

El riesgo de la humanización del villano y su repercusión en la trama principal en “Dragón rojo” (Brett Ratner 2002)

Jorge Esteban Blein
Universidad San Pablo CEU
jestebanblein@gmail.com

Resumen: *Para conseguir que la maldad de los villanos sea verosímil, se les dota a veces de rasgos de personalidad que aumentan su complejidad, otorgándoles una mayor humanización, pudiendo hacer aparecer un cierto nivel de identificación del público con él. Esto repercutiría directamente en la responsabilidad de este personaje de ser odiado y temido, y por ende de ser capaz de generar tensión dramática en el conflicto principal. Se estudiará el riesgo de la humanización del villano y su repercusión en la trama principal a través del análisis de las implicaciones emocionales de su actos, en “Dragón rojo” (Brett Ratner, 2002).*

Palabras clave: *identificación, empatía, villano, antagonista, humanización, dragón rojo.*

Abstract: *In order to achieve a more credible evilness in the villains, they are provided sometimes with a complex personality, increasing their humanity. This humanization can create some identification from the public and this would concern directly the responsibility of this character of being hated and been afraid, and so of being capable to create dramatic tension on the main conflict. The risk of the humanization of the villain and his repercussion in the main plot will be studied, analyzing the emotional implications of his acts in “Red Dragon” (Brett Ratner, 2002).*

Keywords: *identification, empathy, villain, antagonist, humanization, red dragon.*

1. Introducción

La finalidad emocional de cualquier producto de ficción es que sea capaz de generar tensión dramática en la audiencia. Eso depende en mayor medida de la capacidad de las fuerzas antagonistas por frenar el avance del protagonista en la consecución de su objetivo (McKee, 2005: 381). En el caso de muchos thrillers, esas fuerzas antagonistas están personificadas, y tal y como indica Page, si la moral del antagonista es reprochable, será denominado villano, y convendrá que sea temido y odiado por el público (Page, 2008: 122). Con respecto a la sensación de temor por parte del espectador, dos son los factores que debe tener en cuenta el guionista para conseguirla (Zillmann, 1996: 205):

En primer lugar, el público debe identificarse con el protagonista. Si es así se preocupará por él y temerá que fracase en sus objetivos. Y si no existiera esa identificación, al público le dará igual la suerte que corra el protagonista, y por lo tanto no trasladará sus temores a su oponente, el villano. La emoción que el espectador sienta hacia el villano dependerá del apoyo que de al protagonista. En segundo lugar, el espectador debe otorgar al villano la capacidad y la voluntad de infringir daño al protagonista, ya sea físico, emocional, o de cualquier otro tipo. Por lo tanto, el villano debe haber hecho méritos para ello, es decir, debe haber mostrado al espectador de lo que es capaz, para así que la audiencia esté sobre aviso y tema que eso le suceda al protagonista o a otros personajes con los que se identifique.

En cambio, si lo que se pretende es introducir el sentimiento de antipatía y odio en el público, existen varias formas para conseguirlo (Card, 1999: 87):

Que el antagonista haga sufrir, mental o físicamente, a alguien deliberadamente. La voluntad de querer hacer daño es fundamental para que el personaje sea responsable de sus actos, ya que si no es así el antagonista podría ser disculpado de alguna forma.

Que el antagonista atormente a gente inferior. El abuso de una posición de poder, lo que conlleva a la injusticia, es para el autor una acción imperdonable para la audiencia, de las que mayor odio va a generar.

Que los crímenes y acciones similares del antagonista sean cometidos a personas que no se le merezcan, y que se deban a razones egoístas. Por lo tanto el rechazo a los actos del antagonista van a depender de quién sea su víctima, y de las motivaciones del antagonista, como más adelante se desarrollará.

Por lo general, actitudes egocéntricas, egoístas, manipuladoras, tramposas, carentes de humor, insensibles, prejuiciosas, hipócritas, condescendientes, e irrespetuosas, van a ser las que también provoquen, en diferente medida, el rechazo y la antipatía del público hacia el villano, pudiendo desencadenar la ira en un primer momento y el odio como consecuencia.

Esto está intrínsecamente relacionado con la tensión dramática que la narración sea capaz de generar en la audiencia, puesto que: “El nivel de entretenimiento de una película no está basado en lo bueno que es el héroe, sino en lo malvado que es el villano.” (Indick, 2004: 17)

Sin embargo, no todo consiste en diseñar un villano malvado. Debe además ser creíble para el público, puesto que la maldad llevada a un punto extremo carece de

lógica (Maglie, 1994: 72). Para ello, el guionista cuenta con varias técnicas que van a ayudar a dotar de “alma” al villano para hacerlo verosímil: Conocer sus motivaciones (Davis, 2004: 450), o bien crear “contradicciones coherentes” (McKee, 2005: 450) que sean capaces de dotar de complejidad, y por ende de verosimilitud, al personaje. Eso lleva a veces a los guionistas a dar más importancia al villano en la narración, haciéndole incluso protagonista de su propia subtrama de relación, en la que tendrá, como en toda trama, un enfrentamiento dramático caracterizado por lucha, contraste, tensión entre extremos opuestos. (Sánchez-Escalonilla, 2006: 30).

Diseñar un villano verosímil es en efecto fundamental para generar drama. Pero ello no está exento de riesgos, puesto que si el villano muestra preocupación por el conflicto de la subtrama de la cual es protagonista, la emoción que le provoque puede ser percibida por el público, a pesar de la antipatía que pueda sentir hacia él, y se podría crear un lazo afectivo basado en la compasión (Lavandier, 2003: 56). En efecto, si el público percibe a un personaje como una víctima injusta, va a tender a identificarse con él (Chion, 1997: 120)

Algo similar puede suceder con respecto a las motivaciones o las contradicciones del villano, puesto que se podría caer en un exceso de humanización, lo que podría hacer que aparezcan relaciones emocionales identificatorias o empáticas del público con el personaje, o en definitiva, “lazos simbióticos y afectivos con situaciones y personajes que, racionalmente, incluso detestaríamos” (Aguilar, 1996: 182). Si en pos de la verosimilitud diseñamos a un villano con rasgos contradictorios pero que contengan características moralmente aceptables (como lo podría ser su objetivo en una subtrama), sería posible de nuevo que la audiencia se identificara con él (Lavandier, 2003: 74).

Por lo tanto el guionista debe mantener un delicado equilibrio en el diseño del villano, de forma que cause suficiente temor y odio en el público como para generar tensión dramática, pero manteniendo la verosimilitud del personaje sin llegar a iniciar procesos identificatorios en la audiencia que puedan poner en peligro su función de antagonista en el conflicto principal.

La intención de este escrito es estudiar esa situación en el largometraje “*Dragón Rojo*” (2002) de Brett Ratner, ya que en él se dan algunas de las situaciones antes mencionadas: Se trata de un thriller con un marcado villano causante del conflicto y responsable por lo tanto de la tensión dramática de la trama principal, y que además va a ser protagonista de su propia trama secundaria de relación romántica.

2. Metodología

A continuación se analizará cronológicamente el largometraje, centrándose en la capacidad del villano para generar tensión dramática. En lugar de usar datos empíricos sobre respuestas emocionales concretas del público tras el visionado de la película, se estimarán los efectos emocionales de la audiencia a través de las “invitaciones a sentir” por parte de la película, metodología ya aplicada por Smith con anterioridad (Smith, 2003: 12).

Se ha establecido como protagonista al agente del FBI Graham (Edward Norton), y como villano al personaje de Francis Dolarhyde (Ralph Fiennes), puesto que el

conflicto básico consiste en detenerle e impedir que siga asesinando. No se considera villano a Hannibal Lecter, puesto que el conflicto principal no gira sobre él. Se podría considerar este personaje como la figura del maestro¹, de quién el protagonista aprende para poder resolver el conflicto. La trama secundaria que mantiene este personaje con el protagonista va a ser por lo tanto obviada en tanto en cuanto no afecte a la relación emocional de espectador con el villano.

3. Sinopsis².

El Agente del FBI Will Graham, prematuramente retirado, se incorpora al servicio activo para atrapar a un asesino múltiple conocido como “el Dragón Rojo”, un despiadado carnicero que ataca a familias dormidas en las noches de luna llena. Tras estudiar la escena del crimen en Atlanta y en Birmingham, Graham llega a la conclusión de que para poder cazar a ese asesino debe consultar con alguien que tenga una mente tan brillante y demente como la suya. Y eso significa volver a enfrentarse a su viejo enemigo, el Dr. Hannibal Lecter.

4. Análisis:

· Minuto 11: Aparición del conflicto básico. Crawford pide ayuda a Graham.

Aparece el conflicto básico que va a dar inicio a la trama principal. Se debe capturar a un nuevo psicópata que asesina familias enteras. Al espectador le exponen los hechos, por lo que comienza su sentimiento de rechazo hacia el villano, a quién aún no ha visto. Sin embargo, al tratarse de una exposición oral, ese sentimiento es de menor intensidad que si el espectador hubiera sido testigo de los sucesos. Es muy diferente para el espectador saberlo que verlo. Sin embargo sí que hay en la secuencia un elemento concreto que aumenta el rechazo del público hacia el villano: las idílicas fotografías de las familias asesinadas, recordándole al espectador la felicidad frustrada de golpe por el psicópata. La empatía con el protagonista aumenta, ya que ambos desean hacer algo para que esos acontecimientos no vuelvan a suceder.

Ello permite profundizar un poco más en la caracterización del protagonista, al tener el dilema de si volver al trabajo, arriesgando por lo tanto la estabilidad de su familia, o no hacerlo y no ayudar a capturar al asesino. Se establece que la motivación del protagonista es, como él indica, “salvar vidas humanas”. Se puede percibir incluso un sentimiento de culpa en él, al poder disfrutar de una familia, al contrario que las víctimas del asesino. El protagonista se ve en la obligación moral de sacrificar su propia felicidad. Eso y el hecho de que el público perciba sus sentimientos hacen que la identificación con él aumente.

· Minuto 15: Primeros descubrimientos en la casa de las víctimas.

¹ Este arquetipo es explicado por Sánchez-Escalonilla, indicando que también es posible que aparezca un conflicto entre maestro y discípulo, como este es el caso. (Sánchez-Escalonilla, 2004: 306)

² Disponible en <http://cine.linkara.com/pelicula/dragon-rojo-brett-ratner-6af.html>

El protagonista inspecciona el lugar del crimen para obtener pistas. Además de mover la trama hacia delante a través de los descubrimientos que va a hacer el protagonista sobre el *modus operandi* del asesino, esta secuencia va a servir para aumentar el rechazo del público hacia él. De nuevo las fotos de la familia, transmitiendo felicidad, logran transmitir al espectador un aumento de su odio. Y a su vez, el dolor emocional que muestra el protagonista al entrar en la casa de las víctimas, y más adelante al referirse a la muerte de los niños, permite que la identificación con él siga aumentando.

El rechazo del espectador hacia el villano va a fortalecerse gracias a un nuevo sentimiento: el temor. Se muestran los restos de sangre en las diferentes habitaciones, y el público percibe de lo que es capaz de hacer el villano. Esta sensación continúa su progresión cuando el protagonista usa la grabadora y explica los detalles de los asesinatos. Si bien la imaginación del público puede ser una poderosa herramienta de temor, el punto álgido se encuentra en los breves insertos en flash-back que introducen al espectador en las matanzas, anteriormente imaginadas. Aunque este es un mecanismo que causa mucha violencia en el público, se utiliza de forma aislada durante la narración. Esta técnica era compartida por Hitchcock (Truffaut, 1993: 231), y la explicaba de la siguiente forma: “Digamos que el trabajo de un Director que quiere producir una sensación de violencia no consiste en filmar la violencia, sino en filmar cualquier cosa con tal de que esto produzca impresión de violencia.” El villano es por ahora objeto del temor y el odio del espectador. Con respecto a estos dos sentimientos, el segundo tiene menor importancia, ya que la identificación que siente el público con las víctimas no es demasiado fuerte. En efecto, si el público se hubiera identificado más con ellas, por ejemplo al haberlas conocido antes de morir, su asesinato hubiera causado una necesidad de venganza, provocando por consiguiente un odio mucho mayor hacia el asesino. (Sin embargo, ese profundo odio sería contraproducente para el posterior desarrollo del personaje). Es por lo tanto el temor de lo que es capaz de hacer el villano el sentimiento que prevalece en la audiencia por ahora.

· Minuto 22: Explicación del *modus operandi* a los policías.

El protagonista explica los datos de los que disponen sobre el asesino a un grupo de policías.

Continúan las secuencias que exponen datos del villano, lo que mantiene viva la expectativa del público a la vez que despierta su imaginación y aumenta sus temores hacia él. En esta concretamente, se hace a través del molde de su monstruosa dentadura, construido a través de los mordiscos que dio a sus víctimas.

El protagonista alude al *modus operandi* del asesino, que indica que sigue unas pautas determinadas en sus crímenes, con una motivación que, si bien parece existir, aún permanece oculta. Este recurso consiste en caracterizar a un personaje a través de lo que otros opinen de él, antes de que pueda hacerlo el público directamente (Vale, 1996: 81). A pesar de que evidentemente los agentes del FBI no conocen al asesino, sí son capaces de elucubrar sobre ciertos rasgos de su personalidad que van a servir al espectador.

· Minuto 25: Presentación del periodista.

Se presenta a un nuevo personaje, un periodista que aborda al protagonista interesándose por el caso, que va a tener cierta importancia más adelante en lo que al sentimiento del público hacia el villano se refiere. Como ya se comentó, el odio del espectador hacia el villano va a depender, entre otras cosas, de la relación emocional que tenga por sus víctimas. Esta secuencia consiste por lo tanto en establecer un sentimiento en el público hacia lo que será otra víctima del villano. En concreto, el público va a sentir cierta antipatía hacia el periodista, que es tachado de oportunista, interesado, insensible y demás características que permitan que en muy poco tiempo el público se posicione emocionalmente en contra de él.

· Minuto 36: Visionado cinta de vídeo doméstico de las víctimas.

Mientras el protagonista busca pistas visionando una cinta de vídeo doméstica de una de las familias asesinadas, el espectador va a sentir como su identificación hacia ella crece. Si bien no es suficiente como para que se establezca una relación de afecto intensa, si aparece cierto grado de empatía. Eso permite que el rechazo hacia el asesino se refuerce, aunque no en demasía.

· Minuto 40: Primera aparición del villano.

Este es un momento muy importante en la película, ya que es la primera vez que el espectador va a conocer al objeto de su temor y rechazo, el villano. Ya se ha explicado que se puede caracterizar a un personaje a través de la opinión de otros personajes. Esta es la técnica que se ha venido utilizando hasta ahora, por lo que en esta secuencia el público va a comparar la expectativa que tenía sobre la figura del villano, con el propio personaje.

Conviene destacar que la primera información que tenemos de él trata sobre su pasado, su niñez concretamente, a través del recuerdo de cómo su abuela le humillaba y maltrataba. En ese momento, el espectador va a sentir una súbita empatía hacia la víctima de ese maltrato, sensación que va a chocar de golpe con los sentimientos que tenía hacia la monstruosa caracterización que le rodeaba anteriormente. La audiencia es informada pues del pasado del villano, lo que le va a permitir ir comprendiendo poco a poco sus motivaciones. El primer paso para la humanización del villano ya está dado. El espectador contempla sus súplicas, ya de mayor, mientras recuerda esos sucesos. De esta forma se va mostrando al espectador de donde proviene su desequilibrio mental, lo que le va a permitir comprenderle mejor.

Sin embargo, el temor del espectador vuelve a estar presente al contemplar cómo se pone la dentadura monstruosa con la que cometió sus crímenes. Se conoce también que el personaje está obsesionado con el caso de Hannibal Lecter, puesto que suyo es un libro de recortes que se mostró en los créditos iniciales.

· Minuto 49: Se inicia la relación entre el villano y la chica.

El villano conoce a Reba Mclane (Emily Watson), una empleada ciega del mismo laboratorio en el que trabaja. Nuevas facetas de la personalidad del villano van a aparecer en esta secuencia. Para ello, el guionista utiliza otro mecanismo para caracterizar a un personaje, que es el de contrastarlo con otros personajes frente a los que destaque (Vale, 1996: 84): Aparece otro compañero de la chica, con una actitud autosuficiente y prepotente, dejando claro sus intenciones sexuales hacia ella. Evidentemente esta postura no es del agrado del espectador, que no va empatizar con él. Esto contrasta con la timidez y el respeto del villano hacia la chica. No se puede afirmar que sea suficiente como para que el público empatice con él, pero sí que es verdad que no aumenta su rechazo hacia el personaje, y comparativamente con el otro personaje masculino, el vilano va a salir ganando. Por otro lado, la secuencia es suficiente para que el público se identifique con la chica, primero como víctima del acoso machista de su compañero de trabajo, y segundo porque desprende una seguridad en sí misma y una fortaleza admirable, a pesar de su minusvalía. En este caso, la fisiología del personaje es un factor fundamental para su caracterización interna ³ (Vallejo-Nájera, 1998: 406). De hecho, este mecanismo también va a ser compartido por el villano, como se ya se ha dejado entrever, como consecuencia de su deformidad en el labio y la boca.

Por último, un interesante detalle final consiste en cómo se cierra la secuencia con la frase del villano: “Yo no tengo compasión”. El hecho de que un personaje describa algún rasgo de su personalidad no es suficiente para que el espectador lo crea, sino que debe ser testigo de ello. Sin embargo, los sucesos anteriores ya han dejado constancia de ello. De esta forma, se recuerda al espectador la falta de empatía que tiene el personaje frente a las personas, siendo incapaz por lo tanto de sentir las emociones ajenas.⁴ Este recordatorio es importante teniendo en cuenta la próxima relación que se va a establecer con la chica.

· Minuto 51: El villano acerca a la chica a su casa.

Aquí puede aparecer una sombra de duda en el público que rápidamente va ser disipada, y es que la intención del personaje no está clara en un primer momento, puesto que no se sabe aún si se trata de su próximo asesinato o si es simplemente un acercamiento amoroso a la chica. Ya se concluyó que para que el público rechace a un villano este tenía que tener voluntad de hacer daño. Cuando el villano suplica con sinceridad a la chica que le deje llevarla a su casa, el temor del espectador desaparece ya que esa no es la actitud propia del monstruo, sino más bien la de un enamorado.

³ Los rasgos físicos influyen claramente en la forma de ser de una persona en la vida. Afecta al desarrollo mental, y sirve para crear complejos, principalmente de superioridad e inferioridad. Una persona guapa se comporta de una forma distinta a una fea, y así con cualquier otro rasgo físico. Estas características influyen en cómo la persona se relaciona con otros y con ella misma.

⁴ De hecho, ese es el rasgo principal de un psicópata. (Hare, 2003: 25)

· Minuto 52: La copa en casa de ella.

El villano se queda a tomar una copa en casa de la chica. Un aspecto a destacar de esta secuencia, es que sitúa a los personajes en un plano de igualdad: La chica descubre la deformación facial del villano y se interesa por ella, comentándole que eso debe hacerle sentirse diferente, algo que ella también ha padecido en sus propias carnes debido a su ceguera. Se empieza a crear un sentimiento de empatía entre los dos personajes, que también va a ser compartida poco a poco por el público. Conviene recordar que el espectador ya empatizaba con ella con anterioridad, y que el rechazo hacia él se ha ido diluyendo en las últimas secuencias. Además, la forma que tiene ella de tratar el trauma físico del villano, con respeto y sensibilidad, hace que el espectador sienta más agrado por ella. En efecto, las actitudes sensibles a las emociones de los demás aumentan la empatía del espectador (Card, 1999: 83). En el momento en que ella le pide permiso para tocarle la cara y ante la negativa de él, se puede apreciar el profundo complejo que tiene el villano con respecto a su físico. Aparece en ese momento un elemento fundamental para el resto de la narración, que es su conflicto interno, lo que le va a causar un dilema: Por un lado su deseo de relacionarse con la chica, y por otro lado los profundos traumas que lo han transformado en asesino.

· Minuto 57: Descubrimiento de la carta del villano a Hannibal Lecter.

Los agentes del FBI descubren que el villano ha contactado con Lecter por carta.

Como consecuencia de las secuencias de humanización anteriores, el temor del espectador hacia el villano, que como ya se conoce es pieza fundamental para sostener al conflicto, ha disminuido. Por ello, en esta secuencia se vuelve a recordar al espectador que se trata de un es un psicópata, y al ponerse en contacto con Lecter, al que admira, se deduce que debe estar preparando su próximo asesinato. La tensión dramática del conflicto, algo mermada como ya se ha comentado, vuelve a subir gracias a este nuevo potencial obstáculo.

· Minuto 63: Próximo objetivo del villano, la familia del protagonista.

De nuevo el conflicto cobra más fuerza, al personalizarse aún más en el protagonista. El villano pretende ahora atacar a sus seres queridos. Las víctimas anteriores eran personas desconocidas, hacia quien el público sentía poca identificación, y esta era conseguida principalmente a través del visionado de sus vídeos domésticos. Pero en este momento el público se ve inmiscuido de forma más directa en el conflicto, puesto que no desea que se haga daño a un personaje con el que se identifica en mayor medida. La empatía con la familia del protagonista es sobre todo indirecta, ya que su muerte le va a afectar por encima de todo a él, y con él sí que existe un alto grado de identificación. Por lo tanto la tensión de la trama principal y la sensación de suspense general aumentan gracias a este nuevo obstáculo.

· Minuto 66: El periodista ayuda al protagonista a tender una trampa al asesino.

Para tender una trampa al villano, el protagonista publica, con la ayuda del periodista, una información falsa sobre él.

De nuevo al aparecer el periodista, se recuerda al público el sentimiento de antipatía y rechazo que siente hacia él.

· Minuto 68: El villano compra el periódico por la noche.

La obsesión y ansiedad del villano quedan patentes en esta secuencia, puesto que no es capaz de esperar a que abra el quiosco de prensa para comprar el periódico en el que le contesta Hannibal Lecter. Su amenaza al quiosquero recuerda al público de lo que es capaz⁵, aunque no aumente su rechazo al no consumarse. Además, la nula empatía previa del público con el quiosquero minimiza la tensión de la amenaza.

· Minuto 70: El villano asesina al periodista.

El villano ha caído en la trampa, y secuestra al periodista, para vengarse de las cosas que ha escrito sobre él.

Se trata de una secuencia que aporta muchos matices en lo que respecta a los sentimientos del espectador. En primer lugar, la antipatía del público hacia el periodista se minimiza, sintiendo empatía hacia él, debido a su situación de víctima, y a que el castigo que se le infringe es superior dicha antipatía y es considerado por lo tanto injusto. Sin embargo, al no existir una intensa identificación con el periodista y por lo tanto no sentirse directamente dañados, el odio del espectador hacia el villano no va a aumentar. Con respecto a la sensación de temor, está sí se intensifica durante la secuencia, ya que es la primera vez que el público contempla al villano ejecutando sus crímenes. El enorme tatuaje en forma de dragón que exhibe en la espalda incrementa ese temor. Y para aumentar más aún esa sensación, se muestra de nuevo al público las fotografías de sus anteriores víctimas. De esta forma, la tensión dramática de la secuencia queda asegurada.

La motivación del villano en este crimen es diferente a la del resto de asesinatos, ya que esta vez consiste en vengarse del periodista por haberle calumniado en sus artículos, y no en purgar sus profundos traumas personales a través de la sensación de poder que siente al matar. La secuencia también sirve para recordar la enfermedad mental del personaje, con sus delirios de grandeza cuando alude a su transformación en el dragón rojo del cuadro que posee.

· Minuto 81: El villano y la chica visitan al tigre del zoo.

Curiosamente, esta secuencia aporta una visión del villano absolutamente contraria a la que aparecía en la secuencia anterior, dando lugar de nuevo en la audiencia a la dualidad emocional que se viene analizando. Se percibe el sentimiento de empatía que tiene con la chica, regalándole la oportunidad de palpar al tigre, cumpliendo así un deseo de ella. Esta demostración de afecto hacia ella contrasta radicalmente con su

⁵ El conocimiento del espectador de la voluntad de un personaje de hacer algo, es suficiente para que la audiencia emita su juicio emocional (Vale, 1996: 81).

nulo respeto hacia la vida humana del cual ha hecho gala con sus víctimas. Esta contradicción en el personaje matiza su caracterización monstruosa y le aporta una pizca de humanidad, compartida por el espectador. En este momento el espectador siente, paradójicamente, una cierta gratitud hacia el villano por su forma de tratar a la chica, que como ya se comentó goza de la identificación del público. Las contradicciones en los personajes les aportan ese grado de complejidad que los hace verosímiles. Un nuevo giro de tuerca en esa dualidad aparece cuando vemos cómo disfruta contemplando a la chica palpar suavemente la piel del felino sedado, del mismo modo que él hace con sus víctimas. Esto hace mella en el público, que percibe cómo su relativo acercamiento al personaje se pone de nuevo en duda.

· Minuto 83: El villano y la chica continúan su relación.

En esta secuencia, al igual que en la anteriormente analizada, la dualidad emocional de la audiencia va a quedar patente. En este caso viene representada a través de una paradoja⁶ en la situación, consistente en que el acercamiento romántico entre ambos personajes sucede mientras él prepara su próximo crimen. Es más, su humanización continua evolucionando, puesto que ahora sí que permite la aproximación física de ella, incluso aceptando que le palpe la cara. De esta forma, el personaje va superando sus graves traumas sociales. Su lado oscuro, sin embargo, continúa presente, puesto que tiene previsto continuar asesinando.

Esta situación crea en el espectador sentimientos enfrentados. Por un lado desea que la subtrama romántica llegue a buen fin⁷, pero por otro lado teme las consecuencias que pueda tener para ella si el villano no es capaz de mantener su sed de sangre ajena a la situación.

· Minuto 90: La esquizofrenia del villano.

Al creer que la chica puede poner en peligro sus planes criminales, el villano lucha contra sus demonios interiores, intentando que su humanidad no sucumba ante ellos, y se vea obligado a matar a su amada.

Se percibe por lo tanto su profunda esquizofrenia, y el sufrimiento que ello provoca en el personaje. Las motivaciones de sus crímenes fruto de su complejo de inferioridad como consecuencia de su físico y del maltrato al que fue sometido en su infancia, dejan paso al desgarramiento interior de un personaje que se ve dominado por sus instintos. No se contempla maldad por lo tanto, sino un personaje sufriendo ante un grave trastorno mental. De ahí, que el odio hacia el personaje, que nunca fue demasiado, va a ir transformándose en un sentimiento de piedad y lástima hacia él cada vez más intenso. En efecto, es patente que el personaje ha perdido el libre albedrío como consecuencia de su enfermedad mental, auspiciada por sus traumas infantiles⁸, como ya se vio. Y cuando las influencias que haya tenido un personaje en su pasado sean las responsables de cómo es el personaje en la actualidad, el

⁶ Biegalski afirma que las paradojas en las situaciones aumentan el interés del público. (Biegalski, 2003: 15)

⁷ Gracias a la identificación, asentada hacia la chica y creciente hacia el villano.

⁸ La súplica que hace el villano frente al retrato de su abuela se lo recuerda al público.

espectador puede en parte liberarle de culpa, puesto que presumiblemente no habrá tenido libre albedrío para desarrollar una personalidad independiente (Davis, 2004: 177). Se puede incluso simpatizar con un loco conociendo las causas de su locura (Card, 1999: 178). En este caso, el villano pretende contener su alienación a través de un intento de suicidio, lo que demuestra su voluntad de no hacer daño a la chica.

Todo estos acontecimientos emocionales conllevan que el interés dramático del público haya basculado poco a poco: El conflicto de la trama principal ha quedado por lo tanto parcialmente eclipsado. Ya no consiste en saber si capturarán o no al villano, sino en averiguar quién saldrá victorioso en su lucha interna: el villano víctima de su pasado y su trastorno, a quién el público apoya, o el monstruo producto de ello.

Al no ser capaz de matarse para salvar a la chica, el villano intenta frenar al monstruo de su interior de otra forma. Se da cuenta de que la lámina original del dibujo del *Dragón rojo* está en un museo.

· Minuto 92. El villano rompe la relación con la chica.

Motivado por la necesidad de proteger a la chica frente a su monstruo interior, el villano decide romper con ella, alegando que debe marcharse de viaje, dando a entender que no se van a volver a ver. El público percibe de nuevo su voluntad de no hacerla daño, lo que demuestra una vez más que intenta hacer frente a su enfermedad. El personaje sacrifica la felicidad que podría sentir con esa relación a cambio de la supervivencia de la chica. Esto puede ser considerado como una demostración del amor que siente hacia ella. La humanización del personaje es cada vez más palpable por lo que la empatía del público hacia él va ir en aumento, otorgándole su apoyo en su lucha interna⁹. Este personaje cada vez dista más del ser monstruoso planteado al inicio de la película.

· Minuto 95: El villano destruye al dragón rojo en el museo.

Dentro de su intención de liberarse de ese dragón rojo interior, el personaje parece que decide aplacar su hambre, y por lo tanto destruye la lámina original, comiéndosela. Para ello debe impedir que dos empleadas del museo den la alarma, y para ello las deja inconscientes. Es importante matizar que no las mata, ya que eso hubiera desencadenado de nuevo el rechazo del espectador hacia él, sentimiento contrario al de la intencionalidad de la secuencia y además incoherente con lo que el guión nos sugiere de un tiempo a esta parte.

· Minuto 97: El protagonista descubre la voluntad de cambio del villano.

En esta secuencia, el protagonista conoce el suceso del museo, y concluye que el villano está intentando parar de matar, al igual que el espectador ya había deducido de las situaciones anteriores. El apoyo que otorga el público al villano va en aumento,

⁹ El sacrificio de un personaje por una causa noble era otro elemento que propiciaba la identificación. (Card, 1999: 83).

al compartir incluso sus conclusiones con el mismísimo protagonista. Pero no hay que olvidar sin embargo, que la trama principal sigue siendo capturarlo. Y de ahí la confusión emocional del espectador, al verse atrapado entre dos sentimientos encontrados: Su apoyo al protagonista en su búsqueda del asesino y su deseo de que este consiga redimirse y superar su conflicto interno.

- Minuto 100: Intento de venganza y redención del villano; captura de la chica.

El villano descubre que el protagonista le está acechando, y culpa a la chica, creyendo que ha debido encontrar alguna pista en su apartamento y le ha denunciado, por lo que la secuestra. Al hacerlo, asesina al compañero de trabajo que ahora intenta establecer una relación con ella. A pesar de que este personaje tuviera ciertos rasgos antipáticos, como ya se mostró en su momento, en esta secuencia se concilia con el público, al advertir a la chica que se aleje del villano. Pero no es suficiente como para que nazca un sentimiento de identificación hacia él, por lo que su muerte no va a ser sentida por la audiencia.

Se podría entender que apareciese en el público un cierto sentimiento de decepción, al comprobar que el éxito anterior del villano sobre sus demonios puede verse ahora comprometido, y más sabiendo que es debido a un malentendido. En efecto, el espectador sabe que la chica no tiene ninguna responsabilidad del acecho del protagonista al villano, ya que este ha sido debido a las deducciones detectivescas de aquél.

El propio villano se lamenta de la situación, y ahí es cuando, para no dejar escapar su monstruo interior, decide suicidarse y quemar la casa consigo dentro. Estos acontecimientos no invitan al público a sentir ni odio ni temor hacia él, sino más bien todo lo contrario. De hecho, el villano intenta matarla para ahorrarle sufrimiento, pero su lado humano se lo impide. Cierta tristeza y lástima, hacia un enfermo que gracias a la fuerza del amor estuvo a punto de redimirse, son las emociones más propias que pueda el público sentir en estos momentos. Curiosas emociones para la tercera parte del "*Silencio de los Corderos*".

La chica logra salir de la casa envuelta en llamas, mientras el cuerpo calcinado del villano yace en el suelo.

- Minuto 107: El protagonista consuela a la chica.

Toda la trama principal ha girado a lo largo de la narración, pasando de constituir un thriller, sostenido por la captura del villano, a una tragedia sin final feliz.

La chica en este momento tiene un sentimiento de culpa, al no haber percibido la maldad del villano en su momento. El protagonista la consuela, haciéndola ver que ella atrajo lo que aún quedaba de humano del asesino. El espectador empatiza con el desconuelo de la chica, teniendo ciertos sentimientos encontrados por la muerte de un asesino, víctima de su propia enfermedad y del traumático pasado que le tocó vivir.

· Minuto 108: El protagonista empatiza con el villano.

Descansando a la orilla del lago junto a su mujer, el protagonista llega a la misma conclusión que el espectador: No se trataba de un monstruo, si no de una víctima de malos tratos con un grave enfermedad mental. El sentimiento de lástima es total hacia él. Conviene destacar el contraste de las emociones actuales del espectador hacia el villano, con las que sentía antes de que apareciera él en pantalla, cuando era odiado y sobre todo temido al principio de la película.

· Minuto 109: La muerte del villano era un engaño.

El espectador descubre que el villano fingió su muerte, y tiene la intención de vengarse del protagonista y su familia. Sin embargo, el sentimiento de la audiencia hacia el villano era en ese momento de lástima, no de odio o temor. Por lo tanto, la tensión dramática en este caso no es tan intensa como cuando existe un villano altamente rechazado.

· Minuto 110: Enfrentamiento final entre el protagonista y el villano.

El villano irrumpe en la casa del protagonista y coge como rehén a su hijo amenazándolo con matarlo. Esta acción intenta forzar al público a recuperar el odio y el temor sentido inicialmente hacia el villano. Sin embargo, el largo e intenso proceso de identificación anterior impiden ahora que esas emociones fluyan con fuerza. De hecho, el espectador puede sentirse sobre todo decepcionado con el villano, al no haber conseguido vencer definitivamente a su monstruo interior y haber recuperado un camino que parecía superado. En efecto, un villano que decepcione y produzca lástima no puede causar el rechazo necesario como para ser considerado un obstáculo que aporte intensidad suficiente a la tensión dramática del conflicto. Esta secuencia, por lo tanto, carece de la fuerza emocional necesaria, a pesar de ser el clímax de un largometraje considerado como thriller.

Pero también hay otro elemento que va en contra del drama: la forma que tiene de resolver la situación el protagonista. Muy inteligentemente, el personaje alude a los traumas infantiles del villano ocasionados por su abuela, para intentar conseguir que baje la guardia y libere al niño. Esto provoca bastante sufrimiento en villano, que puede ser entendido por el público como un castigo excesivamente cruel, propiciando la victimización del personaje, lo que puede provocar que el público se oponga al método usado por el protagonista, y disminuya hasta cierto punto su empatía hacia él. De nuevo un doble sentimiento puede aparecer, al no desear el público ni que sufra el niño ni que lo haga de esa forma el villano. Ver enfrentados entre sí a dos personajes con los que la audiencia se identifica la lleva a tener un sentimiento de angustia (Card, 1999: 76). Incluso a pesar de que en este caso la identificación pueda ser asimétrica, ese sentimiento seguirá existiendo. Tal situación emocional puede arruinar por completo el mecanismo dramático pretendido en la secuencia.

El desenlace, en el cual el niño es salvado pero los dos personajes caen bajo sus propios disparos, puede no satisfacer al espectador ya que la sensación de tragedia sigue estando presente, independientemente de que luego el protagonista se recupere.

5. Conclusión.

La trama principal de este largometraje, consistente en la captura de un psicópata, ha ido perdiendo importancia mientras que dos nuevas subtramas, teniendo al propio villano como su protagonista, ganaban fuerza. Estas tramas se basaban por un lado en el conflicto interno de este personaje por superar su enfermedad y sus traumas, y por otro lado su conflicto de relación romántico con la chica. Sin lugar a dudas todos estos acontecimientos permiten obtener un villano mucho más complejo de lo habitual dentro de un thriller. Se muestra por lo tanto un personaje humanizado, complejo y atormentado, lo que le otorga un mayor nivel de verosimilitud, algo siempre deseable ya que gran parte del cine comercial de género americano adolece de ello.

Por otro lado, esta humanización hace que el público pueda ir sintiendo cierta identificación hacia él, tal y como se ha visto. Esto permite que se suavice el sentimiento de rechazo que el espectador inicialmente tenía hacia él. En consecuencia, al llegar el clímax de la trama principal, consistente en el enfrentamiento entre protagonista y villano, el espectador puede llegar a sentir un dilema emocional debido a su nuevo posicionamiento afectivo hacia los personajes. Eso puede acarrear cierto nivel de frustración y desconcierto del público, por lo que la tensión dramática del clímax puede no ser la deseada.

El sentimiento de empatía e identificación del público hacia el villano, por lo tanto, si su función narrativa es la de oponerse al protagonista en la trama principal, puede llegar a minimizar la fuerza del conflicto principal y disminuir la tensión dramática de esta obra de ficción en determinados momentos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Pilar (1996): *Manual del espectador inteligente*. Madrid, Fundamentos.
- BIEGALSKI, Christian. (2003): *Scenarios: modes d'emploi*. Paris, Dixit/Jean-Pierre Foguea.
- CARD, Orson Scott (1999): *Characters & Viewpoint: Elements of fiction writing*. Cincinnati, Writer's Digest Books.
- CHION, Michel. (1997): *Como se escribe un guión*. Madrid, Cátedra.
- DAVIS, Rib. (2004): *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Madrid, Paidós.
- HARE, Robert D. (2003): *Sin conciencia. El inquietante mundo de los psicópatas que no rodean*. Barcelona, Paidós.
- INDICK, William. (2004): *Psychologie for screenwriters. Building conflict in your script*. Studio City, Michael Wise Productions.
- LAVANDIER, Yves. (2003): *La dramaturgia*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

- MAGLIE, Graciela.(2004): entrevista aparecida en Busquier, C.: *Escribimos cine. Estudio sobre la discreta profesión de ser guionista*. Buenos aires, La Crujía.
- MACKEE, Robert.(2005): *El guión*. Madrid, Alba.
- PAGE MORRELL, Jessica.(2008): *Bullies Bastards & Bitches. How to write the bad guys of fiction*. Cincinnati, Writer´s Digest Books.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio.(2006): *Conflicto y guión cinematográfico*, en Sangro, P. y Huerta, M.A. (eds.): *Guión de ficción en cine: planteamiento nudo y desenlace*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio.(2004): *Estrategias de guión cinematográfico*. Madrid, Ariel.
- SMITH, Greg. M.(2003): *Film Structure and the Emotion System* , Cambridge university press.
- TRUFFAUT, François. (1993): *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial.
- VALE, Eugene.(1996): *Técnicas del guión para cine y televisión*. Madrid, Gedisa.
- VALLEJO-NÁGERA, Juan.Antonio (1998): *Guía práctica de psicología*. Madrid, Temas de hoy.
- ZILLMAN, Dolff (1996): “The psychology os Suspense in Dramatic Esposition.” en Vorderer, P., Wulff, H.J., y Friedrichsen, M. (eds.) (1996) : *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.