

El *thriller* y el problema de la (in)verosimilitud: *Muertos comunes*, de Norberto Ramos del Val

Dos advertencias previas y un excursu teórico quiero hacer antes de entrar en materia: la primera, que en esta reseña se revelan muchos detalles de los vericuetos de la trama y de su desenlace; a quien tenga intención de ver la película me permito, pues, darle un consejo: que no siga leyendo. La segunda, que aunque el reseñador no comulgue con determinadas posiciones ideológicas o estéticas de las obras que reseña, eso no significa que no les atribuya un indudable interés, como es el caso de la presente película. Y en cuanto a la reflexión teórica, me parece imprescindible anotarla como justificación de mis puntos de vista sobre este curioso y en mi opinión fallido *thriller* del director bilbaíno Norberto Ramos del Val. Según yo entiendo el arte cinematográfico, hay géneros que se encuentran al margen de las exigencias de la verosimilitud —la mayor parte de las películas de dibujos animados, el cine fantástico— y los hay también que toleran unas normas muy relajadas en cuanto al respeto de lo verosímil, como puede ser el caso de la comedia o el musical. En cambio, determinados géneros admiten de mal grado la ruptura de ese conjunto de convenciones que, a falta de mejor nombre, denominamos “realismo”. Creo que el *thriller* policíaco pertenece a esta última categoría, pues se trata de un género de irrenunciable vocación realista, y que por tanto debe estar sometido a unas particulares exigencias de verosimilitud, más aún si, como ocurre en este primer largometraje de Ramos del Val, aspira a trazar conexiones con la realidad histórica reciente y manifiesta un propósito nada disimulado de denuncia política.

Un rápido resumen nos descubre algunos detalles significativos de la historia: en la convencional y rutinaria Pamplona de 1973, el inspector de policía Eusebio Luquin (Javier Albalá) y su reciente compañero, el subinspector Fermín Goyoaga (Ernesto Alterio), reciben el encargo de investigar la violación y asesinato de Blanca Huete, una empleada de la limpieza de los cuarteles del Quinto Regimiento de Zapadores, que aparece muerta en las cercanías del acuartelamiento. Lo que comienza como una investigación muy condicionada por la naturaleza militar de los principales sospechosos y por los obstáculos que en la labor de los policías levanta el comandante Toledo (Adolfo Fernández), sinuoso portavoz de la unidad, acaba derivando en una oscura trama de proyectos militares secretos.

A partir de esta breve sinopsis es fácil anticipar que *Muertos comunes* ofrece muchos de los rasgos prototípicos del *thriller* de investigación policial. Quiero dejar bien claro que al escribir “prototípicos” no estoy sugiriendo, al menos en principio, un juicio de valor negativo. Más bien al contrario, pues a quienes nos gusta este tipo de películas, nos agrada especialmente reconocer en ellas sus rasgos distintivos. Aquí los tenemos casi todos: un protagonista —el inspector Luquin— descreído, cínico, grosero y primario, pero al mismo tiempo movido por un insobornable afán de descubrir la verdad; su compañero de patrulla, el subinspector Goyoaga, más educado, cortés y eficiente, pero también más ambiguo; el imprescindible miembro de la policía científica, Marcelo, con sus talentos y manías peculiares y su cachaza tan característica (muy bien llevado a la pantalla por un espléndido Ion Iniesta, un actor a quien habrá que seguir la pista de ahora en adelante); ambientes insanos, opresivos y cutres, expresados a través de una fotografía que con frecuencia adquiere unas tonalidades deliberadamente feístas; una mujer

hermosa, fatal y endurecida por la vida —Elvira, interpretada por Luchy López, acaso la mejor actuación del reparto—, que arrastra junto a ella al protagonista; y, por supuesto, ambición, corruptelas, engaños y falsas apariencias. Y además de todos esos rasgos tan fácilmente reconocibles, otro que resulta bastante novedoso en el cine español: el hecho de que la investigación criminal se desarrolle en un ámbito castrense, circunstancia que aporta a la historia el dramatismo añadido que deriva de la inevitable oposición entre las motivaciones de los policías y los militares.

Es muy probable que los aficionados al *thriller* encuentren en la sinopsis de *Muertos comunes* unos cuantos ecos de una cinta norteamericana relativamente reciente: me refiero a *Mulholland Falls*, de Lee Tamahori (1996), que en España se distribuyó con el título de *La brigada del sombrero*, una película que también abordaba una investigación policial en el ámbito militar y que, al igual que esta película española, desvelaba una siniestra trama entretejida para proteger el secreto de un programa de investigación en armas atómicas. *Mulholland Falls* y *Muertos comunes* no sólo tienen en común aspectos significativos del argumento, sino también su pertenencia a lo que casi podría considerarse como un subgénero del *thriller*: las películas sobre investigación criminal que cuentan entre los sospechosos a miembros del personal militar. Vienen ahora a mi memoria varios títulos del cine norteamericano —mucho más prolífico y efectivo que el español en el cultivo de estas tramas—, como *Encrucijada de odios*, de Edward Dmytryk (1947), *Historia de un soldado*, de Norman Jewison (1984), *Más fuerte que el odio*, de Peter Hyams (1988), *Algunos hombres buenos*, de Rob Reiner (1992), *La hija del general*, de Simon West (1999), *Toda la verdad*, de Carl Franklin (2002), *La presa*, de William Friedkin (2003) o *Basic*, de John McTiernan (2003). El cine español apenas ha tocado esta variante del género, de la que sólo consigo recordar un par de ejemplos: *A solas contigo*, de Eduardo Campoy (1990), que si no me falla la memoria estaba más volcada en la peripecia amorosa que en la investigación criminal, y la entretenidísima *Morirás en Chafarinas*, de Pedro Olea (1994), esta última más cercana al cine de aventuras que al *thriller* en su sentido más estricto.

Esta escasez es, creo yo, muy reveladora de las limitaciones que afligen al cine español, tan habitualmente escaso de sólidas historias y de los medios de producción imprescindibles para sacar partido de las muchas zonas de sombra de nuestra historia contemporánea. Y es una lástima que *Muertos comunes* no haya sabido desprenderse de tales lastres, pues al menos sobre el papel, su planteamiento tenía unas cuantas papeletas favorables: una historia ambientada en una época convulsa y cambiante, muy propicia a toda clase de conspiraciones y todavía apenas explorada por nuestro cine, unos personajes claramente deudores de las convenciones del *thriller*, pero aun así dotados de interés y encarnados por actores solventes, diálogos y situaciones bastante aceptables en líneas generales, y un cierto tufillo sensacionalista que, aunque no sea la carta de presentación más recomendable para una película de calidad, al menos siempre excita la curiosidad del espectador.

Sin embargo, el resultado final se encuentra muy por debajo de las expectativas creadas. En efecto, da la sensación de que *Muertos comunes* hace aguas por muchas grietas: las actuaciones de los protagonistas son muy flojas, pues Javier Albalá, siempre sobreactuado y con una voz inconcebible, raramente consigue dar con el tono justo que conviene al inspector Eugenio Luquin; por su parte, Ernesto Alterio no logra desasirse de una rigidez y frialdad excesivas que, aunque impuestas por el personaje, hubieran debido complementarse con otros matices; finalmente, Adolfo Fernández tampoco acaba de

cuajar en su papel de “malo” de película cuya cortesía y buenas maneras sólo son la máscara de un abyecto cinismo. Además, hay muchos detalles técnicos deficientes: la ambientación incoherente y por momentos increíble, un sonido directo que deja en los espectadores la incómoda sensación de que están perdiendo agudeza auditiva, y una banda sonora de un mal gusto supino, que en sus reiterados esfuerzos por evocar la atmósfera musical de los años setenta acaba por irritar al espectador. No obstante, todos estos fallos serían perdonables si no fuera porque la justificación histórica y política de la película resulta debilísima, tan apurada e ineficaz en su mayor parte que casi acaba convirtiéndose en una parodia de sí misma.

Es a propósito de este último aspecto donde creo que resulta pertinente centrar el análisis de la película, conectando así con la reflexión que iniciaba la reseña. Ciertamente, parece fuera de toda duda la afirmación del director respecto a que la trama reposa sobre un hecho sorprendente pero bien documentado: un proyecto secreto de fabricación de armas atómicas emprendido por el ejército español a principios de los años 70, que utilizaba como material fisible el plutonio reprocesado a partir de los desechos radiactivos de las primeras centrales nucleares (Vandellós debía de ser la más apta para estos fines) y que habría de culminar en pruebas que se pretendían llevar a cabo en el entonces Sáhara español. De hecho, mi sorpresa tras ver la escena en que se revela este secreto fue sólo relativa, pues hace ya bastantes años que leí alguna cosa sobre estos delirios nucleares y sobre las tensiones que se crearon entre los gobiernos norteamericano y español por tal motivo¹. Ahora bien, una cosa es que tales proyectos existieran, y otra muy distinta que resulten admisibles y creíbles tal como se expresan en la gran pantalla. No creo que sea ocioso insistir en que un proyecto de desarrollo de armas atómicas exige instalaciones, personal y medidas de seguridad proporcionales a semejante desafío, y que por tanto su representación filmica demanda una puesta en escena a tono con tales requisitos, máxime cuando la mera existencia de esa delirante ambición atómica es, a diferencia de los planes nucleares de otros países, una absoluta novedad para la inmensa mayoría del público. La capacidad de representar, o al menos de evocar, el ingente proyecto de un arma nuclear española, brilla por su ausencia en *Muertos comunes*, cuya producción se me antoja notoriamente desacertada, no sólo en las dimensiones y el alcance de los medios empleados, sino incluso en su propia selección.

Comencemos por el principio: se afirma explícitamente que la película transcurre en Pamplona, en el año 1973. Pero esa Pamplona de hace treinta años, que yo recuerdo poblada de cuarteles militares que ocupaban gran parte de lo que hoy es el centro de la ciudad, no aparece por ninguna parte. Por supuesto, es disculpable que la producción no haya podido recrear unos acuartelamientos ya hace muchos años derribados y se haya visto obligada a rodar en escenarios de Madrid, Toledo y Guadalajara (todos ellos se nombran en la correspondiente nómina de localizaciones, de la que Pamplona y Navarra se hallan ausentes, salvo error de lectura por mi parte), pero no lo es tanto que ni la luz, ni los edificios, ni siquiera la vegetación y el paisaje se correspondan con los que nos ofrece la realidad. De hecho, yo creo que cualquier espectador mínimamente atento y con cierta capacidad de observación, aunque no haya nacido y vivido en Pamplona ni haya hecho la mili en el cuartel de Aizoáin (es mi caso en ambas circunstancias), se dará cuenta enseguida que la vegetación xerófila de los exteriores donde aparece el cadáver de la infortunada Blanca Huete y el aspecto general de los terrenos que circundan el cuartel son propios de latitudes más meridionales². Por otra parte, una de las secuencias iniciales de la película —aquella en la que los policías acuden a una facultad o escuela universitaria para atender la denuncia de un profesor agredido por los Guerrilleros de

Cristo Rey, secuencia clave para retratar la personalidad del inspector Luquin, escasamente identificada con la ideología oficial del franquismo—, muestra un escenario muy poco acorde con las motivaciones y consignas políticas que caracterizaron el movimiento antifranquista en Pamplona y su comarca durante los primeros años setenta.

Se dirá que todo esto son minucias, que sólo cabe advertir estos fallos si el que analiza la película es un PTV (un sarcástico acrónimo local que significa “ciudadano de Pamplona de Toda la Vida”) pertrechado con un microscopio. Supongamos que admito el reproche, pero entonces es inevitable otra pregunta: ¿si la exactitud en la ambientación y en el retrato de lugares y escenarios no importan, e importa en cambio la elección geográfica en sí misma, qué aspecto de la película obliga a que la trama se desarrolle en una ciudad concreta? Dicho en otros términos, ¿por qué Pamplona, y no Madrid, Guadalajara o Toledo? La verdad es que yo no encuentro ninguna razón intrínseca a la historia, aparte de que con tal ubicación cuadran mejor los nombres y apellidos de los policías protagonistas y se le da a la cinta un tono “septentrional” que quizás pretendían algunas de las entidades oficiales que han contribuido a producirla. Es cierto que Pamplona ha sido tradicionalmente una ciudad de fuerte presencia militar (hace tiempo que ya no lo es), pero su situación en los primeros años setenta, sin instalaciones nucleares próximas ni una infraestructura industrial o de investigación digna de tal nombre, hace difícilmente concebible que en sus cuarteles se llevaran a cabo actividades de investigación y desarrollo de armamento atómico.

Tal vez la selección de Pamplona hubiera dado juego en otro sentido, como ejemplo de ciudad provinciana, mantenedora de valores morales y sociales muy conservadores, sobre todo en la época que la película representa, y cuya plácida apariencia estaba sometida a tensiones subterráneas debidas a la acción de los movimientos antifranquistas y de los primeros brotes del terrorismo etarra. Pues bien, aunque la película apunta algunos detalles en tal sentido, éstos son tan limitados y timoratos que hay que hacer un esfuerzo para percibirlos e interpretarlos. El conservadurismo y la hipocresía social pamploneses se aprecian en la relación entre el inspector Luquin y su novia Charo, mantenedores de un noviazgo eterno, de cuya rutinaria frustración se desahoga el policía en sus visitas a prostíbulos y a través de su relación con la esposa de uno de los alféreces sospechosos del crimen. Por su parte, la amenaza del terrorismo nunca aparece de forma explícita, aunque tal vez pueda sobreentenderse en las razones absolutamente pueriles que esgrime el subinspector Goyoaga cuando Luquin le pregunta el porqué de haber dejado su plaza en Bilbao y solicitado un cambio de destino. Ahora bien, estos ejemplos de lo que podríamos considerar un “retrato de época” se desarrollan a un nivel muy superficial, casi anecdótico, sin que en ningún momento lleguen a integrarse en el discurso de denuncia al que el filme parece aspirar.

Y lo cierto es que tales insuficiencias o autolimitaciones de la película dan al traste con sus potencialidades. El ejemplo más claro de este fracaso es para mí el personaje del inspector Luquin, un carácter que se halla en la estela de los detectives característicos del cine negro, y cuya brusquedad, cinismo y falta de respeto hacia los convencionalismos (por cierto, creo que sus maneras son excesivas para la época; tengo muchas dudas de que un comisario de policía o un comandante del ejército del año 73 toleraran el trato que les dispensa Luquin) ofrecían un buen punto de partida para una mirada crítica y esclarecedora sobre la realidad de su época. Sin embargo, la actuación de Albalá se pierde en el tremendismo y el exceso, y su interesante evolución desde un ejercicio simplemente rutinario del oficio —él es el chico de los recados” que hace el trabajo sucio que

le encargan sus jefes— hasta el compromiso más exigente con la verdad no resulta tan sólida y ejemplar como hubiera sido necesario.

Desde el punto de vista de los planteamientos narrativos y de la estructura del guión también se pueden formular reproches muy serios. Nada tengo en contra de una trama con abundantes vaivenes, pues tal recurso es perfectamente legítimo en el género, más aún cuando, como ocurre en esta historia, se narra una investigación criminal que si avanza a trompicones y en direcciones erróneas es porque hay gente interesada en ponerle palos en las ruedas. De hecho, mientras la trama se mantiene en el terreno de la investigación convencional, es bastante creíble, a pesar de sus efectismos y retorcimientos. Incluso gana en interés en cuanto se vislumbran los primeros indicios de que la radioactividad tiene algo que ver, pues el espectador se ve acuciado por la curiosidad de saber cómo va a encajar este descubrimiento en la secuencia de los hechos y en las motivaciones de los protagonistas. Sin embargo, la resolución del caso es insatisfactoria a la par que inverosímil, y no porque falten indicios de que las cosas no son como parecen—el subinspector Goyoaga “huele mal” antes de que se revele como traidor a su compañero, y lo mismo cabe decir del comandante Toledo, cuya facundia y maneras tan educadas llevan enseguida al espectador a sospechar que no es trigo limpio—, sino porque su presentación resulta tan torpe como inadmisibles. La secuencia clave de la película, que es aquella en el comandante Toledo —una especie de factótum omnipresente, que desempeña funciones de relaciones públicas, responsable de seguridad y ejecutor implacable de las decisiones de sus siempre invisibles jefes— justifica sus acciones y explica todo el proyecto militar secreto, tiene lugar en forma de una especie de discurso patriótico-geopolítico-sociológico, que el militar entona con arrogancia típicamente cuartelera, mientras tiene a sus pies a un desvalido Luquin. Para mi gusto, esta secuencia no es otra cosa que un desplante torero, un brindis al sol, un efectismo impropio de una película que se pretende seria³. Que a continuación aparezca en escena el comisario (un Fernando Delgado tan borroso como incongruente), para reparar la traición a sus deberes policiales y librar a Luquin de una muerte más que previsible (¿cómo ese comisario tan poco dinámico, tan mayor, ha sido capaz de burlar, armado con una escopeta de cañón doble, la vigilancia de los centinelas del cuartel?), y que finalmente la desesperada situación de Luquin se arregle mediante la intervención de un par de *deus ex machina* — un agente norteamericano con una pronunciación de chiste y un general español de aspecto y ademanes que recuerdan a los de Santa Claus— no son sino la culminación de la serie de despropósitos con que culmina el desacertadísimo tramo final de la película.

Ahora bien, ahí no acaba todo. En realidad, el colmo de la inverosimilitud y de la falta de respeto al espectador se producen fuera de la trama, en los rótulos que cierran la proyección y tiñen toda la historia que acabamos de presenciar con una intención más que discutible. Pues en ellos se nos dice no sólo que en España hubo un proyecto secreto de construcción de armas nucleares durante los años finales del franquismo (ya sabemos que, por muy asombroso que resulte, tiene todos los visos de ser cierto), sino que al día siguiente de que el almirante Carrero Blanco se negara a ceder a las presiones norteamericanas que le impulsaban a firmar el Tratado de No Proliferación de las Armas Nucleares (conocido como TNP), una bomba acababa con su vida. Aquí tenemos un mecanismo clásico del razonamiento insidioso, un típico ejemplo del argumento basado en la mera yuxtaposición temporal de sucesos (lo que se conoce como *post hoc, ergo propter hoc*). En efecto, ¿qué se quiere sugerir con esta secuencia de hechos, que la última responsabilidad del magnicidio no le correspondía a ETA, sino a algún oscuro servicio secreto extranjero? ¿Que no se le asesinó por ser el jefe del Gobierno franquista, sino por

empeñarse en llevar a cabo un descabellado programa de armamento atómico? Y, por último, ¿que la muerte de una chica de la limpieza, de su padre, de tres alféreces presos en un calabozo, del suboficial encargado de su custodia, de un capitán médico y de un miembro de la policía científica (o de sus anónimos e improbables equivalentes en el mundo real) fueron el resultado deliberado y preciso de aquella megalómana ambición? Francamente, aun bajo el paraguas protector de una declaración tópica al estilo de “esto es una ficción y cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia”, yo creo que hay que tener mejores argumentos que los que exhibe la película para permitirse semejantes insinuaciones.

Insinuaciones que a mi modo de ver no son simplemente el resultado de un exceso de confianza o de la desfachatez propia de un director novel que se ha propuesto *épater les bourgeois*. Ramos del Val parece haber querido dar un sesgo claramente político a su película al manifestar públicamente su disgusto porque la televisión del PP no quisiera subvencionarla (decisión que, a la vista de los resultados, no parece enteramente descabellada), con lo cual convierte en un problema de libertad política lo que no es más que un fracaso de capacidad artística. La subsiguiente catarata de declaraciones de director, intérpretes y demás miembros de la producción en torno a las concomitancias del filme con temas de actualidad como la guerra de Irak o los malos tratos hacia las mujeres, tampoco contribuyen a poner las cosas en su sitio (claro, quién va a declararse en contra de una peli que denuncia el peligro de proliferación nuclear o que presenta a una mujer asqueada de un marido chulo y violento)⁴. Y por si todo esto no fuera suficientemente turbio y confuso, añadamos la circunstancia de que en la producción de esta película han participado entidades como el Grupo PRISA, la EITB o el Gobierno Vasco, cuyos motivos para meter el dedo en el ojo a la política del PP son bastante obvios. Claro que al hacerlo no se han limitado sólo a llevar el agua a su molino, o a apoyar la obra primera de un director vasco (probablemente las dos últimas instituciones se sentían obligadas a hacerlo), sino que han contribuido a poner en práctica lo que en mi modesta opinión constituye un ejercicio irresponsable de manipulación de la opinión pública⁵.

Notas

1. Creo que la revista *Defensa*, que mi hermano y yo consultábamos para documentar los detalles técnicos de nuestras maquetas de tanques y aviones, mencionó varias veces este asunto en los años ochenta. El lector interesado puede leer un reciente e interesantísimo artículo de Juan C. de la Cal y Vicente Garrido, “La bomba atómica que Franco soñó”, en <http://www.el-mundo.es/cronica/2001/CR295/CR295-12.html>.

«

2. La verdad es que en este ámbito la película resulta deliberadamente imprecisa, y aun confusa, pues no deja claro si los experimentos que han irradiado a varios oficiales se han llevado a cabo en Pamplona o en otros lugares (de pasada se menciona la base de Torrejón). Varias veces se muestra la puerta de una nave del cuartel, vigilada como si tras ella se escondiera un secreto de Estado, pero la instalación tiene una pinta de lo más convencional y anodina. Por otra parte, cabría admitir que los escenarios que aparecen en la película correspondan, por su sequedad y por la configuración del terreno, a los del polígono de tiro aéreo de las Bardenas Reales, pero tampoco hay mayores precisiones en tal sentido, por no mencionar el hecho de que dichas instalaciones militares no se hallan precisamente cerca de Pamplona, sino a más de 80 kilómetros de distancia. Hay en el guión, además, algún fallo clamoroso de precisión geográfica, como una frase que me parece recordar pronuncia el comandante Toledo refiriéndose a una “casa del faro” situada a 30 kilómetros de la ciudad. Si se me permite el chiste, diría que a los habitantes de Pamplona, tan orgullosos de nuestra ciudad y tan envidiosos de las delicias de San Sebastián, ya nos gustaría tener la costa a tan pequeña distancia. «

3. Compárese con la secuencia análoga de *Mulholland Falls*, en la que el general Timms (John Malkovich) confiesa ante el inspector Hoover (Nick Nolte) las razones de seguridad nacional que justifican el sacrificio de inocentes. No es que los motivos de Timms sean mejores que los de Toledo, sino que el planteamiento narrativo está mucho más logrado: quien confiesa no es un simple comandante, sino todo un general revestido de la autoridad que le concede su rango y su conocimiento científico; además, su declaración está exenta de arrogancia y patriotismo, y su elegante cinismo resulta mitigado por el recuerdo apasionado de la joven cuyo asesinato motivó la investigación de la policía. Y qué decir de la puesta en escena de la película de Tamahori, pausada, luminosa, refinada, todo lo contrario de la nocturna, violenta y desgarrada soflama de Toledo. [«](#)

4. Veáanse, por ejemplo, los recortes de prensa incluidos en los PDF que se pueden descargar en la [web oficial de la película](#), o la reseña de la película en [Terra](#). Un completo reportaje sobre el filme, bastante coincidente con mi propia valoración, puede leerse en [Ya.com](#). También tiene interés, pues toca el asunto de la verosimilitud, la brevísima reseña de Antonio Weinrichter en [ABC](#). Por último, y aunque no estoy muy de acuerdo con ella, creo que hay que recomendar la favorable crítica de Emilio Martínez Borso en [Miradas de cine](#), que aporta algunas ideas muy sensatas. [«](#)

5. Ya sé que no soy nadie para dar consejos, pero las mismas entidades que han apoyado la película de Norberto Ramos del Val tienen a su alcance una historia apasionante y probablemente más sólida, en la que podrían combinar ingredientes no del todo ajenos a los de *Muertos comunes*: un oficial vasco del ejército español, el Sáhara occidental, las intenciones golpistas de la transición y el terrorismo etarra. Me refiero al episodio que relata Fernando Reinlein sobre el entonces capitán Carlos Díaz Arcocha —asesinado por ETA en 1985, cuando era superintendente de la Ertzaintza—, y otros camaradas de armas, en un libro de lectura apasionante, *Capitanes rebeldes*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2002, pp. 80-82. [«](#)

Eduardo-Martín Larequi García
webmaster@lenguasecundaria.com



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons](#)
Última actualización de la página: 24-06-2005