

# UN CIGARRO

# INTERMINABLE:

# los nuevos aires del *film noir*



**El paso del tiempo ha llevado al *film noir*, del mismo modo que a cualquier género cinematográfico, a apartarse de su concepción inicial y verse reinterpretado y adaptado a tiempos modernos. Este texto explora cómo las nociones del género se adecúan a nuevas ideologías, distintas cosmovisiones y su coexistencia profílmica con otros géneros en películas estrenadas en la última década.**

*We're buried, ain't we? The only thing is, we ain't dead.*  
Burt Lancaster en *Fuerza bruta* (*Brute Force*. Jules Dassin, 1947)

★ **MARIANO SOTO GONZALES**

Quién no recuerda su primer cigarro? Ese instante entre la calada inicial y la exhalación del humo en el que puedes sentirte, al menos por unos segundos que se tornan infinitos, debajo del saco y sombrero de Sam Spade y Philip Marlowe. De pronto, puedes verte caminando por calles estrechas y mojadas, entre sombras en las que se vislumbran el bien y el mal, buscando pistas que llevan a ningún lado y recitándote internamente las situaciones que te llevaron hasta allí o, dicho de otro modo, has caído en ese solitario lugar llamado cine negro. El *film noir* —cual cigarro— ha pasado de boca en boca entre directores y críticos, incapaces hasta la fecha de consensuar y, más bien, han dejado definiciones tan ambiguas como la moral de los personajes de este género. Están quienes lo encasillan en su contexto histórico y le ponen un fin estricto, tras su época dorada, en la etapa posguerra; otros no apartan su concepción del tándem entre estética y narrativa, y lo dejan a merced de la herencia expresionista y sus claroscuros, que lo interpretan más como un tono o atmósfera; y otros destacan su valor sociológico, de personajes fatalistas en ciudades podridas, de mensajes subversivos y de la incapacidad del sistema. Es difícil encasillar académicamente el *noir*, pero ¿cómo es que hoy, con tanta incertidumbre en su definición, resulta tan reconocible en pantalla? ¿Aquel cigarrillo con el que todo empezó se apagó? Parece que, a lo largo de todos estos años, las cenizas de ese mismo cigarro —la gran herencia cinematográfica— han recorrido el camino para traer el *film noir* hasta el cine contemporáneo, un género cuya colilla no está cerca de apagarse y, al contrario, ha encontrado la forma de adaptarse a la convivencia con otros géneros e ideologías sin perder su esencia.

Antes de sus primeras caladas, aparecen entregas primigenias de cine gansteril en cintas como *Los mosqueteros de Pig Alley* (*The Musketeers of Pig Alley*. D. W. Griffith, 1912), *The Regeneration* (Raoul Walsh, 1915) o *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927) de Josef von Sternberg, en donde se empezaba a indagar en el interés por lo delictivo y policial. Digamos que fueron la chispa que encendería el cigarro. Es hasta los años treinta que el género empieza a tomar forma, películas como *20,000 años en Sing Sing* (*20,000 Years in Sing Sing*. Michael Curtiz, 1932) o *Scarface* (Howard Hawks, 1932) fungen como una especie de *proto-noir* y se adelantan con algunos de los intereses del género. Ya con la aparición de la literatura *pulp* y *hard boiled*, y con el éxodo de directores, cinematógrafos y guionistas que escapaban de la guerra en Europa, se completa la figura de lo que se conoce como cine negro. La censura, el fatalismo, la decadencia moral, el desencanto con el sistema, una nueva estética concebida entre sombras profundas y, claramente, los cigarrillos engendraron este género. Los nuevos rostros del cine negro se encuentran en detectives, criminales y hasta periodistas alienados de la sociedad, marginales, meditabundos y dubitativos, llenos de traumas con el pasado y atrapados en enigmas que buscan resolver sin importar los costos morales, antihéroes que caen ante la seducción de una mujer que, sin saberlo, los llevarán a perder los estribos.

*El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*. John Huston, 1941) aparece como la cinta que oficialmente inicia este género



Fuente: SensaCine

como se le conoce. De aquí en adelante, la batuta fue pasando por grandes directores que encontraban nuevas maneras de contar estas historias, desde John Huston, Fritz Lang, Otto Preminger, Michael Curtiz, Edward Dmytryk y Raoul Walsh hasta Billy Wilder, Robert Altman y Orson Welles. También se destaca la incursión de Anthony Mann en el *noir* de la mano de John Alton, probablemente el director de fotografía más prolijo y característico de este *look*. Incluso, cintas de Anthony Mann como *Mala moneda* (*T-Men*, 1947) o *Pasiones de fuego* (*Raw Deal*, 1948), y otras tantas, encontraron su producción en la clase B, no en vano el mismo Paul Schrader (2012) aseguró que el cine negro fue la época más creativa de la historia de Hollywood en relación con la calidad de sus películas. Cintas como *Un adiós peligroso* (*The Long Goodbye*. Robert Altman, 1973), *Barrio Chino* (*Chinatown*. Roman Polanski, 1974) o *La piscina mortal* (*The Drowning Pool*. Stuart Rosenberg, 1975) son otros grandes títulos que empezaron a elevar —y apartar— al género de su



punto de partida y lo acercaron a lo que se denominaría *neo-noir*. Es imposible no nombrar a Alfred Hitchcock, quien sustrajo elementos del género y los resignificó en cintas como *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), *Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, 1946), *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) y hasta *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), la cual para muchos no encaja en un sentido estricto, pero aparece como una de sus cartas más revolucionarias para el género y para el cine. En ese paso por Europa, específicamente en Francia, se encuentra con las figuras de Jean-Pierre Melville, Henri Verneuil, incluso Bresson, Louis Malle, el hitchcockiano Claude Chabrol y hasta Godard, quien inició una revolución cinematográfica con *Sin Aliento* (*À bout de souffle*, 1960). Llegó hasta Japón con Kurosawa y su icónico cuarteto de cine negro, Koreyoshi Kurahara, el disruptivo Masahiro Shinoda o el gran Seijun Suzuki, e incluso tuvo incursiones por Latinoamérica con grandes nombres en Argentina y México. Las miradas no solo van hacia al pasado, empiezan a preguntarse por el futuro, encontrando en la ciencia ficción una excusa para

**Foto:**  
*Fuerza bruta*

preocuparse por los fatalismos que nos aquejarán en cintas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Brasil* (*Brazil*, Terry Gilliam, 1985) o *12 monos* (*Twelve Monkeys*, Terry Gilliam, 1995), en lo que se conocería como el subgénero *tech noir*, que tiene una estética *cyberpunk* que llega hasta la animación. David Lynch se encargó de reinterpretar los cánones del género para traer cintas como *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) o *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), en donde vemos una *femme fatale* revitalizada, apartada de la mirada misógina en la que se origina y que dota el ambiente negro de fantasía y surrealismo. La llegada del nuevo milenio trajo consigo los retazos del *noir* de la mano de los Coen y Fincher, quienes ya habían experimentado en décadas previas con el género, o cintas más recientes como *La ciudad del pecado* (*Sin City*, Robert Rodriguez y Frank Miller, 2005), *Primicia mortal* (*Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014) o *Drive* (Nicholas Winding Refn, 2011).

El cine negro es, quizás junto al wéstern, un género capaz de mantener su espíritu tras tantas adaptaciones, reinterpretaciones y lecturas. Incluso, esto se ejemplifica de forma perfecta de la mano de Martin Scorsese y Paul Schrader con *Taxi Driver* (1974), en donde ambos géneros son apartados de su estilo característico, pero son condensados en una nueva lectura que no se aparta de sus arquetipos ni su mitología, su esencia misma se condensa y le da cara al nuevo cine de Hollywood. Hoy, su paso es tan difuso como el humo que merodea las oficinas, moteles

y despachos del ambiente *noiry*, sin embargo, grandes nombres han sabido extrapolar la esencia de este género y traerlo a las bases de nuevas formas de pensamiento y problemáticas de nuestros tiempos, por lo que resulta conveniente repasar el camino del cine negro alejado de su lugar de origen en algunas entregas de la última década, estrenadas en un lapso de cinco años, y cómo encuentra un balance entre su esencia y la convivencia con distintos géneros.

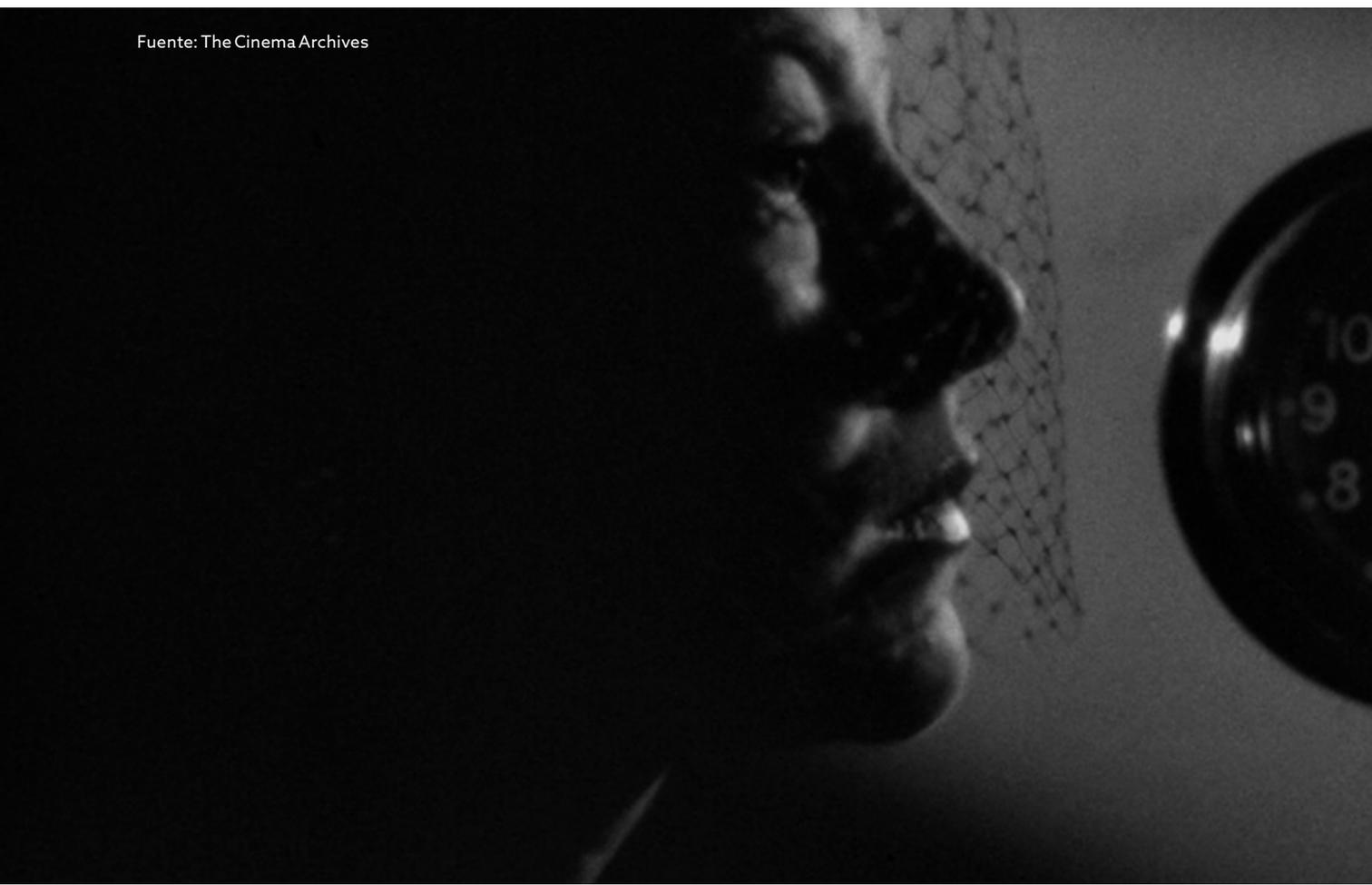
### Entre cigarros y la cosmovisión asiática

*Burning* (*Beoning*, 2018) de Lee Chang-dong es un filme con tintes posmodernistas que bebe directamente de los tropos del *noir*, lo que ya había hecho antes en su ópera prima, *Green Fish* (*Chologmulgogi*, 1997). Basada en un cuento de Haruki Murakami, *Burning* deconstruye el género y muchos de sus elementos al dirigir la atención hacia tópicos como la diferencia de clase y los roles de género. Los primeros minutos de la cinta muestran, con una cámara en mano inestable y temblorosa, el humo del cigarro de Jong-su, un joven escritor que fuma detrás de un muro durante su trabajo como repartidor. Al rato, se encuentra con Hae-mi, una antigua vecina cuya belleza lo hipnotiza rápidamente. La siguiente escena nos muestra a ambos fumando juntos en su descanso escondidos en un callejón oscuro en pleno día y manteniendo una charla de la cual nacerá su siguiente encuentro.

La figura del detective va cobrando forma en Jong-su, de carácter fatalista, observador y curioso, inclinado a vivir en un sistema fallido y repleto de traumas del pasado como el abandono de su madre o los problemas emocionales de su padre, quien afronta un juicio y lleva al protagonista a vivir temporalmente en la granja de su infancia. Por su parte, Hae-mi asciende como una suerte de *femme fatale*, quien, en sentido estricto, seduce a Jong-su, lo lleva a perder la cordura y hasta lo termina empujando a cometer un crimen; sin embargo, nada de esto sucede como en un *noir* clásico. Encontramos en Hae-mi un enigma como tal, cada cosa que dice termina pareciendo una mentira, una pista falsa, desde su memoria en la que cae al pozo y Jong-su la rescata hasta su existencia realmente no confirmada. A pesar de su atractivo, ella no lo usa para aventajarse como la mujer fatal tradicional, el director replantea esa figura misógina del cine negro clásico en donde la presencia femenina cargaba con cierto antagonismo, pues usaba la belleza y la seducción para colocar al protagonista en situaciones de peligro y hasta de muerte. Es importante comprender que la visión

**Foto:**  
*Pasiones de  
fuego*

Fuente: The Cinema Archives



de este arquetipo nace tras la reubicación del estatus de la mujer en la posguerra, la cual se estaba introduciendo a la fuerza laboral y adquiriendo un mayor poder económico y libertad sexual para los estándares de la época, situación que se criticaba en el *noir* al colocar a la *femme fatale* como representación de los valores opuestos a los que querían establecer como positivos. El director surcoreano desdibuja esta figura y la coloca frente al machismo de la sociedad coreana, en donde la misma joven confiesa haberse sometido a cirugías estéticas para calzar en los estándares, además de tener que trabajar con vestimentas cortas para llamar la atención de consumidores. Ahora, en lugar de mostrarla como una figura antagonista, pasa a ser una víctima del sistema y sus transformaciones demandantes hacia la estética femenina. Entre el capitalismo y el *male gaze*, se le encasilla a este estereotipo, pasando a ser vista como una persona bella, pero con personajes que ignoran que en el fondo es una persona pura, soñadora, y pasando por alto la valoración de sus sentimientos, deshumanizando su figura

La película se aparta de los moteles, despachos y oficinas, aquellas zonas de aislamiento y alienación de los protagonistas

comunes en el género, y son reemplazados por lugares como el monoambiente donde vive Hae-mi, un minidepartamento al que apenas le da la luz del sol. La despersonalización y enajenación llegan como consecuencia del sistema, la clase social define los caminos y lugares a los que pueden acceder los personajes. Las sombras profundas y los claroscuros de esas historias decadentes, de lugares encaminados hacia la oscuridad del ser, son traídos a la brecha social coreana, y se hace aún más evidente con la presencia de Ben, el hombre con quien regresa Hae-mi de su viaje. Su llegada remarca el contraste entre clases, su enorme casa se vuelve un objeto de aspiración al que Jong-su ni siquiera se siente capaz de corresponder, y que además dista mucho de su hogar en la zona rural o el pequeño cuarto en el que vive Hae-mi.

Ben muestra una mirada altanera, cínica y hasta exotizada hacia sus nuevos allegados, y recuerda constantemente con sus acciones y actitudes que es él quien tiene el control y poder. Desencadena nuevos conflictos: por un lado, la desaparición de Hae-mi y su potencial culpabilidad llevan a Jong-su a empezar su encrucijada detectivesca y, por otro lado, destapa la mirada machista y las construcciones de masculinidad en ambos hombres, situando a Hae-mi como un trofeo u objeto que solo uno de los dos puede poseer. En una de las escenas más impactantes de la película, sino la mejor, Hae-mi baila —ante el mesmerizante *needle drop* de *Générique*, parte de la banda sonora compuesta por Miles Davis para *Ascenseur para el cadalso* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958) de Louis Malle— con el torso descubierto frente al atardecer, perdiéndose entre la caída del sol, mientras siente y prueba, por primera vez, esa tan ansiada libertad a la que aspira; sin embargo, Jong-su la recrimina y la acusa de ser “fácil” por desnudarse frente a los hombres y demostrar que no es una persona intachable: su moralidad recae en su concepción misógina. No existen héroes en esta historia, tampoco detectives reales. Tanto Jong-su como el espectador, entre tantas pistas que se desvanecen, detalles que parecen coincidencia y metáforas tan obvias que no parecen ser verdad, están jugando a investigar. Chang-dong realiza una pantomima del cine negro, lo despoja de su estética y lo convierte en algo más, al igual que la mandarina imaginaria que Hae-mi come con mímicas, el truco está en olvidar que no está ahí.

Siguiendo en la zona rural del continente asiático y con un año de diferencia, Diào Yìnnán estrena *El lago del ganso salvaje* (*Nánfāng Chēzhàn de Jùhuì*, 2019), cinta que recupera las nociones del *noir* y nos sitúa en la periferia de Wuhan, una ciudad sin ley en donde nadie podría cuidar de nadie; entre puestos callejeros, informalidad, delincuencia, calles sin asfaltar y policías violentos y corruptos, el director dibuja la China contemporánea en una imagen hiperestilizada del cine negro clásico. Dejando atrás los claroscuros en blanco y negro, la decadencia del submundo al que pertenecen es filmada entre sombras que se impregnan en los intensos colores neón, el fatalismo y la criminalidad se agitan sobre esa hipnotizante estética que recuerdan al cine de Wong Kar-Wai, o ejemplos más contemporáneos





Fuente: MUBI

como Bi Gan o Jia Zhangke, quienes recientemente coquetearon con el *noir* en cintas como *Largo viaje hacia la noche* (*Dìqíú Zuìhòu de Yèwǎn*, Bi Gan, 2018) o *La ceniza es el blanco más puro* (*Jiāng hu er nǚ*, Jia Zhangke, 2018), y sin dejar de mencionar la anterior cinta del mismo Yinán: *Tan negro como el carbón* (*Báirì Yàn huǒ*, 2014), una de las mejores aproximaciones al género de la última década.

*El lago del ganso salvaje* (mejor conocida por su título en inglés, *The Wild Goose Lake*) abre, como no podía ser de otra forma, con un cigarro, una estación de tren y una noche lluviosa, elementos que juntos no dirigen a ningún lugar que no sea el cine negro. Zhou, un ladrón de motos herido y buscado, se encuentra con Liu Aiai, una prostituta que va en representación de su esposa que no ve hace cinco años para cobrar la recompensa de su búsqueda. Al igual que en *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), los hechos se recapitulan en una serie de *flashbacks*, aunque se despoja de la figura del narrador. Diào Yinán plantea un interesante contraste en su lenguaje, las primeras escenas muestran secuencias de peleas con grandes coreografías y violencia explícita —que hasta incluye una decapitación—, que recuerdan a las cintas de Takeshi Kitano o Johnnie To, pero luego, como si la verdadera violencia y decadencia estuviera en la misma sociedad, el tono cambia, se aleja de la explicitud para cocinarse a fuego lento en una exploración más calmada por la ciudad, con un tono más realista que evoca la representación de la marginalidad vista en otras cintas de Zhangke como *Pickpocket* (*Xiao Wu*, 1997) o *Naturaleza muerta* (*Sānxiá hǎorén*, 2007). En su segunda mitad, el filme se inclina hacia otros terrenos y da destellos de otros géneros, perceptibles en la misma puesta en escena,

**Foto:**  
*El largo adiós*

como en la inclusión de detalles oníricos, poéticos y hasta surreales. Estas elecciones traen a la mente figuras como las de Seijun Suzuki, Sion Sono y hasta Toshio Matsumoto, salvando las distancias, a través de su uso del color, las escenografías y un montaje fragmentado que mezcla metáforas visuales apoyadas de una inmersión sonora. A pesar de ser bastante fiel al género, su cosmovisión nacional y el hibridaje le dan a la película una concepción única del cine negro.

Liu representa la figura de una *femme fatale* caminando en una encrucijada; si bien posee el encanto y la belleza, así como la habilidad de seducción, está atrapada por las consecuencias junto a Zhou, embarcarse en esa misión puede llevarla a la perdición tanto como a él. A pesar de esto, los aires de traición están latentes todo el tiempo, basados, quizás, en estereotipos misóginos y clasistas, pues la mujer prostituta que trabaja para otros criminales siempre será juzgada bajo esa lógica, tanto en lo estructural como en lo diegético. Otro elemento que se reconstruye del *noir* clásico es la presencia de fuerzas de la ley corrompidas, que aparecen incluso como una variación de los gánsteres a los que enfrentan. Aquí, en esa visión derrotada, fatalista e injusta de la sociedad, la policía no escatima en la violencia y el abuso de autoridad para llegar hasta Zhou.



Bajo el mismo respeto por las bases del género, aparece *La decisión de partir* (*Heojil kyolshim*, 2022), obra maestra contemporánea de uno de los más grandes directores surcoreanos, Park Chan-wook. Aquí, nuevamente encontramos la figura deconstruida de la mujer fatal, Seo-rae, viuda y principal sospechosa de la muerte de su marido, caso que Hae-joon —nuestro detective en cuestión— está investigando. Rápidamente, entre el deseo y la prohibición, al tratarse de un hombre casado, surge un romance que va agarrando fuerza hasta chocar con la obsesión mutua. El crimen se resuelve muy pronto en la película, pero no es el fin de la historia, Seo-rae es culpable, lo que inicia un juego de poder y atracción, un tira y afloja tan romántico como enfermizo con el policía, a quien es capaz de sacar hasta de su propia ciudad y llamar su atención a través de otro asesinato.

La figura del detective se construye en territorio conocido del género: un pasado tortuoso, las fobias, el fatalismo, su dudosa moralidad e impedimentos físicos como el insomnio severo —quizás en una especie de homenaje a *Vértigo* de Hitchcock— que solo puede curarse con la compañía de su nueva amante. El ambiente se consume por el mal presagio, la maldad, la oscuridad, la injusticia y la decadencia de la sociedad, lo que marca su cercanía con el cine negro y con un elemento que llama bastante la atención: los aires de guerra. Esto no resulta nuevo en el cine de Park

Chan-wook, quien ya ha explorado las tensiones de su país con su vecino del norte en *Área compartida de seguridad* (*Gongdong gyeongbi gu-yeok* JSA, 2000). La presencia de la figura bélica trae una brisa que recuerda al éxodo de los descontentos guionistas y directores que llegaban a Hollywood escapando del conflicto, y cómo el desencanto de su llegada y el choque de realidad —la falsa idea del sueño americano— llevaron a transportar ese sentimiento a los filmes de la época, que llevaron al cine a encontrar ese tono tan característico, filosófico y existencialista. Ese descontento se traslada a una sociedad actual como la coreana que, a pesar de sus grandes avances económicos, se rige por cierta opresión, tanto social, económica y hasta estética, como se ve en *Burning*, sobre sus ciudadanos. Es el ambiente ideal para que los sueños mueran y el cine negro encuentre su lugar.

El contacto del cine negro, sus arquetipos, conceptos y figuras estéticas con la cultura asiática y la propia cosmovisión de sus grandes autores dan como resultado una reinterpretación del género, dejando cintas como las mencionadas en el texto, así como otras tantas. En ellas se puede apreciar la evolución constante y la adopción de elementos que van desde las características geográficas hasta las socioculturales, hibridaje que no es exclusivo del continente asiático.

### **El humo, la repetición y Latinoamérica**

El fenómeno *noir* y sus reinterpretaciones más recientes pueden encontrarse también en Latinoamérica. En *Fauna* (2020), el mexicano Nicolás Pereda explora el género al despojarlo de toda su estructura visual, pero respeta los

cánones arquetípicos para llevarlo a un terreno más experimental. Su estilo bastante austero, de ritmo lento y mucha impronta autoral, que roza en varias ocasiones la no ficción y prueba métodos y conceptos actorales que extrae de Bresson y hasta del teatro para dejar en claro la artificialidad de su obra, parece no dejar espacio para el cine negro; sin embargo, logra darle la vuelta.

*Fauna* empieza con dos hermanos, sus siempre fieles Gabino Rodríguez y Luisa Pardo, protagonistas en casi todas sus cintas con personajes homónimos, que van a visitar a sus padres acompañados del novio de Luisa, Paco (Francisco Barreiro), actor de la serie *Narcos: México* (Chris Brancato, Carlo Bernard y Doug Miro, 2018-2021), quien interpreta en la película justamente, a un actor dicha serie. El director remarca su descontento con la banalización de la violencia en producciones extranjeras —conocidas como narconovelas—, y lo lleva al extremo mediante una parodia en una secuencia donde le piden al actor repetir insistentemente sus diálogos de la serie. Por su parte, Luisa y Teresa, su madre, ensayan un monólogo extraído de *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978) de Ingmar Bergman, también en repetidas ocasiones. Este experimento metacinemático de actores interpretando actores, además de la constante repetición —antes explorada en cintas como *Los mejores temas* (Nicolás Pereda, 2012)—, revela el carácter performativo de su cine. En este estado de plena conciencia de encontrarse frente a una película, surgen estas reflexiones sobre la violencia, el crimen organizado y hasta roles de género; se coloca a la actuación e interpretación como el elemento más potente de su cine y, en específico, de esta película y sus vínculos con el cine negro.

Hasta ese momento, salvo el ambiente fatalista y los ligeros aires de decadencia, y algún elemento iconográfico como el exceso de cigarrillos, nada sugiere la presencia del *noir*. Todo cambia cuando repentinamente se rompe la barrera entre la ficción y la realidad profílmica. Pereda cambia la historia; nos coloca a Luisa y Gabino interpretando a otras personas: esta vez un hombre en busca de un sujeto desaparecido misteriosamente y una mujer que busca ayudar a su hermana a escapar de su marido abusivo. De pronto, estamos dentro de una película negra —o la *performance* de una— con un detective y una *femme fatale*, un misterio por resolver y decisiones por tomar en un ambiente rodeado de desesperanza y fatalidad. Los mismos actores que interpretaban actores ahora representan personajes de otra época dentro de su misma película y, aún dentro, siguen interpretando escenas. *Fauna*, que es el nombre que tiene el nuevo personaje de Luisa, en su intento por convencer a Gabino de ayudar a su hermana Flora, ensaya con él lo que sería el disimulado encuentro que debe tener con ella para que acepte el apoyo, ahora, entre mímicas de cigarrillos se disfrazan de personajes de *noir* en una metahistoria que, de por sí, ya presenta estos elementos. El ejercicio performativo ha llevado al filme a despojarse de su tono inicial para pretender explorar otro género

**Foto:**  
Los  
delinquentes

Fuente: : IMDb



sin dejar de lado las problemáticas planteadas inicialmente. Las nuevas localidades son hoteles, bares y cantinas, espacios rodeados por sombras, mujeres y pelucas, con una cantante en un pequeño local que bien podría ser sacado de una película de Lynch en sus secuencias nocturnas en clubes y hasta *doppelgängers* que parecen homenajear a Hitchcock. La excusa para el cambio en el relato es la novela que leía Gabino (el hermano del inicio), quien empieza a contarle la trama de su libro y termina marcando el giro argumental. Él, con cigarro en mano, al igual que mencioné al inicio del texto, se imagina en los zapatos de un detective viendo su ciudad, sus problemas y su contexto como el espacio donde se desarrolla su película negra.

En Argentina, se estrena *Los delincuentes* (2023) de Rodrigo Moreno, pero para hablar de ella se debe empezar por *Apenas un delincuente* (1949) de Hugo Fregonese, película de la que toma inspiración, y por el universo de *noir* criollo que se escribió en Argentina con cintas como *Del otro lado del puente* (1953), *Ensayo final* (1955), *Yo no elegí mi vida* (1949) o *La muerte está mintiendo* (1950), en donde el fatalismo y el tango se encuentran para llevar al antihéroe, que empieza a corromperse en el proceso por las urbes argentinas. De la película de Fregonese se extrae la idea de un banquero que decide robar una gran cantidad de dinero, esconderlo y entregarse para recuperarlo al salir, pues en su cálculo le resulta más a cuenta la prisión federal que la cárcel laboral y explotadora. Más allá, Moreno encamina su película bajo su propia visión, además de impregnarla de referencias y de un claro amor por el cine y conocimiento por los géneros, donde ejemplifica cómo recuperar la esencia de filmes de antaño sin perder una identidad propia ni caer en ser una mera imitación.

El ejercicio que plantea es interesante, pues mientras avanza la película lentamente se va despojando de elementos del *noir* que plantea inicialmente y va llegando a explorar en otros géneros que van desde la comedia, el drama romántico, la *road movie* y hasta el *wéstern*, ilustrado perfectamente en saltos musicales que van del *jazz* al tango y de este al *rock*. En cierto modo, como en el filme de Pereda, pareciera tratarse de dos películas en una sola debido al notorio cambio de tono que, en este caso, se introduce con bastante sutileza. Siguiendo las coincidencias con la cinta del director mexicano, *Los delincuentes* experimenta con la repetición: actores que encarnan a dos personajes y dos protagonistas —cuyos nombres Román y Morán son parte de un mismo anagrama— que parecen ser la misma persona. Esta idea se alimenta de distintos planos y pantallas divididas que comparan sus situaciones en simultáneo. De forma metaficcional, podría encontrar en estos personajes que exploran una misma identidad un eco de la película *per se*, el acto de la realización

cinematográfica, y su encuentro de géneros en aras de una esencia propia unificadora.

Morán, nuestro antihéroe, en su ambigua moralidad decide inclinarse por quebrantar la ley e involucrar, sin consultarle, a su compañero Román —*leitmotiv* de las letras de sus nombres que llega a incluir a Norma y hasta Ramón y Namor—, quien deberá esconder el dinero mientras él cumple su condena. Existe la intención de empujar el ambiente pesimista del *noir* en busca de su libertad, como menciona la canción de Pappo's Blues que suena durante el final del filme. Su aproximación es mucho más poética, divagadora, nos sitúa en el lugar de dos clasemedios traicionados por un sistema que oprime, explota y aliena, ambos enamorados de la misma mujer, que más que una *femme fatale*, aquí es vista como un camino hacia la libertad, como un ejemplo al cual aspirar, como la excusa para dar un salto.

Y eso mismo hace Moreno. El tono va cambiando en su contraste entre ciudad y campo, las cercanías con Bresson y la clara influencia de *El dinero* (*L'Argent*, 1983) van acercándolo más al Renoir de *Una salida al campo* (*Partie de campagne*, rodada en 1936 y estrenada póstumamente en 1946) o los rayos de sol de un verano rohmeriano. Mientras más se aleja de la ciudad, más se encamina hacia otros géneros, y así es como termina desembarcando en el *wéstern*. Tanto el *noir* como el género del viejo Oeste poseen esa pureza y nobleza, ese valor central tan potente que los hace moldeables a épocas e imaginarios y que son altamente compatibles con otros géneros. No por nada Moreno encuentra esta sinergia en su película, del mismo modo que lo han hecho directores que ejecutaron ambos géneros en su filmografía como Nicholas Ray, Raoul Walsh, Anthony Mann y hasta el propio Hugo Fregonese. Hay una escena en la que Germán del Toro, en uno de los dos papeles que interpreta en la cinta, dice: “Había menos libertad, pero podías fumar donde quisieras”, en lo que parece ser Moreno demostrando su amor por los géneros —tantas veces declarados como muertos o desaparecidos— y por las películas antiguas. En síntesis, amor por el cine. ¿Quién impide volver a ver un detective fumando en medio de un pequeño cuarto repleto de sombras o a un vaquero cabalgando hacia el horizonte?

El *film noir* ha demostrado su vigencia y capacidad de reinención, y su presencia en estas cintas de diferentes partes del mundo revelan su carácter unificador entre géneros y su capacidad para ser introducido en diferentes ejercicios cinematográficos para adaptar distintas cosmovisiones y distintas formas de pensamiento. Aparentemente, aquel viejo cigarro está muy lejos de apagarse, incluso se reconstruye a través de sus propias cenizas, dejándolas como un rastro para que quien tenga el gusto de volver a darle una calada sepa por donde debe caminar. ○

## Referencias

Schrader, P. (2012). Notes on Film Noir. En B. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (pp. 265-278). University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/742055-022>