** (Don Siegel, 1971), **Malas tierras** (Terence Malick, 1973), **The Mad Bomber** (Bert I. Gordon, 1973), **A la caza** (Richard Friedkin, 1980), **Angst** (Gerald Kargl, 1983) —conocida en España por su pase en Canal+ como “Fear, la angustia del miedo”—, **Vértigo mortal** (Douglas Hickox, 1985), **Llamada a un reportero** (Philip Borsos, 1985), **Desbocado** (William Friedkin, 1987), **Schramm** (Jörg Buttgereit, 1993), **Citizen X** (Chris Gerolmo, 1995), **Profundo carmesí** (Arturo Ripstein, 1996). <<

[13] Mejor pasar de puntillas por el estropicio realizado con el personaje original por **Los crímenes de Petiot** (José Luis Madrid, 1972), con Paul Naschy a la cabeza. <<

[14] Aunque variando algo de actitud de una a otra versión fílmica, el comportamiento del “fantasma de la Ópera” es el de un psicópata. Este personaje, además de dar lugar a las películas “oficiales” basadas, con mayor o menor respeto hacia el original, en la obra de Leroux —**El fantasma de la Ópera** (Rupert Julian, 1925), **El fantasma de la Ópera** (Arthur Lubin, 1943), **El fantasma de la Ópera** (Terence Fisher, 1962) y **El fantasma de la Ópera** (Dwight H. Little, 1989)—, también ha prestado sus atributos principales a los torturados protagonistas de filmes como **Los crímenes del museo** (Michael Curtiz, 1933), **Los crímenes del museo de cera** (1953), **Nightmare In Wax** (Bud Towsend, 1969) y **El fantasma del paraíso** (Brian De Palma, 1974).

<<

[15] Sin nada que ver con la novela del mismo título, el largometraje **Estudio en rojo** (Edwin L. Marin, 1933) nos presenta a un Sherlock Holmes tras la pista de un *serial killer* que actúa a partir de las pautas que le proporciona cierto poema. <<

[16] Particularmente escabrosa resulta la “caligariana” trama de **Los ojos misteriosos de Londres** (Walter Summers, 1940) y el *remake* posterior **Los ojos muertos de Londres** (Alfred Vohrer, 1960). <<

[17] Hay que destacar por su calidad tanto **El doble asesinato en la calle Morgue** (Robert Florey, 1932) como **El fantasma de la calle Morgue** (Roy del Ruth, 1953).

<<

[18] Una curiosa variación de Jekyll & Hyde, en clave más psicopática que el resto de las adaptaciones a la pantalla del relato de Stevenson, es **Concierto macabro** (John Brahm, 1945), con el repulsivo Laird Cregar en su último papel. <<

[19] ¿Qué es *Crimen y castigo* sino la historia de un psicópata? El cine ha cargado más o menos las tintas en este aspecto, sobre todo en la versión no hollywoodiense **Crimen y castigo** (Pierre Chenal, 1934). <<

[20] **Pascual Duarte** (Ricardo Franco, 1975). <<

[21] He aquí otro punto de inflexión, a partir del cual la forma de contemplar a los *serial killers* se vio modificada, al menos en el seno de Hollywood. Títulos como **Copycat** (John Amiel, 1995), **Seven** (David Fincher, 1996), incluso el lamentable **The Ugly** (1997), y, por supuesto, teleseries como **Millenium** o **Profiler**, serian inconcebibles sin el impacto previo del film de Demme. <<

[22] Si bien aquí el protagonista/intruso, encarnado por el propio Orson Welles, no cabía ser calificado de psicópata, al menos literalmente, al tratarse de un criminal de guerra nazi refugiado en un pueblecito estadounidense. <<

[23] Cuadro psicopatológico especialmente retorcido e inquietante el diseñado por Westlake para este “asesino familiar”, un pobre hombre, en el fondo, arruinado mentalmente por los sueños prefabricados de esa perfecta vida hogareña enquistada en el inconsciente colectivo burgués que, aquí, engendrará un monstruo característico. El ambiente de tensión doméstica tejido tanto en **El padrastro** como en sus mencionados referentes de Hitchcock y Welles entronca también con toda una rama narrativa de la paranoia *made in USA*, especialmente fértil durante los 80 y principios de los 90, cuya premisa sería la contaminación del hogar por un psicópata de apariencia inmaculada. Como muy bien detectaron Jordi Balló y Xavier Pérez, “*a veces, este asesino de vida plácida entre vecinos ignorantes de su personalidad dual se instala al lado de hogares falsamente paradisíacos. Y pasa a convertirse en el principal inductor de los relatos homologables bajo el lema del intruso en casa. Este motivo temático se ha convertido en infinidad de filmes —y, sobre todo, telefilmes—, fundamentalmente norteamericanos, y ha cristalizado en títulos como **Falsa seducción, La mano que mece la cuna, Dobles parejas, Mujer blanca soltera busca, El abogado del diablo** y un larguísimo etcétera*”. (J. Balló y X. Pérez: *La semilla inmortal*. Anagrama, 1997). <<

[24] Particularmente grato es el pobre incomprendido interpretado por Alex Angulo en el cortometraje **Mirindas asesinas** (Alex de la Iglesia, 1992). <<

[25] Otras visiones recientes de este arquetipo pueden hallarse en **Matador** (Pedro Almodóvar, 1986), **El caso de la viuda negra** (Bob Rafelson, 1986), la descacharrante **El color de la noche** (Richard Rush, 1994) o, en registro nínfico, **Poison Ivy** (Katt Shea, 1992) y **Veneno en la piel** (Alan Shapiro, 1993), variantes del esquema “Atracción fatal”, con apetecible protagonista adolescente. <<

[26] En **El caso de Lucy Harbin** (1963), Joan Crawford mata a su marido y a la amante de éste a hachazos; en **Un reflejo del miedo** (1973), una adolescente Sondra Locke elimina a sus más directas competidoras en el amor de su propio padre; en **Escalofrío en la noche** (Clint Eastwood, 1971) y su saqueo descarado en **Atracción fatal** (Adrian Lyne, 1987) las desequilibradas protagonistas se afeitan al cuchillo tras haber sido incapaces de asimilar la expresión típicamente yanqui *one night stand*. <<

[27] Ojo que la obsesión esquizoide por el desquite no es ni mucho menos patrimonio femenino. Ahí están los ejemplos de **The Night Monster** (Ford Beebe, 1942), **El cabo del terror** (Lee Thompson, 1962), **Mi diminuto asesino** (Eddy Matalon, 1970) —¡un enano decide vengarse de quienes se han burlado de él!—, **El psicópata** (1966), **Matar o no matar, éste es el problema** (Douglas Hickox, 1973), **Pero, ¿quién mata a los grandes chefs?** (Ted Kotcheff, 1978), **Screamplay** (Rufas Butler Seder, 1984), **El cabo del miedo** (Martin Scorsese, 1991), **Ricochet** (Russell Mulcahy, 1991) o **Jaque al asesino** (Carl Schenkel, 1993) para demostrar que hay muchas razones por las cuales un hombre también puede perder la cabeza en su ansia vengativa. <<

[28] Incluso, qué caramba, Sean Young en su humillante papel de Ace Ventura, un detective diferente (Tom Shadyac, 1994). <<

[29] Otra excepción no catalogada podría ser la parodia **Los asesinatos de mamá** (John Waters, 1994), algo así como el reverso cómico de **El padrastro**, con Kathleen Turner cargándose expeditivamente cualquier mínimo obstáculo en la felicidad de los miembros de su clan. <<

[30] Si bien antecedentes aislados los hubo de forma salpicada durante décadas anteriores, aunque sin llegar a originar una fiebre por el tema. Ahí está, sin ir más lejos, nuestra genuina *cult movie* de cara a los aficionados extranjeros **La residencia** (Narciso Ibáñez Serrador, 1969). <<

[31] Como excepción grata cabría señalar **El tren del terror** (Roger Spottiswoode, 1979). Entre las demás, hay que comenzar por la caudalosa e indescriptiblemente inepta serie surgida a partir de **Viernes 13** (1980) y seguir con títulos como **Prom Night** (Paul Lynch, 1980), **El asesino tras la máscara** (David Paulsen, 1980), **Colegialas violadas** (Jesús Franco, 1980), **El asesino de Rosemary** (Joseph Zito, 1981), **Mil gritos tiene la noche** (Juan Piquer, 1981), **April Fool's Day** (Fred Walton, 1986), **Cutting Class** (Rospo Pallenberg, 1989), **Popcorn** (Mark Herrier, 1991) y un larguísimo etcétera. Otras veces, los homicidas no eran tan rígidos Y repartían sus mandobles de forma más democrática, sin ceñirse exclusivamente al colectivo estudiantil. Es el caso de títulos como **Noche silenciosa, noche sangrienta** (Theodore Gershuny, 1973), **Psicópata** (David Paulsen, 1980), **Silent Night, Deadly Night** (Charles E. Sellier, 1984) —este film, que tuvo cuatro secuelas, presentaba a un psicópata vestido de Santa Claus que asesinaba con un hacha—, **Amsterdanned, misterio en los canales** (Dick Maas, 1987), **Dr. Giggies** (Manny Cotto, 1992), **Exquisitas ternuras** (Carl Sehenkel, 1994)... En España, durante los 90, también hemos tenido nuestro *psycho* cañí, salido y costroso, personificado en el personaje creado por Santiago Segura en sus cortos **Evilio** (1992) y **Evilio vuelve. El purificador** (1994), así como en la variación **Perturbado** (1993). <<

[32] Desde entonces Williamson ha firmado también los guiones de la rompe-taquillas y mucho más mimética **Sé lo que hicisteis el último verano** (1997) y **Scream 2** (Wes Craven, 1998), además de producir y escribir la teleserie de “sustos juveniles” **Dawson Creek**. Actualmente, Williamson trabaja en una **Halloween 7: The Revenge of Laurie Strode**, film que traería de vuelta a la saga nada menos que a Jamie Lee Curtis. <<

[33] Filmes con “asesino del más allá” y vocación de franquicia que o no llegaron a desarrollar secuelas o lo hicieron de forma poco exitosa fueron **Shocker, 100.000 voltios de terror** (Wes Craven, 1989), **Lecturas diabólicas** (Tibor Takacs, 1989), **House III** (James Isaac, 1990), **Candyman, el dominio de la mente** (Bernard Rose, 1992) o **Asesino del más allá** (Brett Leonard, 1995). Mención aparte merece el *serial killer* paranormal Bob de **Twin Peaks: Fuego camina conmigo** (David Lynch, 1992), el suicida largometraje que siguió a la popular teleserie homónima. También hace muy poco han llegado dos aportaciones más en este apartado con la excelente **Agárrame esos fantasmas** (Peter Jackson, 1996) y **Fallen** (Gregory Hoblit, 1997), donde el psicópata fantasmal, encima, tiene la facultad de apropiarse de los cuerpos de personas vivas. <<

[34] Ya hemos visto coches psicópatas —**Christine** (John Carpenter, 1983) y su predecedente en **El asesino invisible** (Elliot Silverstein, 1977)—, ascensores —**El ascensor** (Dick Maas, 1983)—, frigoríficos —**The Refrigerator** (1992)— y hasta lavadoras —**La lavadora asesina** (1997). <<

[1] El verdadero nombre de John Ford era Sean Aloysius O'Feeney. <<

[1] Todas las citas: *Obras completas de Shakespeare*, Aguilar, Madrid, 1960.
Traducidas por Astrana Marín, Luis. <<

[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. <<