



# APROPIACIÓN DE LA ESTÉTICA DEL NEO NOIR EN LOS LARGOMETRAJES CHILENOS TALIÓN Y ARAÑA.

POR: RICARDO ULLOA SUAZO

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para  
optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales.

PROFESOR GUÍA:  
Sr. MIGUEL ÁNGEL VIDAURRE FERRADA

Abril, 2021

SANTIAGO, CHILE

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
1.1 Planteamiento del Problema.....	4
1.2 Los antecedentes y Justificación.....	6
1.3 Objetivos.....	11
1.4 Metodología.....	12
<b>2. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>14</b>
2.1 El Film Noir.....	14
2.2 Neo Noir.....	22
2.3 Arquetipos del Noir: El Protagonista en el Noir.....	38
2.3.1 Femme Fatale.....	41
2.4 Violencia en el Noir.....	44
2.5 El género negro en Latinoamérica.....	46
<b>3. DESARROLLO.....</b>	<b>50</b>
- Análisis Film: Talión.....	50
- Análisis Film: Araña.....	74
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>95</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>101</b>

## INTRODUCCIÓN

El detective Sam Spade, interpretado por Humphrey Bogart, se encuentra tranquilamente mirando a la ciudad de Nueva York desde su oficina ubicada en lo alto de un edificio, cuando de pronto abre la puerta una atractiva y misteriosa mujer llamada Ruth Wonderly interpretada por Mary Astor. Esta irrupción no solo marca el comienzo de la aventura de nuestro atípico “héroe” si no que se trata del inicio del cine negro en la historia del cine y el comienzo de la edad de oro en el mismo género. La película es *El Halcón Maltés* (1941), que marcará los códigos del género negro o noir y durante alrededor de 20 años se mantendrá este estilo altamente popular, considerándose *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock como la última de la etapa clásica dentro de este género. El historiador fílmico Thomas Schatz hace mención a este estilo de la siguiente manera:

El Cine Negro (Film Noir), de esa forma fue llamado el estilo por los críticos franceses, dominó pues en los films de fines de los '40 y comienzos de los '50 – principalmente aquellos referidos al problema del orden urbano y filmados en blanco y negro– y llegó a identificar tanto al estilo cinematográfico de aquellos films como también al período histórico durante el cual se produjeron (Schatz, 1981, p.1)

Es decir era la manera imperante de hacer cine de aquella época. La relevancia del noir se mantiene hasta hoy en día, adecuándose tanto a la época contemporánea en que vivimos, como a los contextos particulares en donde es puesto a prueba como herramienta para contar historias. Y es algo que la audiencia en nuestros tiempos modernos pareciera seguir encontrando atractivo. Puede ser algo sobre estos protagonistas con personalidades negras y pasados oscuros envuelto en situaciones complicadas, debido principalmente por su interés en asesinatos, o mujeres (u hombres) que despertaban sus deseos más animales. Así, con

los años el noir, que queda relativamente obsoleto en su forma, se adecua y pasa a ser neo noir, “el nuevo negro”, y evoluciona, expandiendo su capacidad de contar historias adecuándose a otros mundos y bajo otro tipo de enfoques, quizá más realistas y cercanos a la gente común. También se puede argumentar que el código se estaba volviendo algo repetitivo y monótono en un género tan exitoso que las excesivas réplicas eran fáciles de predecir.

Neo noir puede referirse a todas las películas y series que tomaron prestados algunos o todos los elementos del cine noir de su edad de oro, algo que exploraremos en el siguiente marco teórico. De hecho, algunos de sus elementos hoy en día son tan utilizados que incluso películas que no entran en la categoría del neo noir lo ocupan regularmente. Es un género tan arraigado en nuestro inconsciente que ya casi ni siquiera parecemos darnos cuenta de sus elementos. Sobre todo, en una época donde para bien o para mal, lo oscuro, crudo y violento, es para muchos un sinónimo de material para una audiencia “madura”.

### **1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.**

El noir, ya convertido en neo noir, no solo se vuelve a popularizar en los 1970 con películas como *Chinatown* (1974) y en los 1980 con películas como *Blade Runner* (1982) (que agregaban el aspecto futurista llevando el género a otros universos) sino que además servía como herramienta para explorar ideas como el feminismo moderno. *Gloria* (1980) de John Cassavettes, es ejemplo de esto. Aquí el típico protagonista cínico masculino se reinventa en una mujer llena de recursos.

Luego aparece David Fincher con *Seven* (1995) y *Fight Club* (1999) que este último cambia drásticamente el género donde los mismos elementos se tuercen tanto que para muchos

cuesta relacionarla con el cine negro. Abre el nuevo milenio un joven Christopher Nolan con *Memento* (2000), quien mantendrá el estilo y elementos con películas como *Insomnia* (2002) y la trilogía de *Batman* (2005) ambas con protagonistas detectives. Cosechan grandes éxitos y demuestran que el neo noir se mantiene firme en la popularidad y como buena herramienta narrativa de nuestra sociedad moderna.

Es aquí donde nos enfocamos en Latinoamérica donde películas como *El secreto de sus ojos* (2009) que posee indiscutiblemente una serie de elementos del género neo noir, cosechan no solo loas en la región, si no que este largometraje en particular fue premiado con el premio Oscar a la mejor película extranjera. Y con ello inevitablemente vale la pena cuestionarse si se comienzan a utilizar los códigos en nuestro cine nacional. Ejemplos de la utilización de estos códigos hay varios: *Gen Mishima* (2008) serie que se abre a un mundo criollo futurista, *Santiago Violenta* (2014) que transcurre en una ficción santiaguina que combina humor nacional y arquetipos chilenizados, y por último llegamos a grandes producciones como son los largometrajes *Talión* (2015) y *Araña* (2019) que parecen utilizar los códigos implementados a un contexto nacional pero de diferente manera, de los cuales poseen temas delicados contingentes así como realidades políticas imperantes en nuestro Chile moderno.

Quizá ahora más que nunca este género se instala como una alternativa válida a un sentimiento general de decadencia moral. O incluso como una alegoría a un crimen del cual aún no resolvemos a nivel nacional. Ya sea de manera tácita o simplemente simbólica, la elección de ambas obras se debe a tres motivos fundamentales:

- 1) Son producciones que si bien a priori parecen muy distintas entre sí, comparten de manera sutil estilos similares que analizaremos en la presente tesis.

2) Sus historias forman parte de realidades subjetivas muy distintas (una personal la otra histórica) que enriquecen los puntos de vista y la re significación del neo noir.

3) Al tocar temas alejados entre sí y formar parte de distintos contextos históricos se pueden explorar diferentes tipos de estructuras en cuanto al género al que pertenecen.

Y es aquí donde surge la siguiente pregunta a tratar:

¿Qué características del género neo noir se encuentran presentes en algunos filmes chilenos contemporáneos, como son por ejemplo Talión y Araña?

Es por ello que, analizar la posible presencia de este género en grandes producciones como lo son estas dos películas puede ser relevante a la hora de comprender el cómo y el porqué de su implementación.

Además, analizar los diferentes estilos que toman forma a nivel nacional, tomando prestados elementos hollywoodenses o internacionales en general, pero otorgándoles su sello propio, que probablemente como investigaremos comparten elementos comunes con el género neo noir, como apropiación de operaciones formales, tratamiento de la violencia y temáticas que corresponden tanto a la actualidad como a un pasado nacional oscuro, resultan en un ejercicio que amerita investigación y puede llegar a conclusiones interesantes.

## **1.2. LOS ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN**

El cine negro resultaba como género en una fórmula relativamente rígida. La voz en off, la famosa femme fatale, el detective con un comportamiento muchas veces poco ético y el

asesinato que gatilla una serie de investigaciones, están presentes de una u otra forma de manera bastante similar. No por ello con poca creatividad, pero totalmente inconfundibles en su tratamiento. Y no solo narrativo, si no que en lo audiovisual también.

Al igual que su manera de narrar, el noir muestra a sus personajes bajo atmósferas urbanas tremendamente asfixiantes, luces duras iluminando los rostros a medio camino; sombras grandes bajo faroles blancos que no permitían ver más allá de la eterna oscuridad que impera bajo una angustiosa metrópolis. Gangsters, hombres de doble moral y mujeres impredecibles como peligrosas completan el panorama en este nido de sueños frustrados.

Lo cierto es que el cine negro se remonta a la literatura. El primer detective al que probablemente cualquier persona del mundo se le viene a la cabeza es el indiscutible astuto investigador Sherlock Holmes. No solo resolvía crímenes, si no que con su peculiar personalidad y sus hábitos discutiblemente inmorales se encuentran las bases del clásico detectivesco; una persona algo estoica, adicto al tabaco, al alcohol, y en menor medida a las drogas. Sherlock, invulnerable a los encantos femeninos, no podía dejar de obsesionarse con su propia Femme Fatale, Irene Adler, quien con sus intensos labios rojos, su inteligencia inigualable y su penetrante mirada era la única capaz de atraer la atención del estoico detective; comprometiéndolo con situaciones delicadas, poniéndole obstáculos y siempre dejando en duda su verdadera naturaleza de aliada o villana. Un verdadero personaje indómito con su propia agenda imposible de predecir.

Lo cierto es que si bien Sherlock es el más popular, no es el primero. Habiendo nacido en el siglo XIX, específicamente en 1887 en una historia titulada “A Study in Scarlet” y escrito por Sir Arthur Conan Doyle, Sherlock, como muchos otros, toma inspiración del famoso detective August Dupin, creado por el atormentado escritor norteamericano Edgar Allan Poe. Este es considerado el primer detective de la literatura y el que en cierto sentido marcó

la pauta en cuanto al estilo y misión esencial de sus protagonistas; la de resolver un crimen mediante la acumulación de pistas, interrogaciones y, por supuesto, la propia astucia.

Tal como menciona Thomas Schatz en su investigación:

El desarrollo de la fórmula del detective se halla ciertamente relacionado con determinados desarrollos en la literatura norteamericana –de hecho, el nacimiento de la ficción con detectives (Edgar Allan Poe: “Los Crímenes de la Rue Morgue” y “La Carta Robada” de 1840) también marca el nacimiento del cuento norteamericano–. El detective protagonista de Poe, Dupin, fue el prototipo del detective clásico: alta cultura, aristocrático, excéntrico, científico, y capaz de complejos razonamientos deductivos. Como sus descendientes –los famosos Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle y Hercules Poirot de Agatha Christie– su motivación primaria era el placer personal de resolver el enigma, y sus casos culminaban con la asignación del delito individual a cualquiera que trastocara lo que, en último análisis, era un universo ordenado y benévolo. Los casos del detective clásico generalmente eran relatados por un compañero o conocido observador, pero intelectualmente inferior, que se las arreglaba para mantener al lector un escalón más abajo que el detective (1981, p. 11)

Y los métodos utilizados en aquella época persisten en el siglo XX. *El halcón maltés*, escrito por Dashiell Hammett, autor que inspiró en gran parte el nacimiento del cine negro, parece ser el paso hacia adelante en la literatura detectivesca, imposible de separar de su homólogo audiovisual. Agatha Christie y en general todo tipo de thriller es el que marca la pauta en su interpretación audiovisual.

Y así existen muchos otros que crearon las bases para impulsar este mundo noir, muy aprovechado por el medio audiovisual, casi viniéndole como anillo al dedo.

También posee la ventaja que a diferencia de otros géneros literarios como el fantástico o la ciencia ficción, el detectivesco parece ser tomado en serio por críticos y por audiencias populares y maduras. Quizá por la similitud que se encuentran en las principales motivaciones de los protagonistas, o quizá porque los universos en que se desenvuelven son

identificables en nuestras propias vidas. Por la razón que sea, lo cierto es que su interpretación y traspaso al cine resultó casi natural.

Como ya se mencionó anteriormente, la relativa rigidez de los códigos del noir cambia cuando se analiza el neo noir, el cual si bien continúa con todos o algunos de sus elementos, se flexibiliza mucho más. Incluso es una categoría de la que poco se habla pues por lo general las películas que poseen los elementos de este nuevo género son etiquetadas con otros nombres. Dramas, policial, misterio, thriller, pero lo cierto es que los elementos están ahí y no solo son posibles de diseccionar, si no que una vez que se identifican resulta difícil dejar de sorprenderse por la influencia casi omnipresente de un género que partió hace mucho tiempo atrás. Sus elementos resultan casi ubicuos en el medio contemporáneo.

*Drive* (2011) de Nicolas Winding Refn, que dicho sea de paso ganó Cannes como mejor director en este film, parece reivindicar más que nunca el género en el contexto internacional instalando nuevos códigos. Lo mismo pareció hacer *La chica del dragón tatuado* (2012). El tratamiento audiovisual que poseen estos filmes parece ser el nuevo look acordado del nuevo noir. Luces duras, pero de una estética pulcra y tremendamente trabajada. Y sus protagonistas, marginados de manera voluntaria, violentos, silentes, astutos y de naturaleza solitaria marcan la tendencia. Y tal cual como sus homólogos de los principios del cine negro, lo que ambas películas poseen en común es que son basadas en libros. *Drive* es un libro escrito en el año 2005 por James Sallis que no cosecho mucho éxito, mientras que *La chica del dragón tatuado* es parte de la exitosa saga sueca *Millenium* escrita por Stieg Larsson.

Remontándose un par de décadas atrás, la literatura ya tomaba firmes pasos en el nuevo negro, mezclando elementos y combinando mundos. *Sueñan los androides con ovejas eléctricas* (1968) novela escrita por Phillip K. Dick, sirve de inspiración al film *Blade*

*Runner* (1982) de Ridley Scott el cual es un futuro que toma una serie de elementos del noir, modernizándolos en apariencia. El filme trata elementos sociológicos como filosóficos de un futuro que aún no vemos pero parece instalar preguntas que ante los avances tecnológicos parecen cada vez más relevantes. La ciudad es un elemento clave donde edificios de cientos de pisos reflejan literalmente las clases altas y bajas donde las calles son el sótano de la sociedad, reflejando lo peor de ella y por donde se mueve primordialmente el detective Rick Deckard, entre las sombras de una sociedad apática.

*Ciudad de cristal* (1985) libro del premiado escritor norteamericano Paul Auster, marcan un nuevo negro psicológico bastante diferente a los clásicos de la literatura del Thriller. Es un libro donde el protagonista no solo es un escritor solitario sin un propósito claro, si no que el “crimen” que debe resolver es un sinfín de situaciones que lo llevan en un viaje kafkiano, sin un verdadero propósito aparente, llevando el noir a un nuevo nivel y marcando un antes y después.

*Blue Velvet* (1986) de David Lynch no es ninguna excepción cuando se tiene en cuenta el tema del descenso a la oscuridad de la psyche y la ambigüedad moral. La característica primordial de este neo noir film, es que pareciera que esto nos está pasando a nosotros mismos. El protagonista es un voyerista de un mundo que no le corresponde, rompiendo completamente con el arquetípico protagonista que se encuentra a gusto, o que al menos forma parte de este mundo. *The usual suspects* (1995) no solo utiliza la presencia gánster y de crímenes que hay que resolver con un inolvidable giro final, sino que además ocupa el clásico recurso del confesionario, donde el protagonista narra una historia pasada al espectador o en este caso a la policía, donde ya sabemos que su destino es inevitable porque ya sucedió. Estilo muy popularizado por clásicos del noir como *Sunset Boulevard* (1950) y *Double Indemnity* (1944) dirigida ambas por uno de los referentes del cine negro y ganador

de 7 premios óscar, Billy Wilder.

En resumidas cuentas, el neo noir plantea un protagonista más cercano al típico ciudadano medio, de capa caída en una ciudad ajetreada, sin un gran pasado bélico o de algún atractivo especial, se encuentran envueltos en problemas mucho más grandes que ellos mismos, conducidos solamente por una buena voluntad de ayudar a gente en situaciones apremiantes. Todo eso sin mayores recursos que cualquier ciudadano medio. Esta evolución del género es bien entendida por escritores como Chuck Palahniuk del cual se basa David Fincher en largometrajes como *Fight Club* (1999). El estado actual del género da espacio para tantas historias que sin darnos cuenta se ha instalado en nuestro inconsciente colectivo a la hora de crear nuestras historias o incluso de relatar las propias.

Es un género que se ha expandido de tal manera que parece marcar tendencia en países tan distintos como lo son Hong Kong y Chile. Y del que se pueden extraer innumerables obras del cine clásico como contemporáneo, que es a lo que nos remontamos hoy en día dentro de la propia realidad chilena.

### **1.3. OBJETIVOS**

Objetivo principal:

El objetivo de la presente investigación será describir y analizar las características del género neo noir que se encuentran presentes en algunos filmes contemporáneos como son *Talión* y *Araña*. Para ello se realizará un análisis profundo de su estética, su conformación de personajes y estructura general, y determinar su nivel de influencia del género.

Dentro de los objetivos secundarios se propondrá definir el género negro y su derivación al neo noir dentro de un marco teórico aplicado a las obras elegidas para la presente investigación.

Se procederá a reconocer y analizar los elementos cinematográficos presentes en el film noir y su evolución al neo noir traducido a lo que es *Talión y Araña*.

Se realizará a un análisis estético y estructural de *Talión y Araña* y su re significación del neo noir.

Analizar elementos propios que posean *Talión y Araña* y su importancia dentro de la realidad nacional conformando un paralelo a lo que fue el surgimiento del noir y la realidad social y política en la que surgió.

#### **1.4. METODOLOGÍA**

La metodología consistirá en un análisis de ambas obras a un nivel paralelo. En la primera parte se hará un resumen de ambas obras cinematográficas y sus características principales. Luego se planteará un análisis detallado por parte.

- 1) En la primera parte se procederá a analizar el contexto social y cultural en el que ambas películas transcurren y el contexto social en el que fueron realizadas y como ello se conecta con el neo noir.
  
- 2) Luego se hará un análisis de la estructura de guión dentro del marco de la estructura cronológica, además de analizar si existe la implementación de los arquetipos del noir en sus personajes. Y de encontrarse presentes analizar la aplicación de estos arquetipos al contexto fílmico nacional.

- 3) Análisis de su estética general.
- 4) Análisis de su lenguaje cinematográfico dentro del marco de la violencia.
- 5) Contexto cinematográfico latinoamericano y como se conecta con el lenguaje del cine negro dentro del contexto general latino.

## **2. MARCO TEÓRICO**

En el presente marco teórico, con el objetivo de sustentar el análisis desde la mirada de los elementos existentes del film noir en los largometrajes *Talión* y *Araña*, se procederá a analizar los componentes claves que componen este género y su evolución, realizando una investigación bibliográfica a diferentes definiciones de conceptos importantes como lo son: el género del film noir y su evolución al neo noir, el protagonista en el noir, la femme fatale, la violencia en el noir y el género negro en Latinoamérica.

### **2.1. El Film Noir.**

Primero, para abordar el film noir, se debe entender qué es un género cinematográfico y luego analizar si el noir forma parte de uno. El cine se dedica principalmente a contar historias, es por ello que la existencia de géneros resulta en una simple continuación de lo que fueron los géneros literarios. Es decir, y llevado al género cinematográfico, un género es básicamente: "una categoría temática a modo de modelo cultural rígido, hasta una línea de fuerza que preside el filme en base a su contenido implícito y a su es-tilo específico" (Romaguera, 1999: 46-47). Definición que hace bastante sentido basándonos en lo básico del género.

Un autor como Altman (1999) concluye por otro lado que los géneros son lo siguiente: "una categoría útil pues poseen identidad y fronteras precisas y estables que permiten ser reconocidos por los espectadores" (p. 34). Además, Altman continúa explicando que los géneros se localizan en un tema con su estructura concreta, que hace que haya películas que entre sí compartan características fundamentales. Esto produce una poderosa influencia en

el público los que preferirán una película por sobre otra dependiendo de su identificación por el género.

Como se dijo anteriormente, el film noir es una mezcla de estilos. Fueron en realidad una serie de elementos que se encontraron y se entremezclaron. Partiendo por la literatura popular de la época y luego con una mezcla de elementos del cine, entre ellos el expresionismo alemán, que unido a un contexto político social y clima de decadencia comienzan a moldear el camino a su nacimiento. Schatz lo define de la siguiente manera:

El cine negro fue en sí mismo un sistema de convenciones visuales y temáticas que no estaban asociadas a ningún género específico o fórmula narrativa, sino más bien a un estilo cinematográfico distinto y a un particular período histórico. Las convenciones del estilo negro se basaban en una variedad de desarrollos técnicos, narrativos e ideológicos que tuvieron lugar a través de los '30 y los primeros años '40. (1981,p.2)

La novela negra francesa con su estilo pesimista y un final siempre (o en su mayoría) trágico, junto al estilo *hardboiled* conforman una unión que se traspasa suavemente al cine. ¿Qué es el noir? Según Charles Ardai, editor de *Hard Case Crime*, una editorial de novelas noir:

El término “noir“, que originalmente se utilizó para referirse a una serie particular de libros baratos franceses y luego también se convirtió en una categoría para las películas de crimen en blanco y negro, generalmente se usa para referirse a una historia sumergida en oscuridad emocional (2016, p. 1).

Mientras tanto el *hardboiled*, tal como lo indica su nombre, es un estilo más “hervido” donde se privilegia el entretenimiento, los disparos y el sexo. A diferencia del noir que es más de “envenenar a alguien” que, de mostrar disparos, de un estilo quizá menos violento en su concepción, pero más crudo en su drama, más sugerente y menos agresivo. Charles Ardai define su diferencia de la siguiente manera: “La diferencia se da entre este tipo de

narración y las historias clásicas de detectives que tienden a suceder en salones de casas y mansiones, jardines y vicarías y por lo general involucran envenenamientos silenciosos antes que golpes de puño en la nuez de Adán” (Soifer, 2016, p. 1).

Es fácil sentir cierta tendencia a definir algunas películas como *noir* y otras inclinadas al *hardboiled*, pero independiente de la influencia o inclinación de un largometraje policial-gángster, lo que sabemos a ciencia cierta es que juntos influyen y logran conformar el género o estilo del film noir. Estilo de películas que en su momento no sentían que estaban siguiendo una línea necesariamente parecida. De ese modo, es que:

Dichas producciones no fueron realizadas con meditada uniformidad, ni sentimiento de pertenencia a un género, sino que fueron así agrupadas más tarde por la crítica francesa, que acuñó el término noir (“negro” en francés) para referirse a ellas, al apreciar que se basaban en novelas de detectives y crímenes, que habían sido ya publicadas en el país galo bajo el nombre de *Série Noire* (Martínez, 2017, p. 1).

En otras palabras resultó de cierta medida en un estilo casi accidental, propio simplemente de modas, comportamientos, o estilos de una época determinada. En un sentido similar, Ronald Bergan define el film noir de la siguiente manera:

Las películas evocaban un mundo urbano y brutal de crimen y corrupción, en un estilo que enfatizaba la deprimente locación. Los protagonistas masculinos, muchos de ellos detectives privados, son solitarios desilusionados que rondan oscuros callejones, hoteles destartalados, bares tristes y vulgares clubes nocturnos. Todos son tan corruptos y mercenarios como los otros. Todos estos antihéroes son duros excepto cuando se trata de mujeres – *femme fatales*, bellas y encantadoras pero de doble cara carentes de moral, que los atrapan en una red de pasión, engaño y homicidio(2011,p.3).

Bergan construye un resumen corto pero muy completo tanto en explicar la atmosfera decadente generl del noir con ejemplos concretos, así como las principales características de nuestro personaje arquetipo y protagonista. Ahora, según Paul Schrader, famoso guionista escritor de una variada lista de películas del género neo noir como *The Yakuza*

(1975), *Taxi Driver* (1976) o *American Gigolo* (1980) el film noir no es un género como tal. Así él discrepa con una variedad de autores:

El film noir no es un género. No está definido, como el western o el género de gangsters, por convenciones de puesta y conflicto sino por cualidades más sutiles de tono y modo. Es un cine negro, opuesto a las posibles variantes de cine gris o blanco sucio (1972, p. 1).

Entonces también se puede abordar casi como una sensación cinematográfica con ciertas convenciones. Además, según Schrader, el cine negro está más interesado en el estilo que en el tema; mientras que los críticos americanos han estado tradicionalmente más interesados en el tema que en el estilo. Lo que en un principio significó que el cine negro haya sido objeto de menosprecio por gran parte de la crítica de la época. Volviendo al contexto histórico sociocultural esta es una época relativamente oscura de EE.UU. Recordemos que en los años 1930 están marcados por la anterior depresión del 1929, y que se dirigía directo a la II Guerra Mundial. El país no podía encontrarse en un periodo más “negro”. Schatz lo pone de la siguiente manera:

Uno de los aspectos más significativos de este modificado retrato visual del mundo, es, por supuesto, el haber reflejado la progresiva confusión de las actitudes culturales durante y después de la guerra. Las películas “negras” de Hollywood documentaron la creciente desilusión con respecto a ciertos valores tradicionales norteamericanos en relación a complejos y casi siempre contradictorios desarrollos sociales, políticos, científicos y económicos. Por un lado, los grandes negocios y el vasto crecimiento urbano le ofrecieron a los norteamericanos incrementadas posibilidades socioeconómicas pero por el otro, los dejó con un sentimiento de profunda alienación. Millones de hombres en ultramar y millones de mujeres introducidas en el mundo laboral generaron opiniones variadas sobre la sexualidad y el matrimonio (1981, p. 3).

Entonces si en algo se intuye la popularidad del cine negro es en el hecho de que la gente sentía que reflejaba a la sociedad en sí misma, o al menos como esta se veía a sí misma.

“el cine negro no hace sino devolvernos una reelaboración estilizada de una imagen subjetiva previa (extraída de la sociedad) y, aprovechando la segunda parte de la ecuación, proponernos una reflexión sobre la realidad de esta última” (Herederero y Santamarina, 1996, p. 255). Es decir, es inevitable que todo lo que vemos dentro de la pantalla, si bien considerado realista, no es sino la versión de la realidad subjetiva del mismo protagonista, ya sea este detective, periodista, o un simple anti-héroe atrapado en un mundo de vicios, gente en la ruina y mujeres fatales.

Volviendo a la influencia del expresionismo alemán que tuvo lugar durante los años 1920, Thomas Schatz le atribuye gran parte del mérito a este, sobre todo en lo estético. Además, de, por supuesto, el cine de gangsters. Todos estos elementos serán relevantes en el análisis de la serie y película de la presente tesis. Schatz al respecto escribe:

Los films sobre gangsters y crimen urbano ambientados en la era de la Depresión, junto con las populares películas de terror, ciertamente anticiparon las visiones más tenebrosas del cine negro posterior. El estilo del Expresionismo Alemán, elaborado en los estudios UFA durante los años '20, indudablemente influenció el posterior desarrollo del cine negro hollywoodense, debido especialmente al número de directores alemanes que, sea por razones políticas o económicas, dejaron ese país y se dirigieron a EE.UU. antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Directores como Ernst Lubitsch, F.W.Murnau, Fritz Lang, Billy Wilder, Douglas Sirk y E.A.Dupont, junto con innumerables técnicos, guionistas y actores, participaron del período expresionista en Hollywood (1982, p. 2).

Según Schrader el cine negro se compone de siete técnicas recurrentes que lo caracterizan. Reglas que según postula él, se aplican a la primera película de cine negro que existió: El Ciudadano Kane. Un clásico considerado por muchos como la mejor película de todos los tiempos, más por su influencia y revolucionaria técnica cinematográfica que por un consenso puramente arbitrario.

Desde el interior del universo cinematográfico, la producción del género va a recibir,

igualmente, algunas influencias determinantes. Así, las innovaciones estilísticas introducidas en 1941 por la poderosa formalización de Ciudadano Kane (Citizen Kane) -en lo esencial, su barroquismo narrativo, su utilización de los decorados y su valoración dramática del tiempo perdido y de la herida en el pretérito- no serán ajenas en modo alguno a muchas de las estrategias ensayadas por el cine negro de entonces en adelante. Mucho menos todavía las luces y sombras que el expresionismo arroja sobre historias y personajes que sólo pueden vivir al amparo del claroscuro y cuya naturaleza moral engendra, a su vez, ese inestable marasmo lumínico propio de sus imágenes (Heredero y Santamarina, 1996, p. 200).

Paul Schrader habla también de esta ubicuidad que se encuentra en la influencia del film noir en el mundo audiovisual desde sus inicios hasta hoy en día. Sin más preámbulos las siete reglas que postula Schrader son las siguientes:

1. La mayoría de las escenas están animadas de noche.
2. Como en el Expresionismo Alemán, las líneas oblicuas y verticales son preferidas a las horizontales.
3. Tanto los actores como el decorado reciben un especial énfasis lumínico.
4. Se prefiere la tensión compositiva a la acción fílmica.
5. Hay un apego casi freudiano al agua (como así también a los espejos, ventanas y otras superficies reflejantes).
6. Hay una atracción hacia la narración romántica.
7. El complejo orden cronológico refuerza los temas de la desesperación y el tiempo perdido.

Por supuesto muy pocas películas incorporaron todas y cada una de estas técnicas. El Ciudadano fue una de ellas. Incluso un recuerdo fugaz de El Ciudadano, llamaría nuestra atención sobre su riqueza en elementos estilísticos "negros", realizados en primer lugar a través de la decoración, la iluminación y los movimientos de cámara (1981, p. 6).

Estos 7 puntos pueden resultar en una forma quizá un poco rígida, pero el noir puede tener todos o alguno de estos puntos. La composición y el estilo empleado narrada en este género de una manera que quizás ningún otro género lo hace. Donde la actuación puede ser mínima, pero es la luz acompañada del cuadro la que mueve la tensión e incluso de cierta forma la acción. Ahora tomando en cuenta la continua evolución del film noir, Schatz hace una observación con respecto a una constante dentro de lo estético en los filmes de detectives posteriores:

Las escenas en exteriores generalmente ocurren de noche, los interiores se hallan agolpados y frecuentemente filmados por debajo del nivel del ojo para sugerir un sentimiento de encierro opresivo, la fuente lumínica se sitúa muy raramente dentro del campo para incrementar el contraste y crear una atmósfera más oscura y amenazante que la de los primeros films de detectives y crimen urbano (1981, p. 13)

Pero quizá, para simplificarlo aún más, las dos principales características que debe tener una película que se identifique como *noir* es el objetivo de provocar ansiedad y angustia en el espectador, así como presentar a sus personajes con cierta ambigüedad moral. En el punto 7, Schrader hace mención al orden cronológico que refuerza la desesperación y el tiempo perdido. En *El Ciudadano Kane* vemos como se crea esta sensación al momento en que nos enteramos que, Kane siente que perdió toda su vida, llegando a la famosa epifanía de que simplemente era feliz cuando niño en su ambiente humilde sin necesidad de dinero, poder o fama, utilizando el simbolismo de “Rosebud” como su juguete máspreciado. Y partimos al final, en su muerte, para dar paso a un largo flashback o más bien, utilizando desde el comienzo el recurso de “In extrema res”. En *Doble indemnity* también se utiliza el mismo recurso, con el asesinato ya consumado y a su protagonista narrando su espiral de desgracia. Lo mismo ocurre con *Sunset Boulevard* donde es el propio muerto el que nos narra cómo llegó a encontrarse acribillado, flotando en una piscina. En un sentido similar, Schrader agrega:

El film noir es igualmente interesante para los críticos. Ofrece a los escritores un tesoro de películas excelentes y poco conocidas (extrañamente, corresponde a uno de los mejores y más desconocidos períodos de Hollywood), y brinda a los críticos que ya están cansados del autor una oportunidad para dedicarse a nuevas cuestiones de clasificación y estilo transdirectorial (1972, p. 1).

Schrader asegura que el mejor director de cine negro de la historia fue el húngaro John Alton. En sus palabras, “un director de cine expresionista que podía iluminar Times Square

a medianoche de ser necesario” (1972, p. 4). Según Schrader, ningún director adaptó mejor las viejas técnicas expresionistas al nuevo deseo por el realismo, y su fotografía blanco y negro en algunas valientes películas noir como *TMen* (1947), *Raw Deal* (1949), *I the Jury* (1953), *Harry Essex*, *The Big Combo* (1955), iguala a aquella de maestros del expresionismo alemán como Fritz Wagner y Karl Freund.

Roger Ebert fue un destacado crítico de cine estadounidense del *Chicago Sun-Times* desde 1967 y considerado “el último gran crítico” hasta su muerte en 2013. Fue además ganador del premio Pulitzer. Su género favorito coincidentemente era el film noir. Las dos películas favoritas que para Ebert sintetizaban y transcribían el sentimiento del noir a la pantalla eran *The Third Man* (1949) dirigida por Carol Reed y *The Killing* (1956) del destacado director Stanley Kubrick. En 1995, Ebert escribe *A Guide To Film Noir*.

En su texto, describe 10 puntos de los que para él hacen un film noir.

1. Un término francés que significa «cine negro» o cine de la noche.
2. Una película que en ningún momento te hace creer que habrá un final feliz.
3. Las locaciones son sitios que tienen un vaho a noche, de las sombras, de callejones, de las puertas traseras de los lugares de lujo, de edificios de apartamentos con una alta tasa de rotación, de taxistas y camareros que lo han visto todo.
4. Cigarros. Todo el mundo en el cine negro siempre está fumando, como si la consigna fuera: «Por encima de todo lo demás, me han asignado acabarme tres paquetes por día.»
5. Las mujeres están prestas a matarte tanto como a amarte, y viceversa.
6. Para las mujeres: escotes bajos, sombreros flexibles, rímel, lápiz labial, vestidos, tocadores, tacones altos, vestidos color rojo, guantes hasta el codo [...]
7. Para los hombres: sombreros de ala, traje y corbata, hoteles residenciales en mal estado con un letrero neón que parpadea a través de la ventana, coches con estribos, comensales toda la noche [...]
8. Películas filmadas en blanco y negro, o que te hacen sentir que lo fueron.
9. Las relaciones en las que el amor es solo el pase hacia el fracaso final en el juego de póquer de la muerte.
10. El género más estadounidense del cine, porque ninguna sociedad podría haber creado un mundo tan lleno de fatalidad; el destino, el miedo y la traición van juntos, a menos que fuéramos esencialmente ingenuos y optimistas (2014, p. 1)

Lo cierto es que el cine negro es tan variado y presenta un abanico tan grande de películas

que abarcarlo todo se convierte no solo en una tarea titánica, sino que incluso relativo muchas veces al juicio del autor que se investiga. Mas hoy en día existe un consenso en cuanto a la ubicación del film noir en la línea temporal del cine en general. Para la mayoría de los críticos y en específico para Laura Martínez, máster de estudios avanzados en la historia del arte, marcan el principio del film noir en *El Halcón Maltés* (1941) de John Houston y su término u ocaso con *Touch of Evil* (1958) de Orson Welles.

Mencionando los clásicos esenciales emergen *Perdición* (Double Indemnity, 1944), *Laura* (1944), *El desvío* (Detour, 1945), *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice, 1946), *El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946), *Con las horas contadas* (D.O.A., 1950), *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Blvd.,1950), *El beso mortal* (Kiss Me Deadly, 1955), *Atraco perfecto* (The Killing, 1956) o *Vertigo* (1958).

Todas estas películas no solo narran temáticas similares con personajes cínicos, complejos, desencantados y torturados, si no que presentan además un detective y una femme fatale. Todas nos muestran el lado más sombrío de una sociedad en decadencia, llena de delincuentes (gangsters), policías corruptos, y donde no siempre el bien triunfa por sobre el mal. Luego de haber definido el film noir y sus principales características surge la duda: ¿Qué es entonces el neo noir?

## **2.2. Neo Noir**

El neo noir, tal como su nombre lo indica es el nuevo film noir. Luego de la llegada del cine a color, el género noir perdió de una u otra forma su manera estilística de contar los relatos. Es decir, ya no hay un negro que se superpone al blanco, una sombra que parece comerse la pantalla y no hay necesariamente una oscuridad dura que abraza la angustia de este mundo en decadencia, aunque se puede argumentar que la luz se mantiene dura. Con el

color y con la evolución de la sociedad norteamericana llegan diferentes estilos de noir, todos ellos muchas veces con nombres propios, sin por ello convertirse en algo demasiado lejano de lo que es el film noir. Es por ello que el neo noir parece ser un concepto relativamente ambiguo, pero no por ello abstracto ni muy difícil de discernir. Luego de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) el film noir se enfrentó a un clima negativo, y por ello “positivo” para el cultivo de su propio relato decadente y de brutalidad realista. Como lo menciona Heredero y Santamarina en su libro “el cine negro”:

El final de la contienda tampoco arreglará mucho las cosas. El giro político conservador y derechista emprendido tras el triunfo del partido republicano, el temor nuclear y el clima de «guerra fría» que desemboca en la «caza de brujas» practicada sobre Hollywood configuran, a su vez, un caldo de cultivo poco tranquilizador, germen de todo tipo de angustias y origen de un clima malsano en el que proliferan los negocios sucios, la asimilación de éstos con las sociedades criminales, la delación auto exculpatoria y el auge del individualismo insolidario (Heredero y Santamarina, 1996, p.198).

El neo noir toma los elementos sociales de la época a la que pertenece y al igual que el noir, los vuelve personales para sus protagonistas cuyas historias se desenvuelven siempre desde el lado cínico o del pesimismo. El neo noir trasciende las fronteras de EE.UU y se abordan todo tipo de idiosincrasias nuevas pero que eran desconocidas para el film noir como tal (con excepción del francés). Como dice Ana María Ortega el neo noir también puede tomarse la libertad de adaptar algunas reglas del noir, ignorarlas o incluso ponerlas de cabeza. Puede no haber una femme fatale (o sí). A lo mejor es un homme fatale, o mejor aún, un androide fatale. Así pues, “Por último el neo-noir aplica las convenciones temáticas y estéticas del film noir a otros contextos, géneros y estilos: desde la época contemporánea a futuros de ciencia ficción y pasajes surrealistas de la mente” (Ortega, 2019, p. 1).

El noir también llegó a Asia, lo que marcaría para siempre el futuro del estilo y sus

primeras formas alternativas de relato en el neo noir. Si bien antes existía un cine de Yakuza romantizado también se realizaron otro tipo de películas que se podrían catalogar como un noir o neo noir propio. Ahí entra el director japonés Akira Kurosawa con su exitosa *High and Low* (1963) considerada una obra maestra del film noir, pero que sin embargo ya comienza a dar los primeros atisbos de una ruta alternativa dentro del estilo, con un protagonista de clase alta y un detective prejuicioso mostrando el bajo mundo de Tokio, aun respetando de cierta forma los códigos del noir. Pero esto cambia radicalmente con las obras del director Seijun Suzuki y su famosa *Tokyo Drifter* (1966) y su controvertida *Branded to kill* (1967). Ambas situadas en el bajo mundo Yakuza, de escenas violentas, incluso *hardboiled*, pero muy distintas a lo que se había visto antes en el noir, partiendo por su afán de recurrir a lo absurdo y el sinsentido otorgando otra arista al género. Su influencia fue tal, que en los neo noir modernos realizados por Quentin Tarantino casi 40 años más tarde aún se le rinde homenaje. En tal sentido, es posible indicar que:

El tatuaje de dragón blanco lleva aún más lejos el esteticismo. Quentin Tarantino homenajeó su secuencia final en *Kill Bill*. En ella el protagonista se enfrenta a un ejército de hombres con espadas en medio de un clásico domo japonés, y las cámaras registran la masacre desde distintos ángulos. La batalla continuará de a dos, bajo una melancólica e icónica lluvia oriental (Nazarala, 2020, p. 1).

*Tokyo Drifter* nos enseña las posibilidades estilísticas del neo noir, y su traducción en el uso del color. Manteniendo siempre su forma plástica, esta vez no solo la luz y los callejones son importantes, si no que el contraste entre el rojo de la sangre y el blanco de la nieve. Con los colores se abren un abanico de posibilidades que marcarían un antes y un después en la historia del cine. Fue tal el cambio radical que significó la dirección de Suzuki que le valió ser expulsado de su productora. Por tanto, el autor antes referenciado indica que:

A esta altura, Suzuki ya había sido amenazado por los estudios debido a sus licencias, pero tomó el camino de la desobediencia. En *El vagabundo de Tokio* radicaliza aún más sus juegos estéticos. La película comienza en blanco y negro pero a cambio sorpresivamente a color para resaltar la sangre derramada sobre la nieve o lucir unos escenarios que, según el director, fueron contruidos con los musicales clásicos de Hollywood como inspiración (Nazarala, 2020, p. 1)

Luego de *Tokyo Drifter*, ya en los 1970, el cine japonés noir se volcó progresivamente a la realización casi en serie de películas de relatos violentos y crudos muchas veces basadas en hechos reales. Este tipo de cintas se denominan *jitsuroku-eiga*, “películas documentales reales”, y de ellas cabe citar *Batallas sin honor ni humanidad* (Jingi Naki Tatakai, 1973, p. 1). Sin embargo, producto de la sobreexplotación del género, este sufrió un severo desgaste y las películas de este tipo pasaron a ser consideradas a un subproducto de Serie B. Recién en los noventa llegaría un renovado neo noir en su estilo *Yakuza* con directores como Takeshi Kitano el cual elevó esta categoría a niveles internacionales con películas como *Sonatine* (*Sonachine*, 1993), *Flores de Fuego* (*Hana-Bi*, 1997) o, más recientemente, *Outrage* (2010) y su secuela *Outrage Beyond* (*Outrage 2*, 2012). Todas cargadas de mucha violencia y con antihéroes *yakuza* como sus protagonistas, con presencia de *Femme Fatale* y crímenes entre mafias.

Si tomamos las últimas dos películas de Kitano mencionadas como modelo de renovación del cine negro japonés y del cine de *yakuzas*, observamos que con su peculiar estilo:

Traza enrevesados argumentos centrados en la lucha entre mafias, en las cuáles a veces destaca lo absurdo de las mismas, mostrando un nihilismo postmoderno característico del cineasta nipón. Asimismo, en el aspecto técnico, combina la tradición cinematográfica japonesa (de encuadres estáticos y serenos) con una crueldad sangrienta casi plástica, elevando la violencia a la categoría de calidad estética (Martínez, 2017, p. 1).

Es decir, se adapta poco a poco a una época más superficial en lo estético, pero con un

mensaje que se acerca a la posmodernidad o a este nihilismo negativo en su entendimiento. Cabe mencionar que en Japón particularmente el neo noir se tomó sobre todo las películas de animación como *Wicked City* (1987) o la famosa *Ghost in the Shell* (1995), pero al ser películas animadas, consideramos dejarlas fuera de un análisis debido a que podría expandir los límites del tema principal de la presente investigación.

En occidente, si bien no es la primera como tal, *Chinatown* (1974) es la más conocida por la audiencia general como la primera película que comenzó de alguna forma a torcer los parámetros y las formas del film noir. Posiblemente por ser dirigida por Roman Polanski y transformarse en la ganadora del Óscar a mejor guión adaptado, acaparó mayor atención que otras. *Chinatown* mantiene la ciudad como elemento principal decadente o al menos engañoso cual femme fatale. Gonzalo Pavés, historiador de cine y profesor de la Universidad de La Laguna (ULL) dice lo siguiente:

Para entender el título, *Chinatown*, hay que entender que la ciudad Los Ángeles es una ciudad engañosa, en la televisión se representa muy bonita, casas unifamiliares, buen clima... Pero resulta engañosa porque, a pesar de que se presenta como ciudad muy humana, se mueve un submundo muy poco glamoroso. *Chinatown* está en el centro de la ciudad y es la película es una metáfora de esa doble urbe que existe (2018, p. 1).

Se podría agregar también que esta observación se puede extrapolar a los personajes mismos. Mujeres que son hermosas en la superficie, pero letales por debajo. Hombres elegantes y de modales finos, pero violentos y corruptos por debajo. Así mismo, Manuel Díaz Noda, crítico de cine español, agrega:

Se busca romper con todos los elementos del cine negro y actualizarlo”, explica, “siempre ha habido una discusión sobre dónde están las fronteras, cine negro, *cine noir* y sus variantes, como el *retro noir* o el *future noir*, creo que la gran diferencia está en el tono. Las tramas noir se caracterizan por ser una narración en primera persona, es decir, el personaje principal se va enterando de las cosas a la vez

que el espectador (2018, p. 1).

Laura Martínez también se refiere a Chinatown pero da cuenta de que existen ejemplos anteriores de neo noir:

Si bien podemos encontrar algunos ejemplos anteriores, los estudiosos colocan Chinatown (1974) como el punto de partida de esta tendencia renovadora, la cual ha pervivido hasta nuestros días con ejemplos como Taxi Driver (1976), Fuego en el cuerpo (Body Heat, 1981), Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986), Reservoir Dogs (1992), L.A. Confidential (1997), El hombre que nunca estuvo allí (The Man Who Wasn't There, 2001) o Sin City (2005) (Martínez, 2017, p. 1).

Por lo tanto, uno de los elementos claves de este nuevo noir es el hecho de que rompe con los elementos antiguos o los tuerce, o más bien actualiza a los tiempos modernos en que nos encontremos, así como en su contexto socio cultural, pero manteniendo los elementos anteriormente planteados. La Nouvelle Vague junto a Jean-Luc Goddard en particular, sentían por el cine negro un amor indiscutido. No solo buscaban reconstruir el género si no que presentar homenajes al mismo tiempo. Se dirá en ese sentido:

Al final de la escapada (À bout de Souffle, 1960) no dejaba de ser un catálogo de intenciones (el desmembramiento conceptual del género) por un lado y un sentido homenaje (en la recreación de estilemas) por otro (Lascort, 2017, p.1).

En la cita anterior, Lascort se refiere al cine de Jean Pierre Melville pero en general se podría aplicar a la mayoría del neo noir de aquella época. Es por ello, que, si bien Goddard no entra directamente a la estela del neo noir, es sin lugar a duda un noir reinventado y uno de los primeros atisbos de la llegada de este noir personal que es el neo noir.

Jean Perre Melville hace algo parecido con *Bob el jugador* (1956). Esta película no escapa de los clásicos canones del noir pero se alza como un estudio psicológico de este en un contexto francés donde los personajes parecen no percatarse de estar situados en un

contexto noir. “El análisis pivota en un contexto concreto y versa sobre las contradicciones internas, en la lucha entra la ética propia y las leyes globales. Algo más íntimo, más palpable y cercano que el reduccionismo maniqueo del bien contra el mal (Lascort, 2017, p. 1).

Melville entra de lleno al neo noir con *El silencio de un hombre* (1967) donde explora dentro de una historia mínima el discurso del yo interior convirtiéndose en una obra existencialista.

Así pues, El silencio de un hombre podría enmarcarse dentro de lo que podríamos denominar noir existencialista, para hablarnos una vez más de modos de comportamiento”<sup>1</sup>. Melville ocupa el género para hablarnos sobre: “cómo ver un mundo que no se define por una realidad tangible y existente sino que se filtra a través de la mirada de su protagonista (Lascort, 2017, p. 1).

Retrocediendo siete años en la década de los 1960, se encuentra otra película que realmente cumple con los requisitos de ser un neo noir y que se alza como una vanguardista en el género incluso por sobre *Chinatown*. Esta es *Point Blank* (1967) dirigida por John Boorman, un clásico neo noir y probablemente una adelantada a su época. La película posee una premisa clásica y sencilla. Luego de un intercambio que involucra mucho dinero, un hombre es traicionado por su novia y su amigo y es dado por muerto. Sobrevive y busca venganza contra todos los que lo traicionaron. Hay femme fatale, hay bajos fondos, hay cronología no lineal y hay un tratamiento audiovisual “plástico” de composiciones bien cuidadas. Pero no es simplemente un noir a color. Posee una serie de elementos casi oníricos, una sensación de pérdida de la realidad constante y de situaciones extrañas que jamás son explicadas, dejando al espectador solo junto a sus propias elucubraciones. El

---

<sup>1</sup> Lascort, Alex. 2017. Jean Pierre Melville: Ética, Estética, Integridad. Cine Divergente. url: <https://cinedivergente.com/jean-pierre-melville/>

crítico de cine y bloguero Peter Foy se refiere con respecto al neo noir y en específico con Point Blank a lo siguiente:

Comúnmente la gente se refiere al neo-noir como cualquier cosa que sigue el modelo de los clásicos de la era del film noir, que ocurrió en los 1940`s y los 50`. Por esa razón películas como Chinatown y L.A Confidential a menudo se etiquetan como neo-noir, pero encuentro difícil de verlo de esa forma. Esas películas mantienen una autenticidad que me hace sentir que son parte de la era clásica (del noir) (2016, p. 1).

Luego Foy habla sobre como el nombre neo noir es estampado y puesto a cualquier película que posea elementos noir, como a las de Tarantino y los hermanos Coen siendo que estos mismos probablemente no etiquetarían a sus películas de neo noir, ya que al fin y al cabo no son fieles al género ni intentan expandirlo de ninguna manera, esto a pesar de su origen “Pulp”. Por ello llega a la conclusión de que: “Por esta razón, creo que John Boorman`s 1967 film Point Blank, es la mejor película de neo-noir jamás hecha.” (Foy, 2016, p. 1)

Entonces una de las diferencias fundamentales entre películas como *Chinatown* y *Point Blank* es que la primera, si bien es considerada neo noir, es una película hecha en 1974 que transcurre en Los Ángeles en el año 1937, mientras que *Point Blank* es una película que transcurre en su época contemporánea (1967 en su tiempo) con todo lo que eso conlleva. Y acá hay dos vertientes fundamentales del neo noir. Para los más puristas como Peter Foy, el verdadero neo noir es representado por Point Blank ya que el neo noir no puede simplemente basar su denominación en los avances técnicos de cámaras, luces, y en general de lo que la tecnología provee como nuevo. Por el contrario, deben ser contemporáneas con todos los cambios de paradigma tanto cinematográficos como en guion y contexto que aquello conlleva. Estas vertientes aún se mantienen y no existe un real consenso. Ejemplos de ambas vertientes vendrían siendo películas como *La Dalia Negra* (2006) de Brian De Palma, supuesto neo noir de época, y su contraparte vendría siendo algo como *Drive* (2011)

de Nicolas Winding Refn, neo noir puro contemporáneo. Así, se puede observar como:

En el clima cinematográfico actual, la única película que contiene una estética similar resonante con *Point Blank* (y que pasa mi examen neo-noir) es el *Drive* de Nicolas Winding Refn. Como Boorman hiciera cinco décadas atrás, Refn aplico el estilo Arthouse europeo a un guión escrito con la intención de ser un thriller genérico y los resultados ciertamente atrajeron a una amplia gama de críticos (Foy, 2016, p. 1)

Luego de Chinatown tenemos a *Taxi Driver* (1976), dirigida por Martin Scorsese y escrita como se dijo anteriormente por Paul Schrader, que es una fiel representante del neo noir contemporáneo. Un protagonista alienado, de un pasado oscuro, tormentoso, donde luchó como Marine en la guerra de Vietnam, vuelve a una ciudad podrida donde ya no encaja en ninguna parte. Además, como si no pudiesen ser más obvias sus raíces noir, el guión fue adaptado de una película de 1956 de film noir llamada *The Searchers* de John Ford y protagonizada por John Wayne. Tal como se refiere Roger Ebert: “En ambas películas los héroes se obsesionan con “rescatar” a una mujer que quizá no quiere ser rescatada. Ambos son como el niño “Boy Scout” que ayuda a la viejita a cruzar la calle aunque esta ni siquiera quiera cruzar”(2004, p. 1).

*Taxi Driver* se actualiza y transforma en una película que toma problemas sociales contemporáneos como son los veteranos de la guerra de Vietnam, la prostitución infantil y la creciente hipocresía política. Luego, como otro exponente de los 1960 y dentro del neo noir, tenemos la ya clásica cinta de David Lynch ya mencionada, *Blue Velvet* (1986). *Blue Velvet* es un neo noir con todas sus letras. Tenemos la presencia de un protagonista que actúa como “detective” que si bien no es un detective como tal, es un joven que, luego de encontrar un dedo humano en el césped, entra a un espiral de situaciones que, de la mano de una femme fatale, se ve inserto en el bajo mundo intentando salvar a esta misteriosa

mujer. Alguien víctima de un mundo enfermo del cual no estamos muy seguros que quiera ser salvada. Es casi un mundo surreal, donde nos encontramos dentro de varios niveles de la psique de su atípico director David Lynch.

Con *Mullholland Drive* (2011) nos encontramos con otro neo noir contemporáneo el cual posee algo parecido a una femme fatale y un crimen que se desenvuelve mas allá de toda lógica narrativa. Ana María Ortega dice que: “En lo que respecta al neo-noir, puede que el de Lynch sea el más atípico de todos, y el más abierto a interpretaciones sobre de qué trata en realidad” (2019, p. 1).

Entrando ya en los años ochenta del siglo XX nos encontramos con un clásico neo noir y para muchos un fundador, o uno de los fundadores de un nuevo género por separado conocido como Cyberpunk. Esta película es *Blade Runner* (1982) dirigida por Ridley Scott y basada en una novela del famoso y visionario escritor Phillip K. Dick, escritor que lamentablemente no sería reconocido hasta muchos años después de su muerte. En esta cinta tenemos a Harrison Ford como el clásico detective hardboiled. Sus raíces en el film noir son bastante evidentes y si no fuese por su entramado futurista, sería categorizado como un noir clásico de principio a fin.

Jugando con las características clásicas que el género negro había llevado hasta la perfección en la época dorada de Hollywood, en 'Blade Runner' encontramos desde una suerte de femme fatale encarnada en Rachel —aunque muy lejos quede Young de acercarse, qué digo yo, a Veronica Lake— hasta ese héroe Chandleresco que es Deckard, un personaje de cuestionable moral que quedará redimido por el sacrificio de un replicante que, más allá de sus cuestionables métodos, sólo quiere vivir (Benítez, 2014, p. 1).

Una ciudad futurista diseñada a la perfección, con claros y oscuros, sombras de persianas simbolizando barrotes, luces duras, un protagonista atrapado en la dualidad de su carácter y su sentido del deber, un diseño de fotografía plástico y un énfasis en lo estético por sobre la

actuación (sin dejar de lado un buen guion) hacen de *Blade Runner* una obra que marca precedentes en el neo noir y cambia para siempre la ficción futurista.

Yau y Williams dicen que el Film Noir es hoy en día un término tan utilizado en los análisis cinematográficos que otro libro sobre el tema, especialmente en su desarrollo como neo-noir, puede parecer superfluo. Sin embargo, nuevos descubrimientos “ocurren todo el tiempo, necesitándose en la historia del cine una reescritura de sus supuestos, y esto es especialmente verdad sobre otras industrias internacionales nacionales, especialmente las de Japón y Corea que tienen su propia versión del noir y neo-noir” (2017, p. 10).

Siguiendo la estela del denominado neo noir asiático, es imposible no nombrar la evolución que siguió en paralelo al mundo occidental. El neo noir tomó especial fuerza tanto en países como Japón y Corea del Sur, y sobre todo en los 1960`s, Hong Kong. En el comienzo de la industria post segunda guerra mundial y a pesar de que Hong Kong estaba en manos británicas en aquella época, su modo de hacer cine contaba historias mayoritariamente de influencias propiamente chinas; el clásico viaje del héroe del estilo “estudiante y maestro de artes marciales que juntos derrotan al mal”. Óperas Chinas que exportaron muchos éxitos a occidente dejando la estela de Bruce Lee y un sinnúmero de imitadores por todo el mundo. Todo esto cambiaría un tanto con la Nueva Ola a finales de los 1960`s y principios de los 1970`s donde la industria se comenzó a enfocar más en los problemas sociales. Se sostendrá al respecto que:

Cuando esta Nueva Ola de realizadores pasó al cine, conservaron esa temática policiaca, pero sin sucumbir a la tentación de la espectacularidad pura y dura. Retrataron los bajos fondos, una generación joven sin futuro, los choques con las drogas y las armas y el eterno problema, prácticamente silenciado por una sociedad corrompida desde su base, de las triadas, el crimen organizado chino (Tones, 2018, p. 1).

A principios de los 1970 un joven director exiliado de origen chino llamado John Woo hacía sus primeras incursiones en el cine. Influído por esta nueva ola y amante del cine francés de los años 1960's, comenzaría a realizar películas de artes marciales con una joven estrella emergente: Jackie Chan. Pero no sería hasta finales de los 1970's y principios de los 1980's donde, en esta llamada Segunda Ola, incursionaría con un neo noir hardboiled jamás antes visto en el mundo, revolucionando así la industria del cine. En relación con lo antes señalado:

Los directores de esta segunda ola estaban aún más pendientes de la estética, hasta llegar a extremos como el de Wong Kar-wai, al que en su día se le prestó muy merecida atención en occidente. Uno de los nombres más destacados dentro de ella sería Tsui Hark, un iconoclasta director y productor, inquieto y muy importante en el futuro de John Woo (Tones,2018, p. 1).

Es decir, su preferencia en lo estético junto a la acción desenfrenada y una actuación melodramática son en cierto sentido una extensión de estas revistas francesas “pulp” llevadas al extremo y con los agregados idiosincráticos orientales. Una de las obras que marca especialmente un antes y después en este estilo es *A Better Tomorrow* (1986) obra que trata sobre un drama de dos hermanos, uno mafioso y otro policía, que luchan entre ellos y finalmente contra un enemigo en común entre las calles de Hong Kong, bajo esta gran y oscura urbe dominada por las triadas. Esta obra posee la pirotecnia, los “mexican stand-offs” utilizados hoy en día por Tarantino, el jazz noir melancólico mientras observamos una panorámica de un Hong Kong nocturno; además de explorar el compañerismo entre delincuentes y/o policías.

Luego Woo continuaría con obras como *The Killer* (1989) y *Hard Boiled* (1992). Esta última incluso lleva el nombre del propio estilo, película que además tiene como protagonista a un detective “Tequila” Huen interpretado por Chow Yun Fat. En esta

película se hace un especial énfasis en el compañerismo casi romántico entre el personaje de Huen junto a su “Homme Fatale”, un policía encubierto llamado Alan quien se alía con Huen para acabar con el jefe de una nueva Triada poderosa. Incluso con la existencia de un interés romántico heterosexual del protagonista Huen, John Woo tuerce las expectativas como buen neo noir, y poco vemos de la relación entre estos dos, enfocándose de lleno en el compañerismo casi romántico entre dos hombres. Tanto *The Killer* como *Hard Boiled* poseen estilos enfocados en la acción coreografiada al extremo y de un énfasis fundamental en la puesta en escena y montaje.

Intercambio de armas como muestra de afecto y compañerismo, cámaras lentas, fetichismo de armas, reflejos en espejos y montaje de videoclip, todo el estilo utilizado de manera única, Woo marca un antes y un después en el cine de acción.

Otro cineasta destacado de esta segunda ola y quien compartió productor con Woo fue Johnnie To. En *The Big Heat* (1988) Johnnie To es tremendamente oscuro, violento, nihilista y pesimista, manteniendo una fotografía bien trabajada, un estilo oscuro tocado por las luces de neón de Hong Kong y manteniendo la línea de esta sensación noir que acompañan a las películas de To hasta hoy en día siendo su última neo noir *Blind Detective* 2013, que mantiene el misterio, el drama y la comedia al servicio del género. También es imposible dejar de lado a Wong Kar Wai, con una historia personal relativamente parecida a la de John Woo, Wong Kar Wai es disidente de China, específicamente Shanghái, y se enamoró del cine a una temprana edad al intentar aprender cantonés en los cines de Hong Kong. Wong Kar Wai como muchos otros ha sido un acérrimo seguidor de la *Nouvelle Vague*, movimiento francés que defendía obras como las de John Ford, Alfred Hitcock y Robert Bresson entre muchos otros, y por lo mismo puede ser considerado, al igual que Woo, como parte de la Segunda Ola asiática.

Un ejemplo destacado del estilo de Wong Kar Wai es la película *Fallen Angels* (1995) definido por algunos críticos como una fantasía neo noir, de colores saturados ayudados por las fuertes luces de neón bajo un Hong Kong filmado con un gran angular, intercalando con escenas en blanco y negro. Como buen neo noir, sus influencias parecen variadas, pero mantiene la constante de enfocar el estilo por sobre la historia. Así pues, Braude hace una observación sobre *Fallen Angels* que comparte características con Woo y con el neo noir en general:

Film noir con toques bizarros, gran videoclip, película de gangsters versión Wong kar Wai, los rótulos resultan insuficientes y querer encasillar la película en algún lugar no conduce a nada productivo. En *Fallen Angels*, de todos modos, la realización termina imponiéndose a la historia (Braude, 2006, p. 1).

Wong Kar Wai por sobre todo subvierte incluso los acostumbrados cánones de lo que se había tratado y convertido el cine hardboiled de Hong Kong y agrega mayores aristas a este neo noir asiático, experimentando con nuevas formas. En este caso en específico, a través de la forma en que aborda las acciones de su protagonista:

Al mismo tiempo, las convenciones de género se ven subvertidas, cuando no tratadas casi con desprecio. Cuando el Asesino lleva a cabo sus encargos, la acción es trabajada como en las clásicas películas del género de gangsters hongkonés, pero no hay disfrute alguno en la escena. Se realiza con precisión y termina, nada más (Braude, 2006, p. 1).

*Fallen Angels* podría ser considerado un clásico neo noir contemporáneo además de un referente importante del estilo, y seguido del éxito de esta segunda ola hongkonesa se instala como un aire fresco en este constante movimiento neo noir.

En cuanto a Corea del Sur se refiere, con la llegada del nuevo siglo se ha mantenido una industria, al igual que Hong Kong, en esta línea. Con su primera película nominada a la

palma de oro *Oldboy* (2003) de Park Chan-wook, observamos una película de misterio, violencia, luces duras y un protagonista antihéroe que se enamora de quien no debería. Park es además el director de la trilogía de la venganza que culmina con *Lady Vengeance* (2005) película tremendamente volcada a lo estético con una mujer fatal como su protagonista. Se dirá al respecto:

El filme de Chan-wook es una obra redonda, que en buena parte redefinió el thriller y el cine contemporáneo con base en la profundidad que ha mostrado a través del cruento film noir oriental contemporáneo en las últimas dos décadas. Este filme (que forma parte de la llamada trilogía de la venganza del realizador, complementada por las igualmente extraordinarias *Sympathy for Mr. Vengeance* [2002] y *Lady Vengeance* [2005]) explota todos los elementos sensacionalistas y exitosos del género (Matamoros, 2020, p.1).

Cabe destacar que Matamoros se refiere de lleno a *Lady Vengeance* como un noir asiático, no complicándose con definir la película con un neo noir, abrazando el abanico de posibilidades que otorga según su región geográfica el noir contemporáneo. Mientras tanto en occidente, a principio de los 1990's surgían figuras como las de Quentin Tarantino. Tarantino expandió el noir con sus primeras dos películas: *Reservoir Dogs* (1992), sobre un atraco de unos gangsters que termina saliendo mal, y *Pulp Fiction* (1994) que justamente lleva el nombre de las ficciones de las revistas "pulp" que contaban las historias noir con sus respectivos héroes "hardboiled". Pero lo que hacen distinto viene de la mano de su director quien innova en cuanto al orden cronológico y sus diálogos aparentemente banales que reflejan un subtexto contemporáneo. No es un secreto que Tarantino se considera fan de Park Chan-Wook, Seijun Suzuki y Johnnie To, todos correspondientes a los 3 países asiáticos que se hicieron cargo de una manera particular del estilo neo noir.

Un año después llegaría *Seven* (1995) del director David Fincher quien posee un gran

abanico del estilo neo noir. Según Ana Ortega, la obra maestra de David Fincher es un thriller de fórmula, pero encuentra su lado neo-noir en su ambigüedad: sucede en una gris ciudad estadounidense sin nombre, igual que su asesino, apodado “John Doe” (nombre que se da a sujetos sin identificar) (Ortega, 2019, p.1).

Además, es un reflejo de una decadencia contemporánea que se encuentra a medio camino con el reflejo que se le otorgaba en los años cuarenta y cincuenta en el pesimismo realista del noir. Una película oscura de un final trágico que respeta casi todos los elementos noir incluido el vestuario y la dirección de arte en general, todo en pos de su trágico final. Fincher mantiene su estilo neo noir en películas como *Fight Club* (1999) y *La chica del dragón tatuado* (2011), ambas basadas en libros del mismo nombre. Los claros oscuros y el uso de efectos especiales para agregar atrezzo, maquillaje y elementos de arte en escenas relativamente simples y realistas, hablan de una obsesión en contener de la mejor manera una perfecta toma enfocándose en la composición del cuadro a un nivel perfeccionista absoluto. Ambas películas subvierten el estilo, pero mantienen de cierta forma al hombre que es arrastrado por una mujer fatal a un mundo peligroso, la primera siendo protagonizada por un ejecutivo, y la segunda por un periodista en búsqueda de una mujer desaparecida. El año 2007 Fincher lleva a la pantalla la historia real del asesino en serie del Zodiaco llamada *Zodiac* (2007), otra película que podría entrar en la categoría.

Con la llegada del nuevo siglo Christopher Nolan se hace famoso con *Memento* (2000) cuya trama gira en torno a un hombre incapaz de retener su memoria a corto plazo que debe encontrar al asesino de su esposa. La segunda película de Christopher Nolan también tiene varios elementos de la fórmula: un antihéroe, venganza por un crimen, y la femme fatale (aquí, Carrie-Anne Moss de *Matrix*) (Ortega, 2019, p.1).

Lo cierto es que más tarde, producto de la ubicuidad del género (o estilo), la industria

occidental ha dejado relativamente de lado esta forma de hacer cine como tal. Es el continente de Asia el que últimamente se ha apropiado conscientemente de esta estética y con ello han cambiado la mirada de los problemas sociales que ponía el género sobre la mesa, por las obvias diferencias culturales. El estilo neo noir parece disolverse cada vez más en el mundo del cine, sin embargo, sus características existen y son posibles de diseccionar si nos atenemos a las reglas clásicas actualizadas a cada era y región en particular.

### **2.3. Arquetipos del Noir: El protagonista en el Noir**

¿Y quién es este personaje que mueve la trama? Generalmente se le asocia a un detective (y muchas veces lo es). Además, es necesario considerar que:

En los años 1940`s, sin embargo, la incrementada sofisticación tanto técnica como narrativa de Hollywood, junto con la intensificada ansiedad moral y sociopolítica de las masas, permitieron que el detective *hardboiled* emerja como un héroe fílmico dominante (Schatz, 1981, p. 12).

Es decir, Schatz se refiere a que el protagonista en general de un film noir (o neo noir) es un héroe que surge dependiendo del requerimiento de su propia sociedad y época. No es el héroe que necesitamos, sino el que merecemos. Pero lo cierto es que más que la ocupación que ejerce este protagonista, son otras las características que acompañan a esta persona sumergida en el bajo mundo. Ya sabemos que en *El Ciudadano Kane* el protagonista es un empresario y político, en *Sunset Boulevard* es un guionista fracasado, mientras que en *Double Indemnity* es aparentemente un simple vendedor de seguros. Ibáñez dice que “El héroe de un policial puede por lo tanto ser tanto un criminal, un investigador privado, un policía, o un ciudadano que se interesa por resolver un misterio” (2013, p. 17).

La figura del detective como tal es la que prevaleció debido a que, al fin y al cabo, parecía

lógico que la labor de resolver misterios e inmiscuirse en asuntos oscuros y densos era la de este personaje sentado en una oficina esperando a que la aventura entrara por su puerta en vez de ir a buscarla, pero sabemos, tomando las características que imperan en los protagonistas del film noir, que eso se da solo con relativa frecuencia. La pregunta que nos debiéramos hacer entonces es: ¿Cómo es entonces nuestro protagonista?

Para Matías Beltrando algunas de las principales características de estos “no-héroes” es que son personas corruptas o villanos, rudos, conflictivos, solitarios, asesinos socio-patas o simplemente sinvergüenzas sin escrúpulos, pero principalmente y más que nada la característica que se repite es la de ser moralmente ambiguos, sumidos en un bajo mundo de violencia, crimen y corrupción; también se pueden destacar algunas otras características como son, el cinismo, la obsesión sexual, la desilusión, ironía etc. Algunos principales personajes (en cuanto a caracterización) pueden ser los detectives privados (como Philip Marlowe en *Lady in the Lake* (1946), o Sam Spade en *El Halcón Maltes*), policías, gánsteres, agentes del gobierno, veteranos de guerra, políticos o criminales insignificantes. (Beltrando, 2019, p.1)

En general coincide con la figura del hombre cínico, negativo y de pasado oscuro como ya nombramos, pero debe además ser voluntarioso y poseer cierto sentido del honor. Gutiérrez lo describe de la siguiente manera:

Es el protagonista, lo es todo. Debe ser un hombre completo y un hombre común, y al mismo tiempo un hombre extraordinario. Debe ser, para usar una frase más trajinada, un hombre de honor por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo, y por cierto que sin decirlo. Debe ser el mejor hombre de este mundo, y un hombre lo bastante bueno para cualquier mundo (2019, p. 10).

Sin embargo, esta cita parece sugerir que el protagonista en el noir no posee rasgos de una dualidad moral muy pronunciada, ni puede ser alguien de dudosa reputación. Lo cierto es

que personajes como el de Jake Gittes en *Chinatown*, o de Sam Spade en *El halcón maltés*, no solo son personas que difícilmente entrarían en la categoría de héroes, si no que muchas veces se comportan como verdaderos canallas. El personaje de Gittes, al sentirse traicionado por la femme fatale, llega a golpearla, y Sam Spade evade constantemente la justicia. No obstante, ambos comparten un súper objetivo común; el de otorgar justicia por sobre sus propios intereses.

Hay muchas similitudes con los protagonistas de los westerns. Estos hombres que, a pesar de llevarse muchas vidas a punta de pistolas, eran intrínsecamente gente de valores. Yendo a los orígenes del nacimiento de este “detective” en las novelas *hardboiled*, Schatz se refiere a lo siguiente:

Como el hombre del Oeste, el detective “hardboiled” no es solamente un hombre apartado, sino que es un mediador social: su capacidad para la violencia y su conocimiento de la calle lo ligan a los elementos que se hallan fuera de la ley, aunque sus valores y actitudes lo comprometen en la defensa de una comunidad bien ordenada. El detective se halla suficientemente familiarizado con la sociedad legitimada como para confiar en sus valores y razones: de hecho, en estos films, el héroe-detective generalmente abandonó las fuerzas del orden a causa de restricciones institucionales o por la corrupción imperante. Por lo tanto su rol es el de un intermediario cultural, el de un individuo deseoso de salvar el abismo ideológico entre lo civilizado y lo criminal, para quien pueda pagar sus “veinticinco dólares diarios, mas gastos (1981, p. 14).

El detective *hardboiled* por lo tanto es distinto a su homólogo de la literatura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Lo que podría ser nombrado su predecesor clásico no es más que el espejo de un mundo que ya no funciona de la misma forma. Es cosa de comparar a personajes como Sherlock Holmes, detective de un ingenio agudo que emplea métodos de deducción para resolver misterios sin el desorden que implica el *hardboiled*. Esto porque claramente forma parte de una sociedad generalmente bien organizada. Schatz se extiende en su explicación:

Como contraste, el detective *hardboiled*, al igual que el estilo "negro" que proveía el tono visual y psicológico de sus films, exhibía una visión de mundo menos optimista en su observación de la sociedad moderna. Su visión reflejaba la alienación, la ansiedad, y la confusión moral de los EE.UU. durante y después de la guerra (1981, p. 12).

Debido a que en la novela negra el conflicto básico entre el sistema de valores del héroe y el del corrupto entorno social chocan, se enfatiza siempre la historia desde el punto de vista del detective que es el que justamente relata en primera persona. Esta forma era ideal para la literatura popular (*pulps*), pero esta representaba un problema para la adaptación al medio cinematográfico. Por lo tanto esto debía ser cambiado.

Donde la "voz" del narrador es la cámara y no un individuo que participa en la narración. En los años '40, sin embargo, la incrementada sofisticación tanto técnica como narrativa de Hollywood, junto con la intensificada ansiedad moral y sociopolítica de las masas, permitieron que el detective *hardboiled* emergiera como un héroe fílmico dominante (Schatz, 1981, p. 12).

Y así es como los lenguajes fílmicos se adaptaron de manera efectiva a estos elementos prestados de otros medios narrativos para forjar a su protagonista.

### **2.3.1. Femme Fatale**

El otro arquetipo importante que hemos nombrado a lo largo de este marco teórico es el de la *Femme Fatale* o la *Mujer Fatal* (traducido del francés) la cual en términos simples, trae la desgracia y destrucción que puede ser tanto interna o externa, en nuestro protagonista del *film noir*. Son mujeres con auto confianza que usan sus atractivos en los hombres para realizar algún propósito malvado. Por ejemplo si utilizamos un clásico: en *Double Indemnity* (1944) en la cual Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwick), seduce a Walter Neff (Fred MacMurray) y lo convence de asesinar a su esposo. "La *femme fatale* encarna la

ambigüedad del cine negro, entre la apariencia y su carácter; se ve muy bien pero es mortal” (Beltrando, 2019, p. 5).

Es magnética, sensual y seductora, y casi siempre se presenta dando una fuerte primera impresión tanto en la audiencia como en nuestro protagonista. La Femme Fatale es valiente, bella y malvada a la vez y mantiene una mirada cínica de la vida. Además, le gusta el dinero y es manipuladora, por ello es emocionalmente distante y fría. No está interesada en ser madre o vivir una vida doméstica como tal (no siempre al menos). Mucho menos posee algún tipo de fidelidad, y se muestra materialista, queriendo siempre el botín, como se muestra a Ruth Wonderly en *El Halcón Maltés*.

¿Recuerda a alguien en particular? La femme fatale tiene mucho del mismo protagonista que se nos presentó en el noir y pareciera finalmente simbolizar todo lo que un hombre clásico temía: Una mujer libre de ataduras impuestas por los hombres. Es decir, prácticamente una mujer de intereses entendidos en aquella época como masculinos.

En la segunda Guerra Mundial la mujer comenzó a tomar los puestos de trabajo producto de la escasez de mano de obra masculina. Por ello luego de la guerra las mujeres comenzaron a mostrar ambiciones que los hombres “no se esperaban”. “Hollywood recurrió a las historias noir para vender el mensaje de posguerra que las mujeres pertenecían a la casa, no a la fábrica, excepto si es en la oficina del jefe”(Lingeman, 2014, p. 33).

Al tener nuevas ambiciones, la mujer muchas veces no se mostraba apta para ni dispuesta para formar una familia lo que causó cierto miedo. “Que una mujer no lleve el hijo de un hombre es una forma extrema de la destrucción del hombre, la privación de su posteridad, su inmortalidad” (Allen, 1983, p. 15).

Por lo tanto, en palabras simples: “La Femme Fatale nace del miedo y del deseo

experimentado por los hombres confrontados con mujeres que niegan el derecho a los hombres a controlar la sexualidad femenina” (Allen, 1983, p. 16).

Esta especie de miedo o rechazo a la mujer sexualmente abierta e independiente por supuesto que no nace como arquetipo en el cine negro. Simplemente el género crea su propia versión de este interés fatal.

Beltrando manifiesta al respecto que:

En la femme fatale se funden la vampiresa de las mitologías nórdicas y la prostituta de las mitologías mediterráneas; con estos términos se definen mujeres hermosas, ambiciosas e intrépidas, insensibles y crueles que muestran sus intenciones recién al momento final (2019, p.5).

Alba Menor agrega más al respecto y habla sobre los dos arquetipos de personaje femenino que habían surgido a lo largo de la historia de la mitología, el folclore y la narración en general: el ‘ángel en la casa’ y la ‘mujer monstruo’.

El primero retrataría a la mujer servicial, buena esposa, amante sumisa. El segundo, la ‘mujer monstruo’ —cuya vertiente más popular es la ‘femme fatale’ — representa a los personajes femeninos que aceptan la existencia de su propia sexualidad —y en ocasiones la utilizan para manipular o conseguir sus objetivos—, personajes violentos, luchadoras, poderosas, intelectuales, brujas, etc. La ‘mujer monstruo’ es indómita, sublime y aterradora. Si bien cada personaje femenino —bien desarrollado— es poseedor de multitud de matices y diferencias con respecto a estos dos arquetipos, también es cierto que en muchas ocasiones, el espectador atento es capaz de catalogarlo (2019, p. 1)

Por lo tanto, la femme fatale posee atributos que a pesar de la ubicuidad y evolución de la manera de escribir a los personajes dentro de la literatura y en este caso el cine, su arquetipo es posible de discernir o catalogar para el ojo atento.

Hay dos finales posibles para la Femme Fatale. O resulta que era una mujer “buena” después de todo y en su defecto encuentra su redención; o el trágico, donde siendo

castigada va a la cárcel, muere o simplemente vive, pero sabemos que está podrida por dentro. Sin embargo, “durante las últimas décadas, los autores y autoras cinematográficos han dado la vuelta a los estereotipos, los han mezclado, han evolucionado” (Menor, 2019, p. 1). Por lo tanto, ya no es raro que en el neo noir estas sean las protagonistas, o que no respondan a las clásicas intenciones de la Femme Fatale. Puede ser un Homme Fatale o puede simplemente no ser fatal en el sentido literal de la palabra.

#### **2.4. Violencia en el noir.**

El código Hays fue un código de censura cinematográfica escrito por William H. Hays el cual fue impuesto en 1934 y dictaba reglas específicas de cómo filmar una película.

Si bien son varias páginas detalladas de qué y cómo se debe filmar, en un resumen bastante general el código: Desanima que haya escenas de pasión en la trama “a menos de que sean indispensables”. Prohibía el desnudo completo “no admisible en ningún caso”. Prohibía blasfemias y prohibía escenas sangrientas entre muchas otras cosas. Las prohibiciones eran múltiples en todos los aspectos y limitaban ampliamente a las producciones norteamericanas no solo del cine como un todo si no que mermaba las posibilidades del cine negro producto de sus tramas de temáticas violentas forzando a lo sugerente más que a mostrar la acción violenta concreta. Pero una vez el código Hays es removido en el año 1967, el cine americano cambio por completo y con ello hubo un surgimiento de la violencia en todas sus variantes dentro del cine.

Es el neo noir el cual aprovecha esto y nos encontramos con películas tremendamente estilizadas incluyendo en esto el marco de la violencia. No es un misterio que muchas de las obras ya citadas se apoyan en la acción, una acción que hasta hoy en día en películas como *Sin City* (2005) llevan la estilización de la violencia a límites insospechados.

“Hemos alcanzado un grado tal de saturación que la violencia ha entrado a formar parte del universo de representaciones como algo natural, ineludible” (Contreras y Sierra, 2014, p. 236).

En la década de los 1960 nace la llamada corriente de la *ultraviolencia* que buscaba visibilizar todo tipo de acciones que antes era invisible, oponiéndose así estilísticamente a lo que era el cine clásico. “Aquí la violencia es gráfica, es decir, explícita, y está presentada con un exceso de significante, por lo que tiende a ser hiperbólica o incluso romantizada” (Zavala, 2005). La Ultraviolencia según la definición de Zavala “se trata de una espectacularización de la violencia al amplificar la intensidad física con una altísima amplitud estilística” (2005, p. 1).

Más tarde, en el cine posmoderno enfocándose sobre todo en la década de los 1980 en adelante, nace la hiperviolencia que se divide fundamentalmente en tres tipos:

a) Hiperviolencia como explotación. Esta tendencia emplea la ironía como catalizador dramático. En este caso se puede hablar de Alta Amplitud Estilística, caracterizada por un prolongado tiempo en pantalla de la violencia física y un alto grado de explicitación, así como el empleo de los recursos propios del cine moderno (cámara lenta, multiplicación de las cámaras y los otros recursos señalados en el apartado anterior). Éste es el terreno de subgéneros del terror como Splatter, Gore, Slasher, Torture y Porn.

b) Hiperviolencia como recurso artístico. En este caso coexiste una estabilidad moral con la presencia de una Amplitud Estilística Variable, caracterizada por un empleo discrecional de los recursos del cine clásico y del cine moderno, precisamente como una forma característica de la estética posmoderna. Aquí encontramos el cine de directores tan prestigiosos como Quentin Tarantino, Brian de Palma, John Woo y Zhang Yimou.

c) Hiperviolencia como provocación. Aquí hay una clara intención de sensibilización dirigida al espectador, como una forma de refuncionalizar irónicamente las estrategias propias del cine clásico, precisamente al emplear una Baja Amplitud Estilística. Ésta parece ser la tendencia más reciente (y la más reconocida por la crítica internacional), como en el caso de *No Country for Old Men* (Ethan y Joel Coen, 2007) o *Funny Games* (Michale Haneke, 1997 y 2007) (Zavala, 2005)

Dentro de los ejemplos encontramos películas que caen en lo que se puede considerar el neo noir. Por ello encasillar la violencia característica del neo noir resulta una tarea algo ambigua y básicamente es estilizada en cuanto al juego de luces y sombras y las características clásicas y modernas a las cuales el género se ha adaptado. La violencia resulta un elemento importante en el estilo en que se quiere contar la historia. El mismo Eisenstein decía que: “Las teorías formalistas plantean que los elementos del lenguaje cinematográfico de cada película son más importantes que la narración o representación de la misma” (Eisenstein, 1989, p. 1).

Lo que dice Eisenstein tiene una relevancia absoluta en lo que se refiere a las formas del neo noir o film noir como tal ya que después de todo métodos como “el viaje del héroe” y las operaciones formales del guion como tal no difieren mucho unas de otras y como ya se ha expuesto lo que caracteriza al noir es principalmente su estilo incluso por sobre su sustancia.

## **2.5. El género negro en Latinoamérica.**

Tal como su homologó norteamericano y francés, el género negro latinoamericano parte de las bases de la novela. Por supuesto todo esto bajo las influencias propias del modelo europeo y estadounidense, por lo que se consideraba un modelo exótico importado. Esto considerando además como dice Brigitte Adriansen que:

El couch detective aristocrático y el funcionamiento apropiado de la justicia eran considerados como fenómenos «exóticos» que sólo podían ser introducidos a través de su identificación con el contexto europeo.” Debido a esto los seudónimos utilizados en los libros del género negro eran nombres que sonaban extranjeros y además: “(...) utilizaban sistemáticamente un escenario anglosajón o estadounidense para sus novelas (2012, p. 156).

Sin embargo, con el tiempo irían evolucionando y cimentarían su propio estilo bajo el contexto “marginal” de América Latina. Un ejemplo de esto es Rolando Aurelio Diez quien:

Nacido en Argentina en 1940 y exiliado en México en 1980, tiene una obra variada que se mueve por géneros como la crónica, la novela detectivesca y la novela negra. Las tramas de sus novelas se sitúan tanto en el contexto de la Argentina (pos)dictatorial como en el México contemporáneo (Brigitte, 2012, 156).

Sabemos que desde sus inicios la novela negra en EE.UU. ocupaba las consecuencias de las crisis económicas y problemas sociales post Segunda Guerra Mundial retratando esta sociedad decadente, pero no llegaba a denunciar al sistema como tal. Era más bien un relato subjetivo. Sin embargo, en su homólogo Latinoamericano el caso parece ser en principio distinto:

El hard-boiled estadounidense se enfocaba en la violencia subjetiva, sin adentrarse en la denuncia de la violencia sistémica responsable de aquella. En América Latina, en cambio, se nota una tendencia a centrarse más en el cuestionamiento de la violencia sistémica detrás de las explosiones incidentales de la violencia subjetiva. Así, la narrativa policial latinoamericana no sólo denuncia la violencia ejercida a muchos niveles por gobiernos dictatoriales, piénsese en el clima asfixiante de *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia o en la temática de la primera novela protagonizada por el detective Heredia, *La ciudad está triste* (1987) de Ramón Díaz Eterovic, sino que también desde muy temprano demostró una preocupación por denunciar la implementación del neoliberalismo, como ocurre en la serie protagonizada por el detective Héctor Belascoarán Shayne de Paco Ignacio Taibo, iniciada con la publicación de *Días de combate* en 1976 (Adriansen, 2012, p. 10).

Entonces con el tiempo el género negro adoptó un matiz distinto al existente en su concepción anglo francesa y experimento cambios dentro de Latinoamérica basado en su contexto histórico y social. Pero por supuesto con una cosa en común. Como dice Adriansen:

Violencia... la palabra mágica que nutre toda narración negra. Es su necesidad estructural. Y es intrínseca a la modernidad del género: lo que va de Cosecha roja de Dashiell Hammett (que es de 1924), a la inmensa variedad de textos contemporáneos que tienen al poder, el dinero, el crimen y la impunidad como eje de la narración (2012, p. 30).

Entrando directamente al cine, un gran número de estas películas han generado narrativas del mundo del crimen delictual propio de Latinoamérica. Variados son los ejemplos en los que se encuentran películas como *La virgen de los sicarios* (2000) coproducción entre Francia y Colombia, sobre un escritor francés homosexual que regresa a Medellín para encontrar amor y violencia; luego tenemos la famosa *Amores perros* (2000) de González Iñárritu, y *Ciudad de Deus* (2002) ganadora de muchos premios incluyendo nominaciones al Óscar. Todas estas películas coincidiendo con el auge del contexto post Guerra Fría en el que América Latina experimento la venida de un modelo de auge liberal que si bien causó crecimiento económico también trajo consigo problemas de segmentación y marginalidad social más acentuados. Esto causo un género cinematográfico propio que en cierta medida influye al género negro en todo el continente latino. El prestigioso teórico del cine Doctor Santa Cruz dice lo siguiente:

Empecé a encontrar una serie de rasgos reiterados en una serie de películas, una suerte de cine negro con vocación ‘lumpérica’, hablo desde Caluga o menta (El Nikki) de Gonzalo Justiniano, hasta Miss Bala de Gerardo Naranjo, pasando por Ciudad de Dios de Fernando Meirelles y Katia Lund, o La virgen de los sicarios (1999), de Barbet Schroeder. Películas que el académico ecuatoriano Christian León problematizó bajo la idea de ‘cine de la marginalidad’ (2017, p. 1).

Con ello ha nacido lo que se hace llamar el Noir lumpen latinoamericano. Películas como *Tropa de Elite* (2007) dirigida por José Padilha agregan un elemento de acción recargado policial a lo que se podría llamar este Noir lumpen. Coincide también que José Padilha mas tarde sería el elegido para dirigir el remake de *Robocop* (2014) y la primera temporada de la serie *Narcos* (2015), ambas neo noir de alto presupuesto. Pero sin ir más lejos tenemos el

caso de Argentina, que durante la última década se ha decantado por el neo noir en películas exitosas como “*El secreto de sus ojos*” (2010) ganadora del premio Oscar a la mejor película extranjera, así como otras menos exitosas, pero igualmente conocidas como *Al final del túnel* (2016). De ese modo, se puede sostener que “Hoy en la Argentina se producen y filman más de 100 películas por año, y probablemente la mitad son de, o se relacionan con, el género negro” (Brigitte, 2012, p. 28).

Y ambas películas argentinas sin ser necesariamente de este Noir lumpen que postula el doctor Santa Cruz, sino que simplemente ocupan el contexto y espacio para narrar historias más bien personales y clásicas, con la historia como principal motor para la utilización de los códigos ya descritos del noir clásico y neo noir. Adriaensen agrega: “De hecho casi todo el cine argentino ha seguido las líneas estéticas paridas originalmente en Hollywood, en casi todos los casos trasladando literatura a la pantalla.” (2012, p. 23).

En síntesis, podemos señalar que la conceptualización desplegada nos permite abordar el noir dentro de Latinoamérica como un universo aún más amplio en su abanico de formas y temas. Sin embargo como ya se exploró en el capítulo del neo noir, finalmente esto depende siempre de la zona geográfica y por ello la cultura en que nos encontremos. Es así como el noir adquiere nuevos lenguajes, estilos y formas, sin alejarse de su principal esencia de la cual nació: el film noir.

### 3. DESARROLLO

#### 3.1. Análisis Film: Talión

##### Ficha técnica

- Dirección: Martín Tuta
- Guión: Martín Tuta
- Duración: 85 min
- Producción Ejecutiva: Martín Tuta, Renzo Arrigoni.
- Producción: Mauricio Pinto
- Dirección de Fotografía: Pablo Letelier
- Montaje: Martín Tuta, Patricio Riesco
- Dirección de Arte: Pamela Chamorro
- Sonido: Miguel Hormazábal
- Música: Juan Cristóbal Meza
- Reparto: Viviana Rodríguez, Ramón González, Tiago Correa, Manolo Cruz, Luis Dubó.
- Estreno nacional: 19 de mayo de 2015

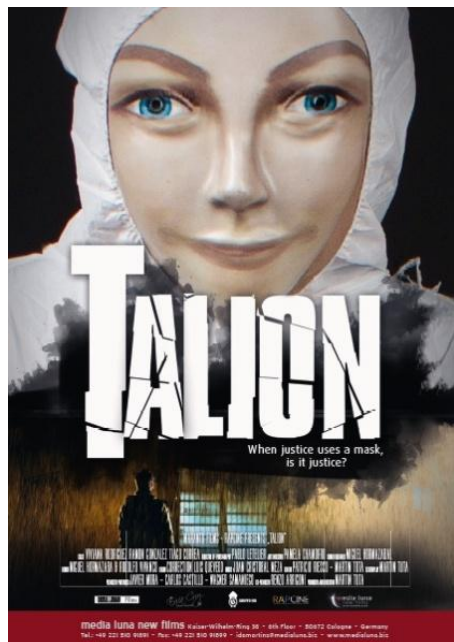


Figura 3 -1 Afiche

##### Información General de la película

- Fue partícipe del festival internacional de Santiago SANFIC 11.
- Premio Nueva Vision Award, Santa Barbara International Film Festival, EEUU, 2016.
- Premio a Mejor película en el Festival de cine del Mar de Punta del Este, Uruguay, 2016

## **Sinopsis**

Amira (Viviana Rodríguez), es una obstinada periodista en busca de un importante reportaje que catapulte su carrera. Gracias a mensajes que recibe de un enigmático enmascarado torturador de pedófilos se verá involucrada en una compleja trama policial. Paralelamente el comisario Fuenzalida (Ramón González), se hará cargo de la investigación del caso e instigara a Amira para que le revele la identidad de “Mirubin”, el torturador. Amira se encontrara en una encrucijada: revelar la identidad de “Mirubin” o dejar que este se tome la justicia por sus propias manos.

## **Argumento:**

Amira es una periodista para un diario de la capital. Una noche decide realizar un reportaje sobre citas a ciegas y se dirige a un local nocturno donde ira rotando con varias personas que no conoce. Entre ellos se encuentra un hombre que luego de explicarle su teoría sobre las ambiciones vacías de la gente que desea el poder, le entrega su correo electrónico en un papel. Inmediatamente después Amira rota con otro hombre. Al frente de Amira se sienta Eduardo, quien tiene una personalidad dulce y más inocente. Ambos terminan acostándose. A pesar de aquello Amira mantiene contacto con el primer hombre. Este comienza a enviarle videos que incriminan a redes de pedofilia manejadas por grupos importantes (políticos y gente influyente). Amira lleva estas pruebas a la policía local pero son desestimadas al tratarse de gente con mucho poder. Los videos que le envía este autoproclamado justiciero de nombre “Mirubin” resultan cada vez más violentos. Mirubin realiza torturas explícitas a los pedófilos que atrapa. En paralelo seguimos la historia del comisario Fuenzalida y su compañero el detective Palacios quienes investigan el paradero

de Mirubin recopilando posibles pistas en las escenas del crimen. Entre medio vemos como el comisario Fuenzalida está casado y tiene una hija que constantemente se rehúsa a ir al colegio por motivos desconocidos. Por otro lado el detective Palacios es soltero y adicto a las prostitutas. Poco a poco se forja una relación bastante friccionada entre ambos detectives.

También seguimos la historia de una familia, sin mayor contexto de quiénes son ni implicancia en la historia general. Dentro de esta familia hay dos hermanos, un niño y una niña, que constantemente son hostigados por su tío para que jueguen con él. Finalmente nos enteramos que el tío de esta familia abusa de la niña durante las noches, a vista y paciencia de su hermano quien no entiende realmente que sucede.

El comisario Fuenzalida se implica demasiado en el caso “Mirubin” y comienza a tener problemas con su esposa e hija, a quienes empieza a maltratar verbalmente producto del estrés.

Palacios parece no verse mayormente afectado frente a los delitos de este “justiciero”. Por ello Palacios pone en riesgo una operación al no soportar poner a un niño de “carnada” para atraer a Mirubin. Desobedece al comisario Fuenzalida y da la orden de atrapar al pedófilo que usaban también como carnada. En paralelo se arman grupos manifestantes que sienten simpatía por Mirubin existiendo manifestaciones a su favor.

Mirubin comienza a ir demasiado lejos con sus torturas y Amira no aguanta más. Denuncia a Mirubin por el riesgo de ser condenada por encubrimiento además de la presión que ejerce en ella el comisario Fuenzalida. Apresan a Mirubin y todo parece haber terminado. Sin embargo más tarde Eduardo se revela como el verdadero Mirubin frente a Amira y en un flashback observamos como Eduardo cambio los papeles del contacto aquella noche de citas múltiples con el otro hombre. Además nos enteramos que el niño que veía a su

hermana ser abusada por su tío es el mismo Eduardo de pequeño.

Finalmente Eduardo, aún en su identidad anónima de Mirubin, llama al comisario Fuenzalida a que se presente solo en su guarida de tortura y promete entregarse para ser arrestado. Fuenzalida cede y acuerdan juntarse. En el lugar Eduardo le revela su identidad y luego le muestra a una persona lista para ser torturada. Fuenzalida se acerca y reconoce al chofer del bus escolar de su hija. Atando cabos se da cuenta que su hija era abusada por este sujeto por eso siempre se negaba a ir al colegio. Fuenzalida olvida a Eduardo, observa los instrumentos de tortura y la película termina.

### **Elementos del Neo Noir**

El nombre Talión hace alusión a la acción de juzgar a alguien castigándolo con la pena de sufrir el mismo daño que este le causó a la víctima. En otras palabras talión hace referencia a la vieja expresión: “Ojo por ojo, diente por diente”. Desde un comienzo nos encontramos frente a una propuesta o pregunta ética dentro de la moralidad de una sociedad moderna cuyo sistema de justicia no se rige bajo esa premisa. Como veremos a lo largo de la película este hecho establecido busca ponerse en duda en base a la realidad que experimentan nuestros protagonistas.

El film transcurre en un Chile contemporáneo bajo las luces del gran Santiago lo cual, particularmente en este largometraje nacional, no parece tener una mayor relevancia a un nivel sociocultural a diferencia de otras obras nacionales. Posiblemente producto de la nacionalidad colombiana de su director Martín Tuta quien decide no otorgarle un rol principal, sin dejar de lado por supuesto el contexto de que nos encontramos en Chile.

Otro hecho importante que mueve la trama es la denuncia hacia las autoridades de poder

que se aprovechan de su poder de influencia y se mantienen impunes frente a la ley. Amira intenta luchar contra esto y utiliza pruebas en video; hechos consumados de pedofilia que le envía “Mirubin”. Sin embargo, la policía no hace nada ya que nos movemos por una trama que instala como realidad a una sociedad donde los poderosos mandan, y donde nuestra heroína se encuentra impotente sin mayores armas que las que le otorgan las circunstancias y el ingenio. Al mostrarnos a estos funcionarios públicos de poder cuyas influencias son tan profundas que previenen a la justicia de encarcelarlos, nos insertan de inmediato en esta ciudad cuyos cimientos se encuentran corruptos y podridos. Es aquí donde poco a poco la figura de Mirubin entra en una transición desde villano clásico a tomar un matiz neutro donde incluso observamos que esta ciudad caracterizada también por su gente, se manifiesta en apoyo popular a su favor, como vemos en la Figura 3 -2. Imagen que sin duda parece repetirse en la realidad común de nuestro continente donde las frustraciones ciudadanas son expresadas periódicamente en la calle.



*Figura 3 -2*

La película abre con un plano secuencia en tensión, bien cuidado, donde Amira, nuestra protagonista, se dirige a la oficina de su jefe. Ya dentro de la oficina vemos como nuestra protagonista le expone un video a su jefe. Las expresiones de ambos se tornan graves.

Entramos de inmediato en un guion que posee la intensidad de tener un tono oscuro y tenso. En un fuera de campo, situándonos en un escenario que se expone como crudo o violento, se nos presenta un crimen perpetrado a través de un video enviado por a una plataforma virtual. Amira rompe en llanto al no soportar la crudeza de la imagen que se muestra en esta pantalla donde los espectadores son incapaces de acceder. Solo se escucha una víctima gritando y un chirrido metálico.

En contraste, abriendo los créditos iniciales, se observan diferentes paisajes del Gran Santiago con niños jugando inocentemente (Figura 3 -3), otorgando un escenario general entre oscuro y siniestro a una película que intuimos que la inclusión de niños no conlleva una temática infantil si no que todo lo contrario.



*Figura 3 -3*

Inmediatamente después ocurre una escena clave en lo que entendemos como lenguaje neo noir y en el establecimiento de la trama de acciones principales. El comisario Fuenzalida entra a la escena del crimen. Es la misma donde, hace unos instantes, observábamos en video al asesino cometiendo el crimen. El comisario Fuenzalida saluda fríamente y sin gran interés a la que será su pareja policial, el detective Palacios del departamento de

homicidios, quien además es oriundo de Colombia. Desde ya se observan elementos claves del estilo. Un primer acto que presenta el hecho consumado y a los protagonistas para que luego, como espectador en compañía de estos, se resuelva quien o quienes son los implicados en el asesinato cometido. Es la historia del comisario Fuenzalida enfrentándose a un crimen por resolver, junto a su nuevo compañero Palacios, de entrada ambos de distinta nacionalidad y notorias diferencias en personalidad. Todo parece reunir elementos del estilo *hardboiled* de los 80's.



*Figura 3 -4*

De entrada Palacios parece estar tranquilo con lo ocurrido en la escena del crimen. Cuatro pedófilos son las víctimas y el detective siente que nada se perdió. Fuenzalida lo detiene en seco.

#### **FUENZALIDA**

Quizás donde usted vivió sea normal que la gente tome la justicia con sus propias manos y cometa esta barbaridad. Pero acá no.

Palacios se disculpa y ya de entrada nos encontramos frente a un comentario social. Quizá con respecto a la realidad colombiana en contraste con nuestro país, pero también instalando una dualidad moral entre la pareja de detectives y estableciendo ya una oscuridad emocional en el tono general de la película. Como ya se dijo, intentando ser un reflejo de la sociedad en sí misma, tal como se establece en el estilo noir.

Su director Martin Tuta dice lo siguiente respecto al género en particular y su énfasis social:

Cuando hay que hacer un policial hay que buscar la maldad, hay que ver a quien vamos a perseguir en esta película. Y sumado a eso, en la época en la que escribí el guión también estaba preocupado de ser buen padre. Dentro de las investigaciones que surgen en ser buen padre me encuentro con el abuso sexual infantil y me encuentro con cifras muy duras, como que cada 20 minutos abusan a un niño, o que el 82% de los abusos los comete alguien cercano. Entonces, empecé a reflexionar y dije: los que hacemos cine, los que hacemos comunicaciones tenemos una responsabilidad, tenemos que poner por lo menos en el tapete una reflexión (Morales, 2016, p.1).

### **Orden Cronológico**

De aquí en adelante otro elemento importante se hace presente en la estructura narrativa. Amira comienza a contarle a su pareja, Eduardo (Tiago Correa), sobre como conoció a este supuesto torturador de pedófilos ya nombrado y conocido como “Mirubin”. La estructura



*Figura 3 -5*



*Figura 3 -6*

narrativa cambia y nos vamos hacia atrás en el tiempo. Observamos unas citas a ciegas con rotación constante dentro de un bar. En ella se encuentra Amira. Aquella misma noche conoce tanto al supuesto Mirubin (Figura 3 - 6) como a Eduardo (Figura 3 - 5) a quien ya vimos en el presente, en la escena anterior. Sin embargo el desorden cronológico se mantiene y no volvemos a la linealidad en que parte la película hasta el minuto 45:15 del largometraje. Por lo tanto estamos frente a un recurso de In Media Res<sup>2</sup>.

Siguiendo esta nueva línea cronológica somos testigos de la vida personal del comisario Fuenzalida y también empezamos poco a poco a conocer la historia de una familia, en específico a dos hermanos, los que observamos en la Figura 3 - 7, a los que no habíamos visto antes y de la que no tenemos ningún contexto ni antecedente. Más tarde nos enteraremos de que esta historia en verdad transcurrió muchos años atrás. Acá es posible argumentar que se utiliza un puzzle dentro del orden cronológico para dar la sensación de confusión, desesperación y tiempo perdido.



Figura 3 -7

De a poco se va armando el entramado. Se conoce que todo parte por un crimen en la

---

<sup>2</sup> Es una técnica literaria donde la acción comienza en medio de la historia en vez del comienzo (ab ovo).

secuencia inicial y que los personajes poseen en frente un misterio que resolver y es por ello que el montaje embrollado, si bien confuso, busca generar expectativa sobre la conclusión del misterio.

El director Tuta habla sobre lo siguiente respecto a la necesidad de realizar Tali3n de esta manera:

(...) el cine de g3nero, un thriller, un suspenso policial, en donde son 90 minutos al borde de la butaca; que tiene todos los condimentos, personajes s3per oscuros, profundos, humanos, y un gui3n que te va entregando pistas, te va dando giros inesperados; y al final t3 te sorprendes con un final. Lo interesante como espectador es vivir ese desaf3o de ganarle al guionista o al director y querer saber el final antes (Morales, 2016, p.1).

Sin embargo, m3s que todos estos recursos reutilizados adrede dentro de este thriller, su director Martin Tuta tiene que decir lo siguiente con respecto al orden cronol3gico:

Y el por qu3 est3 contado en desorden, tiene que ver con que una hora y media de pedofilia no la soporta nadie. No se puede. Entonces, la pel3cula usa la pedofilia como una excusa pero el p3blico va a un desaf3o, a unir cabos, atar cabos, conocer personajes; por qu3 me est3n dando esta pista, qui3n es, c3mo es, por qu3 lo hizo. Y al final de eso se trata la pel3cula. Espero que el p3blico lo viva y se confirme mi teor3a –aunque ya la he mostrado en muchos festivales y hemos visto lo que a la gente le pasa con la pel3cula–, y es que la pel3cula sobrepasa tu ego. Te olvidas que est3s ah3 sentado y empiezas a vivir los personajes: la periodista, el polic3a, al mismo torturador, al psic3logo, el novio -la parte 3tica y moral de la pel3cula-. Y t3 te preguntas: bueno, yo qu3 har3a. Y eso me parece muy interesante (Morales, 2016, p.1).

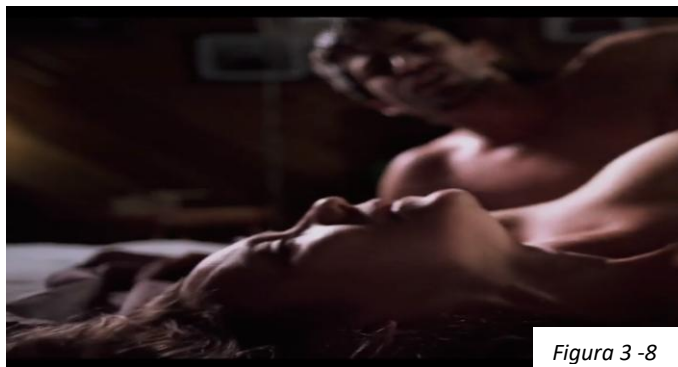


Figura 3 -8

En una atracción hacia la narración romántica, que nos lleva a las características propias del noir, la vida de Amira se desarrolla junto a Eduardo partiendo desde una noche de pasión (Figura 3 – 8), en el punto cero de los hechos acontecidos. De cierta forma, Eduardo se muestra como un personaje inferior y utilizado frente a esta mujer mayor e independiente quien en secreto sigue enviándose mensajes a través del celular con otro de los hombres que conoció aquella misma noche. Mismo sujeto quien, según cree erróneamente más tarde Amira, resulta ser Mirubin. Este “Mirubin” creado en la mente de Amira también causa cierta dualidad moral en ella. Por un lado le aborrece, pero por otro claramente siente una atracción. Un ejemplo de ello lo observamos en una de las escenas culmines del tercer acto donde Amira fantasea en sueños con este hombre. Sin embargo la fantasía termina de manera súbita y violenta con Amira siendo abusada por varios “Mirubines” como vemos en las Figuras 3 -9 y 10.



*Figura 3 -9*



*Figura 3 -10*

Con ello también se instalan nuevos códigos. Ciertos elementos del imaginario de los personajes llevados a pantalla en un carácter onírico. Un código que se repite en otra escena clave que marca la mitad del segundo acto y un cambio de valores en el guión, donde vemos a todos los personajes principales sentados entre ellos en actitudes algo pasivas. No sabemos bien quien está soñando esto ni porque ocurre de forma concreta, pero se instala como un recurso constante en un montaje que sigue otorgando escenas de una manera

desordenada, donde nos perdemos entre las intenciones, acciones y sueños de sus personajes.



Figura 3 -11



Figura 3 -12



Figura 3 -13



Figura 3 -14

En las imágenes presentes desde la Figura 3 -11 a 14 se recrea un escenario físico que encontramos a lo largo de la película utilizado también

como espacio físico real siendo esta la guarida de Mirubin. En cierta forma es una elección estética tomada con una clara intención; introducir la metáfora de que este es “el show del torturador” y que todos actúan de acuerdo a sus planes en este teatro físico como metafórico que claramente le pertenece. Un presagio a como se desenvuelve el entramado final. En esta escena en particular es el comisario Fuenzalida el único que toma acción dentro de este círculo onírico, poniéndose de pie como vemos en la Figura 3 -14, en una suerte de metáfora demostrando que finalmente es el único en tomar acción en contra de Mirubin. Y como sabemos por el final, no solo en contra de Mirubin sino que en contra de los mismos pedófilos, siendo manipulado y sufriendo un última transformación.

El detective Fuenzalida termina por cambiar sus propios paradigmas frente a la lucha del bien contra el mal, y en consecuencia cae en un final trágico donde esta línea entre él y Mirubin, su antagonista, deja de existir.

Nada se resolvió, Amira no encuentra la paz y tanto la esposa como la hija del comisario no fueron escuchadas.

## Estética general

La película, acompañando su tono emocional oscuro, utiliza una luz dura, a la cual le otorga un especial énfasis lumínico desde el principio. Como se observa en la Figura 3 -15, el



*Figura 3 -15*

comisario Fuenzalida se encuentra iluminado con una fuente de luz blanca, de una intensidad media-alta. Es una luz dura que entra de izquierda a derecha, picado  $\frac{3}{4}$  por delante. No se ve una utilización de

ningún tipo de relleno, ni en el fondo ni en las zonas sombreadas.

Es un tipo de luz que se repite en variadas escenas, incluyendo la escena onírica de las Figuras 3 -11 a 14. Otro tipo de iluminación presentes en el largometraje son las luces frías de exterior.

Dentro de la cinta tampoco existen días soleados manteniendo siempre la luz blanca y fría como constante. En los interiores tanto las sombras como la luz dura se mantienen, sin embargo en los momentos menos tensos, como en la relación familiar del comisario con su familia, encontramos mayor relleno en los contornos otorgando mayor suavidad a la imagen.

En cuanto a la composición cinematográfica, la cinta posee tres planos secuencia bastante trabajados. El primero se encuentra en el segundo 00:00:28, justo al comienzo de la película. Funciona como un catalizador de tensión en el momento en que Amira recorre afligida los pasillos de la oficina en que trabaja. Este recurso se utiliza nuevamente en una de las escenas del crimen donde partimos con una periodista relatando a cámara la noticia del crimen perpetrado (Figura 3 - 16). La escena continúa sin cortes con la llegada de

ambos detectives, Palacios y Fuenzalida, quienes recorren la casa del crimen hasta llegar al patio, donde discuten el caso mientras revisan los cadáveres (Figura 3 - 17 a 19). La cámara parte completamente estable para luego, mientras la tensión aumenta, pasar a ser prácticamente una cámara en mano. Este plano secuencia se extiende desde el minuto 00:24:36 al 00:27:36.



Figura 3 -16



Figura 3 -17



Figura 3 -18



Figura 3 -19

El tercer plano secuencia parte en el minuto 30:00 hasta el 31:30 mientras vemos a esta misteriosa familia disfuncional que resulta ser la familia de Eduardo/Mirubin en el pasado, entrar en conflicto frente al desmayo de la hermana de Eduardo. La cámara es estable y se mueve a lo largo del pasillo y el comedor con planos bien cuidados y de iluminación fría y dura.



Figura 3 -20



Figura 3 -21



Figura 3 -22



Figura 3 -23

También se puede observar un uso de líneas verticales en la Figura 3 - 20 y 23. Otra escena clave es el momento en que Eduardo se entera del abuso perpetrado por su tío y va en busca de este a un antro no especificado. El uso de la luz y la lluvia resulta en un cuadro oscuro y sumamente bien cuidado y estilizado como se observa en la Figura 3 - 24 y 25.



Figura 3 -24



Figura 3 -25

Algo en común que comparten los cuadros estáticos es el uso de la pausa dramática como construcción de tensión. Debido además a la relativa falta de escenas de acción como tal, a lo largo todo el film se distingue que existe uno uso cuidado de la tensión compositiva por

sobre la acción fílmica. Martín Tuta en cuanto a la forma de componer la película se refiere a lo siguiente:

La película tiene que verse bien, escucharse bien y estar bien actuada. O sea, si tengo que repetir una escena 25 veces hasta que tengamos el tono, lo vamos a hacer...Y lo hicimos. Tú que ya la viste, te das cuenta: hay planos secuencia que quedaron... Son unas coreografías (Morales, 2016, p.1).

Cabe destacar sobre los reflejos en espejos que existen escenas como en la que Amira se observa juguetona al espejo en un baño oscuro, luego de haberse acostado con Eduardo, donde la cámara graba su reflejo como se observa Figura 3 - 33.

También existe otra escena en que Fuenzalida piensa sobre el caso “Mirubin” mientras su esposa le habla a través del reflejo del espejo del baño. Sin embargo no se podría argumentar con certeza de que existe un fetichismo ni un código particular en los reflejos en espejos o vidrio ya que no son reiterados ni sobre utilizados existiendo solo en estas escenas.

## **Violencia**

Al momento de analizar la violencia presente en la cinta, se parece sugerir en primera instancia que se tratará de una película que utilizará la hiperviolencia como explotación. En sus primeras imágenes en las que se presentan las escenas del crimen perpetradas por “Mirubin” se muestra mucha sangre en el suelo y parece presentarse una trama que invita a un tratamiento brutal dentro del código de la violencia.



Figura 3 -26



Figura 3 -27

Pero la película escala poco en cuanto al uso de su violencia como tal y mantiene siempre esta intención sugerente. En las escenas en que Mirubin realiza castraciones, jamás lo observamos de manera directa. Se mantiene constantemente un fuera de campo trabajado a través del sonido. Tampoco existen disparos ni momentos de extrema violencia física a la que se ha acostumbrado en la evolución del género. Quizá la única excepción es el sueño de Amira donde es atacada por Mirubin.

La violencia sugerida que intenta su director es explicada de la siguiente manera:

Fíjate que yo tengo la hipótesis que mi mente no es más sucia que la mente de otra persona. Y la mente de otra persona no es más sucia que mi mente. Entonces yo invito a las personas a que lleguen a lo más oscuro de su imaginación. No les muestro. Porque si les muestro posiblemente me quedo corto o me paso y les hago cerrar los ojos, que para mí sería terrible. Durante la investigación yo cerré muchas veces los ojos, y eso me dejó muy claro que en la película yo no podía someter al público a ver algo que le hiciera cerrar los ojos (Morales, 2016, p.1).

Sin embargo se podría argumentar que si existe una estilización plástica en el modo de presentarnos las escenas dentro de esta violencia sugerida, con una clara intención de proyectar cierta crudeza en este ambiente siniestro. Martín Tuta dice lo siguiente en cuanto a la crudeza del film:

“Mi manera de hacer cine...Yo creo que mi manera de hacer cine sí tiene que ver más conmigo. Yo ya era así, crudo, directo. Y la película es así: cruda, directa” (Morales, 2016, p.1). Por lo tanto, existe una intención premeditada.

## Arquetipos

### Comisario Fuenzalida

Es un policía que si bien es padre de familia, posee una actitud tosca, de cierta manera ruda, que lo convierte en alguien conflictivo y solitario. Tan solitario que, a diferencia de muchos clásicos policiales, no construye jamás a lo largo del relato una actitud amistosa o favorable frente a su compañero Palacios. Esto resulta determinante en una de las escenas del segundo acto. En esta Fuenzalida invita a cenar a Palacios en lo que parece una clásica escena de desarrollo de personajes y un crecimiento en la relación de ambos. Pero Fuenzalida constantemente se muestra hostil y hosco. Tanto es así que la cena ni siquiera termina, interrumpida por la escalada del conflicto entre Fuenzalida, Palacios y su esposa, donde la hija es el blanco de disputa. Fuenzalida termina quedando solo, enfrascado en sus pensamientos.



*Figura 3 -28*



*Figura 3 -29*

Uno de los motivos principales del personaje del comisario es el sentido del deber y justicia que posee. Es inflexible frente al caso “Mirubin” y no tolera a las personas que se creen por encima de la ley. Se encuentra obsesionado con Mirubin pues de cierta manera este posee algo que él no tiene. A lo largo del metraje a Fuenzalida lo consume esta monomanía que a la larga termina por costarle la relación con su familia. Y producto de la poca atención que

pone en su propia familia, su director Martin Tuta nos presenta su idea central sobre cómo la sociedad misma, en vez de obsesionarse con que la ley aprese a los pedófilos, pone de manifiesto su idea controladora de que “el 82% de los abusos los comete alguien cercano” y Fuenzalida justamente comete el error de no mirar dentro de su propio círculo cercano. Es un personaje que sirve



Figura 3 -30

bien a su propósito trágico de presentarnos con esta realidad poco hablada. Con un personaje que se convierte en la víctima de un destino que poco a poco lo consume. Es la víctima y el victimario. Su desenlace lo explica todo y el viaje del que fuimos testigos termina por cobrar los propios valores y principios del comisario. Si bien la pantalla se va a negro en el momento de la decisión final, intuimos por la actitud de Fuenzalida, que este eligió transformarse simbólicamente en Mirubin y ajusticiar al criminal con sus propias manos. Una escena que pone de manifiesto este presagio es cuando ocupa la máscara, sentado en su oficina y mueve lentamente el rostro enmascarado hacia la cámara (Figura 3 - 31).

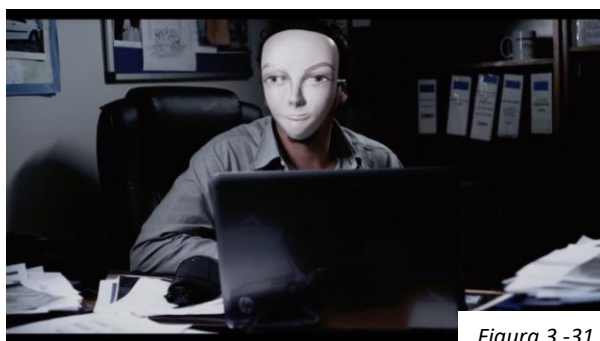


Figura 3 -31

En la escena final Fuenzalida observa al hombre que se encuentra en el centro del teatro acostado, amarrado, listo para ser torturado. Le retira la máscara del rostro y descubre a un hombre que no recordamos haber visto. Es el hombre del furgón que lleva a su hija todas las mañanas al colegio. Fuenzalida realiza la obvia conexión. Detrás de él, “Mirubin” se retira la máscara revelando su identidad. Es el rostro de Eduardo. Ahora ambos son iguales. Fuenzalida observa los

utensilios de tortura y su expresión lo dice todo.

### **Detective Palacios**

Es joven, enérgico y alegre contrastando un tanto con el tono general del largometraje. Es algo cínico, tiene un aire de ironía, y contrariamente al comisario Fuenzalida, es flexible en cuanto a lo que el entendimiento de la justicia se refiere. Desde un comienzo se toma el



*Figura 3 -32*

caso con una actitud distinta a la de su jefe, el comisario. Sabe que más importante que el hecho de atrapar a Mirubin es encontrar a los pedófilos que este mismo tortura. También es hacer cumplir la ley, pero entendiéndolo de otro modo. Es tomando la responsabilidad de ayudar a la gente como la principal prioridad más que atrapar a un hombre que se salta la ley haciendo justicia por mano propia. Sus diferencias son evidentes y quedan de manifiesto en la escena en que ambos detectives encuentran a pedófilos amarrados a una rueda de la fortuna; obra de Mirubin.

### **Palacios**

¿No ve? Parece que vamos a tener que empezar a hacer lo que dice Mirubin.

### **Fuenzalida**

¿Qué?

## **Palacios**

Recoger a todos estos pedófilos de mierda para que él no los siga ajusticiando.

Tiene una clara concepción del bien y el mal lo que lo hace actuar sin dudar y de manera impulsiva. Quizá de cierta forma Palacios puede resultar moralmente ambiguo, esto caracterizado en su adicción a las prostitutas, pero jamás se nos presenta la oportunidad de dudar de sus intenciones “puras” en ninguna escena de la película. Además posee un trato cordial con la gente que lo rodea y resulta una agradable compañía para la hija y esposa del comisario.

## **Eduardo/”Mirubin”**

Se comprende como el principal antagonista de esta cinta. Es un personaje que a priori no parece muy importante. Se instala en un principio como rostro para otorgar tridimensionalidad a Amira, dentro de una relación relativamente normal y sana, y como contención emocional de esta última. Más tarde, cerca del final, al enterarnos de que Eduardo es el niño de esta misteriosa familia de la cual no entendemos en un principio su relevancia, su personaje comienza a instalarse como el principal motor que motiva la premisa de la cinta. Bajo otro punto de vista, incluso posee los atributos necesarios para instalarse como un protagonista neo noir. Ya por el final también nos enteramos de que Eduardo representa esta especie de contraparte del comisario Fuenzalida. Si bien opera por fuera de la ley, posee sin duda cierto sentido del honor. Termina por entregarse voluntariamente al comisario, no sin antes ayudar a Fuenzalida, y de cierta forma manipulándolo al presentarle en bandeja al abusador de su hija. Finalmente en este

personaje vemos que a lo largo y al final del film no hay un reduccionismo maniqueo del bien contra el mal, y “Mirubin” termina pareciéndose más a un antihéroe que a un villano clásico como tal.

### **Femme Fatale/Homme Fatale**

Amira posee ciertos elementos clásicos de la Femme Fatale. Desde el comienzo podemos observar que se trata de una mujer independiente, desinhibida, ambiciosa en lo profesional que no tiene miedo de explorar su sexualidad y buscar sus propios objetivos.

En el momento en que termina en la cama con Eduardo aquella primera noche del reportaje sobre las citas a ciegas, Amira no solo parece tenerlo todo bajo control, si no que luego, en el momento cuando se encuentra sola en el baño mirándose en el espejo se dice a sí misma: “Por favor, que no se enamore” (Figura 3 – 33).

Si nos rigiéramos bajo los conceptos y principios clásicos del noir se podría intuir que



Amira se convertirá en la perdición del comisario Fuenzalida o de alguien más, e incluso en una vuelta de tuerca al estilo *el Halcón Maltés*, ser ella misma la perpetradora

Figura 3 -33

de todos estos crímenes (o al menos cómplice de los crímenes a un nivel mayor del que en cierta manera ya lo era). No solo su actitud, si no que la vestimenta que ocupa en aquella cita a ciegas y los vestidos ajustados con que la vemos en la secuencia inicial invitan a pensar que cabe dentro de este arquetipo.

Pero si nos basamos solo en el desarrollo de la trama general, Amira simplemente resulta ser la investigadora manipulada y engañada por el mismísimo asesino, que en un giro final resulta ser este Homme Fatale (Eduardo), que es su pareja, ese que conoció el primer día de las citas. Por ello el comportamiento y características del perfil de Amira corresponden más a atributos propios y particulares de quien resulta ser simplemente la protagonista de este thriller. Posiblemente en un recurso adrede para desviar la atención del espectador sobre Eduardo.

Por otro lado es Eduardo el que, siendo juzgado exclusivamente por sus acciones, corresponde a un personaje que se aproxima al Homme Fatale. En primera instancia teniendo en cuenta que seduce y engaña a nuestra protagonista en el reportaje de la cita a



*Figura 3 -34*

ciegas que observamos en el primer acto. Eduardo cambia el contacto del hombre anterior que había conocido Amira por el de él mismo. Esto para más tarde utilizar y manipular a Amira, usándola como un canal para mostrarle a la gente las torturas que realiza a los pedófilos con el objetivo de instaurar el miedo y la conciencia, tanto en las autoridades como en la población civil. Es él el principal antagonista de la cinta y parece estar dispuesto tanto a “amar como a matar”. La actuación de Tiago Correa se asegura de mostrarnos a Eduardo como un joven dulce, seductor y algo temeroso, alguien a quien Amira debe cuidar, por lo tanto su dualidad resulta por decirlo menos efectiva si nos basamos exclusivamente en el desarrollo del guión.

### **Observaciones generales y contexto sudamericano:**

Luego de recopilar los principales sucesos ocurridos a lo largo de la cinta, realizar un análisis estético general y una aproximación a los personajes principales, se pueden sin duda encontrar rasgos característicos del neo noir. Y por motivo de este análisis, si asumimos sus rasgos noir e intentamos ubicarlos dentro del contexto sudamericano, resulta sin duda en una cinta de lenguaje mayoritariamente universal. Ahora como ya se ha recalcado en el marco teórico, el noir es un modelo importado, no obstante en la cinta existen características que lo hacen formar parte de nuestra realidad e identidad chilena o latinoamericana. En el caso de Talión no se hayan rasgos propios de, por ejemplo, un noir lumpen o una crítica mayor a un pasado oscuro o siniestro que sea común a la sociedad chilena como tal. Es más un conflicto en un pasado subjetivo a los propios personajes. Las motivaciones de Mirubin nacen y corresponden a una realidad que se podría replicar en prácticamente cualquier sociedad del mundo. Situación similar ocurre con el resto de los personajes cuyos pasados son particulares como personales. No se encuentran rasgos pos dictatoriales ni problemas sociales producto de, por ejemplo, una problemática de desigualdad intrínseca, que son características clásicas dentro del género negro latinoamericano. Como ya vimos, la motivación del director era bastante clara: la de concientizar a las familias sobre el verdadero problema de la pedofilia, mensaje que se entiende de manera universal, pero no por ello ajeno a lo que ocurre en Sudamérica y podría perfectamente formar parte de la realidad nacional.

### 3.2 Análisis Film: Araña

#### Ficha técnica

- Dirección: Andrés Wood
- Guión: Andrés Wood, Guillermo Calderón.
- Duración: 105 min
- Casa Productora: Bossa Nova Films (Brasil)  
Magma Cine (Argentina)  
Wood Producciones S.A
- Producción Ejecutiva: Josefina Labán, Judith Cárdenas, Patricio Pereira.
- Producción: Alejandra García, Denise Gomes, Juan Pablo Gugliotta, Nathalia Videla Peña, Paula Cosenza.
- Dirección de Fotografía: Miguel Ioan Littin
- Montaje: Andrea Chignoli
- Dirección de Arte: Rodrigo Bazaes, Macarena Silva (Asistente)
- Música: Antonio Pinto
- Maquillaje: Margarita Marchi
- Vestuario: Carolina Espina
- Reparto: Mercedes Morán, María Valverde, Marcelo Alonso, Pedro Fontaine.
- Estreno nacional: 19 de mayo de 2015

#### Información General de la película:

- Premios Goya: Nominada a Mejor película iberoamericana, 2019
- Festival de La Habana: Selección oficial largometrajes a concurso, 2019
- Premios Forqué: Nominada a Mejor película latinoamericana, 2019
- Premios Platino: Nominada a mejor montaje y Premio Cine y Educación en Valores, 2020



Figura 3 -35 (Afiche)

**Sinopsis:**

La atractiva y carismática Inés, su marido Justo, y el mejor amigo de ambos, Gerardo, forman parte de un grupo paramilitar de oposición en el caótico Chile de inicios de los 70's. Los tres sumidos en un triangulo amoroso realizan un crimen político que termina por envolverlos en una traición. Gerardo es dado por muerto pero 40 años después, reaparece al verse envuelto en otro crimen y ser sorprendido con un arsenal de armas. Inés, ahora una poderosa empresaria, intentara bajo cualquier método evitar que Gerardo hable sobre el pasado de ambos lo que los llevará a revivir un pasado que creían enterrado.

**Argumento:**

Inés es una exitosa empresaria de carácter fuerte que cuida tanto de sus negocios como de su familia. Vive con su marido Justo y tiene un hijo igualmente exitoso que posee una familia propia. Todo cambia radicalmente cuando Gerardo, antiguo amigo y amante del cual Inés no tenía noticias desde hace cuarenta años, realiza justicia por mano propia al atropellar y asesinar a un delincuente. La policía, al investigar el hecho, se da cuenta de que Gerardo guarda armas en su vehículo además de un arsenal de guerra en su casa particular. Inés, al enterarse de este hecho hace todo lo posible porque Gerardo se quede internado en una clínica psiquiátrica y sea declarado inimputable para que no sea interrogado ante la ley. Resulta que Inés, Justo y Gerardo eran miembros de "Patria y Libertad" un grupo radical fascista opositor al gobierno de Allende cuyos crímenes nunca fueron procesados debidamente. Inés no quiere que Gerardo diga nada que pueda revivir crímenes del pasado y mueve hilos para que este sea declarado inimputable por problemas mentales.

En paralelo, cuarenta años atrás seguimos la historia de cómo los tres realizan actos vandálicos en contra del gobierno. Desde poner bombas hasta luchar contra grupos

opositores. También se forma un triángulo amoroso, ya que Inés y Gerardo comienzan a enamorarse a pesar de que Justo ya era en aquel entonces marido de Inés. Luego de que Gerardo finge su muerte para ganar adeptos a la causa opositora, se organiza un atentado en contra de un comandante naval. Esto para hacer creer al público de que un comunista es el asesino y provocar una guerra civil. Gerardo se muestra reticente pero finalmente accede. Dispara al comandante y se retira del lugar junto a Inés y Gerardo. Sin embargo estos dos lo traicionan y luego de que Justo le dispara lo dejan por muerto en el río Mapocho. Ya en el presente Gerardo, con la ayuda de algunos miembros de la clínica psiquiátrica que forman parte del grupo radical “Patria y Libertad”, lo ayudan a escapar. Estando libre vemos como Gerardo ha adoctrinado a un grupo de jóvenes en sus ideas para que sigan ejerciendo la violencia. Gerardo encuentra a Inés y se infiltra por la noche en su hogar. Ambos tienen un momento de pasión, pero Gerardo termina por agredirla. Finalmente se retira sin hacerle mayor daño desistiendo de su venganza. Ya con los jóvenes de su nuevo grupo extremista, se arma y entra solo a una iglesia llena de inmigrantes donde es encerrado por sus adeptos. Gerardo mata a todos dentro. Inés termina haciendo un reportaje para limpiar su imagen y la de su familia.

## Elementos neo noir

El nombre de la cinta “Araña” hace referencia al grupo extremista “Patria y Libertad” cuya ideología fascista pretendía cambios revolucionarios en la sociedad. Situándonos en el detalle del símbolo, este nombre hace referencia específicamente a su logo que tenía una



Figura 3 -36

de una araña vista desde arriba como se observa en la Figura 3 - 36.

Este grupo se formó el uno de abril del año 1971 con el objeto de oponerse a las políticas marxistas del entonces presidente Salvador Allende. De entrada nos encontramos frente a una alusión que hace referencia a hechos reales de un pasado que aún para muchos, dentro del contexto nacional, parece no haber sanado del todo. Su director Andrés Wood a propósito del contexto histórico, hace la siguiente reflexión:

Pero es interesante, porque los cineastas, y el arte en general, hemos sido acusados de quedarnos obnubilados por esa explosión que ocurre en el 73 y que para nosotros explica lo que pasa en Chile hasta hoy día... Bueno, no hasta hoy, sino hasta el 18 de octubre de este año [el día en que empezaron las protestas], cuando seguíamos estando sobre la misma tecla. Había un diagnóstico del arte en general acerca de que la dictadura no sólo nos dejó leyes, sino una estructura mental (Angulo, 2019, p.1).

Por lo tanto se infiere que los temas a tratar a través de sus personajes buscarán reflejar lo que la sociedad en sí misma es desde un punto de vista oscuro y negativo como se dará a conocer a continuación.

Sin mayor preámbulo, la película abre con un primer plano de una mujer ya cercana a la

tercera edad. Es Inés, quien observa atentamente a un grupo de niños jugando fútbol en lo que parece ser un club pudiente de la capital. Camina segura de sí misma, enérgica, contrastando contra el verde de la cancha debido a su elegante abrigo de color rojo. De pronto algo llama su atención. Su nieto no está jugando en el equipo de fútbol. Se encuentra sentado al borde de la cancha junto a otros niños. Inés de inmediato se hace cargo de la situación. Recrimina al entrenador y con plena seguridad y voz de mando insta a todos los niños al borde de la cancha a entrar a jugar. Una presentación de personaje clara, precisa y concisa. De inmediato en un corte duro y en contraste a este club pudiente, pasamos a observar planos en movimiento de otros lugares de la capital bastante menos verdes, más sucios, rayados, con gente de estratos socio económicos más bajos.



*Figura 3 -37*

Observamos claramente otra realidad, ahora vista del punto de vista de un nuevo personaje, Gerardo, que se nos presenta como un hombre de aspecto mal cuidado y manejando un auto viejo. Da la impresión de alguien estancado. Su siguiente acción es perseguir dentro de su vehículo a un hombre que le acaba de arrebatar violentamente la cartera a una mujer. Termina por atropellarlo brutalmente contra la pared. Se nos instala otro personaje que, como Inés, de cierta forma “hace lo que quiere”.

Luego de que la policía encuentra el armamento de Gerardo tanto en su vehículo como en

su hogar e Inés se entera de esto a través de la prensa, retrocedemos inmediatamente al año 1971. Gerardo se encuentra de asistente de cámara al lado de un hombre que fotografía a una joven Inés que postula a reina universitaria de belleza. Gerardo se encuentra



obnubilado frente a la hermosura y personalidad de Inés. Por ello no hace bien su trabajo y es encarado por su

*Figura 3- 38*

jefe. Frente a esto Gerardo reacciona de manera violenta agarrando por el cuello al viejo. Lejos de mostrarse impactada, Inés ríe y es posible intuir de inmediato que son dos personajes que no poseen mayores escrúpulos si se trata de conseguir lo que quieren, llegando a justificar la violencia física de ser necesario. Nada muy distinto a lo que acabamos de ser testigos en su futuro, arguyendo la posibilidad de que ambos jamás cambiaron. El tono, la estética y el tratamiento general están instalados.

Dentro de la línea argumental que transcurre en el año 1971 somos testigos de cómo la narración se enfoca de lleno en la atracción entre Gerardo e Inés que termina por definir gran parte de la historia y que resulta en una atracción fatal. El enamoramiento de Gerardo en el relato es indudablemente el factor clave que desata el incidente incitador, así como las consecuencias finales del crimen perpetrado; además de ser una herramienta que ayuda a mover la historia hacia adelante y una de las principales motivaciones en las acciones de Gerardo. Entre medio esta Justo quien a pesar de saber que existe algo entre ellos dos, mantiene una postura ambigua y no muestra mayor reparo ni un comportamiento distinto al que como espectadores estamos acostumbrados: el de un hombre de actitudes excéntricas y

violentas.

El contraste entre el Chile que vive Gerardo e Inés en el presente es evidente desde el comienzo. Gerardo forma parte de un pasado que Inés no quiere resucitar. Todos los cimientos de su realidad acomodada, su éxito indiscutido, su casa de lujo, su vida privilegiada y su familia perfecta, son cimientos contruidos sobre crímenes, engaños y mentiras, de los cuales, por más que Inés lo intente, aún parecen mantenerla “encerrada”. El pasado (en forma del personaje de Gerardo) la alcanzó y está nuevamente dispuesta a hacer lo que sea para eliminar a este hombre del mapa. Todo este comportamiento y obsesión con los acontecimientos del pasado que poseen los protagonistas también siguen siendo un comentario a nuestra sociedad actual. Su director Andrés Wood se refiere al respecto a lo siguiente: "Araña" habla de "cómo el pasado está reflejado en el presente y de cómo no somos capaces de romper lazos con la dictadura" (Angulo, 2019, p.1)

Justo es otro personaje que representa cierto arrepentimiento o debilidad. El hecho de que sea alcohólico y posea claramente un tipo de trastorno de estrés constante que lo deja incapaz de trabajar, nos hace inferir que siente cierto cargo de conciencia o arrepentimiento de la forma en que llevó o construyó su vida. En el momento en que se entera de la noticia sobre la aparición de Gerardo entra en pánico y se muestra como sollozo y se ducha con ropa, estando además alcoholizado, como se muestra en la Figura 3 - 39.



Figura 3 -39

Nadia, la psiquiatra que examina a Gerardo dentro de esta clínica de enfermos mentales, también juega un rol importante. Es el rostro del presente, de una generación que no formó parte de este hecho histórico. Y más allá de eso, es ella la que cumple el rol de desenterrar el pasado de Gerardo y desconfía de esta misteriosa señora (Inés) la cual logra manipular a todos los demás doctores para que firmen a Gerardo como un enfermo mental inimputable sin juzgar realmente su salud mental. Nadia lleva a cabo no solo la investigación del caso y el estudio en el comportamiento de este particular paciente si no que mantiene un rol importante dentro del arco del personaje de Gerardo.

El final es uno donde Inés se sale con las suyas. El pasado queda atrás no sin antes tener un último momento de pasión (y violencia) con Gerardo, quien finalmente decide perdonarla.

Gerardo, estancado en una ideología muerta, termina por cometer un terrible crimen, perpetuando un atentado en una iglesia llena de inmigrantes. El pasado lo alcanzó de la peor manera.

Inés ríe mientras le hacen preguntas nimias con el objetivo de limpiar su imagen y habla como si nada hubiese sucedido. Es un final al estilo noir donde, si bien las cosas salen bien para ella, todo se mantiene igual y la podredumbre sigue ahí. Nadie ha ganado ni perdido nada y la justicia no actuó para una sociedad que se debe contentar con el status quo.

### **Estructura cronológica**

El montaje de esta cinta, a pesar de poseer dos historias que transcurren de forma paralela, no genera una mayor confusión ya que ambas líneas argumentales son lineales. Poco a poco vamos desentrañando el pasado a medida que avanza el largometraje, pero no hay una

sensación de que estamos desentrañando un puzle demasiado amplio o complicado. De cierta forma no hay un crimen que resolver, si no que un crimen al cual llegar. Un crimen el cual explica el por qué de todos los acontecimientos de los que estamos siendo testigos, además de desentrañar los motivos que llevaron a cada personaje a comportarse de la manera que lo hacen. Sobre todo el hecho de que Inés se esfuerce por dejar encerrado sin juicio a Gerardo.

Existe una sensación de melancolía y tiempo perdido si tomamos en cuenta el punto de vista de Gerardo. El pasado lo define absolutamente y parece estancado en el, a diferencia de Inés quien siguió con su vida (y una exitosa) a costa de un pasado oscuro compartido.

Justo se encuentra de cierta manera entre medio de los dos, llevando aparentemente una buena vida pero sumido en el alcohol y la senilidad. Un final agri dulce para él.

La forma en que se efectúa la transición y nos movemos entre una línea temporal y otra dentro del montaje, es siempre en base a los personajes.



Figura 3 -40



Figura 3 -41

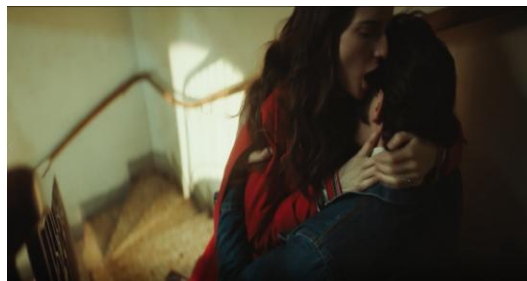
Jamás en base a objetos como tal por lo que es fácil de discernir e intuir sobre lo que estamos viendo y genera a su vez un sentimiento de nostalgia de “tiempos que no volverán”.

En una escena en particular, observamos como el personaje de Inés aún fantasea con

Gerardo.



*Figura 3 -42*



*Figura 3 -43*

De inmediato nos enteramos de que para Inés no todo es huir del pasado y nos encontramos con que para Inés, en el fervor de la juventud nace un sentimiento de añoranza en esta. Motivo que aún causa sentimientos encontrados en ambos protagonistas. Motivo de una corriente algo romántica y animal, y a su vez incorrecta, ferviente y prohibida al más puro estilo noir. La escena se construye mediante un paralelismo en ambas líneas temporales donde pasamos de una escena de pasión entre Gerardo e Inés a Inés dentro de su baño en lo que es el presente, como se observa en la Figura 3 - 42 y 43.

## Estética general



*Figura 3 -44*

La composición fílmica de “Araña” es no solo una sumamente pulcra si no que de una rica variedad en cuanto a luces, texturas y a lo que de composición de planos se refiere. Dentro de esta estética se encuentran múltiples elementos cuyos códigos se pueden extrapolar al neo noir. En su mayoría el largometraje utiliza una luz fría y blanca de intensidad media, media - alta dependiendo de si la escena es interior o exterior. El relleno de sombras también varía por lo que no es posible catalogarlo como una luz dura constante durante todo el metraje. Sobre todo si se analizan escenas del presente donde estas son en su

mayoría de luz suave.

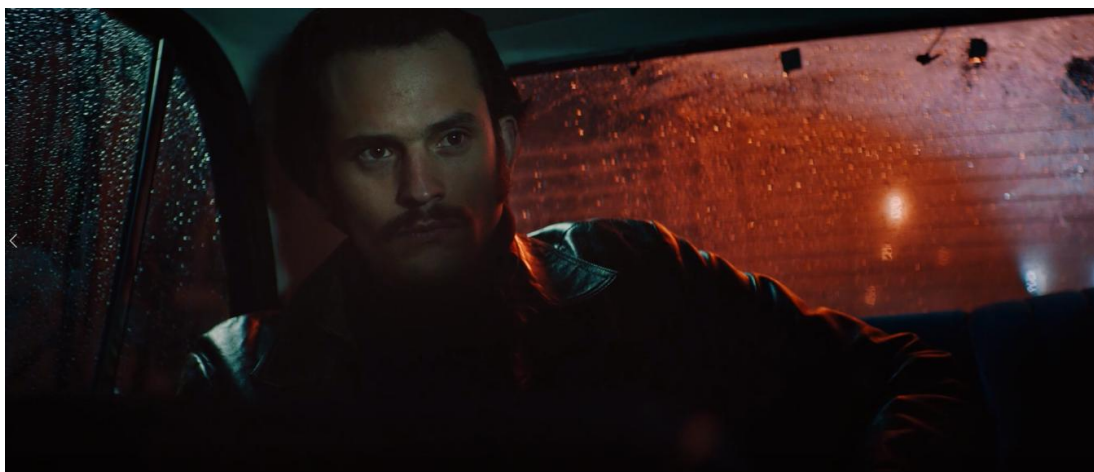


*Figura 3 -45*

Sin embargo existen escenas que no solo utilizan luces duras, sino que además otorgan una estética particularmente negra,

de siluetas. Todo este tipo de composiciones ocurren de noche y en espacios abiertos. En la Figura 3 - 44 podemos observar un plano general levemente picado compuesto de una

manera tal que otorga una luz trasera con profundidad de campo, pero dejando a los tres



*Figura 3 -46*

personajes presentes como meras siluetas, bajo una oscuridad que parece tragarse la ciudad y de la que el solitario farol intenta escapar. Gerardo es traicionado y la imagen nos otorga una tensión compositiva por sobre la acción fílmica presente. En la Figura 3 - 45 ocurre un efecto parecido, con gran profundidad de campo en medio del conflicto en que se encuentran los miembros de “Patria y Libertad” con un grupo comunistas pintando un mural del Che Guevara.

En la figura 3 - 46 vemos a un Gerardo iluminado parcialmente, con sombras y oscuridad a su alrededor mientras observa con una mirada penetrante dentro del auto. Una iluminación que predomina en las noches que se nos presentan en el año 1971. Otro de los elementos estéticos importantes es el uso del color rojo. Este es un color llamativo, siempre presente en el cine como medio de llamar la atención, utilizado para resaltar tanto el peligro y la pasión, así como la sensualidad. Es justamente utilizado en prácticamente todas las escenas donde encontramos a Inés (Figura 3 – 47 y 48), tanto de joven como en el presente. También, hilando un poco más fino, se puede observar que este color que posee constantemente Inés en sus escenas lo comparte igualmente con el logo de

“Patria y Libertad”.



Figura 3 -47



Figura 3 -48

Un elemento extra del estilo, es el uso de líneas verticales o barrotes para simbolizar a los personajes “atrapados”. En el caso particular de Gerardo esto resulta bastante literal debido a su encierro en el hospital de enfermos mentales como se observa en la Figura 3 - 49. Su uso claramente es premeditado y se repite a lo largo de la cinta en variadas oportunidades.

Otro ejemplo es una escena de Inés, donde ocurre algo similar. Existe una composición particular para mostrarla



tras barrotes, esta vez desde el lado de la “libertad” que ella posee.

Figura 3 -49

Se observa en la siguiente imagen (Figura 3 - 50). Este momento se produce específicamente cuando cuando conversa sobre su renuncia a la directiva, pero le ofrecen la posibilidad de hacer un reportaje para “limpiar” su imagen y “reescribir” la historia a conveniencia. Todo esto dentro del contexto de que su grupo inversionista se encuentra inaugurando un nuevo colegio en la capital. El motivo que podemos inferir dentro de esta decisión estética, es la intención de mostrarla como un personaje que se siente nuevamente encerrado bajo este nuevo escándalo que la involucra con el grupo extremista y a su vez

atrapada por este pasado que parece venir a buscarla después de tanto tiempo.



*Figura 3 -50*

## **Violencia**

Dentro de la cinta hay sin duda escenas que se podrían considerar de acción. Por supuesto dentro del formato relativamente “aterrizado” en que se presenta el largometraje. Partiendo por la primera escena de la película, cuando Gerardo realiza una persecución arriba de su



*Figura 3 -51*

vehículo al ladrón que roba violentamente la cartera de una señora. Como vemos en la Figura 3 – 51, el resultado es el atropello del delincuente efectuado por Gerardo con una violencia explícita sin ser necesariamente estilizada. Sin embargo se podría argumentar el

caso de que si existe una hiperviolencia estilizada dentro de la cinta. En el segundo acto nos encontramos con momentos como la pelea en contra del grupo comunista, donde vemos golpes y sangre, pero todo a un nivel realista, donde persiste el juego de siluetas y sombras.



*Figura 3 -52*

Otro momento que ocurre cierta estilización de la violencia (o de la acción como tal), es cuando instalan una bomba, ejemplo expuesto en la Figura 3 - 53. Una explosión que da un espectáculo iluminando un set antes oscuro manchado por algunas tenues luces de fondo y las ampolletas del vehículo en el que llegaron.



*Figura 3 -53*

Sin embargo, en la penúltima escena del largometraje, momento en que Gerardo entra a la iglesia de inmigrantes, la puerta se cierra y solo escuchamos disparos, volviéndose

sugere y limitándose más a un estilo clásico del tratamiento de la violencia.

### **Arquetipos**

Gerardo es un ex integrante de la Fuerza Aérea y lo único que sabemos al respecto es que fue expulsado por su comportamiento violento, lo que ya le otorga un antecedente clásico del arquetipo protagónico. Su entendimiento del bien y el mal parece a priori estar claro, pero su dualidad moral lo traiciona. Su impulsividad, que se deja ver a lo largo de la película, le hace parecer alguien rudo, pero a la vez una persona con trastornos de agresividad. Como buen protagonista del noir, se deja manipular por una femme fatale, traicionando sus propios principios para estar con ella. Su accionar frente al atentado al almirante que le propone realizar Inés y Justo, demuestra un conflicto interno frente a lo que está bien y está mal. Cree que la causa es correcta, pero sabe que dispararle a un miembro de las FF.AA va en contra de todo lo que él cree. Gerardo decide en contra de sus instintos, se deja engatusar y es traicionado. Sin embargo en el presente Gerardo se muestra como un reflejo del hombre que era antes. Cualquier rasgo que permitiese juzgarlo como persona con un dejo de escrúpulos parece haberse esfumado. Su fanatismo lo consume transformándose en este hombre trastornado que crea una especie de movimiento o séquito para llevar a cabo acciones repudiables en nombre de ideas muertas y una venganza personal en contra de una sociedad que parece haberlo olvidado.

Andrés Wood define a Gerardo de la siguiente manera: “Son representaciones, pero Gerardo es un romántico que se ha quedado en el pasado, en el mismo espacio ideológico. Es un melancólico que piensa que ahora puede revivir y cerrar el círculo personal e ideológico de ser un mártir (Angulo, 2019, p. 1)”. De cierta manera corrobora lo que con acciones Gerardo demuestra a través de la cinta.

En cuanto los aspectos de la dirección de arte, Gerardo se observa estancado tanto por su aspecto físico quedado y tremendamente descuidado. Con un cabello largo y ropa desteñida. Posee una casa llena de documentos, posters y objetos que le recuerdan el pasado. Es un hogar viejo y mal cuidado acompañado de un vehículo antiguo pasado de moda.

Encuentra similitudes con protagonistas de un estilo neo noir “Boy Scout” que tiene su propia concepción viciada y radical del bien y el mal. Donde intenta dar ayuda donde nadie se lo pide, haciendo uso de métodos completamente violentos, erróneos o indebidos.

Por otro lado Nadia, la psiquiatra a la que se le ordena la evaluación de Gerardo, también entra en el segundo acto en esta especie de rol arquetípico del neo noir. Este personaje posee un arco por sí solo. Se le presenta un caso de un paciente que cometió un crimen y debe averiguar los motivos que lo llevaron al asesinato. Nadia es segura de sí misma, proactiva, inteligente y atrevida. Ella debe enfrentarse sola a los elementos de la sociedad corrupta en que se encuentra, donde la gente de poder la pasa por encima y sus colegas



*Figura 3 -54*

corruptos le niegan el poder de tomar decisiones. Nadia se incorpora a la trama como una especie de avatar de aquellos espectadores que desconocen los eventos previos que llevaron al golpe de estado en el régimen de la unidad popular.

Al encontrarse con este mundo que parece llevarle la contra, Nadia no se deja amedrentar.

Aún así posee un final común al de todos. No logra su objetivo de declarar a Gerardo como alguien cuerdo e imputable, pero le promete a este que lo llenara de pastillas “*hasta que no pueda toser sin cagarse*”. Sin embargo, Gerardo escapa y Nadia se queda sin su justicia personal.

### **Femme Fatale**

Inés posee sin duda ciertos elementos o atributos masculinos clásicos desde el principio. Es ambiciosa, codiciosa, fría y calculadora. Por ello manipula sin escrúpulos al resto de los personajes en pos de sus objetivos. Esto no solo a través de su inteligencia sino que de su sensualidad y atractivo físico. No tiene reparos en utilizar la violencia y es completamente segura de sí misma y de lo que hace.

En el ámbito familiar se muestra como una persona absolutamente matriarcal, domina tanto la administración de la casa como las relaciones intrafamiliares y tenemos escenas donde incluso abofetea a su hijo cuando este la encara por su polémico pasado. Sin embargo se preocupa por su familia y mantiene a todos en un puesto privilegiado dentro de la sociedad.

En el trabajo también cumple un rol no menor siendo la presidenta del directorio donde trabaja.



*Figura 3 -55*

Además no solo posee fortaleza mental si no que física y no duda en enfrascarse a golpes si lo considera necesario. En una escena en particular incluso denota una actitud casi animal en el momento en que persigue a una manifestante comunista como se observa de la Figura 3 - 56 y 57.



*Figura 3 -56*



*Figura 3 -57*

Seduca a Gerardo porque lo ve útil como instrumento; el utilizarlo como soldado de “Patria y Libertad”, para más tarde traicionarlo. Es una mujer que está dispuesta “tanto a amar como a matar” y a pesar de encontrarse en un triángulo amoroso, sabemos que manipula igualmente a su marido a un nivel emocional ya que Justo está plenamente consciente de su relación con Gerardo. Y cuando Gerardo no le sirve más se deshace de él. En una de las escenas finales ya en el presente, en el momento donde Gerardo se infiltra en su hogar y la agrede físicamente, Inés en medio del abuso físico igualmente intenta seducirlo. Es una escena que mezcla la violencia con la sexualidad, mostrándonos a dos personajes en comportamientos animales.

Por otro lado está Justo quien posee dentro de todo una tridimensionalidad completa tomando en cuenta tanto su persona del pasado como la del presente. No obstante funciona mas como un personaje que sirve como bisagra y obstáculo entre Gerardo e Inés además de ser un recurso para denostar a un sector de la población y mover la trama hacia adelante. Termina por dar la impresión de ser igualmente un instrumento de Inés y un simple

elemento hogareño en su presente situación. Andrés Wood se refiera a lo siguiente conforme a la relación entre Inés y Justo:

Finalmente de esto va la película, de la apropiación indebida de todo dependiendo de la conveniencia. Inés representa a la clase social que hace eso y que usa, en este caso, hasta el amor. Lo que permanece es la capacidad de reinventarse y de mantener un pacto de clase y de pareja, aunque no haya amor (Angulo, 2019, p.1).

Como última observación, al apreciarse el poster de la película que se uso en el marketing general que se presenta al principio en la ficha técnica (Figura 3 – 35), podemos observar que los colores y la persona que se nos presenta es justamente nuestra “femme fatale”, lo que da la impresión de que el titulo hace alusión tanto al grupo extremista como a Inés. Por ello puede abrirse a la interpretación de que es ella esta “Mujer Araña”.

### **Observaciones dentro del contexto latinoamericano**

“Araña” es sin duda una cinta que logra calzar solo dentro de nuestro contexto nacional. Producto de sus bases históricas la cinta depende del conocimiento del espectador para entender en mayor o menor medida que es lo que está ocurriendo y desde donde esta puesto el punto de vista del director. Sin embargo posee un lenguaje sin duda universal en cuanto a sus características estilísticas y narrativas. Tanto su estética general como su aproximación a los personajes resultan en un largometraje que se presenta como un thriller; thriller político sin duda, pero un thriller al fin y al cabo. Género que, en base al análisis hecho, toma prestados una serie de elementos del noir torciéndolos a su propio estilo neo noir. En un contexto latinoamericano esta cinta no entra en el llamado noir lumpen, pero sin duda que representa un estilo pos dictatorial imperante en la región.

Andrés Wood lo define de la siguiente manera: "Araña" habla de "cómo el pasado está reflejado en el presente y de cómo no somos capaces de romper lazos con la dictadura" (Angulo, 2019, p.1).

Y su originalidad radica en que toma por protagonistas no a víctimas, si no que a personas que se beneficiaron en mayor o menor medida de la dictadura y, en general, del sistema de libre mercado muy por sobre la media de la población. Finalmente Andrés Wood hace mención a otra forma de visibilizar lo que según él fue realmente el origen de la dictadura: "Es evidente que el triunfo (de la dictadura) fue de una clase sobre otra. Esta película lo hace más visible"(Angulo, 2019, p.1).

Por lo que sabemos de primera mano que era una intención imperante poner sobre la mesa el motivo de la lucha de clases y el conflicto interno dentro del país.

#### 4. CONCLUSIONES

Como se estableció en el marco teórico, el neo noir es sin duda una exploración a las convenciones rígidas establecidas en la época clásica del noir. Por ello el abanico de posibilidades es tal que analizar su implementación puede llegar a ser bastante ambiguo en pos del objetivo que se plantee como problemática. Sin embargo, con ambas películas analizadas no parece ser el caso.

El objetivo principal instaurado fue en primera instancia establecer si existen suficientes elementos para catalogar ambas películas (*Talión* y *Araña*) como largometrajes del estilo neo noir. De ser así, de qué manera se apropian de este estilo y cuál es su forma particular de implementarlo bajo nuestro contexto nacional.

Partiendo por *Talión*, esta es una película que sin duda alguna toma elementos del policial prestados desde el primer minuto. Además su manera de construir la tensión compositiva que recuerda a clásicos del thriller internacional, la vuelve de cierta manera una película un tanto separada de la idiosincrasia nacional, o al menos a lo que estábamos acostumbrados a ver en las pantallas de nuestro país. En consecuencia se haya ciertas formas poco convencionales en cuanto a diálogos, arte, y atmosfera general, pero de un lenguaje sumamente universal. Es este elemento plástico el que convierte a *Talión* en una cinta que parece poner el estilo por encima de la historia. No obstante afirmar esto resulta un ejercicio demasiado radical ya que es indudable que el fondo y el mensaje que se quiere entregar está bien pensado por su director Martin Tuta y jamás parece dejar de lado su idea controladora en torno a lo que es su pregunta dramática y sus motivaciones para realizar la cinta.

Luego de realizar el análisis de sus formas podemos decir que posee sin duda una apropiación del noir que explora una aplicación criolla, que se traduce en un neo noir que

ofrece nuevas posibilidades en lo que es la “industria” nacional. Dentro de los personajes, tanto Amira como Eduardo y a su vez el comisario Fuenzalida comparten pantalla en lo que en otro caso serían personajes que no suelen dividir protagonismos en una misma cinta. Cada uno parece sacado de una cinta neo noir distinta, con sus propios problemas y arcos dramáticos. Sin embargo logran sobrevivir el montaje final del largometraje gracias a una estructura cronológica particular compartiendo pantalla sin mayor problema. Los tres caben en arquetipos utilizados dentro del estilo y se desarrollan dentro de esta red de personajes que se traduce en un final común para los tres. La película ofrece también una estructura no lineal que acompaña el aura de misterio y angustia que se instala con elementos de violencia afectando a cada uno de los personajes. El uso de la luz para instalar una angustia omnipresente ofrece una sinergia que, junto al resto de los elementos complementan una cinta oscura en todos los sentidos, explorando las bases y matices de lo que consideramos correcto o incorrecto, que revuelven las propias convicciones del detective, torciendo sus propios paradigmas y percepciones de la realidad. Y por otro lado tenemos a Amira que siendo consciente de lo incorrecto en las acciones de Eduardo finalmente sabemos que de una u otra forma las justifica, dejándonos a nosotros los espectadores solos frente a estas problemáticas en un final relativamente abierto.

En cuanto a “Araña” el ejercicio de explorar sus propios elementos noir no resultan a priori tan obvios. Posee desde el comienzo un tratamiento audiovisual de calidad internacional pero que no ofrece una particularidad inmediata hasta el momento en que comenzamos a explorar a sus personajes y ambas historias paralelas presentadas, adentrándonos en su contexto socio político e histórico. Lentamente se empiezan a observar personajes, situaciones y planos que nos llevan a visualizar imágenes reminiscentes tanto del pasado

histórico nacional como del cine clásico traídos a la alta gamma audiovisual. También somos testigos de imágenes históricas mezcladas impecablemente con planos en blanco y negro, combinando a personajes ficticios con situaciones reales.

Se nos presenta un drama de un grupo de personas que habiendo cometido crímenes no fueron condenados ni por la justicia ni por la sociedad, y que además se traicionaron entre ellos mismos, todo esto haciendo mención al abandono de Gerardo por parte de Inés, nuestra femme fatale.

Gerardo también parece recordarnos a ratos a un protagonista carente de moral, sobreviviente del bajo mundo, pero que está dispuesto a abandonarlo todo por una mujer. También recuerda a un estilo neo noir a la *Taxi Driver*, desconectado de los tiempos modernos, viviendo encerrado en su propia visión de mundo.

*Araña* a diferencia de *Talión* no invita tanto a la reflexión sino mas bien resulta en una simple condena de su director Andrés Wood a una parte de nuestra sociedad, lo cual puede ser sumamente interesante como exploración del uso del neo noir a nivel local y en una cinta de estas características pero que paradójicamente puede resultar en sus intenciones igual de rígida que sus mismos personajes.

*Araña* devela casi desde el principio a sus protagonistas, mostrándolos como gente violenta y despreciable, con motivaciones que de inmediato se nos hacen egoístas y cuestionables. Son prácticamente sociópatas, característica de los personajes del noir que igualmente fue explorada en el marco teórico. Sin embargo es ahí donde la cinta pierde su impacto en cuanto a una posible empatía del público hacia sus personajes y disminuye en demasía la capacidad de explorar los matices de lo que se considera el “bien y el mal” (con el riesgo de sonar simplista) o de la dualidad moral como tal. De todas maneras, posee características que no se despegan de lo que se entiende como elementos del neo noir y se apropia de ellos

utilizando elementos históricos y socioculturales de una manera pocas veces vistas en suelo nacional.

Si bien ambas son películas que caben en el género de thriller pueden llegar a resultar muy distintas en los aspectos estéticos y tratamiento cinematográfico general. Sin embargo, según el marco teórico y desarrollo planteado, a pesar de sus notorias diferencias las bases del estilo neo noir parecen coexistir de formas relativamente similares en ambas.

Esto resulta interesante ya que debido a los temas tratados en los dos filmes, encontrar similitudes de cierta manera comprueba la ubicuidad y el enorme potencial que posee el estilo noir.

La principal diferencia entre ambas radica en que mientras *Talión* es una historia de carácter más bien universal, *Araña* es un thriller político, por lo tanto para su entendimiento se requieren ciertos conocimientos previos de la historia de nuestro país. En cuanto a la estética, *Araña* vendría teniendo un look un poco más moderno que recuerdan a las nuevas series de *streaming* hiperrealistas, de colores más fuertes, de rojos relativamente saturados e iluminaciones más suaves. Mientras tanto *Talión* se casa con un estilo frío, tosco y estilizado, de cierta forma más rígido en sus propias normas estéticas, otorgando mayor monomanía en el tratamiento audiovisual.

En cuanto a los personajes, las diferencias están supeditadas al guion pero en ambas películas existen personas que se sienten por encima de la ley, hombre/femme fatale que busca formar relaciones por beneficio propio y de intereses perversos, así como personajes que actúan basándose en su entendimiento de lo que es correcto y lo que no. Por lo tanto nuevamente la diferencia principal radica en su contexto socio político. Tanto Amira, Eduardo y Fuenzalida en *Talión*, como Inés, Gerardo y Justo en *Araña* caben perfectamente en cualquier contexto neo noir universal, la diferencia radica en que los personajes de

*Araña* experimentaron vivencias históricas en suelo nacional mientras que los personajes de *Talión*, no necesariamente.

Finalmente, si bien ambas poseen mensajes claros, *Talión* se centra más en cuestiones sucedidas a sus personajes e instala preguntas abiertas invitando a cierta reflexión, explorando las bases de lo correcto e incorrecto pero carece de un ideario necesariamente ideológico o de un contexto histórico fuerte. Mientras que por otro lado *Araña* se hace una pregunta concreta sobre que sucedió con determinadas personas de nuestra sociedad y la responde mostrándonos una sociedad aparentemente ideal en el presente pero que al parecer sus fundamentos ideológicos así como un sector amplio de nuestra sociedad están podridos o dejados de lado. De todas maneras ambas siguen ajustándose a lo explorado en el marco teórico y se encuentran dentro de las convenciones entendidas del neo noir e incluso muy cercanas a lo explorado exclusivamente en el clásico film noir.

Finalmente se puede decir con propiedad que ambas cintas logran apropiarse de este estilo, desarrollando relatos que incluyen muchas de las convenciones establecidas por los expertos pero aportando una identidad nacional a las bases internacionales. Además se hacen cargo de su contexto nacional aportando una mirada única a este estilo. Es también un aporte a la región latinoamericana y sin dudas que existen similitudes generales cinematográficas si se buscan específicamente entre los países vecinos.

Apropiarse, y adaptar las convenciones del estilo neo noir parece resultar conveniente ya que su implementación es relativamente sutil. Esto es una ventaja para el objetivo de escapar de la estigmatización del género y mantener el aire de “intelectualidad” tan buscada por los realizadores nacionales. A su vez sirve para comunicarse con un formato que parece tener buena llegada con el público general. Se puede incluso instalar la hipótesis de que es un estilo que crece exponencialmente en la industria. De hecho se observan en los últimos

años una tendencia creciente en la implementación del estilo si se juzga por la existencia de obras como *Bala loca* (2016), *La Jauría* (2020) o *Dignidad* (2020) que utilizando un formato de serie parecen calzar en cuanto a la utilización de las convenciones del neo noir latinoamericano.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Adriaensen, Brigitte. 2012. *Narrativas del Crimen en América Latina*. LIT Ibéricas 3. Münster. Pág 156
- Adriaensen, Brigitte. 2012. *Narrativas del Crimen en América Latina*. LIT Ibéricas 3. Münster. Pág 156
- Adriaensen, Brigitte. 2012. *Narrativas del Crimen en América Latina*. LIT Ibéricas 3. Münster. Pág 171
- Adriaensen, Brigitte. 2012. *Narrativas del Crimen en América Latina*. LIT Ibéricas 3. Münster. Pág 10
- Adriaensen, Brigitte. 2012. *Narrativas del Crimen en América Latina*. LIT Ibéricas 3. Münster. Pág 30
- Adriaensen, Brigitte. 2012. *Narrativas del Crimen en América Latina*. LIT Ibéricas 3. Münster. Pág 28.
- Adriaensen, Brigitte. 2012. *Narrativas del Crimen en América Latina* [\[MOU1\]](#)
- Allen, Virginia. 1983. *The Femme Fatale*. Whitston Pub Co Inc. Pág 15
- Allen, Virginia. 1983. *The Femme Fatale*. Whitston Pub Co Inc. Pág 16
- Beltrando, Matías. 2019. *Film-Noir*. Monografía del cine negro. Cine y Tv. Pág 5
- Beltrando, Matías. *Film-Noir*. Monografía del cine negro. Cine y Tv. 2019. Pág 5  
url: <https://www.discocuadrado.com/2012/01/monografia-del-cine-negro.html>
- Benítez, Sergio. 2014. *Blade Runner: el futuro era de color noir*. [espinof.com](http://www.espinof.com) url: <https://www.espinof.com/criticas/ridley-scott-blade-runner-el-futuro-era-de-color-noir>
- Braude, Diego. 2006. *Wong Kar Wai*  
Crítica. [Imaginaciónatrapada.com.ar](http://www.imaginacionatrapada.com.ar) url: [http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Cine/fallen\\_angels.htm](http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Cine/fallen_angels.htm)
- Braude, Diego. 2006. *Wong Kar Wai* –  
Crítica. [Imaginaciónatrapada.com.ar](http://www.imaginacionatrapada.com.ar) url: [http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Cine/fallen\\_angels.htm](http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Cine/fallen_angels.htm)
- Contreras y Sierra. 2004. “Culturas de Guerra. Medios de información y violencia simbólica”. Cátedra. Madrid. Pág 236.
- Ebert, Roger. 2004. *Taxi Driver Great Movie*. Rogerebert.com/  
url: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-taxi-driver-1976> (traducción propia)
- Foy, Peter. 2016. *Point Blank (1967): The only neo-noir that matters*.  
url: <https://www.criminalelement.com/point-blank-1967-the-only-neo-noir-that-matters/> (Traducción propia)
- Foy, Peter. 2016. *Point Blank (1967): The only neo-noir that matters*.  
url: <https://www.criminalelement.com/point-blank-1967-the-only-neo-noir-that-matters/> (Traducción propia)
- Foy, Peter. 2016. *Point Blank (1967): The only neo-noir that matters*.  
url: <https://www.criminalelement.com/point-blank-1967-the-only-neo-noir-that-matters/> (Traducción propia)
- Ibañez, María Susana. 2013. *Variaciones en el policial negro*. Universidad Nacional de Córdoba. Pág 17
- Lascort, Alex. 2017. *Jean Pierre Melville: Ética, Estética, Integridad*. Cine Divergente.  
url: <https://cinedivergente.com/jean-pierre-melville/>
- Lascort, Alex. 2017. *Jean Pierre Melville: Ética, Estética, Integridad*. Cine Divergente.  
url: <https://cinedivergente.com/jean-pierre-melville/>
- Lascort, Alex. 2017. *Jean Pierre Melville: Ética, Estética, Integridad*. Cine Divergente.

url: <https://cinedivergente.com/jean-pierre-melville/>

Lascort, Alex. 2017. Jean Pierre Melville: Ética, Estética, Integridad. Cine Divergente.

url: <https://cinedivergente.com/jean-pierre-melville/>

Lingeman, Richard. 2014 The noir forties. Bold Type Books. Pág 33.

Luengo, Vanessa. 2017. Dr. José Miguel Santa Cruz. USACH. url: <http://www.usach.cl/news/academico-estudia-marginalidad-cine-negro-latinoamericano>

Martínez, Laura. 2017 La larga estela de Chinatown: el neo-noir asiático.

url: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/10030-2/>

Martínez, Laura. 2017 La larga estela de Chinatown: el neo-noir asiático.

url: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/10030-2/>

Martínez, Laura. 2017 La larga estela de Chinatown: el neo-noir asiático.

url: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/10030-2/>

Matamoros, Durán. 2020. Nuevos Días para la venganza.

url: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/nuevos-dias-para-la-venganza/>

Menor, Alba. 2019. Películas que reinventan la Femme

Fatale. [www.mcguffin007.com](http://www.mcguffin007.com) url: <https://macguffin007.com/2019/10/17/peliculas-femme-fatale/>

Menor, Alba. 2019. Películas que reinventan la Femme

Fatale. [www.mcguffin007.com](http://www.mcguffin007.com) url: <https://macguffin007.com/2019/10/17/peliculas-femme-fatale/>

Nazarala, Andrés. 2020. El cine rebelde de Seijun Suzuki. Revista de cine Mabuse. Editorial nº100

Ortega, Ana. 2019. 10 películas esenciales del neo-noir. Smash Mexico.

url: <https://www.smashmexico.com.mx/cine/10-peliculas-esenciales-del-neo-noir/>

Ortega, Ana. 2019. 10 películas esenciales del neo-noir. Smash Mexico.

url: <https://www.smashmexico.com.mx/cine/10-peliculas-esenciales-del-neo-noir/>

Ortega, Ana. 2019. 10 películas esenciales del neo-noir. Smash Mexico.

url: <https://www.smashmexico.com.mx/cine/10-peliculas-esenciales-del-neo-noir/>

Ramos, Sofía. 2018. Chinatown: magia y ejemplo de cine neo noir. [aulacine.webs.com](http://aulacine.webs.com).

url: <https://aulacine.webs.ull.es/2018/10/11/chinatown-1974-magia-y-ejemplo-de-cine-neo-noir/>

Ramos, Sofía. 2018. Chinatown: magia y ejemplo de cine neo noir. [aulacine.webs.com](http://aulacine.webs.com).

url: <https://aulacine.webs.ull.es/2018/10/11/chinatown-1974-magia-y-ejemplo-de-cine-neo-noir/>

*Schatz, Thomas. 1981. Hollywood Genres, Philadelphia, 1981. Pág. 12*

*Schatz, Thomas. 1981. Hollywood Genres, Philadelphia, 1981. Pág. 14*

*Schatz, Thomas. 1981. Hollywood Genres, Philadelphia, 1981. Pág. 12*

*Schatz, Thomas. 1981. Hollywood Genres, Philadelphia, 1981. Pág. 12*

Tones, John. 2018. John Woo: el gran renovador del cine de acción: mucho más que palomas y cámara lenta.

url: <https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/john-woo-el-gran-renovador-del-cine-de-accion-mucho-mas-que-palomas-y-camara-lenta>

Tones, John. 2018. John Woo: el gran renovador del cine de acción: mucho más que palomas y cámara lenta.

url: <https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/john-woo-el-gran-renovador-del-cine-de-accion-mucho-mas-que-palomas-y-camara-lenta>

[mas-que-palomas-y-camara-lenta](#)

Yau, Esther. Williams, Tony. 2017. Hong Kong Neo Noir. Edinburgh University Press. Pág 10.

Zavala, Lauro. 2005. “Ética y estética en el cine posmoderno”, en Elementos del discurso cinematográfico, UAM Xochimilco.

Zavala, Lauro. 2005. “Ética y estética en el cine posmoderno”, en Elementos del discurso cinematográfico, UAM Xochimilco.

Zavala, Lauro. 2005. “Ética y estética en el cine posmoderno”, en Elementos del discurso cinematográfico, UAM Xochimilco.

Altman, R. (1999). “Los géneros cinematográficos”. Barcelona: Paidós.

Angulo, Toño. 2019. Andrés Wood acerca de Araña. Programaibermedia.com. url: <https://www.programaibermedia.com/andres-wood-acerca-de-arana-evidentemente-sueno-con-que-la-pelicula-funcione-fuera-pero-yo-la-hago-para-mostrarle-chile-a-los-chilenos/>. Pág 1.

Beltrando, Matías. 2019. Film-Noir. Monografía del cine negro. Cine y Tv. Pág 5

Bergan, Ronald. 2011. Filmisms... Understanding Cinema. Univers; illustrated edition.

*Gutiérrez, José Ismael. 2019. EL Hollywood de Chandler. Universidad de las Palmas, Canarias. Pág. 10*

*Herederó y Santamarina. 1996. Cine Negro. Barcelona: Paidós Pág. 255*

*Herederó y Santamarina. 1996. Cine Negro. Barcelona: Paidós Pág.200*

*Herederó y Santamarina. 1996. Cine Negro. Barcelona: Paidós. Pág 198*

<https://algarabia.com/algarabia/diez-caracteristicas-esenciales-del-cine-negro-segun-roger-ebert/>

Jones, Josh. 2014. Roger Ebert List the 10 Essentials Characteristics of Film Noir.

url: <https://algarabia.com/algarabia/diez-caracteristicas-esenciales-del-cine-negro-segun-roger-ebert/>

Martínez, Laura. 2017. La larga estela de Chinatown: el neo-noir [asiático.revistacultural.ecosdeasia.com](http://asiatico.revistacultural.ecosdeasia.com).

url: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/10030-2/>

Martínez, Laura. 2017 La larga estela de Chinatown: el neo-noir asiático.

url: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/10030-2/>

Morales, Marcelo. 2016. Cine Chile entrevistas. Cinechile.cl url: <https://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-martin-tuta-director-de-talion/>. Pág 1.

Nazarala, Andrés. 2020. El cine rebelde de Seijun Suzuki. Revista de cine Mabuse. Editorial nº100

Ortega, Ana. 2019. 10 películas esenciales del neo-noir. Smash Mexico.

url: <https://www.smashmexico.com.mx/cine/10-peliculas-esenciales-del-neo-noir/>

Romaguera, J. (1999) “El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales”. Madrid: Ediciones de La Torre.

*Schatz, Thomas. 1981. Hollywood Genres, Philadelphia, 1981. Pág. 3*

*Schatz, Thomas. 1981. Hollywood Genres, Philadelphia, 1981. Pág. 2*

*Schatz, Thomas. 1981. Hollywood Genres, Philadelphia, 1981. Pág. 6*

*Schatz, Thomas. 1981. Hollywood Genres, Philadelphia, 1981. Pág. 13*

Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres, Philadelphia*, Pág. 2

Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres, Philadelphia, 1981*. Pág. 1

Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres, Philadelphia, 1981*. Pág. 11

Schrader, Paul. 1972. Notas sobre el film noir. *Film Comment*. Vol 8 . California.

Schrader, Paul. 1972. Notas sobre el film noir. *Film Comment*. Vol 8. California.

Schrader, Paul. 1972. Notas sobre el film noir. *Film Comment*. Vol 8. California. Pág. 4

Soifer, Alejandro. 2016. La diferencia entre policial hardboiled y novela noir. [www.ajsofier.com](http://www.ajsofier.com). 2016.  
url: <https://ajsofier.com/2016/03/14/la-diferencia-entre-policial-hardboiled-y-novela-noir/#:~:text=%E2%80%9CHardboiled%E2%80%9D%20describe%20las%20comedias%20de,dos%20cualidades%20son%20completamente%20diferentes.>

Soifer, Alejandro. 2016. La diferencia entre policial hardboiled y novela noir. [www.ajsofier.com](http://www.ajsofier.com). 2016.  
url: <https://ajsofier.com/2016/03/14/la-diferencia-entre-policial-hardboiled-y-novela-noir/#:~:text=%E2%80%9CHardboiled%E2%80%9D%20describe%20las%20comedias%20de,dos%20cualidades%20son%20completamente%20diferentes.>