

TERRITORIO EN SOMBRAS INVASOR EN EL MARCO DEL *NEO-NOIR* ESPAÑOL

Lourdes López León
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Invasor, penúltima película de Daniel Calparsoro realizada en 2012, viene a sumarse a todo un corpus fílmico que, desde la cinematografía española, incursiona en el género negro desde la órbita del *neo-noir*. Este se consolida como nuevo género, fruto de la evolución, en época contemporánea, del *film noir* clásico. La presencia en España de películas construidas en torno a elementos y convenciones *noir* es un hecho evidente aunque aparentemente aún no completamente reconocido. El filme de Calparsoro, además de utilizar el género para realizar una personal lectura más o menos oscura de una etapa concreta de la política y la sociedad españolas, cristaliza muchos de esos elementos, poniendo en evidencia la fuerte presencia de la que, sobre todo en las últimas décadas, el género negro goza en nuestro país.

PALABRAS CLAVE: Cine negro, *neo-noir*, *power-noir*, *thriller*, conspiración, ambigüedad moral, investigación, ciudad, corrupción, culpa, futilidad, desequilibrio, persecución, sociedad.

ABSTRACT

«SHADOWLAND. “Invasor” as an example of Spanish Neo-Noir». *Invasor* (2012) is Daniel Calparsoro’s last but one piece of work. Within Spanish cinematography, this film joins a while film corpus that treads into the *noir* genre from the perspective of neo-noir. The latter confirming as a new genre itself, resulting from the contemporary evolution of classic *films noirs*. In Spain, the presence of films built upon *noir* elements and conventions becomes apparent; though it seems it is not completely acknowledged yet. Calparsoro’s film adopts the genre to take a personal —and more or less dark— approach to a particular stage of politics and society in Spain. What’s more, the film crystallizes many of these elements and bespeaks the genre’s strength in Spain, especially in the last decade.

KEY WORDS: *Film noir*, *neo-noi*, *power-noir*, *thriller*, conspiracy, moral ambiguity, enquire, city, corruption, guilt, futility, instability, pursuit, society.



Con frecuencia, cuando se hace uso del término cine negro, suele ser en referencia a una etapa concreta de la historia del cine norteamericano y a un grupo limitado de películas. A ello contribuye, no solo la incapacidad que historiadores, teóricos y críticos cinematográficos han mostrado a la hora de concretar una definición, primando en casi todos los casos una gran imprecisión a la hora de definirlo desde unos presupuestos teóricos, sino también el propio carácter difuso y etéreo que parece mostrar el cine negro.

Esta problemática posiblemente deriva de la propia ambigüedad que rodea al surgimiento del cine negro. A pesar de pertenecer claramente a la producción cinematográfica norteamericana, su primera definición vino dada de la mano de críticos europeos, más concretamente franceses. Fue Nino Frank el que, en 1946, tras observar unas ciertas constantes en las películas norteamericanas de la posguerra, las acuñó bajo el término de *film noir*. Por lo tanto la noción de *film noir* no es más que «un hecho conceptual construido a posteriori»¹. Los cineastas que, desde los años cuarenta, realizaban este tipo de películas, no tenían consciencia de estar haciendo *films noir*.

Uno de los principales problemas a la hora de intentar definir el cine negro radica en su inclusión o no dentro de unas categorías cinematográficas concretas, tales como género, serie, movimiento, ciclo... Aprender la esencia del cine negro pasa por comenzar entendiendo las principales diferencias entre dichas categorías cinematográficas. Quizá la manera más clara de sistematizar la cuestión sea teniendo en cuenta que cuando hablamos de género estamos refiriéndonos mayoritariamente a cuestiones de temática, mientras que un movimiento está definido más bien por razones de estilo.

A la hora de simplificar el problema de una definición muchos teóricos parten de la base de que si se considera al cine negro como un género, éste se extendería hasta la actualidad y además, desbordaría cualquier límite geográfico, al menos desde el punto de vista teórico. Si se piensa en él como movimiento por el contrario, solo correspondería a un período y un lugar concretos de la historia². Quizá lo más acertado sea entender el cine negro clásico americano como una etapa de gestación, donde un puñado de películas que fusionaban diversos géneros (casi todos emparentados con el melodrama y el *thriller*), fueron trazando los principales rasgos temáticos, narrativos y estilísticos. En este primer momento la homogeneidad no siempre fue

¹ PAVÉS, Gonzalo M.: *El cine negro de la RKO. El corazón de las tinieblas*, Madrid, T&B, 2003, p. 349.

² Cuando Javier Coma, en el prólogo a GUÉRIF, François: *El Cine Negro Americano*, Barcelona, Alcor, 1988, se interroga sobre la cuestión de género y movimiento, intenta dar respuesta a la misma de esa forma. Sin embargo, al partir de unas definiciones cerradas y que ponen su énfasis en la temporalidad, acaba por perderse en la maraña para terminar afirmando, casi a modo de acertijo, que el *film noir* «fue un género, sí, pero únicamente mientras existió el movimiento que lo hizo posible» (p. 6).



clara, algo que se comprende si se trata de concebir el cine negro como un «género en potencia», es decir, en constante (trans) formación³.

Es precisamente eso lo que hace posible hablar de cine negro en época contemporánea, entendiéndolo, ahora sí, como un género, fruto de la evolución de las convenciones originadas en época clásica. Como tal, el *neo-noir*, también conocido como Nuevo Cine negro o Cine negro contemporáneo, presenta una mayor uniformidad y coherencia en cuanto a sus tipos, temas, argumentos o técnicas cinematográficas.

Pero, si al intentar definir el *noir* nos encontrábamos con infinidad de problemas, la situación no cambia con el *neo-noir*; incluso podríamos atrevernos a señalar que es un concepto más difuso, en tanto que cada teórico tiene su propio criterio y la perspectiva histórica que se posee con respecto a él aún es poca. La bibliografía española que ha indagado en este nuevo tipo de películas de resabio *noir*, ha puesto su acento en la producción norteamericana, pero la vaguedad de los conceptos planteados suele llevar a la confusión más que al esclarecimiento. Quizá la definición más lúcida haya sido la que, en los años ochenta, dio Todd Erickson, quien además acuñó el término *neo-noir*. Así, el teórico estadounidense entiende que:

Contemporary *film noir* is a new genre of film. As such, it must carry the distinction of another name; a name that is cognizant of its rich *noir* heritage, yet one that distinguishes its influences and motivations from those of a bygone era. The term for this new body of films should be «*neo-noir*», because these films still are *noir* films; yet a new type of *noir* film, one which effectively incorporates and projects the narrative and stylistic conventions of its progenitor onto a contemporary cinematic canvas. *Neo noir* is, quite simply, a contemporary rendering of the *film noir* sensibility⁴.

Por lo tanto, podemos considerar que los nuevos filmes realizados en el marco del *neo-noir* lo harán bajo una serie de convenciones ya creadas en el *film noir* clásico. Una de las características clave del cine negro, ya apuntadas por Borde y Chaumeton en uno de los artículos seminales, será la presencia del crimen, así como la violencia, la muerte y la ambigüedad moral. Todo ello entendido como vehículo para crear en el espectador una sensación de angustia e inseguridad.

³ Esta idea es la que propone Gonzalo Pavés en su tesis *El cine negro de la RKO. El corazón de las tinieblas*, Madrid, T&B, 2003, y que también defendía Todd Erickson en el artículo «Kill me again: movement becomes genre».

⁴ «El cine negro contemporáneo es un nuevo género. Como tal, debe llevar la distinción de otro nombre, un nombre que sea consciente de su rica herencia *noir*, pero que distinga sus influencias y motivaciones de las de una época pasada. El término de este nuevo órgano de películas debe ser *neo-noir*, porque en ellas aún hay cine negro, sin embargo, un nuevo tipo de cine negro, uno que proyecta e incorpora con eficacia la narrativa y las convenciones estilísticas de su progenitor en un lienzo cinematográfico contemporáneo. *Neo noir* es, simplemente, una interpretación contemporánea de la sensibilidad del cine negro». ERICKSON, Todd: «Kill me again: movement becomes genre»; en SILVER, Alain y URSINI, James (eds.), *Film noir reader*, New York, Limelight, 1996 (p. 321).



Ese malestar era creado tanto por los temas (en su mayor parte de herencia literaria, ya fueran los *pulps* o la escuela *hard-boiled*, con Dashiell Hammett y Raymond Chandler a la cabeza) como por unas técnicas estilísticas (traducidas sobre todo en el campo de la iluminación y la puesta en escena) y narrativas (básicamente el uso del *flashback*, una cierta confusión narrativa y la voz en *off*) concretas.

Considerando el *neo-noir* como un género ya fundado, podemos afirmar entonces que no tiene necesariamente que constreñirse a un espacio y un tiempo concretos. Por lo tanto, aunque la bibliografía en este sentido es ciertamente exigua, es completamente lícito hablar de *neo-noir* realizado fuera de los Estados Unidos y perteneciente a cinematografías europeas como puede ser la inglesa, la francesa y, por supuesto, también la española.

EL CASO ESPAÑOL

Es evidente que la realización de un *film noir* en España en época clásica entrañaba ciertos problemas, ya que «la consolidación de un cine negro no es posible salvo en un marco de libertades democráticas»⁵, y en el momento de mayor esplendor del género, el país se encontraba inmerso en plena dictadura franquista. Fue precisamente la presencia del régimen la que determinó la mayor parte de las características de las películas que hoy podemos considerar *noir*, pues los mecanismos represivos de la censura no permitían presentar en pantalla actitudes o iconografías determinantes dentro del género. Es por ello que al hablar de cine negro español solo podemos hacerlo refiriéndonos a una serie de películas, encuadradas básicamente entre los años cincuenta y mediados de los sesenta, que, de un modo u otro, intentaron reflejar las características del *film noir* americano, inspirándose en ese modelo, más acertado a nivel estilístico (fotografía en blanco y negro, iluminación de alto contraste, escenarios nocturnos y urbanos...) que en cuanto a técnicas narrativas o temáticas concretas (a nivel general la complejidad narrativa propia del *noir* se ve sustituida por tramas lineales, sin grandes *flashback* o elipsis. Asimismo abundará el maniqueísmo, los finales moralizantes y se carecerá de profundidad psicológica y de la aparición de comportamientos eróticos).

El fin de la dictadura coincidía con el estreno de la que se considera película fundacional del *neo-noir* a nivel norteamericano: *Chinatown* (Roman Polanski, 1974); sin embargo, no será realmente hasta los años noventa cuando podamos considerar que en España se comienza a realizar un cine negro de manera más autoconsciente. Exceptuando algunos casos aislados entre la década de los setenta y los ochenta⁶, el cine de género en España en esta época resulta un tanto deficiente y durante esos

⁵ LLORÉNS, ANTONIO: El cine negro español, Valladolid, 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1988, p. 3.

⁶ Cabría destacar, en la década de los setenta, *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976), basada en la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán, y *Las protegidas* (Francisco Lara Polop, 1975); y, en la década de los ochenta, *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1981), también a partir



años, el *noir* irá dando bandazos entre melodramas, *thrillers* policiales y derivaciones del *polar* francés sin encontrar realmente el camino concreto de lo que ya en Hollywood despuntaba como *neo-noir*.

La llegada de los años noventa sin embargo, trajo consigo toda una política de legitimación del cine español que se hizo posible en parte gracias a la aparición de toda una nueva generación de realizadores (Julio Medem, Álex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa...), jóvenes y con motivaciones diferentes a las de sus precedentes. Esto influyó decisivamente no solo en la revitalización del cine nacional, sino también en la realización de toda una serie de filmes bajo unos presupuestos genéricos (tanto comedia, como ciencia ficción o *noir*) más claros. La llegada de estos nuevos jóvenes realizadores trajo consigo una nueva mirada hacia el cine negro que, ahora sí, podemos afirmar que se encuadrará de lleno en las convenciones del *neo-noir*, aunque siempre teniendo en cuenta que se realiza desde el ámbito español, lo que conlleva toda una serie de particularidades.

Del sinfín de directores que debutaron a partir de los años noventa, muchos de ellos lo hicieron lanzándose a la realización de un cine negro desde diversas perspectivas. Así despuntaron Enrique Urbuzi, Mariano Barroso, Antonio Chavarrías o Agustín Díaz Yanes⁷. La veda abierta por todos ellos siguió dando sus frutos durante toda la década y ha seguido teniendo continuidad a partir del 2000, con filmes en los cuales las convenciones del *neo-noir* son cada vez más reconocibles y donde, además de la clara apropiación de modelos norteamericanos, se pueden rastrear algunos elementos que permiten hablar de un cierto tipo de *neo-noir* de génesis española.

UN FILME INVASOR

Es esto lo que ocurre con el penúltimo filme de Daniel Calparsoro, quien en los noventa realizó un tipo de cine que, si bien tomaba ciertos elementos del *noir*, derivaba más claramente hacia un cine de crítica social y delincuencia juvenil⁸ (más emparentado con el cine quinquí que con el cine negro). *Invasor* (2012), sin embargo, queda claramente definido como un *neo-noir* de evidente vocación comercial e internacional. Pero ese afán comercial no impide que aúne acertadamente sus referentes y que lo haga desde el seno de la cinematografía nacional.

Así, *Invasor* propone como fondo una trama de conspiración del Estado español para encubrir una acción desafortunada en Irak, intriga que poco a poco intentará desvelar uno de los soldados implicados en ella. Pero la temática no es tanto esa red conspiratoria, como la moral y la ética de los dos soldados implicados

de una novela de Montalbán, *El Crack* y *El Crack II* (José Luis Garcí, 1981 y 1983) y *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1983).

⁷ Filmes como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muertos* (Agustín Díaz Yanes, 1995), *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *Los lobos de Washington* (Mariano Barroso, 1999) o *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), dan muestra del interés que comenzó a surgir por el género.

⁸ Filmes tales como *Salto al vacío* (1995) o *Asfalto* (2000).





(Alberto Ammann y Antonio de la Torre), que han tenido que disparar contra toda una familia de iraquíes para sobrevivir, y la necesidad de esclarecer lo sucedido tras el tiroteo, tanto para hacer justicia como para apaciguar la conciencia.

De ese modo, el filme integra, tanto la herencia del *film noir* clásico, como la acción y el ritmo del *thriller* policiaco de los años setenta, creando un *neo-noir* de fuertes resabios estadounidenses. Dada su temática puede encuadrarse además dentro de una de las nuevas tendencias del *neo-noir*: el *power-noir*, categoría que inserta sus historias básicamente en tramas de conspiraciones políticas, con películas que «de forma general hablan del abuso del poder, la corrupción y la victimización de los individuos por fuerzas conspiratorias o por el sistema»⁹. Pero quizá la importancia de este *power-noir* no radique tanto en la trama conspiratoria en sí, como en el uso del género negro a la hora de plantear temas de tal calibre. Y es que Calparsoro recurre aquí a las convenciones del cine de detectives para solventar los escollos del espionaje, las guerras, o la corrupción.

Fue la figura del detective privado una de las más características del cine negro clásico americano en los años cuarenta y cincuenta. Ese personaje, en cierto modo arquetípico del género, concretó, junto con el melodrama criminal y el *thriller noir* (también conocido como relato de paranoia), una de las categorías temáticas de las que se apropió el *film noir*. Porque hay que aclarar que esas variantes argumentales fueron creadas en el campo de la novela negra norteamericana, por autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain o William Irish, nutriendo posteriormente los argumentos del cine negro.

El detective privado como tal evolucionó, tanto dentro del *film noir* clásico como en el *neo-noir*, el cual en muchas ocasiones proyecta una mirada nostálgica hacia esa figura ya un tanto anacrónica (ejemplo de ello lo son sobre todo *retro-noir*, tales como *Chinatown*, *Un largo adiós* —Robert Altman, 1973— o *La noche se mueve* —Arthur Penn, 1975—). El cine negro español sin embargo no ha sido pródigo en cuanto a ejemplos de este arquetipo. La explicación quizá habría que encontrarla en el hecho de que no es esta una profesión abundante en nuestro país, ni en la década de los cincuenta, ni en la actualidad. Además, su particular posición en los límites del bien y del mal, de la moral y la amoralidad, la opacidad que siempre presentaban sus ideas y su cinismo, lo convertía en un personaje peligroso para la censura en época clásica.

Con todo, habría que admitir que los años setenta y ochenta vieron en España un cierto florecimiento del arquetipo de investigador privado, en parte gracias a la aportación literaria de Manuel Vázquez Montalbán y su detective Pepe Carvalho, que fue varias veces llevado al cine (*Tatuaje* —Bigas Luna, 1976— o *Asesinato en el comité central* —Vicente Aranda, 1981—). Cabría destacar también el filme *Las*

⁹ FUJIWARA, Chris (2011): Posguerra permanente: el *power thriller* contemporáneo. En CUETO, Roberto y SANTAMARINA, Antonio (eds.): *American way of death. Cine negro americano 1990-2001*, San Sebastián Festival de Internacional de Cine de Donostia. Fujiwara lo define como PTC, pero yo he preferido designarlo como *power noir* en un intento de clarificar sus referencias al género negro más que al *thriller* policiaco.

protegidas (Francisco Lara Polop, 1975) o los claros homenajes realizados por José Luis Garci en *El crack* y *El crack II* (1981 y 1983), dedicadas a Dashiell Hammet y Raymond Chandler respectivamente, y que transponían, en la figura del detective Germán Areta, todas las características de los tipos creados por ambos escritores.

Pero hay que tener en cuenta que el personaje del investigador, tanto en el cine negro clásico como en el contemporáneo, no se restringía únicamente a la curiosa profesión de detective privado. Ya desde los argumentos de los años cuarenta y cincuenta se podían rastrear ejemplos de personajes de profesiones muy diversas (periodistas, contables, jueces...) que, de un modo u otro, se apropiaban de los elementos del investigador. En el *neo-noir* esta apropiación se hará más clara, sobre todo en los casos en los que no se opta por la recreación nostálgica de la época de esplendor del *noir*, sino por la actualización del contexto social. En la actualidad la figura de un detective privado al uso es impensable, es por ello que el personaje de Alberto Ammann en *Invasor* (Pablo Garre) ya no responde a las convenciones clásicas, ni se constituye como una suerte de Humphrey Bogart arquetípico de gabardina y sombrero calado. Pablo no es más que un soldado, un médico militar que, dadas las circunstancias, decide embarcarse en una peligrosa investigación. Su herencia para con el arquetipo detectivesco no se traduce en la forma sino en su actitud ante las situaciones que se le plantean, y ahí sí lo hará a la manera del clásico detective: en soledad y atendiendo únicamente a su código.

Hay que tener en cuenta que uno de los elementos clave y reconocibles dentro del género negro es la ambigüedad moral; como apuntaban Borde y Chaumenton el *film noir* «no es moral, ni inmoral, sino ambivalente respecto a la moral»¹⁰. Así lo eran los detectives privados, cargados de ironía y cinismo. Sin embargo, el personaje encarnado por Ammann no es moralmente ambiguo. Además de soldado y médico (profesiones que le inferen unos códigos éticos y morales concretos, si bien no siempre en concordancia con los de la mayoría), es un hombre que, cuando comienza a recuperar su memoria (y esto irá ocurriendo a medida que avance en su investigación), se hace consciente de los actos cometidos en Irak, y necesita apaciguar esa consciencia haciéndose cargo y reclamando justicia, pero precisamente esa fe en la moral lo aleja en cierto modo de la opacidad de los protagonista típicos del *noir*. Eso no lo exime sin embargo, de llevar a cabo ciertas acciones fuera de la ley (huye de los funcionarios del estado, falsea identificaciones para acceder a archivos clasificados...), pero éstas siempre responderán a un fin último de optimismo moral y de redención, pues en última instancia lo que parece mover a Pablo es la necesidad de expiar su culpa, exponiéndola a la sociedad. Pero Pablo es también un personaje vulnerable, afronta la situación sin desligar la razón del corazón y son los sentimientos que genera éste último los que en definitiva le mueven en una u otra dirección. Además, aunque se lance a su cruzada en completa soledad, tiene una familia (mujer e hija) que se verán irremediabilmente involucradas en la trama.

¹⁰ PAVÉS, G.M., *op. cit.*, p. 361.



Precisamente lo harán, no sólo a causa de los actos del soldado, sino de la mano del personaje que en el filme de Calparsoro encarna el desequilibrio moral: Jesús Baza (interpretado por Karra Elejalde), un funcionario del Ministerio del Interior corrompido por el poder que le han otorgado. Baza se constituye como un personaje frío, severo, calculador, amenazador, ataviado perennemente con gabardina, sombrero y guantes negros. Si Ammann, investigador sui generis, representa el lado positivo de la moralidad, Elejalde, corrupto, representa la transgresión de las fronteras del bien y del mal en nombre de una ética profesional en la que cree con una fe ciega.

El triángulo se cierra con el personaje de Antonio de la Torre (Diego Arranz) igualmente médico militar involucrado en la misma acción que Pablo, pero que, ante esos hechos muestra una actitud un tanto diferente. Es quizá en él donde se constituye de una manera más clara la ambigüedad, pero la suya es bien distinta a la de Karra Elejalde. Diego posee, en su teléfono móvil, la prueba necesaria para inculpar al gobierno, pero también es conocedor de los problemas personales que podría acarrear su conocimiento público, por lo tanto decide firmar un acuerdo de confidencialidad y mantener silencio. Es en ese sentido un personaje cercano a los tipos duros del *film noir* clásico, un antihéroe solitario y nihilista que intenta borrar su conciencia con alcohol y que, en definitiva, estará abocado a un destino mucho más fatalista que el de su compañero.

El desequilibrio en el que los tres personajes van a ir cayendo a lo largo de la trama se evidencia no solo a través del guion, sino también mediante una puesta en escena y una planificación perfectamente perfilada para incidir en esos aspectos. En ese sentido es remarcable la escena en que Ammann y Elejalde se enfrentan cara a cara en lo que parece un almacén de grano ubicado en la zona portuaria. Calparsoro recurre a la cámara en mano (como ha venido haciendo en muchas de las secuencias del filme, tanto las que transcurren en España como, de manera más acusada, las que se desarrollan en Irak) para transmitir esa sensación de inestabilidad, la cual se ve apoyada por el uso de varios planos en diagonal. Pablo está herido físicamente, cada vez se sumerge más profundamente en las turbias aguas de la conspiración gubernamental y, en este momento de la trama, caerá irremediabilmente en manos de Baza. En un vano intento por escapar se lanza sobre la acumulación de grano y Elejalde, que en la escena inmediatamente posterior llevará su inmoralidad a las últimas consecuencias propinándole una brutal paliza y «secuestrando» a su familia para utilizarla como moneda de cambio, lo hace tras él. Todo el forcejeo que se produce entonces se rueda con un plano inclinado hacia la izquierda y, a pesar de que Baza siempre se coloca por encima de Pablo, ambos han sobrepasado ya la frontera de la legalidad, por lo tanto la inestabilidad los engloba a los dos por igual.

De igual modo es destacable la secuencia en que se oponen Elejalde y Diego tras la pelea de este último con su antiguo compañero. Ante la insistencia de Pablo, Diego le ha relatado lo realmente sucedido en Irak, y sus razones para firmar el acuerdo de confidencialidad, si bien ha decidido mantener en secreto el hecho de que posee en su móvil una grabación realizada en aquel país, pero que no pretende utilizar dadas las consecuencias negativas que acarrearía para ambos. Ante esa actitud, Pablo decide robarle el móvil y ese será el detonante del destino fatal de Diego.



Con un plano de conjunto, en una localización costera, Calparsoro deja clara la jerarquía de los personajes en el momento en que Baza, acompañado de sus subalternos, enfrenta a Diego y decide su muerte. En todo momento en esta secuencia el personaje interpretado por Antonio de la Torre se encontrará subordinado dentro del plano al resto de personajes. A pesar de encontrarse en una posición moralmente superior, el determinismo de su sino, del que es consciente que no puede liberarse, queda establecido visualmente por su disposición siempre en un plano inferior.

Todo el pesimismo que destila la cinta se concentra de un modo más evidente en este soldado y en la escena de su muerte, tanto por la muerte en sí, como por su actitud ante ella. Diego representa, como se ha dicho, al antihéroe abocado a la fatalidad, incapaz de luchar contra ella, pero que la enfrenta con toda la dignidad de la que es posible. Esa imagen de futilidad se ha convertido en seña distintiva, no ya únicamente de la tendencia *power-noir* en la que se inscribe *Invasor*, sino del *neo-noir* en general. Unos personajes que, a la postre, se muestran incapaces de llevar a buen término sus acciones, bien por sí mismos bien por trabas de su entorno. En este caso concreto Diego y su muerte en el mar se constituyen como la más vívida imagen de futilidad del filme.

Resulta de interés analizar también, partiendo de la no fortuita elección del mar como escenario para la muerte de Diego, la contraposición tan evidente que se establece entre la naturaleza y la ciudad en el filme. Esa clara diferenciación entre la urbe y las zonas naturales ya era observable en el *film noir* clásico, el cual ubicaba la gran mayoría de sus argumentos en el seno de grandes metrópolis como Nueva York, San Francisco o Los Ángeles. Era ahí, y normalmente amparado en ambientes nocturnos, donde anidaban todos los vicios que infectaban a la sociedad (la corrupción, la traición, la mentira...), viéndose los protagonistas libres de ellos cuando se desplazaban fuera de la ciudad. También habría que tener en cuenta que ya en el cine negro clásico aparecieron algunos casos aislados en los que la violencia, el crimen y la inseguridad de las tramas se trasladaba a espacios naturales, el más destacable quizá sea *La noche del cazador* (*The night of the hunter*, Charles Laughton, 1955). Con todo, lo usual, tanto en el *film noir* como en el *neo-noir* (exceptuando la tendencia *country-noir*), es considerar la naturaleza como un reducto de paz y tranquilidad, un lugar en ocasiones casi mítico.

Así se entienden, en el filme de Calparsoro, lugares como la costa o la zona boscosa donde se ubica la casa de Pablo. Su vivienda representa realmente una integración entre arquitectura y naturaleza, no sólo por hallarse alejada del centro de la urbe y rodeada de vegetación, sino incluso por el propio diseño arquitectónico que presenta, donde prima en todo momento el ventanal horizontal sobre el hormigón, con una evidente intención de ruptura de la barrera arquitectura/naturaleza. La costa, concretada en una zona de acantilados cercana al espacio donde se encuentra la casa, es también para Pablo y su familia un remanso de tranquilidad, alegoría asimismo de un pasado (pre bélico) ya irrecuperable. Aunque el océano también es el lugar elegido para la muerte de Diego, un espacio idóneo por su aislamiento con respecto a la urbe y la sociedad, y suficientemente amplio para encubrir cualquier crimen. Es interesante en este sentido la analogía que el realizador catalán establece entre el desierto iraquí y el océano atlántico, presentado visualmente mediante un





plano aéreo (desde un helicóptero) que comienza sobre el desierto para continuar casi sin corte sobre el mar. Ambos paisajes poseen la misma furia y transmiten por igual una sensación abismal; tanto ante el océano como ante el desierto (una suerte de océano de fuego), los personajes experimentan una total sensación de intrascendencia e insignificancia y si ambos soldados sobrevivieron en uno, Diego perecerá posteriormente en el otro.

De igual modo, Pablo deberá sobrevivir en la ciudad cuando decida oponerse al gobierno (siempre personificado en el personaje de Elejalde). A la calidez de la fotografía utilizada para los *flashback* a Irak, le sobreviene la frialdad de una ciudad como La Coruña. La elección de este enclave urbano podría parecer a priori poco apropiado: una ciudad pequeña, no capitalina, o cosmopolita; sin embargo, Calparsoro hace de ella el mejor escenario para evidenciar la angustia que se va apoderando de los personajes. Hay que tener en cuenta además que se trata de una zona de la geografía española con unas características climáticas idóneas: una perenne sensación de llovizna y frío, que la convierten en una ciudad invernal y opresiva. Esa característica se ve acentuada por la fotografía utilizada, siempre en espectros plomizos, azules y grises, un recurso visual que no solo busca recrear esa climatología sino también traslucir en ella los sentimientos de los protagonistas.

Por otro lado, teniendo en cuenta que *Invasor* es también una adaptación de la novela homónima de 2004 de Fernando Marías, tampoco se pueden obviar una serie de constantes que Javier Sánchez Zapatero observa en la novela negra del siglo XXI¹¹. Entre ellas destaca la descentralización de los escenarios geográficos, que ya no han de responder al binomio Madrid-Barcelona, tan claro en el género desde época clásica. Asimismo, el filme presenta, junto a las actitudes de compromiso y crítica social, otras de carácter más lúdico, y es en la ciudad donde esas actitudes se hacen más visibles.

La urbe como tal no aparece representada hasta casi la mitad del largometraje, cuando todos los puntos clave de la historia han sido fijados, y las consecuencias de los mismos empiezan a afectar a sus protagonistas. Calparsoro, siguiendo la estela fijada por muchos *thrillers* policíacos de los años setenta, presenta la ciudad con grandes planos generales y aéreos de la misma. Pablo se adentra en ella a sabiendas de que es ahí donde único puede resolver sus enigmas, pero también que en ella se expone a mayores peligros, pues el centro urbano se convierte casi en una selva, llena de obstáculos. En ese sentido resulta destacable el uso que en el filme se hace del mobiliario urbano, apoyando siempre esa idea de entorpecimiento e incluso de laberinto, en el que el personaje de Alberto Ammann se adentra. Así por ejemplo, cuando se dirige (en un picado que enfatiza esa sensación) al apartamento de su compañero Diego, tendrá que atravesar una suerte de rampa sinuosa que no tiene por cometido más que retrasarlo en sus propósitos. Sin embargo, el propio Pablo también jugará con parte de esos elementos urbanos a su favor cuando se sienta ame-

¹¹ SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier: «El género negro: entre la convención y la transformación», Revista *Lapágina*, *Anatomía de la novela policial*, Tenerife, 2011, núm. 89/90, pp. 7-24.

nazado (se aprovechará de los semáforos para eludir a sus perseguidores, incendiará un contenedor para desviar la atención y así ganar tiempo en la huida...).

Con todo, será en la escena de persecución automovilística donde se evidencia más claramente la deuda con los referentes norteamericanos. Quizá en ese sentido habría que apuntar que el tratamiento que el realizador catalán da a toda esa secuencia en concreto y al escenario en que se desarrolla, responde más a unos modelos creados en el *thriller* policiaco de los años setenta (y reinventados en *thrillers* de décadas posteriores) que al *film noir* clásico. Esto podría entenderse quizá por el hecho de que las persecuciones de coches comenzaron a ponerse de moda ya en los setenta, sobre todo después del éxito cosechado por *Bullit* (*Bullitt*, Peter Yates, 1968). El filme, que convertía las calles de San Francisco casi en un escenario lúdico para la destreza automovilística de Steve McQueen, concretando la figura del «superpolicía» y sus diversas demostraciones de poder; convirtió también las persecuciones de automóvil en una característica propia del moderno *thriller* policiaco¹².

Bullit, al igual que seguirían haciendo el resto de *thrillers* de la década, definió toda una serie de novedades en cuanto a las persecuciones, entre las que destacaría sobre todo el uso de la cámara emplazada dentro del vehículo, lo que permitía no sólo observar las maniobras que los actores realizaban en el interior, sino que también proponía una visión de la persecución casi en primera persona, ya que los planos solían ser subjetivos. Esa será la herencia que retome Calparsoro, si bien lo hará desde una perspectiva ya tamizada por el *thriller* del nuevo milenio, que ha cristalizado la filmación de persecuciones en la trilogía de Jason Bourne —*El caso Bourne* (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002), *El mito de Bourne* (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004) y *El ultimátum de Bourne* (*The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007)—.

Ciertamente, el estilo visual que presenta *Invasor*, recuerda al utilizado en la saga, sobre todo las dos entregas dirigidas por Greengrass. Nexo común en ambos caos resulta la cámara en mano y un cierto tratamiento sucio de la imagen, sobre todo en las escenas que, en el filme español, transcurren en Irak (podría tenerse en cuenta aquí también el filme *Green Zone* dirigido en 2010 por el propio Greengrass y que igualmente transcurre en ese país, de nuevo con un estilo visual similar al de Calparsoro), con una vocación (a nivel formal y visual) casi documentalista. De igual modo, en los personajes de Jason Bourne y Pablo Garre podrían encontrarse algunas similitudes (ambos comienzan el filme con un fuerte problema de amnesia, ambos deciden evidenciar cuestiones que no convienen a sus gobiernos, ambos serán perseguidos...) pero esa comparación no pasa de esos meros elementos de planteamiento, pues el personaje interpretado por Alberto Ammann, en su construcción, distará mucho del creado para Matt Damon.

La cita de Calparsoro a Greengrass será sin embargo evidente en la ya citada escena de persecución por la ciudad de La Coruña, que remite a la que realiza Bourne por Moscú en la segunda entrega de la saga (*El mito de Bourne*). Las referencias se

¹² RUBIN, Martín: *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 173.



harán explícitas básicamente a nivel formal, puesto que el personaje de Damon huía para salvar la vida (su perseguidor era un asesino, como él), mientras que Pablo lo hace para salvar la información que posee, evitando que caiga en manos de Baza, que es, en este caso, el que le intenta dar caza. Así, a nivel temático las razones de ambos personajes están bien diferenciadas, pero podría decirse que la estructura de la secuencia de ambas es palpablemente similar.

Si algo destaca en ambas es el ritmo frenético que presentan, lo que se consigue tanto a nivel de montaje, por la gran cantidad de planos que acumulan (todos rápidos y montados a base de cortes directos), como por el uso de la cámara en mano (que también se traduce en una gran inestabilidad) y por el propio movimiento dentro del plano (en ambas por ejemplo se repite un momento similar de cambio rápido de carriles en la autopista). Asimismo es común el uso sistemático tanto de la cámara en grúa para realizar múltiples *travellings* de seguimiento (tanto laterales, como frontales y traseros), como de primeros planos del volante, la palanca de cambios y los pedales de los vehículos. Este último elemento, unido a la multiplicidad de planos subjetivos y primeros planos de los protagonistas (la mayoría de ellos con un ligero contrapicado) evidencia la deuda que el *thriller* y el *power-noir* tienen con *Bullit* y los policiales de los años setenta.

A pesar de ese uso casi enfático del primer plano o plano detalle montado de manera frenética y de los rápidos movimientos de cámara, ambos filmes cumplen con una de las reglas básicas en cuanto a persecuciones automovilísticas se refiere: que el espectador no se pierda. En ese sentido, sí habría que señalar que la escena rodada por Calparsoro, un tanto más corta que la de Greengrass, cumple mejor con ese requisito, quizá por un mayor uso de planos aéreos y generales, lo que permite ubicarse en el espacio de mejor modo. Ello también permite reconocer ciertos espacios dentro de la ciudad, como puede ser la autopista o la avenida marítima, así como en el filme americano era reconocible el entorno de la Catedral de San Basilio, en Moscú. Con todo, como ya se ha apuntado, la herencia es ineludible, y el filme español se carga en ese momento, totalmente urbano, de gran violencia, agresividad y ritmo. La secuencia cristaliza igualmente la metáfora de la inseguridad que rodea todo lo sucedido en la ciudad, un desequilibrio que es también una importante cuestión de atmósfera. Así, el *neo-noir*, e *Invasor* en particular, recicla un motivo claramente *noir*, como es la ciudad y su inseguridad, para hacerlo dialogar con un mundo completamente contemporáneo y cargado de la misma inestabilidad, como puede ser el conflicto bélico en Irak.

El cine negro en este caso permite realizar una lectura, en clave más o menos oscura, de la política española y de la muy discutida entrada del país en la guerra de Irak, poniendo en el punto de mira precisamente las acciones españolas y no al tan recurrente culpable estadounidense. El *noir* en este caso, como en muchos otros, no hay que buscarlo tanto en su estilo visual (aunque como se ha visto también contiene elementos clave que ayudan a reconocerlo), ciertamente efectista, sino en los temas que el filme pone de manifiesto y en la manera en que ellos son tratados. La traición, la culpa, la corrupción,... siempre han estado presentes en el género negro, así como la idea, también latente en el fondo de *Invasor*, de que ciertas situaciones límite pueden convertir a cualquiera en un asesino. Casi como una contradicción,



los protagonistas, para conseguir sacar a la luz un mundo sesgado, han de bucear por la parte en sombras, intentando mantener el equilibrio sobre la delgada línea de la moralidad y la inmoralidad. Pablo es, en ese sentido, un personaje al límite, en su actitud vital y política, suerte de antihéroe que desafía la vigilancia y el poder establecidos en aras de una necesidad de compromiso, no ya sólo con la sociedad (a la que expone la verdad de la acción iraquí) sino consigo mismo, pues, en el fondo, y como ya pasaba en ciertas películas de espías de los años cuarenta, este soldado se ve movido por la inevitabilidad de la implicación y por la necesidad de responsabilizarse de sus propias acciones.

Con todo, el filme de Daniel Calparsoro viene a sumarse a todo un grupo de películas que desde nuestro país deberían empezar a ser consideradas en mayor estima. Un corpus cohesionado y coherente, realizado con plena autoconsciencia de trabajar bajo unos cánones y convenciones *noir* ya preestablecidos, pues todos sus artífices son ampliamente conocedores de un patrimonio *noir* anterior (tanto clásico como contemporáneo), pero que a pesar de su clara herencia norteamericana (y en ocasiones también francesa), son planteadas desde el ámbito español y como tal, presentan una mirada particular¹³. Quizá el afán de realismo innato al género, su interés por reflejar unos aspectos concretos de la sociedad o la política del momento que le es contemporáneo, ha permitido, y sin duda seguirá permitiendo, la cristalización y desarrollo en nuestro país del género negro.

En alguna ocasión, el escritor y filósofo Phillippe Sollers planteaba que toda sociedad siente la necesidad de crearse a sí misma. Podría considerarse, tergiversando en cierto modo la idea, que el hecho de que el género negro aún siga vigente, quizá se deba a la necesidad de la sociedad contemporánea de narrarse a sí misma. Todo tema del que se nutre el nuevo cine negro está presente en nuestro mundo actual, con mayor o menor dosis de violencia, de ambigüedad, o de dureza, pero igualmente palpable. Plantearlos en pantalla supondría, de algún modo, exorcizar todos esos fantasmas que acechan al hombre contemporáneo.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUETO, Roberto y SANTAMARINA, Antonio (eds.): *American way of Death. Cine negro americano 1990-2001*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2011.

GUÉRIF, François: *El Cine Negro Americano*, Barcelona, Alcor, 1988.

¹³ Podrían destacarse, desde el éxito cosechado por *La caja 507* (Enrique Urbizu) en 2002, películas como *Hotel Danubio* (Antonio Giménez-Rico, 2003), *La noche de los girasoles* (Jorge Sánchez-Cabezudo, 2006), *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009), o las más recientes *Silencio en la nieve* (Gerardo Herrero, 2011), *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), *Lo mejor de Eva* (Mariano Barroso, 2011) y *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012).



- LORÉNS, Antonio: *El cine negro español*, Valladolid, 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1988.
- NAVARRO, Antonio José: *El thriller USA de los 70*, San Sebastián, Colección Nosferatus, 2009
- PAVÉS, Gonzalo M.: *El cine negro de la RKO. El corazón de las tinieblas*, Madrid, T&B, 2003.
- RUBIN, Martín: *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier: «El género negro: entre la convención y la transformación», Revista *Lapágina, Anatomía de la novela policial*, Tenerife, 2011, núm. 89/90, pp. 7-24.
- SILVER, Alain y URSINI, James (eds.): *Film noir reader*, New York, Limelight, 1996.

