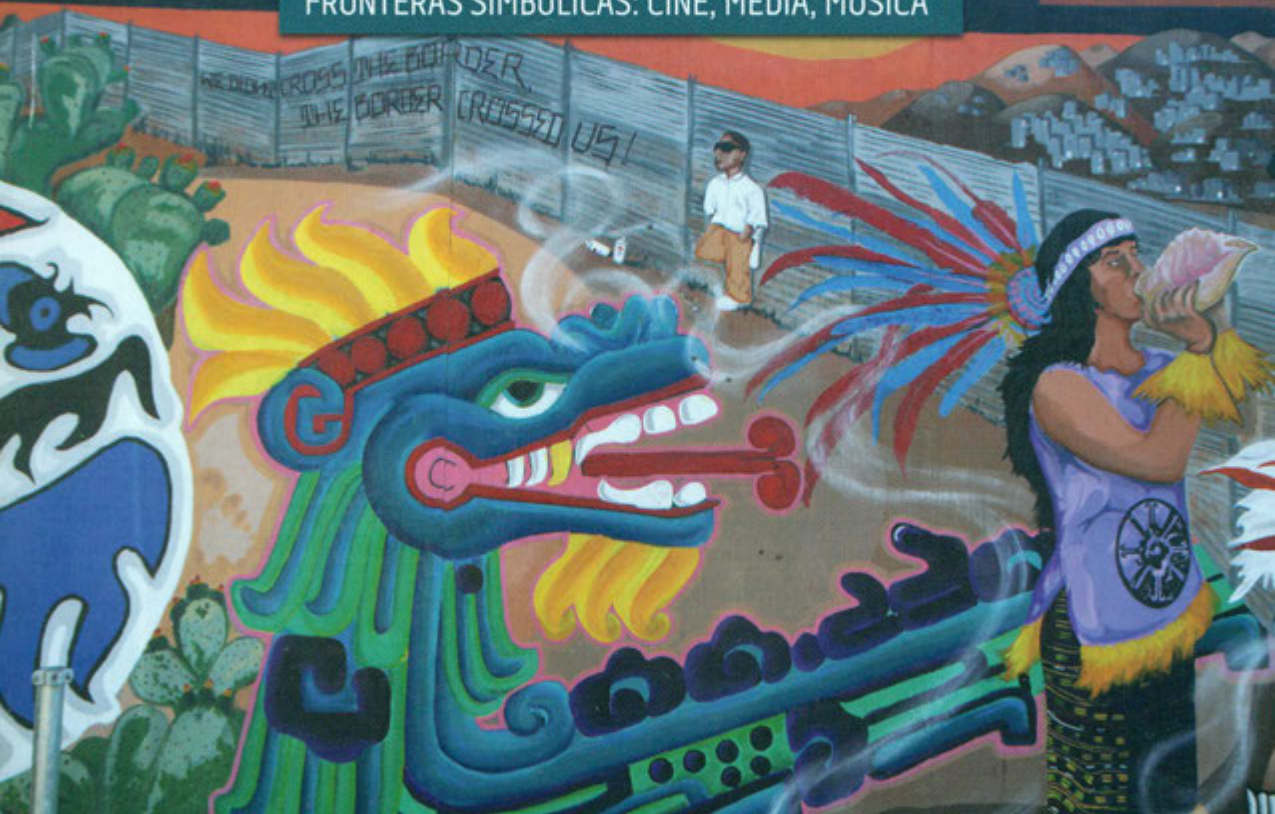


CRUZANDO FRONTERAS EN LAS AMÉRICAS

LAS DINÁMICAS DEL CAMBIO EN LA POLÍTICA, LA CULTURA Y LOS MEDIOS

CROSSING BOUNDARIES IN THE AMERICAS:
DYNAMICS OF CHANGE IN POLITICS, CULTURE, AND MEDIA

TOMO 1
FRONTERAS SIMBÓLICAS: CINE, MEDIA, MÚSICA



[COORDINADORES]

YOLANDA MINERVA CAMPOS GARCÍA
MARGARITA RAMOS GODÍNEZ
WILFRIED RAUSSERT

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

HACIA UNA CARTOGRAFÍA DEL THRILLER ARGENTINO

Álvaro Fernández Reyes

Resumen

Podría decirse que el thriller latinoamericano es un cine de reapropiación que ofrece resultados originales en aras de una cultura glocal, aquella que fusiona las culturas tradicionales con las culturas transnacionales a través de géneros comunes con sus particulares recursos iconográficos, temáticos, sintácticos y semánticos de cada cultura. Un cine transnacional en términos textuales e industriales que implica la interrelación entre lo local, lo nacional y lo global, así como el ejercicio de nuevos procesos: modos de (co)producción, distribución, exhibición, y cambios en los patrones de consumo. Pero también en las nuevas tecnologías que aportan considerablemente a la tendencia híbrida de géneros y del lenguaje materializado en otras propuestas estéticas sobre ciertos universos morales. Por tanto, me interesa realizar una cartografía del thriller latinoamericano contemporáneo, exponer sus tendencias temáticas y estilísticas que, podrían pensarse, viven a la sombra del Hollywood, pero que apelan a su propia cultura; esto con la finalidad ofrecer un mapeo luego de localizar y establecer diferencias y convergencias entre áreas culturales que se apropian de las narrativas globales.

Palabras clave: thriller latinoamericano, cartografía, géneros, estilos.

Abstract

Could be said that the Latin American thriller is a reappropriation film that offers original results for the sake of a global culture, one that traditional cultures get mix with multinationals through common genres with their particular iconographic resources, thematic, and semantic of s each culture . A transnational cinema in textual and industrial Terms impilca the interrelationship between local, national and global, as well as the exercise of new processes: modes of co-production, distribution, display and change in consumption patterns, but also new technologies significantly contributing to the trend hybrid of genres and language materialized in other aesthetic proposals on certain moral universes. Therefore interests me make one contemporary Latin American thriller cartography exhibit their thematic and stylistic trends that might think, living in the shadow of hollywood, but that appeal to their own culture, this in order to provide a mapping then locate and establish differences and convergences between cultural areas that appropriate global narratives.

Key Words: Latinoamerican thriller, cartography, genre, style.

En este ensayo trazamos rutas orientadoras que ayuden a visualizar de manera panorámica el thriller latinoamericano. Aunque el argumento de fondo tiene como finalidad sugerir –como parte de una investigación más amplia¹–, que thrillers de países como México, Brasil o Argentina se convierten en “nuevos agentes que comienzan a apostar a un ‘cine visceral’, en el que *Hollywood* deja de ser visto como la *matriz* legitimadora del lenguaje y de la industria cinematográfica”, además de ser capaces de producir y hacer circular sus propios clichés (Da Silva

¹ Cuyas primeras exploraciones fueron presentadas en el III Coloquio sobre cine español y latinoamericano celebrado a mediados de 2012 en Valencia, España. En aquella ocasión expuse algunas notas sobre ciertas interconexiones del thriller, apelando a la categoría de intertextualidad, en una ponencia titulada “Señas de intertextualidad en el thriller latinoamericano”.

53) en películas de otras latitudes no propiamente hegemónicas como la Meca del cine; lo que entre muchas cosas enriquece la posición transnacional e intertextual en el campo cinematográfico (Jameson 217 y 218).

La cuestión es, como sugiere Fredric Jameson en su *Estética geopolítica*, analizar en la actualidad el cine comparativamente, en lo local y lo global (donde también cobra relevancia el campo de los festivales como forma de exhibición). Por tanto, me interesa a través de la cartografía del thriller latinoamericano contemporáneo, exponer sus tendencias que, podrían pensarse, viven a la sombra del Hollywood, pero que apelan a su propia cultura. Esto con la finalidad de ofrecer un panorama luego de localizar y establecer diferencias y convergencias entre áreas culturales que se apropian de las narrativas globales.

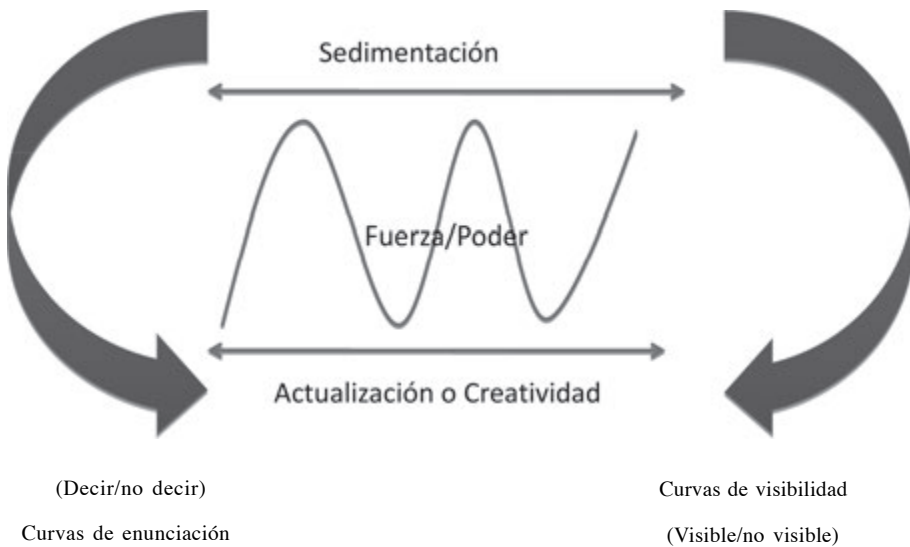
Entonces para ofrecer una plataforma o rutas orientadoras de las incipientes industrias latinoamericanas, por ahora esbozo en el caso de Argentina, una cartografía que sistematice y ordene la producción contemporánea de un género ya de por sí heterogéneo y complejo en cuyo dispositivo mantiene líneas de creatividad o actualización, líneas de sedimentación y líneas de fuerza.

Por dispositivo entendemos –según el concepto de Foucault, que recupero en mi estudio sobre el crimen y suspenso en el cine mexicano:

Un proceso multilineal en marcha que se compone a través de líneas de sedimentación propias del melodrama y líneas de actualización (con creatividad y regularidad variable) propias del suspenso... Es una totalidad movable que se desplaza en tres dimensiones: curvas de visibilidad (visible/invisible) y curvas de enunciación (decir/no decir); por otro lado, líneas de fuerza que atañen al poder (tejen las curvas y llega a todos los puntos del dispositivo). (Fernández 170 y 171²)

² Basado en el análisis de Guilles Deleuze “¿Qué es un dispositivo?”.

Gráfica 1



Son tensiones que hacen respetar la tradición, violar o innovar las leyes del género³ ligadas a determinada representación sociocultural y a narrativas que generan emociones intensas y buscan interconexiones culturales a través de prácticas estéticas y de producción; aunque sabemos que no toda la producción goza de una articulación con su sistema cultural. Incluso Rick Altman argumenta que si bien la película de género mantiene, una conexión estrecha con la cultura que la produce, otras simplemente tienen cualidades referenciales con cierta carga simbólica (Estudios Cinematográficos 21⁴) De ahí que el panorama de la producción planteado por ahora, deambule entre obras canónicas y obras híbridas cuya producción simplemente recupera aspectos del

³ Que –a decir de Jacques Aumont– remite a una institución “en el sentido jurídico-ideológico, a una industria, a una producción signifiante y estética, a un conjunto de prácticas de consumo”, p. 16.

⁴ Presupuestos que extrae de su libro *Los géneros cinematográficos*.

thriller y comparte sus elementos estructurales, iconográficos y temáticos, incluso efectos psicológicos y emocionales que comparte con otras matrices genéricas como el melodrama, o con géneros de más claro reconocimiento como la ciencia ficción.

No se hable de otras condiciones que hacen más movedizo el terreno como el hecho de que –en materia de imaginario social, producción y consumo cultural– el cine latinoamericano está sitiado entre dos fuegos: por un lado noción de que este cine regularmente se considera minimalista, contemplativo y para festivales con apenas dos o tres pizcas de narrativa –a lo que Marianne Bloch denominó un “anti-género que se convierte en género”⁵–; por otro, de que el cine de Hollywood es el punto de referencia que impone la noción de thriller bajo esquemas y temas muy bien delimitados con altos grados de emocionalidad.

Si bien la labor del cine contemplativo o minimalista ha sido fundamental para poner la producción argentina en el mapa cinematográfico de festivales y “público culto” –pensemos en *La Ciénega* o *La Niña santa* de Lucrecia Martel (2001 y 2004)–; el cine argentino al abordar géneros narrativos y dejar el tiempo muerto, en la última década se colocó en los andamios de calidad contando historias que el público de a pie solicitaba.

Al respecto es sugerente pensar que –volviendo a Rick Altman– los géneros satisfacen necesidades humanas básicas que permite resolver simbólicamente problemas socioculturales. Una pregunta que habrá que intentar responder en otra ocasión es justamente qué tipo de problemas socioculturales resuelve simbólicamente el thriller argentino o de otros países latinoamericanos. Aunque por ahora compete plantear líneas orientadoras trazadas por los géneros y en cierta medida estilos.

Ahora bien, sería descabellado decir que dentro de la producción de los géneros latinoamericanos, el thriller goza de la mayor presencia en relación a otros géneros y estilos. Lo que sí podemos argumentar es que desde hace una década existe una fuerte tendencia a sintonizar los gustos y las

⁵ También presentada en el III Coloquio sobre cine español y latinoamericano celebrado a mediados de 2012 en Valencia, España. Su ponencia se tituló “El nuevo minimalismo hispánico: ¿del antigénero al nuevo género?”.

exigencias del público con su propia producción, a saber que junto a la comedia, el suspenso o thriller –sea latino, asiático, europeo y evidentemente más el norteamericano–, son el principal criterio de selección para la audiencia, lo que habla de la consolidación de una memoria narrativa que de alguna manera afecta sus propias producciones culturales (Vorderer).

Entonces considero importante atender esta tendencia en un mapeo, o mejor dicho –más que en un mapa que se concibe como un objeto estático– en una cartografía entendida como un “diseño que acompaña y se hace al mismo tiempo que los movimientos de transformación del paisaje” (Rolnik 65), según los temas, estilos y narrativas pertenecientes a cierto horizonte cultural.

Para esta labor, ha sido tentador acudir a otros modelos o criterios de ordenación como el de Carlos F. Heredro y Antonio Santamarina, que ofrece en su cartografía sobre cine negro rutas derivadas de la naturaleza del protagonista: gangster, detective, criminal, policía, etc.; o la de Martin Rubin quien defiende la condición híbrida del thriller, y clasifica a la vez que analiza películas también bajo ese sistema ordenador desde lo que denomina “categorías discretas” como el policiaco, de espías, de detectives, o por su efecto psicológico relacionado con el crimen como objeto motor de la trama (14).

De las 38 películas argentinas producidas en la última década bajo los criterios de thriller (de las cuales 14 sólo he conocido a partir del trailer, críticas y sinopsis) opté por establecer las rutas a manera de hipótesis desde tres principales líneas que retroalimentan el thriller argentino con sus categorías, más que discretas, “indiscretas” –para darle un giro a la propuesta de Rick Altman–: en principio: 1) por las corrientes estilísticas y genéricas; es decir, más que a subgéneros como el detective o criminal, atiendo a las grandes matrices latinoamericanas como el melodrama u otras menos presentes como el neonoir; en otra línea 2) por el efecto psicológico –como lo hace Martin Rubin, pero también a la manera de Chesterton– en función de lo visceral y emocional: hablo del thriller psicológico y el de suspenso, tomando en cuenta que este efecto es uno de los ingredientes primarios del thriller; y finalmente la última

línea 3) por el contenido temático derivado de la clasificación que tiene más que ver con labor de cartelera, con el convenio directo entre el público y la industria que institucionaliza la clasificación de los textos en el marco de la crítica, la producción, la distribución y la exhibición: como el thriller erótico o el político.

Debo anotar que, con el fin de ilustrar brevemente, sólo me detendré en la primera línea; es decir, en las corrientes estilísticas y genéricas y en dos de sus categorías: el melodrama y el *neonoir*. La intención es abordar segmentos críticos que ponen en juego los elementos del dispositivo en tanto género cinematográfico.

Corrientes estilísticas y genéricas

Lauro Zavala en el texto titulado “Los géneros cinematográficos en el cine iberoamericano”⁶ –apoyado en Bajtín (248)– entendió éstos “como un conjunto de textos que tienen en común elementos como *contenido temático, estilo y composición*”. Tomó como punto de partida a John Sanders que señala la existencia de siete géneros del cine clásico europeo y norteamericano (Western, Drama, Ciencia Ficción, Horror, Comedia, Fantasía y Blockbuster); pero sugirió poner atención en otros géneros del cine iberoamericano: Rito de Paso, Reivindicación, Comedia Romántica, Comedia Sexual, Política, Biografía, Musical y Adaptación; agregando otros como el cine de luchadores, de héroes populares y leyendas urbanas, la comedia ranchera, el *chilliwestern* y, el de mayor arraigo, el melodrama.

Cabe decir que con todo y que el thriller latinoamericano sea un metagénero readaptado a partir de modelos canónicos: llámense obras hollywoodenses que gozan de virtuosismo técnico –lo que sólo en lúcidas y no constantes ocasiones ocurre con Latinoamérica–; es claro que logra cocinar las claves de estilo y género en su propio caldo de cultivo, por lo que sería difícil entender este concepto cinematográfico como “*chillithriller*” o subgéneros como “*chillineonir*”⁷ cuyas obras que los constituyen

⁶ Presentado en el mismo III Coloquio sobre cine español y latinoamericano celebrado a mediados de 2012 en Valencia, España.

simplemente intentan imitar decorados, iconografía, elementos estructurales o temáticos, produciendo muchas veces una caricatura.

Por el contrario, considero que hay –con todo y garrafales intentos– una buena dosis de originalidad en la construcción de cada una de las principales categorías que nutren esta línea genérica. Por poner un ejemplo, pensemos en *Nueve reinas* que recupera un universo de la cultura local a la vez que global en la representación de un mundo posible de Buenos Aires, a través de una nueva mirada sobre el contexto “porteño” que, no obstante, interpela al espectador de otras latitudes justamente por acudir, respetar y renovar las convenciones del género de estafa y atraco que le son comunes, eso sí, desde un punto de vista insólito. Son pues a grandes rasgos, los nuevos puntos de vista, otra producción simbólica de ciertos universos culturales, así como la renovación y el respeto a las convenciones genéricas lo que otorga esa dosis de originalidad a algunas obras latinoamericanas.

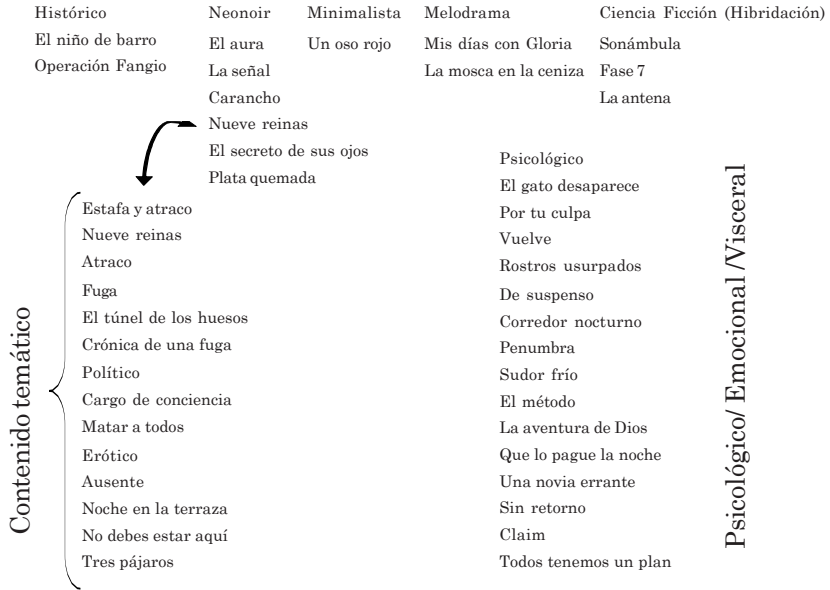
De tal manera, los trazos son marcados –como decía– por el neonoir, la ciencia ficción, el cine thriller histórico y el thriller melodramático. Es claro que la selección puede ser arbitraria tomando en cuenta que una película clasificada en el neonoir puede formar parte del thriller histórico: *La señal* o *Plata quemada* son claros ejemplos; el mismo atolladero se encuentra con el cine de ciencia ficción que podría pertenecer al neonoir, como *La antena*.

Tales cruces y líneas se bifurcan y dificultan esta labor a la vez que muestran la riqueza y condición híbrida del thriller que no en pocos casos marca sus señas de identidad cultural y cinematográfica justamente con obras que resaltan en materia estética y de representación. Así, la opción ha sido colocarlas en determinado andamio gracias a la fuerza de uno u otro ejercicio del dispositivo con sus líneas de sedimentación; es decir, de respeto de una tradición narrativa, de estilo, etc., que constantemente cede a las líneas de creatividad o actualización.

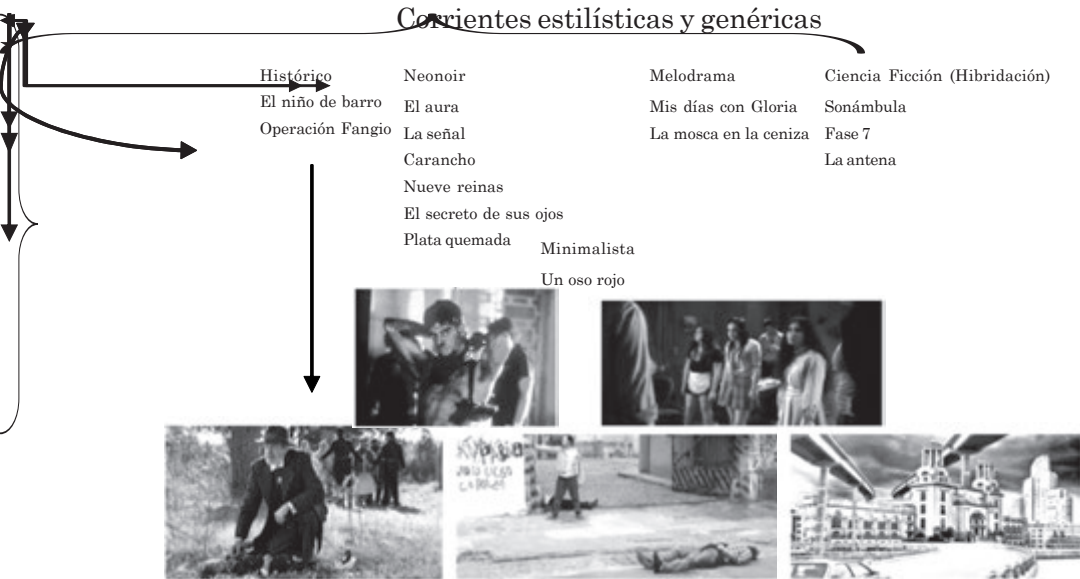
⁶ Presentado en el mismo III Coloquio sobre cine español y latinoamericano celebrado a mediados de 2012 en Valencia, España.

⁷ Por supuesto que hacemos alusión al chilliwestern que tuvo su presencia fuerte en el México de los años 70.

Corrientes estilísticas y genéricas



Gráfica 2. Cartografía



Gráfica 3. El caso de los hermanos Melodrama

Corrientes estilísticas y genéricas



La mosca en la ceniza
(Gabriela David, 2009)

Melodrama



Mis días con Gloria
(Juan José Jusid, 2009)

Gráfica 4. El caso de *Mis días con Gloria*

Thriller melodramático

Si bien decíamos que los gustos generalizados del público contemporáneo tienden a la comedia y al suspenso o al thriller (recordemos que estas últimas categorías constantemente se toman como sinónimo), en Latinoamérica el género o macrogénero de más arraigo ha sido el melodrama sobre todo antes, durante y poco después de llamada Época de oro del cine mexicano que gobernó la producción y el consumo previo a los años sesenta no sólo en Latinoamérica sino en Iberoamérica. El público vio en este tipo genérico su máximo educador sentimental y principal fuente de experiencias estéticas. Varias generaciones sea directa o indirectamente, sea por gusto o por la escasa oferta de exhibición y de producción latinoamericana de hace algunas décadas, crecieron a la luz del melodrama que se proyectaba una y otra vez, lo cual es de suponer que influencia a los actuales cineastas de “casa” que bien o mal, en mayor o menor medida, estuvieron en contacto con éste.

En ese sentido el melodrama es una matriz genérica que cruza otros géneros, y que se convierte en un contundente dispositivo en el cine latinoamericano. Es vigoroso en sus líneas de fuerza dentro del thriller, orillando continuamente a trazar la trama romántica o familiar que busca motivar el sentimentalismo a partir del tema del amor y del odio ligadas a valores morales judeocristianos del bien y del mal (Oroz). “El término melodrama –según José Luis Téllez– quiere decir ópera: drama en el que la música es el motor esencial” (Tellez 10). Es un tipo de narración e iconografía –como indica Monsiváis en su ensayo “Se sufre pero se aprende”– que toma como base la música y los sentimentalismos forjados por el “desencuentro entre la felicidad y la tragedia, sea de los individuos, de las parejas, o, de preferencia, de las familias” (Monsivais, 42). Temáticas a las que se han ido renovando y reincorporando otras como las drogas o el soft porno.

El melodrama cruza la mayoría de las producciones que referimos, pero cualitativa y cuantitativamente como casos representativos resaltaría *La mosca en la ceniza* y *Mis días con Gloria*. La primera recurre a una de las historias más contadas en el melodrama latinoamericano: la chica inocente rural que es llevada por el destino y el deseo de una vida mejor al centro urbano colmado de corrupción y peligro. Pero lo actualiza en tremenda problemática ligada a la esclavitud sexual contemporánea y a la necesidad de escapar de esa esclavitud mientras todo se mantiene en suspenso. Cabe decir que esta obra bien podría pertenecer a la corriente temática del cine argentino que denominamos *thriller de fuga*, donde sus elementos estructurales acuden al choque entre el cautiverio y la libertad, quizá un tema muy presente gracias a las cicatrices de la dictadura.

Tocamos un caso que es más evidente en las tensiones que hay entre el thriller y el melodrama. Si bien *La mosca en la ceniza* mantiene un suspenso cualitativamente mayor en buena parte del argumento, acudimos al comentario de *Mis días con Gloria* por ser más evidente en la delimitación y cruces de las líneas melodramáticas sentimentales y las del thriller emocionantes; ahí el suspenso se dosifica en segmentos

específicos caramente definidos así como los sentimientos intensificados por la música.

Mis días con Gloria, retrata un momento de la vida de Roberto Sánchez (Luis Luque) un asesino a sueldo contratado por policías corruptos con quienes está endeudado. En medio de su intención de dejar el oficio, al ejecutar lo que espera sea su último trabajo comete un error que incrimina a toda la red de corrupción policiaca. La línea del melodrama se traza cuando Gloria (Isabel Sarli), una actriz de los años 60 que vuelve a su pueblo a morir debido a una enfermedad terminal lo confunde con un chofer que la acompañará en sus últimos días.

Las dos primeras secuencias marcan los cruces entre las categorías genéricas. La inicial muestra a Roberto Sánchez en una de sus múltiples misiones como asesino profesional. La cámara lo sigue al interior de un departamento donde camina lentamente, en la mano lleva una pistola con silenciador que devela la espera de un asesinato silencioso. Roberto Sánchez encuentra en un cuarto de baño a su víctima sentada en la taza leyendo, de pronto se incorpora asustado para recibir un certero golpe que lo lleva a la inconsciencia. Con el recurso del *Fade out/in* la víctima aparece en una bañera. Al cobrar el conocimiento, con familiaridad intenta sobornar al que llama “Sánchez”, pero el protagonista sólo responde: “Sabes, odio este trabajo”. La muerte es segura cuando Roberto Sánchez deja correr el agua de la regadera, cierra la cortina de plástico y dispara. La sangre salpica la cortina de baño transparente. Se dirige al espejo lo limpia del vapor que lo ha invadido y aparece la triste imagen del asesino con sangre en la nariz.

La siguiente secuencia nace de la imagen de unas radiografías que mira Gloria Satén (Isabel Sarli) mientras su médico la desahucia a través de una llamada telefónica. La cámara recorre las paredes que muestran carteles antiguos de las películas en las que participó Gloria, se leen títulos como *La insaciable* o *Éxtasis tropical* –que hacen alusión a cintas realmente producidas y protagonizadas por Isabel Sarli quien actuó en 34 películas; éstas son: *Insaciable* y *Lujuria Tropical* (1976 y 1965, respectivamente). Su tono de voz denota extrema tristeza cuando enfatiza que no queda tiempo para gastarlo en visitas médicas. Él insiste

en que no deje tomar las pastillas pues los dolores podrían ser insoportables.

Más tarde los coprotagonistas se cruzan en el aeropuerto. Roberto ejecuta un mal logrado “trabajo” e intenta huir en su auto disfrazado de taxi. Casualmente Gloria sube y pide que la lleve a su casa de campo. Tras una buena dosis de suspenso, ambos huyen de la escena del crimen hacia nuevo rumbo: Roberto nuevamente se aleja de la pérdida de la libertad o la muerte, Gloria hacia la agonía que justamente culminará en la muerte. Roberto comienza a sangrar de la nariz, como reacción alérgica a esas labores que detesta. Los cruces de la condición híbrida se unen en esta secuencia de yuxtaposición, en la que el suspenso y el crimen predominan sobre la melodramática condición de Gloria que protagoniza la secuencia a través del montaje paralelo. La emoción triunfa sobre el sentimentalismo. Las líneas de sedimentación ahora ceden a las líneas de creatividad.

No obstante, otra secuencia previa al punto de confrontación ilustra la dinámica del dispositivo, del juego entre sus líneas de sedimentación con las de creatividad en la trama criminal y melodramática donde el suspenso narrativo y su universo iconográfico ahora se deja llevar por ese desencuentro entre la felicidad y la tragedia cuyo tono es dirigido a despertar el sentimentalismo.

Así, la secuencia muestra la actualización del melodrama desde el momento en que vemos la actriz retirada en *dolly in*, acompañada por un nostálgico piano y violines. Sentada mira en la televisión escenas de sus películas donde aparece una joven voluptuosa en blanco y negro. El encuentro entre los personajes ocurre cuando Roberto entra a la casa. Gloria pregunta después de un par de locuciones en tono “lastimero”: “¿Le gustan las películas viejas? Gloria Satén. Veinte años... toda una vida por delante”. Las imágenes continúan mostrando de nuevo a la verdadera actriz; es decir, a Isabel Sarli en sus años mozos alternando películas a color. Comienzan los planos cerrados y ella pide a Roberto la cajita donde guarda morfina para disipar el dolor. En montaje paralelo aparecen escenas de semidesnudos en una bañera en la que la actriz con algunas dosis de agua despoja la espuma para develar

de sus pechos.⁸ Roberto “cocina” la morfina en una cuchara sobre una flama en primer plano y en segundo vemos la televisión fuera de foco mostrando las escenas cinematográficas a manera de *loops*. La música del piano es aún más lenta y nostálgica como el tono de voz de Isabel que habla sobre el pasado. En detalle de la aguja en diagonal despiden unas gotas de morfina de nuevo frente a la televisión haciendo contrapunto visual entre la dosis de heroína y las escenas clásicas del cine argentino. Los violines vuelven y, tras una pausa, *crescendo* cobran relevancia. Ahora *decrecendo* acompañan la salida de Roberto de escena con una carta que Isabel somnolienta por el *rush* de la droga, le ha ordenado dejar debajo de la puerta.

El dispositivo del melodrama argentino tiene una peculiar exposición iconográfica, escenográfica, narrativa y dramática, entre otros. Podemos ver en este caso la condición híbrida y *kitsch* –con su retórica del exceso–, que involucra temáticas insólitas como las drogas o el *soft porno*; regido por una sustancia o motor emocional derivado de la nostalgia: una sensación de pérdida del tiempo pasado que se hace presente en una puesta en abismo a través de la reiteración de la imagen en el aparato televisivo que es mirado por la protagonista y acentuado por la melodía. Por su parte la línea del crimen, exclusiva del personaje masculino, entra y sale, se enuncia y se omite, se ve y se oculta a través de éste. Las líneas del poder que tejen el dispositivo se inclinan hacia el aspecto melodramático del desencuentro, ya no del amor o de la felicidad y la desdicha entre parejas o las familias, sino del individuo que se debate entre la vida y la muerte, la juventud y la vejez, el deterioro y la belleza, en fin, el juego entre *Eros* y *Thanatos*.

⁸ Estas imágenes llenas de erotismo, se quedaron para la posteridad del imaginario cinematográfico de Argentina.

Corrientes estilísticas y genéricas

Neonoir

El aura

La señal

Carancho

Nueve reinas

El secreto de sus ojos

Plata quemada



La señal (Ricardo Darín y Martín Hodara, 2007)



Carancho (Pablo Trapero, 2010)



El aura (Fabián Bielinsky, 2005)



Nueve reinas (Fabián Bielinsky, 2000)

Gráfica 5. El caso de *El secreto de sus ojos*.

Neonoir

Por su parte, la otra categoría en que me detendré de esta corriente sostenida entre el tono, el estilo y el género es el neonoir, un tipo de mirada que a la luz de la distancia reinventa corrientes estilísticas del pasado y le otorgan la condición de género recuperando su mitología, sus estructuras, temas e iconografía, así como el tono que lo caracteriza.

Hablamos de una mirada que se nutre del mismo cine, regida por la nostalgia por el pasado, pues el neonoir se define como “cualquier film realizado después del periodo del noir clásico, que contiene los temas noir y la sensibilidad noir” a través de una mirada retroactiva y sin la censura de épocas pasadas –como indica Mark Conrad en *The philosophy of neo-noir*. Estas cintas intensifican las características del existencialismo, recuperan el sentimiento de alienación propia de esta postura filosófica, seguida de la ansiedad, el pesimismo, la ambivalencia

moral, la desorientación, y una resistencia a la opresión que experimenta el sujeto posmoderno (2).

En esta línea se encuentra *El aura*, *La señal*, *Carancho*, *Nueve reinas*, *El secreto de sus ojos*, o *Plata quemada*. Por la iconografía, el tono y el estilo, representativa es *La señal*, donde Corvalán, un detective privado se ve envuelto en un mundo de engaños y ambiciones de poder. La mujer fatal, el gángster, y el detective de gabardina y sombrero operan en la Buenos Aires de 1952, año en que Eva Perón agoniza por el cáncer de útero.

Sin embargo si de algo goza el neonoir, es de su amplitud y reinención. Y obras como *El aura* con protagonista convertido en víctima por asesinar accidentalmente a un sujeto inmiscuido en un atraco, además de sólidos personajes que proyectan la alineación y el desencanto; o *El secreto de sus ojos* sostenida también por el más potente melodrama del desencuentro amoroso, por el crimen, el suspenso narrativo y por un halo de nostalgia por la Argentina perdida. Estas películas son claro ejemplo de la diversidad de historias, narrativas y estilos que son tentados por el noir clásico y por la nostalgia de un mundo, de una estética y una moral perdida.

Quizá en el caso de *El secreto de sus ojos*, recupera la materia prima de su etapa manierista del noir posclásico, al menos en tono y términos narrativos, donde fragmenta la historia y teje las tramas en clave melodramática, negra y del enigma tendiente “al policiaco que mantiene al espectador en espera del reacomodo de las piezas de la historia, para saber quién fue el asesino, conocer el paradero de éste” (Fernández, “El cine que habla en argentino”), y avanzada la historia, luchar contra una Argentina represora “que no se enseña en Harvard” –como dicta uno de los personajes.

Dos segmentos podrían ejemplificar el tono negro que se cruza con el melodrama y el motor emocional, léase suspenso. Pensemos en la escena inicial donde se posa el secreto: objeto motor del relato policiaco y del melodramático, pues la película se basa desde la narrativa en el flujo de la información ligada al secreto que se guarda y se posa en las miradas, así como en la información que se oculta a los personajes y al

espectador generando la intriga sobre un desencuentro amoroso. También podemos acudir a la secuencia paradigmática de persecución en el estadio que además retoma el suspenso espacial en medio de un movimiento intenso y vertiginoso donde los espectadores celebran las destrezas de sus equipos favoritos, a diferencia del suspenso temporal de la otra escena mencionada más claustrofóbica que agorafóbica.

Resaltemos la escena del “elevador”, otro microsegmentos representativo del suspenso basado en el conocimiento ilimitado, que nos habla de un dominio de las estrategias para dosificar la información de la historia propias del thriller. En ésta, tras haber expuesto la vulnerabilidad de los coprotagonistas en un régimen que hace peligrar hasta su vida, el antagonista y asesino Isidoro Gómez (Pablo Rango) –al saber que ha sido liberado de un proceso judicial por el “régimen fascista” y premiado con el puesto de esbirro– sorpresivamente sube al elevador que la pareja de abogados ocupa y que sabemos hicieron lo imposible para apresar a Isidoro, estos son: Benjamín Espósito (Ricardo Darín) e Irene Méndez (Soledad Villamil) el amor platónico de Benjamín. Durante el descenso lleno de una tensión, contenida sobre todo en las miradas o en los ojos que se cierran, descaradamente Isidoro dándoles la espalda saca una pistola, la carga y corta cartucho. El plano es cerrado, aunque ofrece un punto de vista periférico gracias a los espejos que cubren el elevador, lo cual genera una atmósfera claustrofóbica sostenida por los sonidos mecánicos del elevador y como menciono por las miradas fijas. Isidoro en el siguiente piso baja y los mira de frente. Las puertas se cierran, la tensión desaparece e Irene comienza a respirar agitadamente. Llega por fin la resolución de la amenaza anunciada al inicio de la escena que se basaba en dos posibilidades opuestas: ¿serán asesinados o vivirán para contarlo?

Consideramos importante detenernos en otro caso del neonoir que funde sus límites en la ciencia ficción: *La antena*. De esta obra nos interesa hacer un breve repaso estilístico, por su condición híbrida que apela como fuente creativa, al recurso del pastiche. La película trata sobre una metrópoli en resistencia aparentemente situada en el año 20, pero que bien podría ser de los años 30 o 40, aunque en el fondo

proyecta una espeluznante atemporalidad colmada de anacronismos. Con el recurso del narrador omnisciente del cuento clásico, nos introduce a la historia con el “Había una vez una ciudad sin voz...” En ésta el Sr. TV, magnate de las imágenes que circulan y de los productos que se consumen, desea apoderarse de lo único que le queda a la gente: las palabras. Para alcanzar su deseo de someter a los ciudadanos, debe transmitir el cantar de la Voz con una máquina inventada por el Dr. Y. La Voz es una mujer sin rostro que mantiene el don del habla, quien a su vez ha heredado la extraña condición a Tomás, su hijo invidente. Ella es secuestrada pero El Inventor, empleado de la TV, se entera de los siniestros propósitos del magnate dictador y ejecuta un plan de contra ataque apoyado por su familia, que consiste en transmitir la voz de Tomás a través de la antena y devolver las palabras a la gente. Tras un grito de libertad que evoca la pintura de Edvard Munch, “Finalmente la ciudad recuperó su voz y todo quedó reparado”; termina la película de nuevo con este título y el recurso final del cuento clásico.

La vía formal que elige el director es la alusión y el pastiche, el plagio consciente para constituir otra obra. Bajo el signo de la nostalgia y de lo que Gerard Genette define como el tercer caso de la parodia:

En el primer caso, [la parodia] desvía a un texto fuera de su objeto modificando sólo en la medida necesaria; en el segundo, se pondrá en marcha la integración en otro estilo, dejando el objeto lo más intacto, ya que permite la transformación estilística; y en el tercero, toma prestado de otro texto su estilo de componer. (186)

De tal manera el director se dedica a la reconstrucción de múltiples objetos que constituyen uno, de estilos donde sobresale el Expresionismo alemán que se opone a la impresión en su aspecto superficial y sensitivo, y permite indagar en ese mundo interior de las zonas oscuras del espíritu humano con fuerza psicológica y expresiva. Es la necesidad de redescubrir abstracciones y emociones propias e individuales para expresar la enfermedad del sujeto social contemporáneo.

Con estilo expresionista y tonalidad negra re-articula los códigos sonoros y visuales a través de la técnica del collage para evidenciar el artificio; usa la cámara lenta, la sobreimpresión, el polarizado. Igual el sonido y la música que “refuerza[n] plásticamente la historia y los textos que interactúan con la imagen [más que el mismo drama], pero –indica Sapir- no funcionan como el intertítulo tradicional, sino que están integrados [...], son parte de la estética de la película que está trabajada como un cómic, conviviendo los personajes con los textos” (Sapir).

Sin embargo, esta amalgama visual también repasa los elementos clásicos y los reinventa con un manierismo aventurado. La iconografía noir vuelve con la mujer fatal (tanto la Voz definida moralmente, o la enfermera, fetiche erótico de ambigüedad que a final vuelve al código moral), escenarios comunes (como la pelea de box), ayudantes antagonistas (como esbirros gangsteriles), sin olvidar la atmósfera opresiva del espacio urbano laberíntico, donde el soborno y el crimen están a la vuelta de la esquina. Pero también a estrategias clásicas de las emociones representadas, con suspenso narrativo y sus objetos propios como “la llave” que algo abre pero no sabemos qué; la intriga y la curiosidad con el secreto que guarda el Sr. TV, y sus pistas como el guante olvidado de la Voz que da pauta a revelar su secuestro.

He aquí desde un rápido repaso del estilo que rige la cartografía. Pero también de la condición híbrida del thriller que goza de una autonomía y originalidad ligada a la cultura de la que surge. Nuevamente las líneas de sedimentación y de creatividad a través de las curvas de enunciación entran en juego para romper los límites de las definiciones del género y reacomodarlos en lo que podríamos llamar matrices genéricas y de estilo.

Palabras finales

Finalmente, tras exponer lo que sugiero como una cartografía del thriller argentino, y mostrar una de las principales rutas, al menos con dos de sus categorías que la definen, ofrezco un boceto de cómo puedo construir

un panorama que permita orientar en la difícil labor de clasificar películas que cruzan sus rutas genéricas, temáticas y de estilo, a la menor provocación, según la condición que impone el dispositivo (la labor será encontrar mecanismos de análisis a partir de este concepto de dispositivo).

Una labor que se complica cuando se quiere ampliar a las distintas cinematografías latinoamericanas que imponen sus propias marcas culturales e industriales, colmando la cartografía de rutas diversas, caminos sinuosos e imprecisiones en el paisaje. Simplemente la misma ideología y cultura emocional cambia en los distintos territorios ficcionales, como el hecho de que Argentina generalmente se rija por el tono de nostalgia o que Brasil tenga explicaciones deterministas sobre el crimen.

Con todo, se reserva de continuar la categorización en otras cinematografías como a mexicana o la brasileña, hablamos del paisaje de un cine transnacional en términos textuales e industriales que implica la interrelación entre lo local, lo nacional y lo global, así como el ejercicio de nuevos procesos: modos de (co)producción, distribución, exhibición, y cambios en los patrones de consumo. Pero también en las nuevas tecnologías que aportan considerablemente a la tendencia híbrida de géneros y del lenguaje materializado en otras propuestas estéticas sobre ciertos universos morales.

Por ello, sugerimos en este ensayo categorías que permitan trazar rutas orientadoras más amplias que lleven a analizar de mejor manera la noción de thriller latinoamericano que ofrece resultados originales en aras de una cultura glocal, aquella que fusiona las culturas tradicionales con las culturas transnacionales a través de géneros comunes con sus particulares recursos iconográficos, temáticos, sintácticos y semánticos, o mejor dicho con sus líneas de sedimentación, actualización y sus curvas de enunciación y visibilidad que definen ciertos grupos de producciones cinematográficas, que definitivamente gozan de una identidad estética y cultural.

Bibliografía

- Altman, Rick. “De qué hablamos cuando hablamos de géneros” en *Estudios cinematográficos*: Núm. 19, México, UNAM, junio-octubre, 2000. 12-24. Impreso.
- . *Los géneros cinematográficos*: Barcelona, Paidós, 2000. Impreso.
- Aumont, Jacques. *Estética del cine*: Barcelona, Paidós, 1996. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*: México, Siglo XXI, 1995. Impreso.
- Bloch, Marianne. “El nuevo minimalismo hispánico o como un antigénero se podría convertir en nuevo género”, en Nancy Berthier y Antonia del Rey-Reguillo (eds.) *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos*, Tirant Humanidades, Valencia, 2014. Impreso.
- Conrad, Mark, *The philosophy of neo-noir*: Kentucky, The University Press of Kentucky, 2009. Impreso.
- Da Silva, Hadija Chalupe. “La zona e tropa de elite: os paralelos e diferenças da narrativa de thriller social contemporâneo”, en Tunico Amancio, (Ed.), *Brasil México, Aproximaciones cinematográficas*: Brasil, UAM, UFF, 2011. 36-54. Impreso.
- Fernández, Álvaro. *Crimen y suspense en el cine mexicano (1946-1955)*: Zamora, El Colegio de Michoacán, 2007. Impreso.
- . “El cine que habla en argentino”, en *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*: Núm. 2, Guadalajara, FICG, UdeG, julio-diciembre, 2010. Web. 12 diciembre 2010.
- . “Nuevas matrices en el thriller latinoamericano” en Nancy Berthier y Antonia del Rey-Reguillo (eds.) *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos*: Valencia, Tirant Humanidades, 2014. Impreso.
- Guilles Deleuze “¿Qué es un dispositivo?”, en Gilles Deleuze *et al. Michel Foucault. Filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990. 107-115. Impreso.

- Heredero, Carlos F. y Santamarina, Antonio. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*: Barcelona, Paidós, 1998. Impreso.
- Jameson, Frederic. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*: Barcelona, Paidós, 1992. Impreso.
- Monsiváis, Carlos, “Se sufre pero se aprende” en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*: México, El milagro/Imcine, 1994. Impreso.
- Oroz, Silvia. *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995. Impreso.
- Sapir, Esteban, “En el comienzo estaba el ojo” en *Grupo Kane* realizada en noviembre de 2007 y publicada en http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=74:artentreves-tebansapir&catid=36:catficcio&Itemid=29, consultado el 6 de agosto de 2012. Web. 6 agosto 2012.
- Rolnik, Suely. *Cartografía Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*: Sao Paulo, Estação Liberdade, 1989. Impreso.
- Rubin, Martin. *Thrillers*: Madrid, Cambridge University Press, 2000. Impreso.
- Téllez, José Luis. *Acerca del melodrama*: Valencia, Generalitat Valenciana, 1987. Impreso.
- Voredrer, Peter, et al. *Suspense. Conceptualizations. Theoretical Analysis, and Empirical Explorations*: Nueva Jersey, Lawrence Associates Publishers, 1996. Impreso.
- Zavala, Lauro. “Los géneros cinematográficos en el cine iberoamericano”, (Trabajo inédito).