

Viaje al fondo de la noche: *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011)

Susana Díaz

O. Sin concesiones

Los títulos de crédito iniciales se inscriben, sin sonido alguno que los acompañe, sobre un fondo negro. Tras el último de ellos, el negro total de la pantalla inaugura el film. En mitad de esa oscuridad, se escucha el juego de una máquina de *pinball* y, apenas unos segundos después, sus figuras fluorescentes comienzan a materializarse ante nuestros ojos: a la izquierda, la imagen de un *sheriff* apuntando con su arma sobre el fondo de un desierto donde se recorta, de espaldas, la figura de un jinete; en la parte derecha, una incitante mujer, bajo la palabra «*saloon*». Entremezclándose con el sonsonete del *pinball*, empieza a oírse la cadencia de una voz vagamente familiar: un presentador de telediario informa de la escalada nuclear en la república islámica, mientras un brevísimo *travelling* en vertical descendente nos sitúa frente al contador de la máquina de *pinball*, todavía a cero. El revólver, la placa del *sheriff*, una bolsa de dólares y el típico sombrero de *cowboy* son los componentes de la partida que ahora tiene lugar. En el centro de la pantalla, literalmente enmarcado por todos esos elementos, surge un nombre: José Coronado, el actor que encarnará al protagonista de la película, Santos Trinidad.

A través de este conjunto de referencias cardinales, en tan solo quince segundos y un plano, y con la concisión y sobriedad que ya vienen siendo características en sus últimos trabajos como director, Enrique Urbizu nos presenta, *in nuce*, el corazón mismo de un *thriller* que no solo va a interpelarnos como espectadores, sino también, y sobre todo, como ciudadanos; porque aquello a lo que nos invita *No habrá paz para los malvados* (Urbizu, 2011) es a pensar el azar ciego que atraviesa nuestras vidas desde su inextricable relación con la lógica sistémica que regula el funcionamiento de las sociedades en la era del capitalismo global.



No habrá paz para los malvados. Cortesía de Warner Bros España

1. Para empezar: lo que no vemos (apertura y cierre)

Acabo de decir que el arranque del film nos ofrece, casi a modo de concentrado quintaesencial, un conjunto de sus referencias cardinales. Se hace obligado, por tanto, pasar a justificar esa afirmación.

En la película, lo primero y lo último que se nos muestra es precisamente *lo que no podemos ver*. En efecto, de sus quince segundos iniciales, los tres primeros carecen de imagen alguna, y tan solo se componen del sonsonete del *pinball* en la banda sonora. Son instantes tan ciegos como el azar del juego al que remite ese sonido diegético en mitad del negro inaugural; tan ciegos como el azar que atraviesa de punta a punta el relato y conduce al policía Santos Trinidad a través de un largo viaje al fondo de la noche, a raíz del cual y como desenlace del film, la explosión programada en un atentado yihadista en el centro comercial Islazul de Madrid quedará finalmente en suspenso.

A su vez, el conjunto de cinco planos que, a modo de epílogo, clausura el relato, articulará sus imágenes en torno a una nueva suspensión de la visión, llevando a término la operación de sentido puesta en marcha por esa pantalla negra al inicio del film. Detengámonos en ello.

Los cinco planos finales de *No habrá paz para los malvados* presentan una misma duración de diez segundos y, en efecto, funcionan como un conjunto cerrado; no obstante el cuarto y quinto mantienen, entre sí y con respecto al resto, una relación específica. En los cuatro primeros volvemos a recorrer los lugares del centro comercial donde habíamos visto, pocas secuencias antes, a los terroristas instalando los extintores con las bombas para el atentado, en un itinerario que vuelve a repetir el mismo orden: primero la zona de las cajas del supermercado, después las taquillas de los multicines, a continuación la

zona de tiendas y, por último, el parque de juegos para niños. En todos ellos vemos el extintor en primer plano y exactamente desde el mismo ángulo donde fue instalado; sin embargo, mientras en los tres primeros esos espacios aparecen inicialmente silenciosos y vacíos para, progresivamente, ir poblándose por sobreimpresión de las imágenes y los sonidos que nos muestran el pulular de la gente en el centro comercial, el cuarto plano presenta una doble variación: en primer lugar, prescinde por completo de la imagen humana: nadie monta en el tiovivo, el barco o el cochecito de ese parque de juegos infantil. Se trata, no obstante, de un lugar tan susceptible de ser escenario de una masacre como los tres anteriores y que, de esta forma, se nos ofrece entera y escalofriantemente *disponible para ser ocupado*; tan disponible como la explosión ahora en suspenso. En segundo lugar, la inserción del sonido con la melodía mecánica de las atracciones del parque de juegos se produce desde el inicio, para además prolongarse durante todo el plano sucesivo, el último del film: un fundido en negro en el que, tras algunos segundos, aparecerá en letras blancas, en sobreimpresión y por vez primera, el título de la película, a modo de *The end*.

El enlace entre ambos planos vuelve a situarnos, como un eco que reclama el comienzo del relato, frente a un fondo negro, envueltos de nuevo por una melodía artificial y un espacio de juego. Sobre esa oscuridad las letras blancas del título pueden desplegar ahora —y solo ahora— toda su carga de sentido y sellar la radical, azarosa y ciega intemperie a la que la cotidianidad de nuestro transcurrir vital *queda* expuesta: de un lado, no habrá paz puesto que los extintores siguen ahí, alojando una malvada explosión cuyas bombas —esas u otras poco importa— podrán ser detonadas en otro atentado, en cualquier momento de un día cualquiera; de otro, no habrá paz porque los malvados no dejarán de ser perseguidos, incluso cuando, como en este caso, el héroe encargado de salvar la situación para contarnos que estamos vivos de milagro sea alguien como Santos Trinidad.

2. Visitando a los clásicos: un *outsider* que dice la verdad

En un texto ya clásico sobre *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), y al que más tarde volveré, Santos Zunzunegui planteaba cómo Ford dotaba de densidad dramática a los personajes mediante el mecanismo «de hacer gravitar en su presente su pasado, un pasado que nunca se enuncia abiertamente, lo que obliga al espectador a realizar hipótesis capaces de colmar ese vacío» (ZUNZUNEGUI, 1996: 36). Es exactamente el mismo mecanismo empleado por Urbizu a la hora de construir, como un eco de Ethan Edwards en el clásico del *western*, el personaje de Santos Trinidad, alguien de cuya vida siempre sabremos poco; apenas que se trata de una suerte de superviviente de oscuro pasado, cuyo desencanto

y soledad absoluta suele acompañar a la figura del perdedor. En efecto, a lo largo de las cuatro jornadas en las que transcurre el argumento y al igual que sucede con el personaje interpretado por John Wayne en *The Searchers*, sólo unos pocos *indicios*, tal y como muestra Zunzunegui, nos permitirán transitar los derrumbaderos de su biografía y atisbar los porqués de su *cicatriz interior*.

Tanto la forma deliberadamente fragmentaria de presentar físicamente en escena al protagonista del film, como los lazos temáticos con el género *western* que se establecerán ya desde la primera secuencia, pautan, desde el inicio, el modo de relacionarnos con el personaje. Volvamos, pues, a la máquina de *pinball*: frente a ella, un hombre de espaldas, del que solo vemos el pelo largo y rizado, maldice y golpea el cristal del aparato que parece no responder a sus expectativas de jugador. La cámara, a ras de un suelo sucio de papeles y colillas, sigue sus movimientos cuando, tras apagar el cigarrillo con la punta de sus botas camperas, se acerca hasta la barra para pedir cambio y otro cubalibre de ron. Son los típicos pasos de vaquero solitario entrando en un *saloon*: pausados y un punto peligrosamente broncos; el tipo de pasos que daría, llegado el caso, el *sheriff* que aparece en las figuras del juego. Es de noche en un bar cualquiera. Aunque todavía no lo sepamos, estamos en Madrid, la noche del domingo 7 de marzo de 2010. Y aunque tampoco lo sepamos todavía, los pasos de ese hombre que bebe, maldice y está a punto de desencadenar una matanza, son los pasos del policía Santos Trinidad. Los episodios que cierran el planteamiento —la matanza del club Leidy's— y el desenlace de la trama —la masacre en la casa de los terroristas a las afueras de Madrid— se desarrollarán a partir de estas coordenadas iniciales. En efecto, el club nocturno donde tiene lugar el triple asesinato es una suerte de moderno *saloon*, igualmente ubicado en un territorio solitario y mal iluminado (los pueblos fronterizos en el *western*, los barrios marginales aquí) y la manera en que se desarrolla la secuencia recuerda claramente los enfrentamientos del pistolero de turno con los hombres del pueblo en el interior del local. Se trata de un *leitmotiv* que se repite en casi todos los grandes films del género, al igual que lo es la creación de un clímax que culmine en una masacre final, sea ésta presentada en forma de duelo o de explosión de violencia.

Los motivos que, en última instancia, provocan la falta de control y la violencia del comportamiento de Santos al inicio del film y el consiguiente desplazamiento del personaje —el policía/*sheriff* en posición de asesino/pistolero— provienen de la fuerza con que su presente pivota sobre las heridas de un pasado que, como dije antes, nunca se explicita, al modo de un puzzle que nunca llegamos a completar.

Sobre su vida privada, solo se nos ofrecen tres datos: que probablemente estuvo casado, que tiene un hijo, y



José Coronado en *No habrá paz para los malvados*. Cortesía de Warner Bros España

que está completamente solo. A la primera de estas tres informaciones accedemos desde la secuencia inicial cuando vemos cómo, sentado en la barra del bar con la mirada vacía frente a su sempiterno cubalibre de ron, no deja de mover la alianza que lleva en su dedo anular. Se trata de un gesto que repetirá en varias ocasiones a lo largo del film y que se acompañará de una cierta ferocidad desafiante, contenida en su actitud y en su mirada sostenida, a la hora de relacionarse con las mujeres (ya desde esa primera secuencia en el bar, cuando Santos repara en la mujer que se deja acariciar por un hombre de mediana edad, pero también en la manera de dirigirse y de mirar a la novia de Rodolfo, su compañero en el departamento de personas desaparecidas, o de observar a Celia mientras baila).

El segundo de esos datos aparecerá, casi de pasada, en casa de los padres de Paloma, la mujer de *El Ceutí*, pero será cuando Leiva —policía judicial y compañero de promoción— vaya a su casa para entregarle la citación de la juez Chacón y sus ojos fijen el plano sobre la mesilla de noche, cuando se muestre toda su pregnancy: a la luz de una pequeña lámpara, hay una fotografía de un Santos Trinidad de apariencia muy distinta: sonriente, más joven y sentado con un niño entre sus brazos. Tanto la madre —cuya imagen siempre está ausente— como el niño debieron abandonarle hace tiempo, puesto que vive solo. La luz de la lamparita que ilumina la foto es también una cuestión de orden privado. En efecto, en las tres ocasiones en que a lo largo de la película nos introducimos en su casa, el tratamiento de la luz que acompaña su camino al otro lado de la ley en ese espacio estrictamente íntimo también nos habla: así, el uso constante de la luz artificial, aun de día, acompañará a unas persianas permanentemente bajadas, haciéndose signo de su aislamiento interior, de la distancia que lo separa del resto.

EL TRATAMIENTO DE LA LUZ QUE ACOMPAÑA SU CAMINO AL OTRO LADO DE LA LEY EN ESE ESPACIO ESTRUCTIVAMENTE ÍNTIMO TAMBIÉN NOS HABLA

que ponerse la enésima copa, surge una pregunta sobre su vida sentimental «¿Sigues con la morenita aquella tan mona?» le dice Celia, a lo que él responderá con una sonrisa amarga en su tono y un taxativo «a mí no me quiere nadie».

Con respecto a su trayectoria policial encontramos el mismo esquema: apenas unos pocos indicios a través de los cuales poder elaborar los vacíos de información que sustentan su biografía, aunque ahora se dé una cierta gradación *in crescendo* y un único canal de información: las instituciones del Estado. Ambos aspectos se entrecruzan en la escalada que, de cara a esas mismas instituciones, sitúan progresivamente a Santos Trinidad en su punto de mira. Me detendré en el inicio y el final del proceso.

El primer contacto con su pasado es el breve comentario que hace un joven policía, hijo de un antiguo compañero, cuando, tras reconocer a Santos en un bar, presentarse e intercambiar unas palabras de cortesía, observe la avidez con la que éste bebe su cubalibre de ron y comente: «fue una putada lo que le pasó». Santos, a modo de fulminante despedida, tan solo le dice: «oye, no le digas a tu padre que me has visto». Dos planos más componen la secuencia. El primero, fija la mirada de Santos en un punto, mientras que el segundo se detiene en él: una corrida de toros en la que el picador hace su faena. Se trata de un plano que, más allá de su valor contextual —sobre las implicaciones de esa voluntad explícita a lo largo de todo el film de radicar el relato de lo que me ocuparé más tarde—, funciona como *correlato objetivo*, a la manera en que Eliot lo definía a partir de la poesía de Robert Browning, esto es, desplazando un sentimiento o sensación del protagonista poemático sobre un objeto, una acción o un personaje exterior. De esta forma, durante los ocho segundos en que el picador hiende su vara en el toro, el dolor y la carga de violencia sigilada que atraviesan el

Esta soledad constitutiva del personaje va a ser verbalizada por el propio Santos Trinidad una madrugada cuando, intentando encontrar a Rachid, acuda a casa de Celia. Mientras ella se prepara un chino de caballo y él elige algo con lo

prueba de balística. Allí sabremos que fue el primero de su promoción, que cuando mató lo hizo en acto de servicio y se le condecoró por ello, que en los últimos años ha recibido atención psicológica y tenido problemas con el alcohol, y que a partir de un determinado momento salió de los elitistas cuerpos de operaciones especiales por propia voluntad, a resultas de un oscuro episodio en la ciudad de Cali, donde dejó paraplégico de un disparo fortuito —según los informes de su expediente— a su compañero (que más tarde moriría), en lo que la policía colombiana, sin embargo, creyó ser un tiroteo con un cártel de la droga, del que sospechaba tener conexiones con el policía herido. No se nos volverá a decir nada más. La manera de abandonar la sala donde ha sido interrogado —sin saludar, tirando al suelo la bolsa de plástico donde le han devuelto su arma y dejando la puerta abierta— así como el comentario posterior de la juez «no entiendo cómo este personaje puede estar todavía en la policía», sellan definitivamente, como antes lo hicieran las persianas permanentemente bajadas de su casa, su condición de alguien que se sitúa voluntariamente al margen.

Serán azares del destino los que hagan de este *outsider* perdedor una suerte de héroe. En ese recorrido, Santos Trinidad lanza más de un guiño al personaje de Walker interpretado por Lee Marvin en *A quemarropa* (*Point Blank*, John Boorman, 1967), otro clásico, esta vez del género negro: aunque la ausencia de datos y la oscuridad que envuelve su biografía no impliquen saltos de montaje, deslocalizaciones espacio-temporales ni ruptura alguna en la linealidad del desarrollo argumental es, como él, un solitario desencantado por la traición de alguien cercano, si bien en el film de Boorman conocemos quién motivó ese desencanto —el amigo y la esposa de Walker— y en el de Urbizu apenas podemos atisbar de qué se trata con exactitud. Así, cuando la juez sugiere que, según ese informe, su amigo pudo tener relación con el cártel, Santos Trinidad defenderá la honorabilidad de su antiguo compañero. Se puede sospechar que, siguiendo la tradición del tema de la amistad traicionada, Santos disparó a su compañero y por respeto a su memoria mantuvo la versión del accidente, pero que, al mismo tiempo, a causa de la traición de su amigo, ha perdido toda confianza en la posibilidad de que ética y justicia vayan de la mano —todo el mundo es corruptible— y elige voluntariamente la vía de la autodestrucción y el desencanto como modo de estar en el mundo.

Como él, Walker se convertirá en brazo armado de la ley, al eliminar uno tras otro a casi todos los miembros de una misteriosa organización, cuando su intención inicial no era ser un justiciero, sino recuperar el dinero que le robaron —como para Santos Trinidad lo era borrar sus huellas de la matanza del club Leidy's—. Como él, se sienta manteniendo entre sus dedos el revólver con el

EL QUE DOS ÁTOMOS SE ENCUENTREN EN EL ESPACIO ES PRODUCTO DEL AZAR, PERO TODO LO QUE OCURRE A CONTINUACIÓN YA NO ES AZAROSO

que acaba de disparar, mientras mira al vacío sin acabar de comprender por qué ha hecho lo que ha hecho. En este sentido, es cierto que ambos mantienen el estupor como referente, aunque se invierta el proceso: Walker vacía el cargador y luego mantiene entre sus dedos el arma; Santos Trinidad mantiene el arma entre sus dedos y luego vacía el cargador. Como si el orden de presentación de las imágenes subrayara lo que de íntimamente opuesto existe en la psicología de cada uno de los personajes: Walker es alguien que no ha conseguido su objetivo (matar al que creía aún amante de su esposa), pero entiende perfectamente lo que ha hecho; su estupor tiene que ver con el desconcierto de ignorar cuál deberá ser el próximo paso; para Santos Trinidad, por el contrario, vaciar el cargador es casi un acto reflejo: el de alguien que ignora por qué ha hecho lo que ha hecho, pero sí sabe perfectamente qué debe hacer a continuación: eliminar las pruebas que lo implican en la matanza de los colombianos.

La cita de *A quemarropa* es doble y cumple una función estratégica en el relato, cerrando literalmente el planteamiento y el desenlace del mismo. En efecto, la primera vez aparece tras las dos secuencias iniciales y el episodio de la matanza del club Leidy's: Santos Trinidad está sentado en el centro del plano, en el salón de su apartamento, de espaldas a la cámara y frente a un ventanal

por el que, a través de las persianas bajadas, se filtran las primeras luces del día. La cámara, a la altura de su mano, se acerca con un pausado *travelling* hacia delante para acabar encuadrando el revólver que pende de su índice. Solo se distingue el sonido del paso de un tren. Como afirma la física, el que dos átomos se encuentren en el espacio es producto del azar, pero todo lo que ocurre a continuación ya no es azaroso, en la medida en que está determinado por ese encuentro. Esa es la lógica que regirá el comportamiento de Santos Trinidad en el nudo del relato a partir de esa madrugada: la de alguien que solo puede seguir hacia delante con la única intención de borrar sus huellas, ya que hay un testigo al que no ha podido eliminar.

La segunda vez que la cita se repite lo hace tras la carnicería final en la finca de los islamistas. Santos Trinidad vuelve a estar sentado de espaldas a la cámara, en el centro del plano, pero esta vez en el exterior, frente a la piscina vacía de la casa y el paisaje de la sierra de Madrid. Solo se oyen las cigarras en mitad del silencio. La cámara se detiene en un plano posterior general y no se acerca; lo hará instantes después —siguiendo los ojos de Leiva y la juez Chacón que lo contemplan— con un lento *travelling* descendente que atraviesa en diagonal el plano para detenerse en el revólver que cuelga de su índice, como la

No habrá paz para los malvados. Cortesía de Warner Bros España





No habrá paz para los malvados. Cortesía de Warner Bros España

primera vez, aunque en esta ocasión el encuadre no sea posterior sino frontal y su mano esté ensangrentada. Sus ojos siguen mirando al vacío, pero esta vez el vacío no es simbólico, sino real: son los ojos de un cadáver. Ahora no se oyen las cigarras, sino una melodía que recuerda a una suerte de marcha fúnebre militar. En el plano final de la secuencia, su mano enguantada en cuero y llena de sangre solo estará acompañada por el silencio de Leiva y la juez y un redoble de tambores.

Con su muerte, Santos se ha llevado a la tumba el conocimiento de la tragedia que se investigaba y, por ello, puede convertirse, a los ojos de los representantes de justicia, en una suerte de héroe. Es precisamente esta elección, el hecho de que sea alguien así el encargado de salvar la situación e impedir el atentado yihadista, lo que, como síntoma, obliga a plantear la totalidad del film en los términos de una interpelación al espectador de orden político, de una invitación a pensar *la polis* eliminando el argumento *ad hominem* y situando el problema en el espacio de la lógica sistémica que, al tiempo que articula nuestras sociedades capitalistas globalizadas, genera las condiciones que hacen posible que todo lo que hemos visto, ocurra.

Desde esta perspectiva, el diálogo del film con el género negro pivota —más allá del recurso a la cita del film de Boorman— en la voluntad de dejar al descubierto esa lógica sistémica, algo que, por otro lado, como género le

ha sido siempre consustancial, tanto por lo que respecta a su tradición novelística como cinematográfica.

También desde esta perspectiva el diálogo del film con el *western* se articula, en última instancia, sobre la función que en *Centauros del desierto* cumple la elección de Ford a la hora de apostar por la condición de *outsider* de Ethan Edwards como solución terminal. Retomo, en este punto, el texto de Santos Zunzunegui antes citado, donde se muestra como esa elección servía «para enunciar su *verdad* política: cuando Ethan es dejado de lado por sus congéneres, asistimos al curioso ajuste de cuentas de un grupo social con aquellos que, cumpliendo una función necesaria para la supervivencia de la colectividad, no pueden ver jamás reconocida esa tarea. Pocas veces se ha mostrado con tanta claridad la manera en que la América blanca edifica su imaginario en torno al crucial problema del exterminio del *otro*: aquello que, siendo una necesidad para la implantación de la nueva sociedad, solo puede ser pensado en el doble espacio —menos contradictorio de lo que pueda parecer a primera vista— del mito y de la marginación de sus artífices reales» (ZUNZUNEGUI, 1996: 48).

En efecto, como en el caso de Ford, la elección final de Urbizu remite también a la demostración de una lógica específica, aunque, en su caso, la dirección del proceso en apariencia se invierte: Santos Trinidad no solo no es dejado de lado por sus congéneres, sino que su cadáver

acaba (re)convertido en el de alguien que, ante la mirada silenciosa de los representantes de la justicia, la ley y el orden, es digno de ser despedido con redoble de tambores. Pero con ello, lejos de proponer la necesidad de honrar la memoria del personaje —esto es, la posibilidad de situar el problema en el territorio de una explicación *ad hominem*—, lo que se hace es indicar, como síntoma, la profunda falla sistémica sobre la que, en las actuales sociedades de control, se sustenta nuestra ilusoria sensación de seguridad.

En este mismo sentido corre —y retomo con ello un hilo que antes dejé suelto— la explícita voluntad, a lo largo de todo el film, de anclar contextualmente el relato: se nos muestra que estamos vivos de milagro en un aquí y un ahora; en este caso, la capital de España a inicios del siglo XXI. Las tiendas, los cines, los supermercados de centros comerciales como Islazul; las calles y plazas del barrio de Lavapiés; los clubs de ambiente latino o los bares donde los parroquianos piden un chorrito de Anís del mono en el café «*pa matarle el sabor*» mientras la televisión informa de la próxima cumbre del G-20 o de que ha perdido el Real Madrid, funcionan como elementos que conforman el *skyline* de un universo reconocible cuyo suelo, sin embargo, va a moverse inquietantemente bajo nuestros pies.

En efecto, en cada uno de esos espacios late también un mundo de violencia soterrada, pero siempre presente, y al que los órganos oficiales del Estado —policía judicial, policía antidroga, policía antiterrorista— hacen frente actuando cada uno por su lado, sin conexión entre ellos ni intercambio de información, más preocupados —como muestra el comisario Ontiveros— en señalar corporativamente que saben hacer su trabajo que en ayudarse los unos a los otros. Un mundo sin ley ni orden, en el que la retroalimentación del terrorismo yihadista internacional mediante sus conexiones con el narcotráfico colombiano y el tráfico de armas de los países del este, muestra, hasta qué punto, en la lógica del capitalismo avanzado, es el dinero, no solo como patrón simbólico, sino como eje articulador de las conductas, el que ha sustituido a cualquier otro valor de cohesión social. Un mundo, en definitiva, cuyo funcionamiento también forma parte integrante del sistema y al que solo el azar parece poder detener. Ese mismo azar que en *No habrá paz para los malvados* llevará a Santos Trinidad desde una noche de borrachera hasta la desactivación del atentado terrorista previsto para el 11 de marzo. Ese mismo azar con cuya mostración Enrique Urbizu nos coloca cara a cara con la sombra que proyecta nuestra propia imagen en el espejo de la sociedad capitalista global; una sombra cuyos contornos parecen requerir, como pie de foto, aquellas palabras de Bertolt Brecht, tan contundentes como proféticas «solo la violencia sirve donde la violencia impera».

Notas

* Este artículo incluía fotogramas (capturas de pantalla) de *No habrá paz para los malvados* y *A quemarropa* como elemento de apoyo a la argumentación desarrollada en el ensayo. Si bien la actual distribuidora de ambas películas no ha autorizado la publicación de dichos fotogramas, los editores agradecen a Christina Munaiz (Warner Bros España) la cesión de las imágenes promocionales de *No habrá paz para los malvados* que finalmente se han incluido.

Bibliografía

ZUNZUNEGUI, Santos (1996). *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós.

Susana Díaz (Madrid, 1968) es Laureata en Lingue e Letterature Straniere por la Università degli Studi di Firenze (Italia) y Doctora Europea en Teoría de la Literatura por la UNED. Ha sido profesora en la Faculté des Lettres de la Universidad de Ginebra y en la actualidad lo es en el departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Ha publicado, entre otros títulos, *(Per)versiones y convergencias* (Biblioteca Nueva, 2004), *El desorden de lo visible* (Biblioteca Nueva, 2006) y *Territorios en red* (Biblioteca Nueva: 2008).