

■ La fragmentación en *Sospechosos Habituales* (de Bryan Singer): una revisión contemporánea del cine negro americano

Tatiana Aragón Paniagua

En este artículo se realiza un detallado análisis de la película Sospechosos habituales (The Usual Suspects, 1995), de Bryan Singer, atendiendo al carácter fragmentario que ésta presenta en todos sus aspectos filmicos, y a su condición de deudora del Cine Negro americano clásico.

In this article we make a detailed analysis of the film The Usual Suspects (1995), by Bryan Singer, attending to its fragmented character, and its condition like a heiress of american classical cinema's Gangster Film.

...el mejor truco que el diablo inventó fue convencer al mundo de que no existía...

Sospechosos habituales (The Usual Suspects, 1995) es la tercera película del joven director Bryan Singer, que comenzó su andadura cinematográfica con *Lion's den*, un filme de bajo presupuesto, al que seguiría *Public Access* (1993), gracias al cual tanto el director, como su guionista, Christopher McQuarrie, adquirirían cierto renombre en el panorama cinematográfico, al alzarse con el Premio del Jurado del Festival de Sundance de aquel mismo año.

Así, contando ya con la credibilidad de la crítica, ambos se involucraron en *Sospechosos habituales*, ganadora de dos oscar (mejor actor secundario y mejor guión original), entre otros muchos premios, y que supondría la consagración de Singer como director, convirtiéndose la película en uno de los más célebres títulos de los noventa.

Su siguiente proyecto sería *Verano de corrupción (Apt Pupil, 1998)*, basado en una novela de Stephen King, y a éste siguió su famosa adaptación al cine del cómic *X-Men* (2000), de la cual se ha estrenado recientemente su secuela, *X-Men 2 (X2, 2003)*¹

ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana: "La fragmentación en *Sospechosos Habituales* (de Bryan Singer): una revisión contemporánea del cine negro americano", en *Boletín de Arte* nº 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 725-750.

El mayor interés de *Sospechosos habituales* radica en su condición de gran deudora del más puro cine negro americano, del que toma sus recursos expresivos y convenciones más significativas para adaptarlas a un lenguaje cinematográfico absolutamente actual, por cuanto hace uso de la fragmentación, tanto espacial como temporal, tan características del cine contemporáneo. Estamos por tanto, como iremos viendo más detenidamente, ante una relectura contemporánea de este género, tan querido por el Hollywood clásico, que ubica en la Nueva York actual una historia de ambientes sórdidos, poblada por policías corruptos, delincuentes y criminales. Desde este punto de partida, analizaremos los recursos cinematográficos que, en relación a ello, y en esa poética de la fragmentación, aparezcan como más destacables.

El argumento, como es usual en el género policiaco, es complejo y difícil de aprehender: San Pedro, California. Durante la noche, un barco repleto de criminales húngaros, sufre un incendio en extrañas circunstancias. Momentos antes, somos testigos de un extraño asesinato. Tan solo dos personas se han salvado de la catástrofe: Verbal Kint, un delincuente tullido de poca importancia, especialista en pequeños fraudes; y uno de los pasajeros húngaros del barco, que ha sobrevivido, maltrecho, al incendio.

En los hechos se halla involucrado Dean Keaton, que supuestamente ha muerto en el incendio, un antiguo delincuente reformado. El inspector de policía Dave Kujan, movido por su personal aversión hacia éste, está convencido de que la intervención de Keaton en el asunto del barco tiene mucha más importancia de lo que parece. De este modo, interroga a Verbal con el objetivo de dar con la verdad, una verdad que intentará hacer coincidir a toda costa, con su particular interpretación de los hechos.

Así, el tullido narra a Kujan todos los acontecimientos que los llevaron a él, a Keaton, y a otros tres delincuentes más —McManus, Fenster, y Hockney— a participar en esta turbia situación. Estos cinco personajes son los "sospechosos habituales". Acusados de tomar parte en el robo de un camión de armas, coincidieron en una rueda de reconocimiento en Nueva York, tras la cual decidieron trabajar juntos en una serie de actividades ilegales, que los encadenarían al terrible y misterioso personaje Kaiser Zozé, y que los conduciría a la muerte en el barco.

Al mismo tiempo, el superviviente húngaro relata a la policía su versión de los hechos; los datos proporcionados por éste son intercalados con los de la versión de Verbal, por el inspector Kujan, que finalmente, y movido por el odio que siente hacia Keaton, termina por identificar a éste con el enigmático Kaiser, a pesar de que Verbal asegura haber visto como éste mataba a Keaton, desde su escondite en el muelle.

¹ Más información sobre la filmografía de este director en: FERNÁNDEZ VALENTÍ, T.: "Bryan Singer. Marcando la diferencia", en *Dirigido por*, nº 232, Barcelona, 2003, págs. 20-31.

Pero las cosas no son lo que parecen, Verbal ha mentido continuamente, y cuando Kujan lo advierte, éste se halla ya fuera de su alcance. Mientras, llega un fax con el retrato robot de Kaiser, realizado gracias al testimonio del húngaro superviviente, y que disipa toda duda sobre la identidad del personaje misterioso: Verbal y Kaiser son la misma persona.

Sospechosos habituales es la historia de un mentiroso, de un individuo inteligente y retorcido, que se burla continuamente de todos los demás personajes, e incluso del propio espectador. En ningún momento podemos discernir, en su relato, lo que es verdad de lo que es inventado, y su cinismo y ambigüedad son extremos.

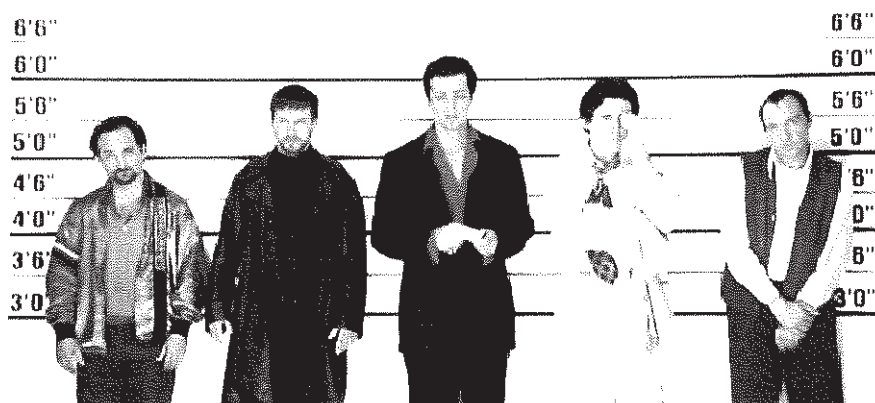
EL MONTAJE. LA FRAGMENTACIÓN NARRATIVA

Esta película constituye un notable ejemplo de la importancia que puede llegar a adquirir el montaje, pues resulta esencial para la construcción de la historia. En este caso desarrolla una exposición de los acontecimientos totalmente fragmentaria, y convierte también a la película en un gran ejemplo de ubicuidad espacial y temporal

En primer lugar, vamos a analizar el film en función de la división convencional en escenas y secuencias, y atendiendo a la narración, principal preocupación del montaje continuo. Desde este punto de vista, en *Sospechosos habituales* confluyen de modo complejo todos los tipos de montaje: el montaje lineal, el montaje alternado, tanto convergente como divergente, y el montaje paralelo².

El film comienza con la escena o secuencia en la que Kaiser, al que siempre vemos con la mitad superior de su cuerpo fuera de campo, o con su rostro oculto bajo fuertes claroscuros, mata a Keaton, y luego abandona el barco momentos antes de que éste explote. Inmediatamente después, observamos una escena en la que Verbal, uno de los dos supervivientes del incendio, es interrogado por primera vez por la policía de Los Ángeles: el personaje narra como todo comenzó seis semanas atrás, en forma de *flashback*. Nos encontramos así con un montaje paralelo, puesto que se trata de dos acciones que ocurren en tiempos y lugares diferentes, una en el presente, en Los Ángeles, y otra en el pasado, en Nueva York.

² Llamamos montaje lineal a aquel que narra una única historia siguiendo un orden cronológico de las acciones. El montaje alternado y el paralelo suelen usarse como sinónimos, pero nosotros preferimos hacer una distinción entre ambos: los dos presentan una alternancia de acciones, pero mientras que en el alternado se produce la confluencia de éstas en algún momento (ya sea convergente o divergente), en el paralelo las líneas de acción, que pueden suceder en lugares y/o en tiempos distintos, no se unen en ningún momento. Eduardo A. Russo establece esta distinción y expone los motivos de ello, en: RUSSO, E. A.: *Diccionario de cine*. Argentina, Paidós, 1998, pág. 165.



1. Los "sospechosos habituales"

Pero dentro de este primer *flashback* observamos también un montaje propio: podemos definir a éste como la secuencia de presentación de los "sospechosos habituales" (FIG. 1); en primer lugar, la policía los detiene uno por uno, de modo que observamos cuatro escenas más o menos simultáneas, un montaje alternado con cuatro líneas de acción, que, en este caso, convergen en la rueda de identificación, donde aparecen los cuatro personajes, y el propio Verbal, que relata la historia. Seguidamente, pasa a ser divergente, puesto que se escinde de nuevo en cuatro líneas de acción, las cuatro escenas de los cuatro interrogatorios. De nuevo, el montaje alternado es convergente, puesto que los personajes vuelven a reunirse en la misma celda.

Tras la escena anterior, nos trasladamos de nuevo al presente, al escenario del incendio, pero a la mañana siguiente. El policía Jack Baer se encarga del caso, pero el inspector Dave Kujan vuela desde Nueva York a Los Ángeles para interrogar a Verbal, con el objetivo de atrapar a Keaton, al que cree vivo a pesar del violento incendio. A partir de ahora, estos dos personajes establecerán dos líneas de acción simultáneas, pues uno se encargará del superviviente húngaro, y el otro de interrogar a Verbal.

Pero cuando éste relata lo que sabe, lo hace por medio de una serie de *flashbacks* sucesivos, que constituyen de nuevo una forma de montaje paralelo. El primero de ellos, narra la secuencia que podríamos llamar "del primer trabajo", el golpe al servicio de taxis de Nueva York, que comprende a su vez varias escenas: la de los "sospechosos" en la puerta de la comisaría, cuando acaban de salir; la de Verbal y Keaton en casa de este último, que no quiere participar, en principio, en ningún negocio turbio; la del golpe al servicio de taxis, propiamente dicha; la que nos los muestra hablando del botín y en la que deciden ver al perista; y, finalmente, la

escena en la que se disponen a viajar a California para hablar con éste. Hasta aquí, la historia se presenta a modo de montaje lineal, puesto que sigue un orden cronológico, con elipsis temporales que suprimen los tiempos muertos.

La película nos traslada de nuevo al presente, en el que se suceden las dos narraciones alternadas que antes hemos comentado: el diálogo entre Kujan y Verbal, y las de Jack Baer, testigo del testimonio del superviviente húngaro, que nombra por primera vez al enigmático Kaiser.

El segundo *flashback* que vemos a través de la historia del tullido, es el de la secuencia que podríamos llamar como "del segundo trabajo", en la que se suceden de nuevo tres escenas sucesivas que presentan un montaje también lineal: la que nos muestra el diálogo de los protagonistas con el perista, que les encarga un segundo "trabajo"; la del trabajo propiamente dicho, en la que matan accidentalmente a la víctima (un traficante de joyas al que en principio sólo iban a robar); y la que muestra la discusión de los "sospechosos" con el perista, a raíz de este incidente.

Volvemos de nuevo al presente, y en esta ocasión, las dos acciones alternadas de Kujan y Baer convergen, ya que este último llega a la comisaría de Los Ángeles para contar al primero lo que sabe gracias al testimonio del húngaro. Pero la acción que se desarrolla en el hospital continúa en forma de montaje paralelo, pues el herido está haciendo el retrato robot del personaje misterioso, que el espectador aguarda con gran expectación.

La historia de Verbal nos remite de nuevo al pasado, y esta vez asistimos a la escena o secuencia en que aparece uno de los personajes más significativos, el abogado Kobayashi³, emisario y mensajero del ya omnipresente Kaiser; de nuevo, montaje lineal para narrarla.

Volvemos al presente y a la comisaría de Los Ángeles, donde Verbal relata ahora una historia que él conoce por referencias sobre el enigmático Kaiser, en la que se intercalan brevemente el pasado y el presente. Continuamos siendo partícipes de la elaboración del retrato robot, y de los diálogos entre Kujan y Verbal, y entre aquel y los otros policías, que van añadiendo datos.

El siguiente *flashback* muestra la escena o secuencia en la que los protagonistas descubren el cadáver de Fenster y se interrogan sobre la verosimilitud del personaje de Kaiser.

Tras volver otra vez al presente, un nuevo *flashback* nos muestra a los "sospechosos" intentando matar a Kobayashi. Esta secuencia se soluciona de nuevo

³ ¿Alusión al director japonés, autor de *Kwaidan*?



2. Kaiser dispara a Keaton en cámara subjetiva

mediante un montaje alternado, puesto que el abogado y sus hombres protagonizan una línea de acción, y los protagonistas otra; ambas convergen finalmente, pero no se produce el asesinato.

Tras una elipsis temporal, nos trasladamos a la secuencia final: los personajes estudian el plan que les ha sido forzosamente asignado (escena dentro del coche); al caer la noche, empieza la toma del barco (escenas sucesivas en el puerto y luego en el propio barco). Otros dos flashbacks más ilustran el final de la historia de Verbal, que enlaza con la primera escena de la película; en ellos observamos de nuevo un montaje alternado, ya que Keaton, McManus, Verbal y Hockney, se separan para llevar a cabo su parte del plan (convergen, en este orden, Keaton y McManus, Keaton y Verbal, y Keaton y McManus de nuevo). Ambos se intercalan con los diálogos entre éste y Kujan en la comisaría, en los que se han asimilado otros nuevos datos por parte de los otros policías (no había droga en el barco, como se había pensado en un principio; Edie Finneran, la abogada y novia de Keaton llevaba la extradición de uno de los personajes que han muerto). Observamos, en estos últimos *flashbacks*, como Kaiser dispara a Keaton en cámara subjetiva (FIG. 2). Verbal es testigo de ello, lo que se expresa a través de los *raccords* de mirada de este personaje y se refuerza mediante el empleo, de nuevo, de la cámara subjetiva: Verbal corre a esconderse tras el muelle mientras ve como Keaton es asesinado (FIG. 3). En este sentido, se asimila éste al célebre *flashback* "mentiroso" de *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, Alfred Hitchcock, 1950), ya que, como en aquel, el personaje cuenta a otro lo que supuestamente ha ocurrido, pero mintiendo, visualizándose en el *flashback* hechos que no han tenido lugar, y contribuyendo a la confusión y al engaño del espectador. Sin embargo, ya veíamos antes como Kaiser disparaba a Keaton en cámara subjetiva, lo que constituye una pequeña "pista" para que el espectador repare en la posibilidad de la identificación Verbal-Kaiser⁴.



3. Verbal, testigo de la muerte de Keaton

Asistimos entonces a un "falso" desenlace: Kujan, que tiene fijación con la idea de que Keaton es más peligroso de lo que parece, identifica a éste como la verdadera identidad de Kaiser Zozé, y la película apoya su tesis mediante la sucesión de múltiples y sucesivos *flashbacks* breves y esporádicos, constituidos por imágenes que ya hemos visto durante la declaración de Verbal, y que constituyen, al igual que antes, una forma de montaje paralelo.

En este momento, el tullido se marcha del despacho y se dispone a salir de la comisaría. Parece que todo ha terminado. Pero entonces asistimos al verdadero desenlace: al hasta ahora montaje alternado en dos acciones (comisaría y hospital), se une una tercera línea de acción, la de Verbal alejándose de Kujan. En el hospital, el retrato robot ya está listo, y se envía por fax; aquí desaparece la línea de acción del hospital, por lo que consideramos a este montaje, hasta ahora alternado, divergente. Mientras, el tullido recoge sus cosas antes de salir de la comisaría; es en este momento cuando el espectador puede por primera vez imaginar la posibilidad de que Kaiser y Verbal sean la misma persona, pues como analizaremos en el apartado de la puesta en escena, el reloj de oro, el paquete de cigarrillos y el encendedor que recoge, son los "atributos" de Kaiser Zozé. Al mismo tiempo, los planos de Verbal se alternan con los de Kujan y su compañero, hasta que éste, finalmente, comienza a darse cuenta de que ha sido engañado: la historia del tullido es una sarta de mentiras, que, además, ha sido inspirada por los diferentes objetos

⁴ Enrique Alberich describe el desprestigio que esta "trampa" supuso para el film de Hitchcock, y señala también como este *flashback* mentiroso habría sido tolerado de haberse mostrado en cámara subjetiva, ya que mediante este mecanismo, se habría evidenciado a éste como fruto de la imaginación del personaje. ALBERICH, E.: *Alfred Hitchcock. El poder de la imagen*. Barcelona, 1990, pág. 182.



4. Kujan busca desconcertado a Verbal, pero éste se aleja tras él en un coche, sin que el policía se percate de ello

del despacho; una serie de *flashbacks* sucesivos, similares a los del "falso" desenlace, nos lo ilustran; de nuevo, montaje paralelo. A partir de este momento, se intercalan las acciones de Verbal/Kaiser y de Kujan, como las dos líneas de acción de un montaje alternado (uno escapa tranquilamente, y el otro se desvive por atraparlo, algo ya imposible). Llega el fax con el retrato robot de Kaiser, que, por supuesto, muestra el rostro de Verbal, pero el inspector de policía ya no puede verlo.

Finalmente, sucesivos planos de Verbal (en uno de ellos deja de cojear) y Kujan, alternados, hasta que éste, montado en un coche conducido por el abogado de su historia ficticia, se aleja tras la cabeza de un perplejo Kujan (FIG. 4), que observa por todos lados; a pesar de mostrar esto en el mismo plano, la película hace que las dos acciones alternadas diverjan, ya que Kujan no los ve alejarse, y termina con un *flashback* muy significativo, en el que se reproduce el momento concreto de la declaración de Verbal en el que éste dice a Kujan: *el mejor truco que el diablo inventó fue convencer al mundo de que no existía*.

Podemos destacar, además, en este apartado, algunos *raccords* de mirada muy significativos, como los de Verbal cuando está solo por primera vez en el despacho de la comisaría, justo antes de conocer a Kujan (el contracampo nos muestra los objetos que lo van a inspirar a la hora de contar su historia); igualmente resultan interesantes los *raccords* de mirada de Kujan, cuando descubre que ha sido engañado (observa los papeles del panel, y la base de la taza donde aparece el nombre de Kobayashi).

Este film es un buen ejemplo de montaje continuo, lo que revela como la fragmentación no constituye ninguna traba para que la película destile un fuerte

carácter de clasicismo, por otra parte, muy acorde con respecto al género que revitaliza. La continuidad narrativa se obtiene siempre a través de la función, a la vez fragmentadora y unificadora, del montaje. En esta película, el uso del montaje como mecanismo de manipulación temporal y espacial, ilustra este principio que fue llevado a su paroxismo por el cine clásico de Hollywood. Pero es evidente que en *Sospechosos habituales*, la homogeneidad y la transición narrativa se ven superadas por los saltos espaciales y temporales abruptos, y el bombardeo de brevísimos planos. Todo ello contribuye a la construcción de una historia de gran complejidad, y al mismo tiempo, a la confusión y perplejidad del espectador, que debe esforzarse en reconstruir unos hechos que se presentan de una forma totalmente fragmentaria.

EL TIEMPO FÍLMICO. LA FRAGMENTACIÓN TEMPORAL

Sospechosos habituales, como ya hemos comentado, se construye en base a una serie de *flashbacks*, y constituye un gran ejemplo de la ubicuidad temporal que caracteriza al cine: la película narra, en poco más de hora y media, unos hechos que han tenido lugar en seis semanas, y nos lleva, continuamente, del presente al pasado, y viceversa.

En cuanto a los tres grandes conceptos temporales del cine, orden, frecuencia y duración⁵ observamos:

—El orden es acronológico entre las acciones desarrolladas en el pasado (los *flashbacks* de Verbal), y las que tienen lugar en el presente, pero es cronológico dentro de la sucesión de los acontecimientos en ambos tiempos.

—En cuanto a la frecuencia, hay algunos hechos que se repiten, como la escena o secuencia en la que Kaiser mata a Keaton (al principio, y al final, donde se reproduce el momento en que éste tira el cigarrillo y huye rápidamente antes de que se produzca la explosión, y en algunos fragmentos en los *flashbacks* de los

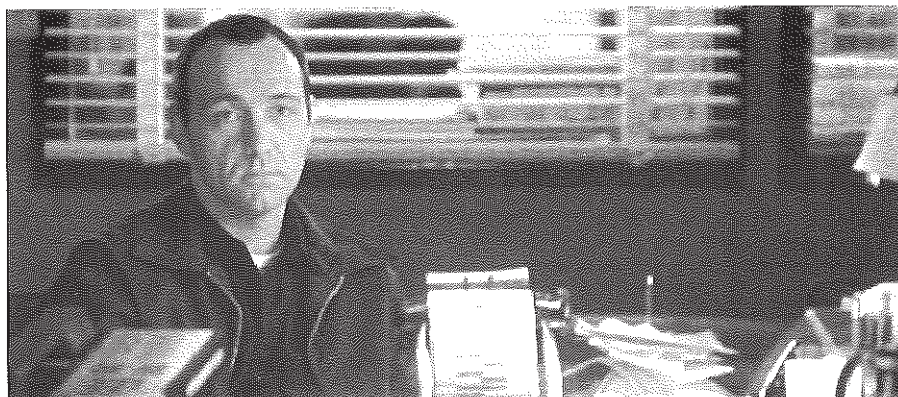
⁵ El orden hace referencia a la forma en que los hechos son presentados: es cronológico cuando las escenas se suceden en un orden natural, y acronológico cuando éstas lo hacen desordenadamente. La frecuencia alude al número de veces que un mismo hecho aparece en pantalla. Por medio de la duración, diferenciamos el "tiempo real", es decir, lo que duran los hechos presentados por la película (también lo denominamos "tiempo diegético", "tiempo representado", o "tiempo de la acción"); y el "tiempo fílmico", que comprende a su vez el "tiempo de la representación" o "de la proyección", es decir, lo que dura la película en sí; y el "tiempo de la percepción", "tiempo subjetivo" o "tiempo dramático", y que consiste en la percepción psicológica experimentada por el espectador en la recepción de esos hechos, por lo que está muy relacionada con el concepto de ritmo. Un análisis de estos tres conceptos temporales, en: BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1995, págs. 170-173. CARMONA, R.: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 2000, págs. 188-191.

desenlaces); también hay planos que se repiten, desde diferentes puntos de vista (como el de la taza, que se rompe tres veces seguidas).

—Dentro de la duración, distinguimos el tiempo real o diegético, que abarca dos días (la noche del incendio, y la mañana siguiente), y las seis semanas precedentes que se narran en los *flashbacks*; y el tiempo filmico, que dura 101 minutos (tiempo de la representación), pero sugiere una duración menor (tiempo de la percepción), dado el ritmo tan rápido que tiene la película. De este modo, el tiempo filmico es muchísimo más corto que el tiempo real, pues condensa muchos hechos, a los que fragmenta con gran complejidad.

En cuanto al ritmo y la cadencia⁶, ambos son rápidos y fuertes en general: los planos son cortos y pequeños, y los personajes y la cámara se mueven continuamente, sobre todo en las escenas de acción; por otra parte, las conversaciones y diálogos son muy importantes, e incrementan también la fuerza de la cadencia, en cuanto a que están continuamente revelando cosas nuevas e imprescindibles de aprehender para no perder el hilo. Especialmente significativo, en este sentido, resulta la secuencia del doble desenlace (podemos distinguir entre uno "falso", y otro "verdadero"), de modo que es interesante que nos detengamos en el análisis del tratamiento del tiempo filmico que aquí se desarrolla. En primer lugar, analizaremos el desenlace "falso". La escena del presente se alterna con *flashes* esporádicos y muy breves, que ilustran las conjeturas de Kujan, y el ritmo y cadencia son extremadamente fuertes, puesto que estamos asistiendo, al menos en teoría, a un bombardeo de planos que constituyen la revelación del gran enigma de la película (59, en aproximadamente dos minutos). La fuerza de éstos disminuye una vez que Kujan ha identificado a Keaton con Kaiser; los *flashbacks* son menos numerosos y más espaciados, y los planos duran más. Mientras, se nos muestra la reacción de Verbal, y Kujan termina de atar sus cabos. Finalmente, Verbal sale del despacho, y se dirige a abandonar la comisaría. Por unos momentos, el ritmo y la cadencia son débiles, pues parece que todo ha terminado aquí. Sin embargo, podemos hablar, a partir de ahora, del verdadero desenlace de la trama: el tullido recoge sus pertenencias antes de salir de la comisaría, los objetos que lo identifican con Kaiser, por lo que ya podemos intuir la verdad, y sospechar de él. Al mismo tiempo, Kujan comienza a vislumbrar la certeza que ha estado ignorando todo el tiempo: tira la taza, que se ve caer en cámara lenta, rompiéndose tres veces consecutivas, por medio de tres planos desde diferentes puntos de vista, lo que dilata el tiempo. Seguidamente, comienza a observar todos los objetos del despacho que han sugerido la historia a Verbal, planos que se combinan con diferentes *flashbacks* sonoros. Aumentan el

⁶ El ritmo hace alusión al número de planos y a la duración de los mismos. La cadencia se refiere al ritmo interno de los planos, la intensidad, trascendencia y cantidad de los acontecimientos que tienen lugar en él, e influyen en ella la escala y el dinamismo de la cámara. Ambos actúan conjuntamente sobre la percepción psicológica del espectador.



5. Verbal, solo y desvalido en el despacho del policía

ritmo y la cadencia de modo asombroso (ahora, en algo más de un minuto y medio, se suceden 52 planos), y los *flashbacks* consecutivos ilustran las mentiras de Verbal inspiradas en el *atrezzo*. El ritmo y la cadencia se ven acentuados por la intensidad de las revelaciones. Se produce una nueva dilatación del tiempo cuando se monta en el coche y se va, muy lentamente, lo que causa una profunda sensación de inquietud, y, sobre todo, gracias a la combinación de este recurso con la forma de montaje alternado (Verbal escapando, y Kujan intentando re-atraparlo a la desesperada, más el plano donde se observa el retrato robot), de suspense: es posible que el policía lo atrape de nuevo. El *flashback* final es, como ya hemos comentado, un primer plano de Verbal/Kaiser, pronunciando la frase más significativa de todas cuantas ha dicho: *el mejor truco que el diablo inventó, fue convencer al mundo de que no existía... y así, desapareció*.

LA BANDA SONORA. LA FRAGMENTACIÓN DEL SONIDO

En la película que aquí analizamos, a pesar de pasar relativamente desapercibido, la utilización del sonido es uno de los aspectos más destacables, sobre todo porque es el elemento fundamental, mediante los encabalgamientos y solapados de sonido, que dota al complejo montaje del film de continuidad narrativa, al tiempo que contribuye también a crear ese carácter fragmentario, sobre todo en la secuencia de los desenlaces, como veremos.

En ella aparecen con una finalidad particularmente expresiva (aunque no por ello no realista, ya que son sonidos de gran veracidad), como veremos, las tres grandes pistas de sonido: los diálogos, los efectos o ruidos, y la música, en ocasiones aisladas, pero la mayoría de las veces combinadas, y conformando diferentes planos sonoros. Por ejemplo, en una de las escenas en que vemos al herido húngaro



6. Verbal reprime una risotada mientras Kujan, fuera de campo, está tras él

describir a Kaiser para hacer el retrato robot, la música y los ruidos adquieren todo el protagonismo, mientras que los diálogos (que es lo más interesante para nosotros, que deseamos saber más sobre el personaje misterioso) se omiten. La escena en la que Verbal espera a Kujan en el despacho de la comisaría, se concibe totalmente en silencio, para que toda nuestra atención se concentre en la mirada enigmática del personaje, que está estudiando todos los objetos de la habitación con gran detenimiento (idea igualmente sugerida por esta ausencia de sonido). Estos planos dejarán de ser simplemente curiosos, y pasarán a tener un significado revelador, cuando conozcamos el desenlace; por otra parte, contribuyen a crear la idea de que Verbal es un personaje abandonado, desvalido y solo (FIG. 5).

De cualquier modo, son los diálogos los principales suministradores de información, y es necesario prestar atención a ellos para ir asimilando las acciones y los nuevos datos que se van incorporando para construir la película; incluso los más intrascendentes, como las pequeñas anécdotas que Verbal relata ante la exasperación de Kujan y el otro compañero (recogía café en Guatemala, o tocaba en un cuarteto armónico en Illinois), se convertirán en reveladores al final de la película.

Los sonidos *in* y *off*⁷ llegan a adquirir una gran importancia en determinados momentos, en cuanto a que nos muestran las reacciones que determinadas palabras provocan en ciertos personajes; en este sentido, son destacables las conversaciones entre Kujan y Verbal, en la que son frecuentes los primeros planos o planos medios

⁷ En relación al espacio en que se hallen, entendemos por sonido *in* a aquel que es emitido por una fuente que se encuentra en pantalla o dentro de campo, y por sonido *off* al que es emitido por una fuente que está fuera de campo.

cortos del segundo mientras miente, que nos muestran un rostro convincente, al tiempo que escuchamos su voz en *in*; o la reacción de este mismo personaje cuando oye la voz en *off* del policía, que le hace preguntas, o hace sus propias conjeturas, en cuyo caso, los primeros planos del tullido nos muestran la mirada continuamente ambigua de éste, así como su expresión enigmática (en uno de estos planos, llega incluso a esbozar una leve sonrisa de mofa cuando el inspector, fuera de campo, se sitúa detrás de él, y la contiene cuando éste, aún con su rostro fuera de campo, para que no desviemos la atención de la cara de Verbal, vuelve a situarse junto a él) (FIG. 6). Como vemos, el sonido en *off* es muy importante, y alcanzará también una gran hondura dramática en algunas escenas violentas, en las que se producen elipsis visuales: cuando Kaiser mata a Keaton, los disparos se oyen en *off*, y coinciden con diferentes planos del barco, totalmente vacíos e inquietantes; también se producen en *off* los disparos que matan al testigo argentino que era capaz de identificar a aquél, y que en este caso, muestran el ojo de buey del camarote donde ocurre esta acción, y que se empaña con la sangre del muerto; en ambos casos, el efecto dramático es redundado por la música, siempre inquietante. Al no mostrarse abiertamente estas muertes violentas, se produce un gran sentimiento de angustia generado por la sugerencia de éstas.

La voz *over*⁸ del narrador diegético, que introduce los *flashbacks*, o los aclara, funciona como un poderoso *raccord* sonoro, que mantiene la continuidad narrativa, a pesar de la fragmentación, ya que su voz, al ser escuchada ininterrumpidamente, del pasado al presente y viceversa, aporta homogeneidad a estos saltos tan abruptos que se producen al pasar de un tiempo a otro.

Resulta interesante analizar la escena de los desenlaces, desde el punto de vista del sonido, tal y como hemos hecho anteriormente en el apartado del tiempo.

Durante la exposición de la teoría de Kujan, hay sucesivos *flashbacks* sonoros⁹ que se combinan con los *flashbacks* visuales, actuando con respecto a éstos, como *raccords* sonoros. La música no diegética aumenta tanto en volumen como en intensidad, a medida que nos vamos acercando a la "falsa verdad", y cesa tras el *flashback* en que Keaton dispara, caracterizado como Kaiser.

A partir del instante en que Verbal sale por la puerta, la música no diegética vuelve a hacer aparición, y se torna inquietante, para decirnos que aquí no terminan las

⁸ El sonido *over* es aquel cuya fuente no se halla en el espacio representado, ni fuera ni dentro de campo. Suele materializarse en la voz del narrador, ya sea diegético (es decir, un personaje que pertenece a la historia, como en este caso), o extradiegético (narrador omnisciente que no pertenece a la historia narrada por la película). Ramón Carmona diferencia, además de *in*, *off* y *over*, la voz *out* y la voz *through*. Vid.: CARMONA, R.: *op. cit.*, págs. 107-108.

⁹ Un estudio de las diferentes dimensiones temporales del sonido con respecto a la imagen representada en pantalla, en: BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *op. cit.*, págs. 313-316.

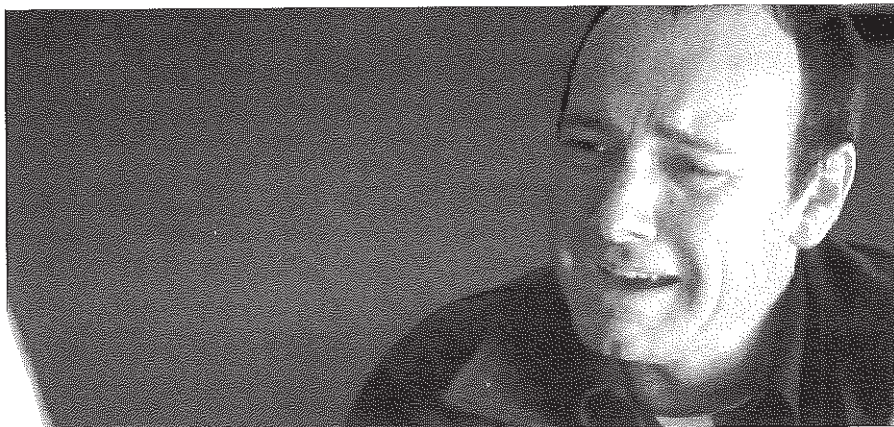
cosas; mientras este personaje se aleja, observamos la conversación de Kujan con su compañero, que seguimos escuchando en los planos de Verbal, a modo de solapado de sonido (en este caso, posterior o incluso simultáneo a la imagen) que actúa como *raccord*; de nuevo, la música va haciéndose más intensa, pero cesa cuando aparece de nuevo el plano de Kujan en el despacho, sentado sobre la mesa y tomándose el café. Pero cuando el personaje advierte lo que ha ocurrido, la música vuelve a adquirir especial protagonismo, y tienen lugar sucesivos *flashbacks* sonoros, pertenecientes, tanto a la historia relatada por Verbal, como a la conversación mantenida en el presente.

Algunas de estas frases, pronunciadas por Kujan, son especialmente significativas por su carácter irónico y burlón: *...soy más listo que usted, lo voy a averiguar le guste o no...; ...porque es usted estúpido, porque es usted un tullido...* (ésta, concretamente, se superpone al plano medio de las piernas de Verbal, cuando deja de cojear); *...¿sabe lo primero que aprendí en la comisaría? A reconocer a un asesino...*; son frases que ya hemos oído, pero al recordarlas en este contexto, las dotamos de un nuevo significado, y advertimos que hemos sido manipulados. El espectador puede llegar a tomar partido por Verbal, y desear su fuga, pues su alarde de inteligencia produce la simpatía de aquel, pero también es posible que se sienta identificado con el policía burlado, pues desde luego, ha sido tan socarronamente engañado como Kujan (como vemos el gran sentimiento de desconcierto que provoca el desenlace final puede crear multitud de sensaciones diferentes, que tienen como único denominador común la sorpresa).

Finalmente, mientras Verbal se marcha en el coche, y observamos el rostro soliviantado del policía, se produce un último *flashback* sonoro: *...el mejor truco inventado por el diablo, fue convencer al mundo de que no existía...*; seguidamente, se introduce un brevísimo *flashback* temporal, con un primer plano de Verbal, que continúa la frase anterior, ahora en sonido simultáneo: *...y así...*; tras éste, se produce el corte, y finaliza la película, pero aun se conserva el sonido de la imagen anterior (sonido anterior a la imagen, solo que ahora no hay ninguna imagen puesto que la pantalla está en negro): *...desaparece...*, palabra que coincide, precisamente, con el momento en que desaparece la imagen, y con ella, la película, del mismo modo que Verbal ha desaparecido ante la mirada desconcertada de Kujan, sin que éste apenas se diera cuenta.

LA NARRACIÓN

La narración de historias ficticias es el principal objetivo del cine, y aunque puede variar el grado de narratividad, podemos afirmar que una película parte siempre de un relato, por lo que su sistema formal (puesta en escena, montaje, sonido, etc) se combina con un sistema narrativo en el que interactúan la imagen, el sonido, los diálogos, los efectos sonoros, y la información escrita (como rótulos, o anclajes



7. Verbal finge estar asustado

temporales). En el relato cinematográfico se distinguen cinco grandes figuras: la "instancia narradora superior", que organiza, estructura y manipula la narración; los personajes, y las acciones que estos protagonizan; los temas, conceptos abstractos a partir de los que se desarrolla la película; y el espectador, que interviene siempre a posteriori, interpretando, creando expectativas, y sorprendiéndose, si éstas son defraudadas.

En este caso, la instancia narradora superior utiliza a Verbal/Kaiser, que actúa como estrategia del discurso, para contarnos una historia que nos manipula de principio a fin, y que cuenta con un sorprendente y desconcertante final. Este personaje se erige como el protagonista indiscutible de la película, si bien, durante el transcurso de ésta posee un carácter algo más secundario, pues es presentado como el narrador diegético (figura frecuente en el cine negro) de unos hechos protagonizados por otros personajes, entre los que destaca Dean Keaton. Verbal recibe un tratamiento psicológico refinado y complejo, enriquecido por la excelente interpretación del actor (Kevin Spacey fue premiado con un Óscar de Hollywood en la categoría de mejor actor secundario): es capaz de transmitir, simultáneamente, lástima, compasión y desprecio (FIG. 7), y finalmente se revelará como un personaje profundamente malvado, astuto, cínico e inteligente, una imagen que el espectador no espera de él. Al mismo tiempo, no podemos negar el enorme carisma que desprende: Verbal/Kaiser cae simpático, y el espectador siente una gran empatía por él, celebrando su alarde de inteligencia y la huida impune de este asesino. El enorme grado de identificación entre este personaje y el espectador, revela el gran poder del cine para alterar nuestras reacciones habituales ante determinados hechos poco ortodoxos, e incluso para jugar con nuestras convicciones éticas, haciéndonos aprobar (y en este caso, celebrar) cosas que en la vida real despreciaríamos.

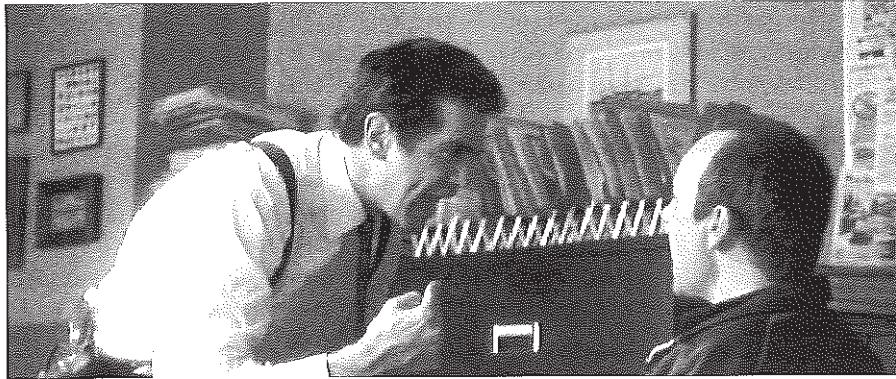


8. Keaton se debate entre Eddie y la oferta de los "sospechosos"

Dean Keaton es el otro gran personaje. Antiguo policía corrupto, parece haberse reformado gracias al apoyo de su novia, Eddie Finneran, con la que ha iniciado una nueva vida de negocios limpios y legales. Pero tras ser acusado sin pruebas del misterioso robo de un camión de armas, el personaje ve imposible el desligarse por completo de su pasado delictivo, y tira la toalla, enrolándose con el resto de los "sospechosos habituales" en una cadena de nuevos crímenes que terminarán con su unión a Kaiser, y con su propia muerte (FIG. 8). Keaton es un personaje con una gran riqueza de matices: completamente atormentado por su destino inexorable, se debate entre la legalidad y el crimen. Además, el conocimiento por parte del espectador de sus actividades pasadas (cárcel, asesinatos, fraudes...), hacen que éste siempre coteje la aparente nueva moral de Keaton con su pasado como asesino; esto contribuye igualmente a confundirlo, pues así, puede llegar a ser convencido por Kujan de que éste es realmente el enigmático Kaiser.

Dave Kujan, el policía que se esfuerza en incriminar a Keaton sea como sea, es igualmente un personaje que cambia de registro, pues es presentado a lo largo de toda la película como un hombre seguro de sí mismo, inteligente y de gran superioridad sobre Verbal, cuando en realidad, al final de la misma se presenta como un tipo bobalicón e impotente ante el engaño del tullido. A pesar de su aparente integridad, en ocasiones hace uso de un tono de soberbio exceso de autoridad, y no duda en emplear los insultos y la violencia con Verbal para hacerle confesar (FIG. 9).

Son personajes que tienen en común la ambigüedad moral, y son éticamente negativos (no solo los delincuentes, sino también los policías: el "servicio de taxis" de Nueva York, el interrogador que golpea a Keaton, e incluso Kujan zarandea a Verbal). Los demás reciben ya un tratamiento más plano: Fenster, McManus, y Hockney, el resto de los "sospechosos", son delincuentes y criminales de los que tan sólo



9. *Kujan intimidada a Verbal*

conocemos esa faceta. Kobayashi, el misterioso emisario de Kaiser, tampoco parece variar mucho su registro. Los restantes caracteres (el policía Jack Baer, y la novia de Keaton, Eddie Finneran), tienen un papel funcional en el filme, como recurso para un mejor conocimiento de los personajes o de la acción, y simplemente, forman parte de esta historia manipuladora y engañosa.

Los tres principales personajes, Verbal, Keaton y Kujan, hacen gala de una más que dudosa moral: Keaton como delincuente reformado que vuelve a caer en el crimen (quizá involuntariamente); Kujan, como policía soberbio y prepotente; y por supuesto, Verbal, el pobre y desvalido tullido que se desdobra en la siniestra y terrible figura de Kaiser Zozé, un personaje que por otra parte, aparece latente a lo largo de todo el filme, incorpóreo e inidentificable, pues está en boca de todos, pero nunca se nos muestra, y cuando lo hace, es oculto por violentos claroscuros que impiden la visión de su rostro.

El comienzo *in media res* de la película atrapa nuestra atención rápidamente; este efecto se refuerza gracias a la rápida sucesión de acontecimientos: tras el asesinato de Keaton en el barco, Verbal, al día siguiente, comienza con su declaración a la policía de los Ángeles, que empieza con la presentación de los personajes, y su asociación para llevar a cabo el "primer trabajo", el atraco a un ladrón de joyas y la posterior venta del botín. Después relata a Kujan cómo el perista Redfoot los convenció para que realizaran un "segundo trabajo", esta vez con consecuencias negativas, y que terminaría con la vinculación inevitable de los protagonistas a la figura de Kaiser, lo que constituye el nudo del relato, junto con la secuencia del barco. Finalmente el desenlace cuenta, como hemos visto, con dos partes: la, en un principio aparente verdad, arrojada por Kujan, y la posterior y real verdad, cuando éste, ya sin solución para ello, se da cuenta de que ha dejado escapar a Verbal/Kaiser, y ha sido burlado por éste.

Los hechos se suceden y desencadenan según la progresión causa-efecto, tan característica del cine americano actual, que es deudor del clásico¹⁰. Los personajes actúan motivados por deseos personales, generalmente, ambiciosos (tanto los delincuentes, como el policía, para quien la captura de Keaton es una meta personal), y especialmente, éste último, lo hace arrastrado por sus circunstancias.

De cualquier modo, el comienzo del film, con ese asesinato (consecuencia), cuya explicación (causa) desconocemos, es uno de los rasgos más característicos del cine negro aquí recogidos; a partir de esta primera secuencia, vamos estableciendo hipótesis a medida que somos partícipes de la declaración de Verbal.

La película hace uso de dos típicos esquemas narrativos: el tema del doble siniestro, encarnado en la figura de Verbal/Kaiser, y la estructura de descenso a los infiernos experimentada por el atormentado Keaton, que cae involuntariamente otra vez en la delincuencia, sin posibilidad de volver atrás. En el primer caso, observamos una notable analogía entre la historia del tullido, y la de Jekyll/Hyde, aunque en nuestra película, a diferencia del célebre relato de Stevenson, es la identidad siniestra la que prevalece y triunfa, ya que, por supuesto, Verbal no se sacrifica para eliminar así su doble personalidad. Al igual que en la novela, un tercer personaje que intenta averiguar la identidad de Zozé, Kujan, averigua la verdad al final de la historia, contemplando los objetos de su propio despacho, en los que el mentiroso se ha inspirado¹¹. En el segundo caso, vemos como Keaton, tras ser rehabilitado por su novia Eddie, vuelve a caer en el infierno de la delincuencia, y a pesar de que intenta evitarlo por ella, se verá irremediadamente arrastrado por las circunstancias, de modo que al final, sin posibilidad de escapar de este particular averno, ambos personajes, Keaton como Orfeo y Eddie como Eurídice, mueren asesinados por Kaiser¹².

En cuanto a la focalización o punto de vista, seguiremos la distinción hecha por Bordwell y Thompson entre alcance y profundidad¹³. Atendiendo al alcance, observamos que la narración se halla limitada casi exclusivamente a Verbal, puesto que es este personaje quien nos relata la historia a la vez que declara ante Kujan. Pero algunas escenas presentan una narración omnisciente, ya que Verbal no ha podido ser testigo de ellas (las declaraciones de cada uno de los sospechosos por separado cuando son detenidos por primera vez, o las peripecias de Keaton y

¹⁰ BORDWELL, D.; STAIGER, J. y THOMPSON, K.: *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1997, pág. 72.

¹¹ Un estudio de este esquema narrativo y su adaptación al cine, en: BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier: *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 1997, págs. 235-248.

¹² *Ibidem*, págs. 291-300.

¹³ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *op. cit.*, págs. 75-79.

McManus cuando buscan la droga inexistente en el barco, poco antes de que éste explote). De esta manera, vamos conociendo la historia a la vez que el detective Kujan, algo muy recurrente en el cine negro, aunque se trata ésta de una historia compuesta por una combinación indefinible de verdad y de mentira, de recuerdos y de hechos imaginados, ya que el narrador cuenta el relato de forma subjetiva, y miente continuamente; a través de él, la instancia narradora juega con el espectador: nos provoca curiosidad, hace que creemos hipótesis, y finalmente, nos hace sentirnos engañados.

En cuanto a la profundidad, se alternan la objetividad y la subjetividad. La primera muestra las escenas en las que, desde el presente, la policía de Los Ángeles intenta esclarecer el crimen y Verbal es interrogado por Kujan. La segunda preside la historia que el tullido cuenta a través de sus *flashbacks*, ya que se supone que son una mezcla de sus recuerdos y de invenciones. También percibimos de un modo objetivo la primera secuencia del film, cuando contemplamos la muerte de Keaton en el muelle, a manos de Kaiser, antes de que Verbal relate sus *flashbacks*.

El principal mecanismo de seducción de esta película es su enorme capacidad para crear unas expectativas que vamos desarrollando a la vez que Kujan su particular teoría, y que finalmente serán fulminadas de forma impactante en el sorprendente y desconcertante final.

LA PUESTA EN ESCENA

Finalmente, incluimos un breve comentario sobre la puesta en escena, pues aunque prima el montaje sobre ella, y ésta pasa a un segundo plano, tiene también una gran importancia: no es llamativa en cuanto a escenarios, *atrezzo* o vestuario, pero sí muy cuidada, lo que confiere al film el gran carácter realista que requiere (lo que no impide que ciertos objetos, como veremos, adquieran un especial protagonismo dramático); otros aspectos, como el de la fotografía o la utilización del fuera de campo, contribuyen a crear ciertos efectos muy importantes, y necesarios para la manipulación perceptiva del espectador.

En cuanto a **decorados y escenarios**, el despacho donde Verbal es interrogado adquiere una especial relevancia; es aparentemente neutro: se supone que este personaje debe ser el hilo conductor a través del cual conoceremos los acontecimientos, algo imposible puesto que se trata de un narrador diegético que cuenta la historia como quiere; sin embargo, se pretende engañar al espectador, e intentar hacer ver a éste, en lo posible, que debe creerse el relato de Verbal.

En cuanto al **atrezzo**, cuya finalidad fundamental, es la de ambientar adecuadamente la acción, ponemos el acento sobre una serie de objetos que adquieren una especial carga dramática: en primer lugar, el paquete de cigarrillos, el



10. *El reloj y el cigarrillo, dos de los rasgos identificadores de Kaiser*

reloj, y el mechero de oro (FIG. 10), que Kaiser muestra antes de asesinar a Keaton (éste no le pregunta caprichosamente la hora, sino para que el espectador repare en el reloj). Estos objetos se convierten en algo así como los "atributos" del misterioso personaje, y serán, precisamente, las únicas pertenencias que Verbal recogerá de la comisaría antes de marcharse, identificándose con él. Particularmente característicos resultan también el abrigo y sombrero que viste Kaiser, confiriéndole una silueta inconfundible (muy "de cine negro", podríamos decir), y envolviendo su verdadero aspecto.

Resultan también muy significativos los objetos que ambientan el despacho donde Verbal es interrogado por Kujan: el panel lleno de papeles, la caja de tabaco, y sobre todo, la taza, pues, aunque anodinos en un primer momento, se convierten en importantes elementos reveladores cuando nos damos cuenta de que han sido la fuente de inspiración del mentiroso.

La **fotografía** responde a un tratamiento muy cuidado, y vincula fuertemente la película al cine negro que ésta recrea, siendo especialmente importante en ciertas escenas. Debemos tener en cuenta, no obstante, que el film es en color, a pesar de la fuerte vinculación de este género al empleo del blanco y negro

En algunas ocasiones, el tratamiento de la luz logra efectos sorprendidos y dramáticos, ocultando detalles y llamando la atención sobre lo que está iluminado, creando sensación de suspense y agobio. Un buen ejemplo lo constituye la primera escena de la película, donde las sombras difuminan el rostro de Kaiser: en este caso, se emplea una iluminación de fuertes claroscuros, y las zonas en sombra son numerosas, lo que se acentúa con el movimiento que les confiere la fuente de iluminación, que son las llamas que rodean al barco y crean efectos fantasmagóricos; priman las sombras proyectadas, como la amenazadora de



11. La silueta del "invisible" Kaiser

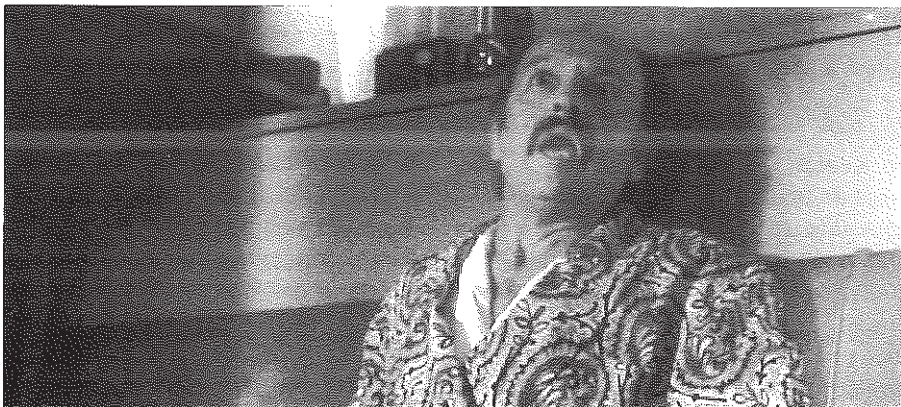
Kaiser bajando las escaleras (FIG. 11), y la luz, dura, crea formas muy marcadas. Las zonas iluminadas, en cambio, son intensas (lo están en función del incendio), y en los exteriores del barco, la luz es algo más suave y menos contrastada (nos alejamos del peligro), y prevalecen las sombras inherentes. En el plano medio corto de Keaton, se observa el uso del contraluz, y una fuerte iluminación lateral, creando una luz de contorno que crea sombras muy marcadas. Kaiser, también a contraluz, es una silueta, en la que tan solo se distinguen levemente las manos, que portan el mechero, los cigarrillos y el reloj. Predomina el tono bajo de iluminación, aunque la luz es naturalista, y proviene del incendio, las luces del puerto, y los focos del barco, así como de la claridad de la noche, con los que los focos y pantallas que se hayan empleado, son coherentes. Los colores predominantes, junto al negro, son los anaranjados y rojizos, que acentúan la sensación de agobio y opresión del espacio.

También observamos un tono bajo de iluminación en la escena donde aparece por primera vez el abogado Kobayashi: en plano americano, la mitad superior de su cuerpo no recibe luz directa, y se ve en penumbra; este personaje aparece iluminado con un fuerte contraste, en el que la luz principal cae sobre la cara desde un lateral, produciendo contrastes violentos en las formas de su rostro (este personaje es igualmente inquietante) (FIG. 12).

La escena en que Fenster aparece muerto en la playa, presenta también efectos dramáticos de iluminación: el faro crea un efecto de contraluz, que es además, móvil, por lo que se crea un ambiente negativo, acentuado por el uso de los tonos azulados. Mediante un encadenado, regresamos de este *flashback* al presente, estableciéndose un bello *raccord* visual entre la boca de la cueva, desde donde está tomada la escena, y un plano detalle cenital de la taza de café que está tomando Kujan (recordemos el importante papel revelador de este objeto).



12. La figura de Kobayashi sometida a una iluminación en claroscuros



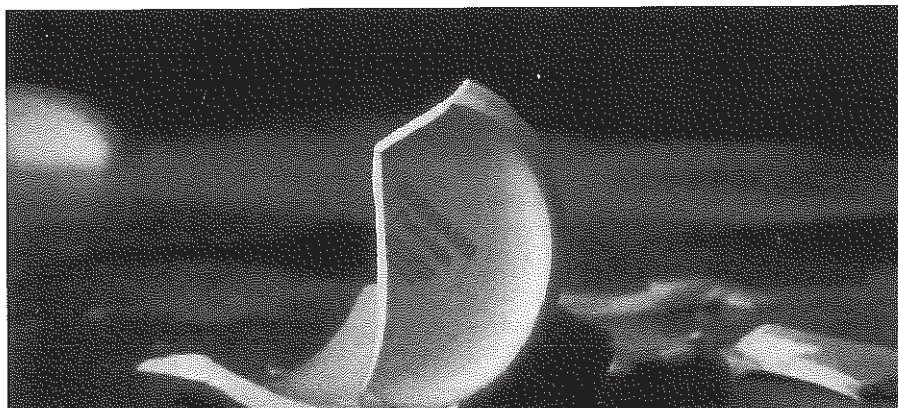
13. La sombra inquietante de Kaiser se proyecta sobre la víctima

Finalmente, la secuencia en que los "sospechosos" realizan el último "trabajo", presenta una iluminación similar a la de la primera secuencia, y podemos destacar el plano en que el misterioso Kaiser se dispone a disparar a la única persona que podría reconocerlo: la luz lateral es muy violenta, y la sombra del asesino se proyecta amenazadoramente sobre la víctima, dando lugar a un poderoso efecto expresivo-simbólico (FIG. 13).

Destacamos también la iluminación aplicada a los interrogatorios de Verbal a manos de Kujan: hay mucha claridad, recurso que contribuye a "despistar" al espectador, puesto que el relato no es tan claro como parece; pero al mismo tiempo, el rostro del mentiroso se somete a un potente contraluz en varias ocasiones, lo que contribuye a suscitar la idea de que hay algo oscuro en él (FIG. 14).



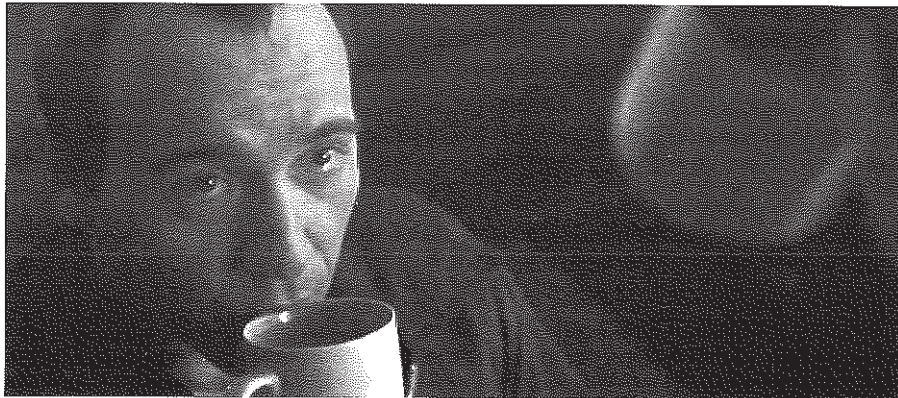
14. El rostro de Verbal a contraluz



15. Una importante revelación: en la base de la taza se lee "Kobayashi Porcelain"

Entre los **movimientos de cámara**, la mayoría de reencuadre y funcionales, destacamos por su carácter revelador, el *zoom* o falso movimiento de cámara sobre la base de la taza que Kujan acaba de tirar y se halla rota en el suelo, y donde se lee la marca de la porcelana: Kobayashi (así llama Verbal al misterioso emisario de Kaiser). Igualmente, este movimiento de *zoom* podría sugerir que nos acercamos a la verdad (FIG. 15).

Destaca el tratamiento al que se somete a Kaiser Zozé, un personaje que tan solo aparece al principio y al final, pero que da cuerpo a toda la película, y que está continuamente en boca de todos los demás¹⁴. En relación con éste, resulta fundamental el empleo del **fuera de campo**: de él tan solo vemos un plano medio en el que no se incluye la cabeza, que concentra toda la atención en los objetos que



16. Verbal observa atentamente la taza de Kujan

manipula (el reloj, el mechero, y los cigarrillos), y otro en el que se enfocan sus zapatos (los mismos que utiliza Verbal).

En cuanto a los **planos y encuadres**, especialmente significativos resultan los primeros planos de Verbal, que muestran en ocasiones, una expresión ambigua o extraña, e incluso podemos ver cómo contiene la risa en uno de estos planos, cuando Kujan no puede verle, como ya hemos comentado anteriormente.

Con respecto al ángulo, observamos en algunas ocasiones el empleo del picado y contrapicado; la mayoría de las veces, responden a razones puramente funcionales, pero en ocasiones, tienen una función psicológica sobre el espectador: cuando Kujan interroga a Verbal, es muy frecuente que éste sea tomado mediante picado, y aquel mediante contrapicado, lo que ilustra la falsa inferioridad de uno, y la falsa superioridad del otro. En este sentido, destaca un plano en acentuado picado, en el que vemos un plano/contraplano de Verbal y Kujan tomándose el café que les acaban de traer; un *travelling* hacia delante, muestra al tullido mirando hacia arriba para leer la base de la taza que el policía se lleva a los labios (FIG. 16).

Para concluir, sintetizamos los rasgos más característicos de la película: personajes turbios, carentes de todo rasgo positivo (o enormemente atrofiado éste, como en el caso de Keaton); ambientes sórdidos por los que deambulan policías corruptos, pequeños delincuentes e importantes criminales; fotografía fuertemente contrastada, que ilustra la ambigüedad moral de los personajes; un malvado cuyo

¹⁴ En este aspecto, este personaje recibe un tratamiento similar al de Harry Lime (Orson Welles) en el clásico de cine negro *El tercer hombre* (*The Third Man*, Oliver Reed, 1949).

rostro nunca puede ser visto; asesinatos fuera de campo; complejidad a la hora de suministrar la información; argumento enormemente difícil de seguir; y convenciones narrativas propias del género policiaco. Estamos ante una revitalización del cine negro clásico de Hollywood, que se adapta con total adecuación y comodidad al lenguaje cinematográfico del cine americano actual¹⁵, a la sazón, heredero directo del clasicismo, pero sometido a una considerable evolución, que ha dado lugar, como consecuencia más destacable, a la fragmentación en la concepción del tiempo, del espacio, de los planos, del sonido, y de la mayor parte de los elementos cinematográficos. Signo de nuestra propia cultura contemporánea, la fragmentación es un concepto que se inserta en el complejo discurso de la Posmodernidad, como fruto y consecuencia de la crisis de autoridad y de la caída de los grandes relatos que durante siglos, han conformado nuestra cultura. Paradójicamente, ésta fragmentación aparece reconstruida como unidad, y no dispersa, y *Sospechosos habituales*, como hemos observado por medio de un detenido análisis de sus mecanismos formales y narrativos, es un buen ejemplo de ello¹⁶.

¹⁵ Carlos Heredero y Antonio Santamaría explican como el cine negro, ya a partir de los años sesenta, ha degenerado hacia una estética de la espectacularidad y del exceso, perdiendo así sus rasgos definidores: *...la representación expresa de la violencia desplaza a su metáfora, el silogismo explícito toma el lugar de la metonimia, el color disuelve las texturas de los grises y el relato ilumina las entrañas negras de la ficción criminal para instalar, en su lugar, la ilustración externa de los conflictos delictivos. La fractura de la escritura clásica [...] hace que aquella [...] tienda a revestir de búsqueda estilística y nervio visual su nueva pulsión exhibicionista*, en: HEREDERO, C. F. y SANTAMARÍA, A.: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós, 1998, pág. 275. Con respecto a este planteamiento, vemos como *Sospechosos habituales*, a pesar de presentar una estética y un lenguaje absolutamente contemporáneos, conserva estos caracteres propios del género (empleo del fuera de campo, ambigüedad, complejidad del argumento, etc.), por lo que se convierte en una revisión muy actual, pero a la vez muy acertada y respetuosa, de éste.

¹⁶ Un estudio de la fragmentación en el ámbito audiovisual, así como de otros mecanismos de los que hace uso el lenguaje posmoderno, en: SÁNCHEZ BIOSCA, V.: *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995.

FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: Bryan Singer.
PRODUCCIÓN: Bryan Synger y Michael McDonnell.
PRODUCTORES EJECUTIVOS: Robert Jones, Hans Brockman, Francois Duplat y Art Horan.
COPRODUCCIÓN: Kenneth Kokin.
DISEÑO DE PRODUCCIÓN: Howard Cummings.
EDICIÓN: John Ottman.
DISEÑO DE VESTUARIO: Louise Mingenbach
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Newton Thomas Sigel.
GUIÓN: Christopher McQuarrie.
MÚSICA: John Ottmann.
CASTING: Francine maisler, C.S.A.
NACIONALIDAD: Estados Unidos.
DURACIÓN: 101 minutos.
AÑO: 1995.

FICHA ARTÍSTICA

Gabriel Byrne: Keaton.
Kevin Spacey: Verbal.
Stephen Baldwin: McManus.
Benicio del Toro: Fenster.
Kevin Pollack: Hockney.
Chazz Palminteri: Kujan
Suzy Amis: Edie Finneran.
Pete Postlethwaite: Kobayashi.
Carlos Espósito: Jack Baer.