

LA CORRUPCIÓN POLÍTICA ESPAÑOLA COMO
FANTASÍA NEO-NOIR EN *EL REINO*
(SOROGOYEN, 2018)

FERNANDO SÁNCHEZ LÓPEZ

The Ohio State University

sanchezlopez.1@osu.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1672-1799>

Recibido: 10 de septiembre de 2022

Aceptado: 15 de octubre de 2022

Resumen

El presente ensayo consiste en el análisis del filme *El Reino* (Rodrigo Sorogoyen, 2018) como texto primario paradigma de la representación de la corrupción en la España contemporánea. El estudio se pone en marcha a través del fenómeno *neo-noir*, un modelo heterogéneo y significativamente hibridado entre el cine negro clásico y otros subgéneros de la ficción criminal, el cual ha evolucionado y se ha expandido en diferentes cinematografías internacionales. El ejemplo español resulta especialmente sugerente, si se considera la fuerte eclosión de este tipo de narrativas tras la catastrófica crisis económica sufrida en 2008 en el país, acentuada por el descubrimiento de numerosos casos de corrupción política que azotaron aún más el malestar de la sociedad española. La cinta de Sorogoyen es el objeto de estudio en tanto en cuanto ofrece numerosas claves de lo que aquí se llama *neo-noir* español. Así pues, el análisis evidencia el influjo de diferentes modelos genéricos, como la reconversión de elementos del cine negro clásico y el de *gánsteres*, insertados aquí en un contexto nacional cuya especificidad y alusión a eventos reales juega un papel esencial. Además, la adopción del punto de vista del político corrupto se erige como ejemplo del ambivalente vínculo entre el espectador consumidor de estas ficciones y su realidad sociopolítica.

Palabras clave: *El Reino*, neo-noir, corrupción política, géneros cinematográficos.

LA CORRUPCIÓN POLÍTICA ESPAÑOLA COMO FANTASÍA NEO-NOIR EN EL
REINO (SOROGOYEN, 2018)

Resum

Aquest assaig consisteix en l'anàlisi del film *El Regne* (Rodrigo Sorogoyen, 2018) com a text primari paradigma de la representació de la corrupció a l'Espanya contemporània. L'estudi s'engega a través del fenomen *neo-noir*, un model heterogeni i significativament hibridat entre el cinema negre clàssic i altres subgèneres de la ficció criminal, el qual ha evolucionat i s'ha expandit en diferents cinematografies internacionals. L'exemple espanyol resulta especialment suggeridor,

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.331-355>

si es considera la forta eclosió d'aquest tipus de narratives després de la catastròfica crisi econòmica que es va patir el 2008 al país, accentuada pel descobriment de nombrosos casos de corrupció política que van afectar encara més al malestar de la societat espanyola. La cinta de Sorogoyen és l'objecte d'estudi en tant que ofereix nombroses claus del que aquí s'anomena *neo-noir* espanyol. Així doncs, l'anàlisi evidencia l'influx de diferents models genèrics, com la reconversió d'elements del cinema negre clàssic i el de gàngsters, inserits aquí en un context nacional amb una especificitat i una al·lusió a esdeveniments reals que tenen un paper essencial. A més, l'adopció del punt de vista del polític corrupte s'erigeix com a exemple de l'ambivalent vincle entre l'espectador consumidor d'aquestes ficcions i la realitat sociopolítica.

Paraules clau: *El Reino*, neo-noir, corrupció política, gèneres cinematogràfics.

SPANISH POLITICAL CORRUPTION AS A NEO-NOIR FANTASY IN EL REINO (SOROGOYEN, 2018)

Abstract

The present essay will consist of the analysis of the film *El Reino* (Rodrigo Sorogoyen, 2018) as a paradigmatic primary text of the representation of corruption in contemporary Spain. The study is set in motion through the *neo-noir* phenomenon, a heterogeneous and significantly hybridized model between classic film noir and other subgenres of crime fiction, which has evolved and expanded in different international filmographies. The Spanish example is particularly suggestive, considering the strong emergence of this type of narrative after the catastrophic economic crisis suffered in 2008 in the country, accentuated by the discovery of numerous cases of political corruption that further triggered the discontent of Spanish society. Sorogoyen's film is the object of study insofar as it offers numerous keys to what is here called Spanish neo-noir. Thus, the analysis evidences the influence of different generic models such as the reconversion of elements from classic film noir and gangster films, inserted here in a national context whose specificity and allusion to real events play an essential role. Furthermore, the adoption of the corrupt politician's point of view stands as an example of the ambivalent link between the spectator-consumer of these fictions and their sociopolitical reality.

Keywords: *El Reino*, neo-noir, political corruption, film genres.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. La presencia de los géneros fílmicos en el audiovisual español contemporáneo

El Reino (Sorogoyen 2018), película de Rodrigo Sorogoyen coescrita junto a su guionista habitual, Isabel Peña, recibió siete premios en la gala de los Goya de 2018. Este hecho supone la primera consagración de una cinta que aborda la profunda corrupción política arraigada en España, una problemática que viene conformando la indignación y el descontento de la ciudadanía desde el estallido de la crisis económica de 2008. *El Reino*, efectivamente, dialoga de cerca con un desasosegante contexto español contemporáneo, al recordar de manera implícita – y casi explícita – tramas de corrupción como el Caso Gürtel del Partido Popular, o el Caso de los ERE en Andalucía, por el Partido Socialista Obrero Español. El filme de Sorogoyen no da nombres, deja la acusación concreta al espectador, por lo que señala la podredumbre generalizada que realmente existe en el país, como así ha recogido una página web tan esencial como Casos Aislados, que contabiliza cada una de las tramas y el coste total que ha supuesto a los ciudadanos, ya cifrado en billones de euros (Casos-Aislados.com).

Sin embargo, simplificar el éxito que ha tenido una película como *El Reino* a su temática más directa no sería riguroso, ya que dejaría fuera muchos otros factores indispensables relacionados con su adscripción a una corriente cinematográfica en auge desde hace ya un par de décadas y con especial éxito en la última. Aquí no se está hablando sobre un largometraje que aborde la corrupción a partir de un aparataje documental meramente expositivo de unos hechos específicos¹, sino de una historia que ha sido fácilmente catalogada como *thriller*.

El Reino nos pone en la piel de Manuel, político regional de segunda fila, quien intentará sobrevivir tras ser descubierta su implicación en un caso de corrupción, algo aprovechado por su partido para utilizarle como chivo expiatorio. Seguiremos a Manuel en una carrera contrarreloj intentando investigar y dilucidar qué hacer para que todo su partido caiga, no solo él. La presentación del partido político como organización criminal y el protagonismo de un personaje esencialmente negativo, cuyo viaje comenzará a destapar una compleja red de putrefacción sistémica, enmarcan a *El Reino* en lo que se llamará *neo-noir* español², un heterogéneo corpus de películas con, no obstante, unos dispositivos e intenciones similares.

¹ Una cinta como *B, la película* (David Ilundáin, 2015), sobre la dramatización del juicio en el caso Bárcenas, se asemejaría más a esta categoría.

² En este punto de la investigación, se opta por utilizar *neo-noir* español como etiqueta aglutinadora de este tipo de ficciones en la producción doméstica del estado español, que incluye la posibilidad de casos *neo-noir* vinculados a otros cines regionales-nacionales dentro del mismo.

Si bien el filme de Sorogoyen va a permitir dibujar un modelo que, sin ser prescriptivo ni idéntico, logra encapsular muchos otros ejemplos de la década pasada, trazar el *neo-noir* español como género no puede suponer un ejercicio ahistórico. Son fundamentales aquí las reflexiones de Rick Altman sobre los complejos procesos que conforman una narrativa genérica:

Mientras los géneros de Hollywood se conciben como categorías platónicas, que existen fuera del flujo del tiempo, será imposible conciliar la teoría de los géneros, que siempre ha aceptado como dada la atemporalidad de una estructura característica, y la historia de los géneros, que se ha concentrado en la crónica del desarrollo, el despliegue y la desaparición de esta misma estructura. (1984, 8)³

En busca de la compleja conciliación que menciona el autor, en este ensayo es necesario abordar la cuestión de lo *neo-noir* en España con una perspectiva histórica que ayude a explicar de manera más efectiva el porqué de su conformación actual y cualquier tentativa de argumentación en torno a su significancia social. De este modo, antes de poder analizar la cinta en sí, se establecerá una somera pero imprescindible trayectoria alrededor del progresivo papel protagonista de los géneros cinematográficos populares, en gran parte importados en la industria española.

Como explica Vicente Rodríguez Ortega, a finales de los años ochenta e inicios de los noventa, el cine español había perdido significativamente cualquier presencia relevante en la recaudación de taquilla, llegando así a mínimos históricos. Según el autor, “el regreso del cine de género al primer plano de la producción nacional a partir de mediados de los 90 fue un factor clave para su recuperación definitiva” (2020, 3-4). Las causas que llevaron a la industria cinematográfica española al borde de la ruina son multifactoriales y, sin duda, exceden enormemente las posibilidades de este trabajo⁴. No obstante, se puede traer a colación lo que Rodríguez Ortega señala en torno a la legislación llevada a cabo por el PSOE en esos años, debido a la cual “la intelectualidad patrocinada por el gobierno marginó parcialmente al cine de género en favor de las películas que provenían de la tradición literaria española y de enfoques narrativos autorales” (2020, 4). El plan del gobierno socialista, como explica Miguel Ángel Huerta Floriano, fue el siguiente:

³ Todas las traducciones se han realizado por el autor del artículo.

⁴ Además de las políticas del gobierno, Rodríguez Ortega menciona aspectos como “el creciente consumo de vídeos, la desaparición de las salas de cine y, posteriormente, la llegada de las cadenas de televisión privadas” (5), factores a tener en cuenta.

Deseaban, por un lado, sentar las bases de una industria más racional y protegida por los poderes públicos para no quedar al albur de la implacable maquinaria estadounidense. Pero, además, se pretendía una disminución cuantitativa y una mejora en la calidad de las producciones españolas para competir con las extranjeras. Se trataba, en este aspecto, de presentarse con un aspecto renovado ante la mirada de otras cinematografías (2005, 152).

Más allá de las intenciones gubernamentales en su empeño por tutelar un cine autorral que conformase un nuevo cine nacional, se asistió a la marginación del cine de género por ser considerado un subproducto sin verdadero valor cultural, creando así un ilusorio “consenso en torno a la insignificancia de las películas de género” (Oliete-Aldea, Oria; Tarancón, 2016, 6). El debate, por tanto, se había convertido en la ordenación de una alta y una baja cultura, saliendo victoriosa la primera gracias a la Ley Miró⁵, en la que se asistió a “la búsqueda quimérica de una alta cultura, un cine de arte y ensayo, apropiado para los festivales extranjeros pero de casi nulo interés para el público nacional” (Jordan, 2016, xxii). Contrariamente a lo que se pretendía, ya fuera por tratarse de un cine más explícitamente político y/o experimental, la audiencia española no respondió a esta tendencia de forma positiva.

Al navegar por una cuestión tan compleja como la pérdida de audiencias y la conformación de un cine doméstico capaz de competir en taquilla contra las producciones de Hollywood, no deja de ser interesante la perspectiva que ya presentaba Manuel Vázquez Montalbán en el año 1974⁶, es decir, antes incluso de que la Ley Miró entrara en vigor:

La invasión de la producción cinematográfica norteamericana no sólo tiene valor por sí misma, sino por su influencia sobre el código lingüístico, mitológico, simbólico del espectador español, con la consiguiente influencia sobre la selección del resto de programación. Esa influencia se ha manifestado en la educación lectora del espectador español, que rechaza cualquier sistema de lectura antagónico con el inoculado por el cine norteamericano (380).

⁵ La Ley Miró establecía un sistema de financiación estatal anticipada a los rendimientos de taquilla que “daba especial apoyo a las películas con ‘un interés especial’ y a los ‘proyectos de nuevos realizadores o de carácter experimental’”. Esto se tradujo en la casi eliminación de las cintas de género, de presupuesto muy bajo. El objetivo de esto era “erradicar un cine que [Pilar Miró] consideraba de dudosa calidad y premiar al que pudiera dar visibilidad al país en el exterior” (González, 2020).

⁶ Muy reseñable también el hecho de que fuese, precisamente, Manuel Vázquez Montalbán —el autor de novela negra española más famoso— el que reflexionara sobre esta cuestión, teniendo en cuenta su inevitable uso y reapropiación de códigos populares y, en algunos casos, estadounidenses.

Según el autor, podríamos estar ante la progresiva homogeneización del modo de leer el cine, propiciada por el bombardeo de modelos manufacturados que fueron calando en la sociedad española –y en otras sociedades— durante la segunda mitad del siglo XX. Es este un lugar común en el que merece la pena incidir durante al menos unas líneas, ya que, como menciona también Huerta Floriano, en el cine español se produjo “la adopción de temas, estilos y tratamientos importados de otros países con cinematografías más evolucionadas e implantadas en los gustos populares” (2005, 115) casi desde su misma génesis, principalmente debido a la convulsa historia de España⁷. Dichas importaciones, al menos en la primera década del siglo XX, no eran exclusivamente estadounidenses, si se tiene en cuenta que, por 1907, España “recibía la mayoría de sus películas de Francia e Italia” (Thompson, 1985, 39). Esto cambiaría, no obstante, a partir de los años 20, cuando Estados Unidos comenzaría a imponerse por el continente europeo⁸, lo que culminaría con el control del 80% del metraje importado en España (Thompson, 1985, 132). Como consecuencia, la cita de Vázquez Montalbán apunta a un proceso histórico de dominación industrial –con ramificaciones culturales— que, aunque no pueda ser descrito aquí con exhaustividad, existió y existe.

De hecho, autores como Kathleen M. Vernon señalan que esta incursión del cine popular estadounidense era ya clave en la España de los años 40 y 50, en contraste con la producción nacional de encorsetada ideología franquista, convirtiendo a las audiencias españolas en “presa fácil para las claramente más seductoras importaciones de Hollywood” (1997, 39)⁹. En este contexto, tras décadas y décadas de conquista de las carteleras, tiene sentido que la respuesta ante la debacle de la taquilla española de los años 80 fuera “la aparición de una nueva generación de cineastas que, por un lado, se basó en la tradición autoral existente y, por otro, recurrió ampliamente a diferentes géneros populares para atraer al público” (Rodríguez Ortega, 2020, 4). Figuras indispensables aquí serían, por ejemplo, Alex de la Iglesia o Alejandro Amenábar, utilizando lugares comunes del género de terror, ahora inoculados de una personalidad autoral. Dos casos de su rotundo éxito serían *Abre los*

⁷ Según el autor, el cine español tuvo que enfrentarse a numerosas vicisitudes, afectado por “las graves crisis políticas arrastradas hasta ese momento, la pérdida de las colonias y sus hondas secuelas, el escaso desarrollo económico y, sobre todo, la mentalidad tradicionalista, aristocratizante y clerical de la sociedad española” (112).

⁸ Proceso complejísimo por sí mismo. A modo de resumen, Thompson habla de lo siguiente: “El dominio estadounidense a largo plazo se produjo no sólo porque las empresas estadounidenses pudieron exportar más películas durante la propia guerra, sino porque instituyeron nuevos procedimientos de distribución en el extranjero” (x).

⁹ Paradigmático de lo que dice aquí Vernon es el caso de los sueños en la imprescindible cinta de Luis García Berlanga, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1953). Varias escenas de carácter onírico se representan usando diferentes modelos genéricos estadounidenses como el *western*. De este modo, Berlanga, consciente o inconscientemente, da un papel fundamental a la organización de los anhelos de la población rural española de entonces en torno a modelos ficcionales importados, de carácter escapista y liberador frente a una realidad paupérrima.

ojos (Alejandro Amenábar, 1997) que alcanzó 1.794.352 espectadores, y *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), que llegó a 1.418.579 (Catálogo de Cinespañol). Otros directores contemporáneos como Daniel Calparsoro, en una nota un tanto cínica pero dolorosamente realista, comentaba la situación de la industria para los nuevos talentos, concluyendo que deberían ‘copiar a los americanos’ si quisieran ser financiados. Lo curioso de tal afirmación es que “no se refería a la imitación excesiva de películas de género exitosas o al abandono del esfuerzo artístico”, sino, más bien, a que “en tiempos difíciles, los cineastas tienen el deber de entretener, así como de desafiar e iluminar” (Jordan, 2016, xxi). De este modo, se encontraría un lugar de efectividad artístico-industrial en la conjunción del cine de género y el cine de autor.

Sea como fuere, el cambio de paradigma iniciado en los noventa, si bien demostró un apabullante éxito en lo que a códigos vinculados con el género fantástico y la comedia se refiere, también abrió un espacio a nuevas ficciones criminales de raíces en el cine negro clásico, una corriente que gozó de poco predicamento durante el franquismo y la Transición¹⁰. Javier Memba identifica a *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Díaz Yanes, 1995) como una de las primeras películas que comienzan a articular un cine negro contemporáneo idiosincrásico, al ser “la primera que rompe con la nostalgia del cine negro clásico estadounidense que ha venido gravitando en su par español” (2020, 34). La película de Díaz Yanes, con unos nada desdeñables 408.318 espectadores (Catálogo de Cinespañol), se distanciaba de los filmes españoles anteriores enmarcados en lo *noir*. Durante la década de los cincuenta y sesenta, si bien se produjo un estimable número de cintas de corte criminal, estas adolecían numerosas limitaciones expresivas en el contexto franquista, que dificulta su relación directa con esta nueva ola ya liberada de censura y con modelos extranjeros a imitar más recientes¹¹. Previa a lo que describe Memba, existe una irregular confluencia entre adaptaciones fallidas de novela negra y otros ejemplos excesivamente anclados en el clasicismo estadounidense, como es el caso de *El crack* (1981) de José Luis Garci. No obstante, a partir de Díaz Yanes y tras la década de los noventa, el inicio de milenio trae consigo la llegada de autores que cultivarán este tipo de ficciones, principalmente Enrique Urbizu con su *La caja 507*

¹⁰ A este respecto, trabajos fundamentales como *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)* (Sánchez Barba, 2007) han contribuido enormemente a desmontar el mito de la inexistencia de lo *noir* durante la dictadura. Sí existe una tradición *noir* española, pero, no obstante, fue una colección de cintas que apenas gozó de notoriedad pública o verdadero impacto cultural.

¹¹ Más allá de la evidente mezcla entre ciertos códigos genéricos compartidos y su contextualización en España, es difícil encontrar puentes directos entre el cine negro español de la dictadura y el *neo-noir*. En relación con su capacidad corrosiva y el uso del género como estructura sociocrítica, identificamos mayor cercanía entre el *neo-noir* español y la novela negra española durante la Transición. Para investigaciones futuras, queda por trazar, además del importante papel de esta novela (con figuras como el mencionado Vázquez Montalbán, Francisco González Ledesma o Juan Madrid), sus preocupaciones compartidas con este cine español contemporáneo.

(2002) o *La vida mancha* (2003), aunque, de hecho, ya había estrenado *Todo por la pasta* en 1991. Será tras la crisis de 2008 cuando se asiste a la inapelable eclosión de un cine *neo-noir* español y su consecuente bienestar popular y crítico, con directores como Daniel Monzón, Alberto Rodríguez, el ya mencionado Daniel Calparsoro, Carlos Vermut, Raúl Arévalo o Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña, sin olvidar al omnipresente Enrique Urbizu¹². Por mencionar varios de estos éxitos, se podrían destacar *El niño* (Daniel Monzón, 2014) con 2.757.638 espectadores, *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) con 1.291.487 espectadores y diez premios Goya, o *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011) con 711.583 espectadores y seis premios Goya (Catálogo de Cinespañol).

No será exactamente lo mismo el caso de *El Reino*, la cual, si bien arrasó en la temporada de premios y fue estimada en otros festivales europeos como *La Biennale di Venezia*, atraería a 365.256 espectadores, un número más modesto (Catálogo de Cinespañol). Sin embargo, se antoja necesario reflexionar sobre la cercanísima vinculación del filme de Sorogoyen con el malestar por los hechos acontecidos en los años postcrisis, la cual pone sobre la mesa algunas de las claves del *neo-noir* español, a saber, no sólo su pertenencia a una corriente fílmica de rasgos estético-narrativos compartidos, sino también la articulación de su significación social en un contexto histórico-cultural concreto a través de unos modelos ficcionales específicos. Sin embargo, la problemática teórica en torno al cine negro, amplificada por la concepción del cine negro contemporáneo o *neo-noir*, es también una cuestión ineludible si se quiere otorgar a este tipo de cine un papel determinado en el panorama audiovisual español actual.

1.2. La cuestión *neo-noir*: fórmulas e hibridación genérica

Ya en 1976, John G. Cawelti decía lo siguiente respecto a la mutabilidad de la significación del crimen en la esfera cultural:

Los cambios en las mitologías culturales sobre el crimen (tales como la nueva fascinación por las conspiraciones criminales a gran escala) y los cambios en las actitudes sociales (tales como la creciente preocupación por la corrupción del poder gubernamental y corporativo y el fracaso de las organizaciones modernas

¹² Algunas de estas películas serían: *Celda 211* (2009) o *El niño* (2014) de Daniel Monzón, *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), *Grupo 7* (2012), *La isla mínima* (2014) o *El hombre de las mil caras* (2016) de Alberto Rodríguez, *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014), *Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro, 2016), *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016) y *Que Dios nos perdone* (2016) o *El Reino* (2018) de Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña. Esto sin contar sus contrapartes televisivas, que añaden un corpus aún mayor a esta tendencia, como, por ejemplo, *Crematorio* (Alberto y Jorge Sánchez-Cabezudo, 2011), *Gigantes* (Enrique Urbizu, Michel Gaztambide y Miguel Barros, 2018-2019) o *Antidisturbios* (Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña, 2020).

para proporcionar una sensación de seguridad y realización para el individuo), probablemente han llevado a la creciente popularidad de una fórmula que transforma al protagonista *gánster*, tradicionalmente melodramático, en una figura heroica y le da el papel de golpear contra la brutalidad de la gran organización y el desorden general, la corrupción y la injusticia de la sociedad (76).

El trabajo de Cawelti, desde coordenadas estructuralistas que servían como respuesta a estudios sobre los géneros literarios demasiado imbricados en una idea reduccionista del mito, propone el concepto de fórmula como “un conjunto de generalizaciones sobre el modo en que se han reunido todos los elementos de una historia” (1976, 30). De esta manera, el autor trata de alejarse del carácter más prescriptivo del concepto género, asumiendo una perspectiva más amplia, en la que “la relación entre las fórmulas y otros aspectos de la vida puede explorarse de forma más directa y empírica como una cuestión de por qué ciertos grupos de personas disfrutaban de ciertas historias” (Cawelti, 1976, 30). En su enfoque, existe un componente factual comprobable, en tanto en cuanto se puede observar qué, dónde y cuándo triunfa una fórmula y no otra, lo cual nos permitiría hipotetizar sobre el porqué de manera más precisa. La asunción básica de su teoría sería que “los patrones convencionales de las historias funcionan porque reúnen en un orden convencional eficaz una gran variedad de intereses y preocupaciones culturales y artísticas existentes” (Cawelti, 1976, 30), siendo muy reseñable que el autor fuera capaz de analizar tan lúcidamente el cambio en torno a la percepción de la ficción criminal en la cultura estadounidense, por ejemplo.

Sin embargo, Cawelti se centró principalmente en fórmulas literarias, con especial énfasis en su pervivencia gracias a la continua retroalimentación entre artista y audiencia a la hora de negociar la predisposición de unas preocupaciones o intereses culturales concretos. Cuando se habla de géneros –o fórmulas—cinematográficos, se entra en una disciplina enormemente condicionada por lo industrial del séptimo arte. Thomas Schatz definiría los géneros fílmicos como sistema simultáneamente estático y dinámico, coincidiendo con Cawelti en la noción de fórmula estandarizada, pero problematizando el papel del autor y del filme como producto industrial en dicho sistema. De este modo, el género cinematográfico articularía “una fórmula familiar de componentes narrativos y cinematográficos interrelacionados que sirve para reexaminar continuamente algún conflicto cultural básico”, pero, no obstante, “los cambios en las actitudes culturales, las nuevas películas de género influyentes, la economía de la industria, etc., perfeccionan continuamente cualquier género cinematográfico” (Schatz, 1981, 16). Ambos análisis coinciden en el potencial del

género o la fórmula a la hora de vehicular diferentes ideologías en base al momento concreto de un sistema cultural, pero debido a la temprana gestación de sus obras, apenas tocan un lugar común en los estudios actuales de estas cuestiones: la hibridación genérica.

Tras establecer corpus de películas que configuran géneros estancos, siempre aparecen otros filmes que nos obligan a considerar las asunciones de esos mismos sistemas genéricos. En este sentido, “el género consiste en establecer categorías, pero también en aceptar las limitaciones de esas categorías” (Oliete-Aldea; Oria; Tarancón, 2016, 7), una contradicción necesaria a la hora de mapear diferentes tendencias o movimientos y sus progresiones. En un mundo mucho más globalizado que en la época de Cawelti o Schatz – años 70 y 80 –, “el cine actúa como un espacio de representación en el que se producen las tensiones entre lo local, lo regional, lo nacional, lo supranacional y lo global” (Beck, Rodríguez Ortega, 2008, 15). Los géneros fílmicos y sus constantes mutaciones son esenciales a la hora de navegar dichas tensiones, ya que las películas,

independientemente de sus semejanzas genéricas, se inscriben en un contexto siempre cambiante como consecuencia de fuerzas políticas, sociales y culturales concretas, y las convenciones genéricas -aunque se desarrollen en una esfera supranacional- siempre derivan sus significados de estas fuerzas tanto como de las historias y tradiciones que llevan consigo (Oliete-Aldea, Oria; Tarancón, 2016, 3).

A la luz de este complejísimo contexto transnacional en el que la categoría de género es intrínsecamente permeable, problematizar el análisis estructuralista y formalista de Cawelti y Chatz no invalida algunas de sus ideas. Por ejemplo, en la hibridación genérica, asistimos a nuevos modos de supervivencia por parte de fórmulas que ahora se combinan y reconfiguran o extienden su identidad primigenia, ya sea formal o contextualmente, al adaptarse a diferentes cinematografías. Si hay un ejemplo paradigmático de este proceso, es el cine negro y la convulsa teorización que lo atraviesa.

El cine *noir* se ha tratado de definir desde múltiples ángulos como, por ejemplo, en términos de estilo visual: “patrones de iluminación con grandes oposiciones, ángulos y movimientos de cámara poco convencionales, composiciones asimétricas” (Spicer, 2007a, 2). No obstante, el disentimiento a la hora de considerarlo un género fílmico concisamente definido es bastante generalizado, dado que es un caso especialmente palmario de esa permeabilidad e incertidumbre común en las

hibridaciones genéricas contemporáneas. Primero de todo, el término *noir*, al contrario que otros géneros acuñados por la propia industria –como el *western* o el musical–, fue una definición otorgada a posteriori por la crítica francesa y, por tanto, difícilmente sistematizable, al analizar un corpus de películas con rasgos similares pero sin un impulso industrial explícito que facilitase su agrupación unitaria. Su heterogeneidad ha supuesto que algunos teóricos se refieran al cine negro como “un modo o incluso una actitud más que un género, una sensibilidad paranoica y hostil que se extiende fuera de su núcleo histórico para contaminar las visiones superficialmente más brillantes de las películas más convencionales” (Langford, 2005, 213). Modo, actitud, sensibilidad... Se defina como se defina, ello no detiene la constante teorización de sus diferentes niveles de genericidad en relación con estéticas, temáticas o personajes reconocibles.

Es esta complejidad de lo *noir* la que obliga a desestimar la etiqueta *thriller* en el marco que está siendo trazado aquí. Como se señalaba al comienzo de este trabajo, el concepto *thriller* se ha lanzado con natural facilidad al categorizar *El Reino*, lo cual, lejos de ser un caso aislado relacionado con esta película, es un problema ampliamente extendido en los análisis de género. Según establece Martin Rubin, “la gama de historias que se han llamado thrillers es simplemente demasiado amplia” (2000, 4), por lo que se apuntaría, más bien, a una categoría descriptiva que se adhiere a numerosas fórmulas en vez de conformar un género en sí mismo. Consecuentemente, Rubin conceptualiza al *thriller* como un “‘metagénero’ que reúne otros géneros diferentes bajo su paraguas” (2000, 4), lo que posiciona a esta etiqueta en un lugar especialmente difuso¹³. De hecho, se entraría en el campo de las respuestas fisiológicas de la audiencia cuando Rubin afirma que “el thriller funciona sobre todo para evocar sentimientos como el suspense, el miedo, el misterio, el regocijo, excitación, velocidad, movimiento” (2000, 5), lo cual emparentaría el análisis del autor con las ideas de Linda Williams respecto a los *film bodies*. Williams establece cómo ciertas narrativas buscan una “respuesta corporal” (1991, 5) en el espectador: el terror buscaría asustar, la pornografía excitar y el melodrama llorar/emocionar. Es más, la autora definiría al melodrama como “un modo *filmico* de exceso estilístico y/o emocional que contrasta con los modos más ‘dominantes’ de la narrativa realista y guiada por objetivos” (1991, 3) [énfasis añadido], distanciándolo de un género definido. Por ende, sería pertinente no solo tratar al *thriller* como metagénero, sino como modo *filmico* que busca una respuesta específica en su receptor y que se infiltra en infinidad de historias. Aunque el *thriller*, entendido como suspense, es útil para desbrozar

¹³ En este sentido, se puede hablar de *thriller* psicológico, aplicado tanto al terror como a otras narrativas de corte detectivesco, de *thriller* de espías, de *thriller* y ciencia ficción, de *thriller* de acción, de *thriller* político y así sucesivamente.

estructuras narrativas, no es una categoría funcional a la hora de mapear géneros y sus desplazamientos más específicos, como es el caso de lo *noir*.

Así pues, autores como Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina indican que el cine negro estadounidense clásico, de raíces en el género *gánster* y el *hard boiled* –cuya etapa más reconocida y reconocible estaría entre los años 40 y 50– conforma universos estéticos cuyas propuestas son “territorio privilegiado para desplegar la radiografía de un país en crisis y campo abonado para la denuncia ética” (1996, 29). En esto coincide uno de los primeros teóricos sobre cine negro en Estados Unidos, el director y guionista Paul Schrader, quien vincula el desencanto *noir* a “la desilusión que sintieron muchos soldados, pequeños empresarios y amas de casa/empleados de fábrica al volver a una economía en tiempos de paz” (1972, 9), en el contexto bélico y post-bélico de la Segunda Guerra Mundial.

El propio Schrader parece ser consciente de la significancia social de estas ficciones, casi en términos caweltianos, cuyas fórmulas serían reconvertidas en lo que se llamaría *neo-noir*, de vocación tan continuista como rupturista, un nuevo cine negro híbrido que habló “a una generación de estadounidenses desilusionados por Vietnam, pasando a formar parte del vocabulario y el pensamiento de jóvenes cineastas americanos cada vez más conscientes de la corrupción y las desigualdades de la sociedad estadounidense” (Spicer, 2007a, 3-4)¹⁴. Volviendo entonces a la idea de la evolución de la ficción criminal en Cawelti al inicio de este apartado, parecería razonable considerar que lo *noir* funcionaría a modo de fórmula genéricamente híbrida, la cual “expresa una profunda incertidumbre sobre la adecuación de nuestras instituciones sociales tradicionales para satisfacer las necesidades de los individuos en cuanto a seguridad, justicia y sentido de relevancia” (Cawelti, 1976, 79).

En el contexto global, el *neo-noir* “requiere una sensibilidad analítica ante las influencias estéticas y narrativas que migran entre países y continentes” (Petty, Palmer, 2014, 1), algo que, de hecho, caracteriza al cine negro contemporáneo, como ha sido reconocido por autores como Sue Short en su libro *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir* (2019). Es decir, ya no estamos ante un cine negro que pertenece a los Estados Unidos –si bien, hasta cierto punto, nunca lo hizo–, nos encontramos ante un contexto de polinización global de estos modelos, en los que se confirma un proceso de migración “con diferentes inflexiones culturales que hacen que el *noir* tenga un carácter nacionalmente genuino” (Short, 2019, 28). Como consecuencia, el cine *neo-noir* mantiene el legado de la etapa clásica estadounidense “en una variedad de formas, a menudo impregnadas de diferentes elementos

¹⁴ Ejemplos esenciales aquí serían películas del Nuevo Hollywood como *The French Connection* (William Friedkin, 1971) o *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), esta última escrita, de hecho, por Paul Schrader.

genéricos” (Short, 2019, 149), por un lado, y expande su influencia sobre contextos propicios para el éxito de sus fórmulas, por otro. Así pues, se ha asistido a la renovación y vigencia de otros modelos *noir* europeos como el francés o el denominado *nordic noir*. Además, esta tendencia es comprobable, por poner otro ejemplo, en el caso argentino de finales y comienzos de milenio, como explican David George y Gizella Meneses en su libro *Argentine Cinema: From Noir to Neo-Noir* (2017). No obstante, para el caso que ocupa este artículo, la España post-crisis de 2008 se establecería como campo perfecto para la configuración y final explosión del *neo-noir* español: una gestación paulatina que, como se comentaba anteriormente, se solidifica durante más de medio siglo de consumo cinematográfico estadounidense y la crisis de la taquilla española. Algunos de aquellos modelos masivamente importados son ahora rearticulados en el audiovisual español a la vista de unas circunstancias sociales idóneas, teniendo en cuenta la proliferación de lo *noir* en momentos culturales convulsos. En esta tormenta *neo-noir* perfecta se mezclan, por tanto, factores industriales, la audacia de los autores que reutilizan diversos patrones y la respuesta positiva de una audiencia cuya dualidad radicaría en la búsqueda de fórmulas reconocibles pero que, en este caso, dialoguen de manera más directa con su realidad idiosincrásica.

A la luz de estos procesos, el análisis de *El Reino* es especialmente significativo, ya que permitirá observar el funcionamiento del *neo-noir* español a nivel formal, pero sin dejar de lado los evidentes ecos sociales de la cinta. En el filme de Sorogoyen coexiste la cita intertextual al cine de *gánsteres*, la reinterpretación de la estética *noir* y el protagonismo de un personaje corrupto, cuyo punto de vista pone al espectador en un lugar de profunda ambigüedad moral.

2. *EL REINO: EL POLÍTICO COMO GÁNSTER Y ANTIHÉROE NOIR*

La escena de arranque del filme de Sorogoyen ya ofrece algunas de las primeras claves que se están investigando aquí. El director no ha escondido nunca su predilección por el cine del veterano Martin Scorsese, como su participación en el libro de ensayos *Martin Scorsese. Retratos de un cineasta americano* (Pau Gómez, 2020) prueba. Precisamente, es en la primera escena de *El Reino* donde se puede encontrar un fructífero diálogo intertextual con el legendario plano secuencia a la entrada del Copacabana en *Goodfellas* (Scorsese, 1990). Esta escena, en la que el gánster protagonista trata de impresionar a su cita demostrando que tiene privilegios por ser quien es, sirve para establecer el glamuroso poder y la perversa atracción que desprende el estilo de vida del mafioso en tiempo real. Al son de música pop, la cámara sigue a los dos personajes mientras acceden al interior del club nocturno por una puerta alternativa –para evitar la habitual cola de gente–, pasando por distintos pasillos y las cocinas del establecimiento hasta sentarse en una mesa especial en primera fila del espectáculo, lo cual demuestra el trato de favor al que está acostumbrado el miembro del hampa (imagen 1).

El Reino comienza con un plano secuencia en el que se ve a Manuel, el político protagonista, hablando por teléfono, con una soleada playa de fondo para, a continuación, volver al restaurante junto a sus compañeros de partido. Durante el trayecto, le seguimos mientras entra por la parte de atrás, recorriendo espacios cerrados al público común hasta pasar por la cocina e incluso recibir personalmente el plato de marisco que él mismo se vanagloriará de entregar a sus colegas (imagen 2). La secuencia de Sorogoyen, en su diálogo con *Goodfellas*, resignifica la figura del gánster al vincularla estéticamente con la del político español en la utilización de su poder e influencia. No obstante, los cambios introducidos a la escena revelan una inteligente respuesta a la representación llevada a cabo por Scorsese: en este caso el político español es un ser solitario, el color –aunque condicionado por el soleado cielo mediterráneo— carece de una paleta de grandes y vistosos contrastes, la ambiental música electrónica crea una atmósfera tensionada y su reunión de amiguetes se ubica en una zona reservada del restaurante. Mediante un plano secuencia de dos minutos, Sorogoyen establece que, en España, el *gánster* es el político, ahora sin glamur alguno, solitario, pero posicionado en un lugar fuera del alcance del ciudadano medio.



Imagen 1



Imagen 2

Fuente: Imagen 1 de *Goodfellas*. Scorsese, M. (1990). Warner Bros. Captura de pantalla del vídeo de YouTube 'Goodfellas: The Copacabana Steadicam Shot': <https://www.youtube.com/watch?v=mcXBP-1fduY>

Fuente: Imagen 2 de *El Reino*. Sorogoyen, R. (2018). Tornasol Films / Atresmedia Cine. DVD de 2018, por Twentieth Century Fox Home Entertainment España

Si bien ello parecería posicionar a *El Reino* como una película de *gánsteres*, la cuestión es más compleja, tal y como se viene argumentando anteriormente. Ya no estamos ante un *noir* clásico, en blanco y negro, con una iluminación de corte expresionista en sus formas. En este sentido, el cine negro, concebido con el mencionado estilo visual, estaría en las antípodas de lo que propone Sorogoyen, al menos a simple vista. Por eso es necesario traer a colación aquí el término *neo-noir*, cuyo amplio abanico de mutaciones genéricas nos permite relocalizar y reconfigurar diferentes narrativas y estéticas bajo una misma sensibilidad. Al considerar cómo lo *neo-noir* se infiltra en distintas ficciones de corte criminal, se puede entender que hablemos de *neo-noir* español a color y plena luz del sol mediterráneo, ya que "las revisiones contemporáneas pueden ser bastante radicales, trasladando las preocupaciones noir a entornos en los que pueden parecer poco reconocibles" (Short, 2019, 5). Sigue explicando Short que "la propensión a infiltrarse en otras formas genéricas proporciona una oportunidad para que las preocupaciones noir se revitalicen y reinventen, otorgándoles una mayor longevidad e impacto" (2019, 150).

Por tanto, más allá de la cita intertextual a Scorsese o de no adscribirse a una estética monolítica, si algo caracteriza a lo *noir* es la prevalencia de temáticas turbias, cuyo denominador común tiende a ser el crimen urbano, respecto al cual los personajes protagónicos son victimizados, encumbrados, o ambas cosas a la vez, "en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres y ambivalencias" (Heredero, Santamarina, 1996, 30). *El Reino* es sobresaliente en tal sentido, al convertir a su despreciable protagonista en una suerte de investigador privado cuya huida hacia delante acaba por destapar las profundas raíces de un sistema corrupto¹⁵.

¹⁵ Este recurso, con ligeras variaciones, se encuentra en otros ejemplos del universo fílmico *neo-noir* de Sorogoyen-Peña. Por ejemplo, en *Que Dios nos perdone* (2016), las altas esferas de la policía ordenan a los

En la desintegración moral de Manuel, sin embargo, también se puede rastrear cierto mantenimiento y recreación de la estética *noir* clásica, especialmente en aquellos momentos de duda en el protagonista o donde se presentan diversas actividades delictivas del partido. En base a los marcados claroscuros en blanco y negro con un juego expresionista de la iluminación que organizaba un universo de ambigua moralidad, *El Reino* busca alternativas expresivas que consigan el mismo efecto en circunstancias determinadas. Por ejemplo, un contraste entre iluminación diurna o nocturna y las sombras en las oficinas, además de distintas líneas que fragmenten la imagen, como cristales adornados o paredes de ladrillos. Esto va a ocurrir en multitud de ocasiones, como es el caso de escenas donde se discute la corrupción del partido o se buscan alternativas para enmascarar ese mismo comportamiento delictivo, en las cuales se crea una relación lumínica casi dicotómica entre la claridad que emana del exterior y el relieve oscuro de las figuras dentro de la sede política (imágenes 3, 4 y 5).

Asimismo, a medida que Manuel se siente más acorralado a la hora de dilucidar sus siguientes movimientos, Sorogoyen consigue potenciar estéticamente la inestabilidad de su universo *neo-noir* a través de la segmentación del plano con elementos intrusivos y el uso distorsionador del gran angular, que enmarcan al protagonista en un aura de acentuada paranoia (imágenes 6, 7 y 8).



Imagen 3

Imagen 4

detectives protagonistas que no salga a la luz el caso del asesino en serie que opera en el Madrid del 15-M y la JMJ de 2011. En el transcurso de la investigación, conoceremos el lado oscuro de estos detectives, diluyendo las fronteras entre la maldad y la justicia en un contexto social de crisis muy específico. En el caso de *Antidisturbios* (2020), la inspectora de Asuntos Internos Laia Urquijo desenmascara una profunda red de corrupción que involucra a parte de la policía, a jueces y políticos, a partir de un desahucio fallido ejecutado por un comando de antidisturbios.

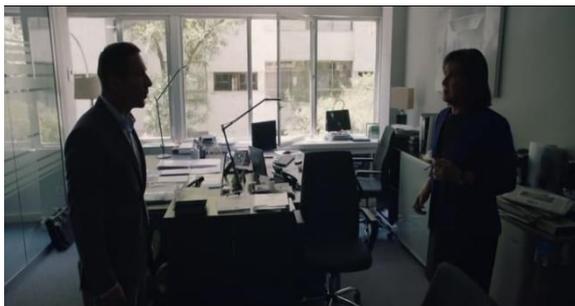


Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8

Fuente: Imágenes de *El Reino*. Sorogoyen, R. (2018). Tornasol Films / Atresmedia Cine. DVD de 2018, por Twentieth Century Fox Home Entertainment España

Progresivamente, lo que se supone un caso de corrupción de partido, en el que están involucrados algunos de los supuestos amigos de Manuel, comienza a convertirse en el desenmascaramiento de una compleja red de podredumbre sistémica a medida que la desesperación del protagonista crece. El *macGuffin* de la libreta con los nombres de todos los implicados en esta conspiración de corruptelas ya aparece en la descrita primera escena, cuando el grupo de correligionarios discute cómo pagar el marisco de la comida. Aparentemente anecdótica, la libreta –al igual que otros momentos como el vídeo del yate– hace referencia a elementos reales de la trama Gürtel, como la propia libreta de Bárcenas, donde aparecía, por poner solo un ejemplo, el famoso nombre ‘M. Rajoy’, sospechosamente parecido al del expresidente del gobierno Mariano Rajoy. De este modo, *El Reino* se vincula al impulso *neo-noir* por evidenciar “un mayor escrutinio social [...], con la injusticia económica más palpablemente conectada a ejemplos de la vida real, y más abiertamente cuestionada también” (Short, 2019, 7)¹⁶. El contenido exacto de ese *macGuffin* no se desvelará, pero,

¹⁶ Si nos centramos en Sorogoyen-Peña habría que repetir, por un lado, el contexto 15-M y de la JMJ celebrada en Madrid en 2011 como importante telón de fondo para *Que Dios nos perdone*. Por otro lado, en el caso de *Antidisturbios*, tenemos alusiones a la muerte del senegalés Mamé Mbaye en 2015 tras una persecución policial en el barrio madrileño de Lavapiés, un personaje que personifica al ya famoso excomisario Villarejo y una referencia directa a “el piolín”, barco en el que durmieron 800 policías y guardias civiles durante octubre de 2017 (que desembocaría en la violenta represión policial durante el referéndum sobre la independencia celebrado en Cataluña). Por añadir varios ejemplos más que se alejen de los autores de *El Reino*, se podría hablar de las alusiones a las recalificaciones de terrenos en *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), al contexto de inmediata Transición en *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) o a la importancia de la Expo Internacional de Sevilla en *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012).

como dice Manuel, están “eléctricas, constructores, farmacéuticas, medios de comunicación, la banca, todo y de todos los lados, no solo de un partido”, a lo que su abogado, atemorizado por la idea de hacerlo público, contesta: “no podemos, sería cargarse un país”. De nuevo, lo *neo-noir* tiende a una crítica sociopolítica ampliada, mediante un mayor sentimiento de desilusión y desapego que el cine negro clásico, en el que ahora

aparentes pilares de la sociedad ocultan sórdidos secretos, la policía reniega de cualquier sentido de la justicia o lleva las cosas demasiado lejos, los impulsados a cometer un crimen son despiadadamente traicionados, y cualquier intento de descubrir la verdad de los que ocupan cargos públicos es una búsqueda peligrosa (Short, 2019, 18).

El Reino se configura como claro ejemplo de estas cuestiones y las articula mediante la adopción del punto de vista del político ladrón, Manuel, lo cual complejiza aún más el problema de la corrupción en España y nuestra posición como espectadores.

Andrew Spicer dice lo siguiente respecto a los protagonistas masculinos del cine negro: “los típicos protagonistas masculinos del noir son débiles, confusos, inestables e ineficaces, hombres dañados que sufren una serie de neurosis psicológicas y que son incapaces de resolver los problemas a los que se enfrentan” (2007b, 47). Es curioso cómo Manuel, al inicio de *El Reino*, no parece cumplir con este arquetipo, dado que se asemeja más a la figura del *gánster* arrogante, egoísta y agresivo. Sin embargo, la sucesión de acontecimientos que le pone contra la pared revierte su comportamiento, desatando su confusión, su paranoia y una cruda verdad: que simplemente es un personaje mediocre y soberbio. Así le expresa Manuel, a modo de justificación, su papel en el entramado corrupto de España a Alvarado, político joven del partido que busca acabar con la corrupción:

Yo no he hecho nada especial, tío. ¿Qué he hecho? ¿Sobrevivir? Sí. ¿Qué he hecho? Encajar en una maquinaria que lleva engrasada desde los tiempos de mi abuelo. Sí. Yo no voy a pasar a la historia ni lo pretendo. Pero quiero lo mejor para mi mujer y para mi hija. Eso sí.

La excusa es que, si el sistema está diseñado de tal modo, él no es quién para actuar de manera correcta y no enriquecerse como los demás. La posición inmoral de

Manuel se refuerza con detalles como la escena del bar, en la que un cliente se lleva, conscientemente, la vuelta equivocada que le ha dado el camarero. Aquí Sorogoyen y Peña ponen el dedo en la llaga, al obligarnos a entender cómo Manuel puede haber hecho lo que ha hecho si se observa cómo, desde los gestos más cotidianos, somos partícipes de una picaresca sin fin.

No obstante, no solo llegamos a ser partícipes del comportamiento de Manuel a nivel argumental, sino también a nivel formal, ya que la cámara le va a seguir en numerosas ocasiones y nos va a forzar a seguir su mirada de manera casi subjetiva. El primer plano secuencia de *El Reino*, además de un significativo gesto intertextual, establece un pacto con la audiencia desde la forma: vamos a acompañar a Manuel en este agónico viaje. Cabe recordar que “una intención/función destacada de los planos-secuencia es la de producir brillantes construcciones que ponen en juego innumerables recursos de creación cinematográfica” (Rajas Fernández, 2008, 620), por lo que podríamos estar, simplemente, ante varios alardes estetas del director. Sin embargo, fuera del efectismo en torno a la inmediatez física más salvaje de este tipo de escenas, los planos-secuencia en *El Reino* nos sumergen de lleno en la creciente desesperación de Manuel, por lo que la utilización de esta técnica por parte de Sorogoyen “responde a inquietudes, intencionalidades, eminentemente narrativas” (Rajas Fernández, 2008, 623)¹⁷. El ejemplo esencial aquí sería la prolongadísima secuencia en la casa de Andorra, en la que Manuel y su abogado tratan de buscar los documentos inculpatorios que podrían salvarle y hundir al partido (imágenes 9, 10, 11 y 12). Como dicen Gibbs y Pye, “el plano secuencia se ocupa de la experiencia de la duración ininterrumpida, de la continuidad del tiempo real, a diferencia, por ejemplo, de la continuidad sintética del tiempo que se consigue en el montaje de continuidad” (2017, 6). Este modo de experimentar la imagen en movimiento puede potenciar una sensación de realidad mayor al capturar un segmento de tiempo sin cortes, sin una manipulación excesivamente evidente. En el caso de la escena que señalaba hace un par de líneas, el uso del plano-secuencia construye una atmósfera de urgencia y crispación notables, la cual nos pone en la piel de Manuel, nos posiciona de su lado en la misión con el objetivo de destapar una corrupción generalizada.

¹⁷ Es este un recurso muy conocido del director, que utiliza en todas sus obras. El virtuosismo de estos planos secuencia le permite construir atmósferas extremadamente tensas que hacen tomar partido al espectador. Sorogoyen no solo los incluye en sus narrativas *neo-noir*, sino también en otras como su cortometraje (y posterior largometraje) *Madre* (2017, 2019).



Imagen 9

Imagen 10



Imagen 11

Imagen 12

Fuente: Imágenes de *El Reino*. Sorogoyen, R. (2018). Tornasol Films / Atresmedia Cine.
DVD de 2018, por Twentieth Century Fox Home Entertainment España

En consecuencia, el punto de vista que debemos adoptar como espectadores tiende a una constante distensión perversa del pacto de empatía personaje-audiencia, al conducir la película hacia un final significativamente ambivalente, en el que, al mismo tiempo, queremos que Manuel consiga su objetivo y sea castigado por sus acciones. Estaríamos ante procesos que Murray Smith define como ‘alineamiento perverso’ y ‘filiación perversa’¹⁸:

Bajo la rúbrica del alineamiento, incluyo todos aquellos aspectos de la estructura textual que pertenecen a nuestro acceso a las acciones, pensamientos y sentimientos de los personajes. En cambio, bajo la rúbrica de la filiación, incluyo aquellos aspectos del texto que pertenecen a nuestra evaluación y respuesta emocional a los personajes (1999, 220).

En *El Reino* nos encontraríamos un claro proceso de alineamiento con el corrupto protagonista a partir de los elementos textuales ya descritos en este trabajo, como el acceso a su subjetividad a través de la fragmentación de la imagen, los planos-secuencia y la misma estructura de la trama, centrada en las acciones de Manuel. En cuanto a la ‘filiación perversa’, según Smith, “[se] produce a menudo sobre la base de los rasgos que queremos o deseamos poseer, en lugar de los que realmente

¹⁸ El autor define el término ‘perversión’ como aquel “que se refiere esencialmente a la violación deliberada de los preceptos morales” (Smith 217).

poseemos" (1999, 221), por lo que podríamos argumentar que también ocurriría en *El Reino*, ya que al espectador le gustaría poseer la audacia para desenmascarar y hundir una gran trama de corrupción frente a la que lleva viéndose indefenso durante décadas. Sin embargo, mantener una filiación perversa con un personaje hasta el final, con todas sus consecuencias, tiende a ser un fenómeno extraño, por lo que "la mayoría de las ficciones que suscitan filiaciones perversas lo hacen sólo temporal o estratégicamente, y en última instancia suscitan respuestas emocionales moralmente aprobatorias" (Smith, 1999, 222). En base a la afirmación del autor, podemos observar cómo se produce esto en la última escena de *El Reino*, donde asistimos a un cruce de argumentaciones entre Manuel y Amaia, periodista que ha de entrevistarle por todo lo ocurrido.

El cierre de la película recuerda explícitamente que nuestra filiación perversa se ha dado lugar por la falta de reflexión y análisis sobre el papel de la corrupción política en la España contemporánea, que olvidar el papel de nuestra responsabilidad individual durante el visionado de la cinta no es una opción. Es decir, aunque la audiencia acompaña a un protagonista como Manuel, se alinea con su misión e incluso le comprende, Sorogoyen y Peña finalmente optan por apelar al espectador de forma directa, con Amaia mirando directamente a cámara mientras termina su discurso condenatorio (imagen 13). En esa mirada y la consecuente mirada de Manuel –el plano final– (imagen 14), la audiencia es devuelta a la realidad bruscamente, al suspender el universo diegético en un limbo de irresolución y ambivalencia. Esta cuestión se puede vincular, de nuevo, con las ideas de Cawelti en torno al formulario del crimen, que "permite al público dar cierta expresión a su hostilidad y frustración latentes sin dejar de mantener una postura abierta de afirmación de la moral convencional" (1976, 79).

Por un lado, *El Reino* posibilita la manifestación del desencanto y la ira de la audiencia española a través de la conformación de un universo reconocible en el que navega un personaje capaz de cambiar, potencialmente, la situación del país. Por otro lado, nuestro posicionamiento junto a Manuel acaba siendo cuestionado para así evitar nuestra total cooperación con sus comportamientos inmorales, los cuales forman parte del mismo problema endémico ya señalado. La apelación directa de Amaia a la cámara configura un discurso tripartito entre ella, Manuel y el público, este último siendo forzado a finalizar el visionado sin solución alguna al conflicto. Como se ha visto a lo largo del trabajo, el crimen se articularía en *El Reino* alrededor de la corrupción política española como fantasía *neo-noir*, cuyas resonancias sociales han sido probadas gracias al éxito de este tipo de ficciones, especialmente en la pasada década.



Imagen 13

Imagen 14

Fuente: Imágenes de *El Reino*. Sorogoyen, R. (2018). Tornasol Films / Atresmedia Cine. DVD de 2018, por Twentieth Century Fox Home Entertainment España.

3. CONCLUSIONES

En este ensayo se ha tratado de argumentar que la cinta de Sorogoyen e Isabel Peña no es simplemente el reflejo documental de la corrupción política en España, sino que conforma el paradigma de una tendencia cinematográfica en pleno auge.

El viaje hasta la configuración de lo que aquí se ha llamado *neo-noir* español es un proceso en el que se combinan factores industriales, ideológicos y artísticos. Primero, la hegemonía estadounidense en el mercado cinematográfico se tradujo en la dominación progresiva de las salas de cine y las televisiones españolas, condicionando por el camino los gustos y hábitos de la audiencia, acostumbrada ahora a modelos genéricos importados independientemente de la calidad de estos. Como posible respuesta a un panorama difícil para el cine español, durante los años 80 se legisló con el objetivo de financiar un cine nacional de carácter autoral y rupturista que pudiera competir en los festivales internacionales. Sin embargo, al contrario de lo esperado, la taquilla se desplomó por completo hasta que, precisamente, la llegada de nuevas voces en los años 90 revitalizó la situación mediante la vuelta a ciertos géneros cinematográficos, ahora reutilizados y reconfigurados frente a sus realidades idiosincrásicas.

Este nuevo panorama de reanimación y reapropiación de géneros permitió que algunos directores, como Enrique Urbizu o Agustín Díaz-Yanes, tomaran el relevo de una periférica pero existente tradición *noir* española, conformando su mutación contemporánea. No obstante, no será hasta la década posterior a la crisis económica de 2008 cuando se asistirá a una verdadera proliferación cuantitativa y cualitativa de este cine *neo-noir*. Según mucha de la teorización en torno al cine negro, sus narrativas tenderían a encontrar un campo perfecto donde germinar en contextos culturales convulsos, en este caso, en un país azotado por los efectos de la recesión e indignado por una avalancha de casos de corrupción política por parte de aquellos que, por entonces, pedían a la ciudadanía un esfuerzo extra para salir de la catástrofe económica. *El Reino* se erigiría como un ejemplo modélico de esta tendencia, incluso

como culminación de lo que aquí se describe. En el filme de Sorogoyen se produce una interesante hibridación genérica entre lo *gánster* y lo *noir*, algo evidenciado tanto por sus citas intertextuales como por la reconversión de su estética. En este universo diegético será donde seguiremos a un personaje protagonista inmoral en su peripecia antiheroica, cuyo viaje desemboca en un final de difícil resolución en su pacto con el espectador.

La combinación de elementos que establecen esta particular mirada *neo-noir* respecto a la corrupción política pone a *El Reino* en contacto directo con la realidad social española. No cabe duda de que, en la gestación del guion, Sorogoyen y Peña han optado por utilizar un modelo genérico-formulaico –aunque autoral– para ahondar en algunas de las heridas de la sociedad del país, como las constantes referencias a casos reales así atestiguan. Sin embargo, investigar más a fondo el vínculo entre la tendencia *neo-noir* en España y su contexto social post-crisis no debe hacerse desde una perspectiva totalizadora ni determinista. Si bien es cierto que hay, potencialmente, interesantes reflexiones sobre el papel que tienen modelos o fórmulas genéricas a la hora de vehicular con éxito las ansiedades colectivas de un período concreto, John G. Cawelti ya indicaba hace más de 40 años que “parece más razonable tratar los factores sociales y psicológicos no como causas únicas determinantes de la expresión literaria, sino como elementos de un proceso complejo que limita de diversas maneras la completa autonomía del arte” (1976, 25). Al hablar de cine, un arte significativamente menos autónomo que la literatura, la cuestión es aún más compleja, por lo que otorgar un sempiterno carácter catártico al *neo-noir* español es, aunque tentador, ineficiente.

Las causas de su éxito son multifactoriales y son la consecuencia de un intrincado proceso histórico al que se ha hecho referencia brevemente en este trabajo. Existen muchas cuestiones sin responder aquí, como, por ejemplo, la heterogénea funcionalidad de lo *neo-noir* en el amplio corpus que se lleva formando en las últimas dos décadas. Si, como se comentaba al comienzo del presente ensayo, lo *neo-noir* se caracteriza por una genericidad polivalente, que bebe de diferentes estéticas y se infiltra en diferentes narrativas con propósitos variopintos, es de asumir que habrá bastantes series y películas las cuales no cumplan con el ejemplo conformado por *El Reino*. En esta línea, los últimos años han acogido una producción que, a priori, encajaría en el panorama *neo-noir* a niveles estéticos o en los aspectos más lúdicos de sus tramas, pero desdibujando o alejándose de su componente de crítica social. Sin ánimo de caer en una distinción entre *neo-noir* reivindicativo y *neo-noir* recreacional a lo alta y baja cultura, resulta un fenómeno muy a tener en cuenta para investigaciones posteriores.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altman, Rick (1984). "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", *Cinema Journal*, 23, 1984, pp. 6-18.
- Anon.. 'Casos aislados de una corrupción sistémica', *Casos-Aislados.com*, <https://casos-aislados.com/index.php>. Accedido el 16 de marzo de 2022.
- Beck, Jay. y Rodríguez Ortega, Vicente, eds. (2008). *Contemporary Spanish cinema and genre*, Manchester University Press.
- Cawelti, John. G. (1977). *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture*, Chicago: University of Chicago Press.
- Gibbs, John. y Pye, Douglas, eds. (2017). *The Long Take: Critical Approaches*, Londres: Palgrave Macmillan.
- González, Álvaro (2020). "La ley Miró y el inicio del desapego de los españoles por el cine español", Culturplaza, febrero, <https://valenciaplaza.com/la-ley-miro-y-el-inicio-del-desapego-de-los-espanoles-por-el-cine-espanol>. [Consultado el 16 de marzo de 2022].
- Herederó, Carlos. F. y Santamarina, Antonio (1996). *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona: Paidós.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel (2012). *Los géneros cinematográficos: usos en el cine español (1994-1999)*. Salamanca: Editorial Los Barruecos.
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. 'Catálogo de Cinespañol', *Catálogo-Películas Calificadas*, <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoCAA>. Accedido el 29 de octubre de 2022.
- Jordan, Barry (2016). Foreword: Spanish Cinema and the "National/Transnational" Debate: A Brief Reflection. En Elena Oliete-Aldea, Beatriz Oria y Juan A. Tarancón. *Global Genres, Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema* (xvii-xxiv). Bloomsbury Academic.
- Langford, Barry (2005). *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Memba, Javier (2020). *El cine negro español: del spanish noir al policiaco actual*, Madrid: Ediciones JC.
- Oliete-Aldea, Elena, Oria, Beatriz. y Tarancón, Juan A. (2016). Introduction: Questions of Transnationalism and Genre. En Elena Oliete-Aldea, Beatriz Oria y Juan A. Tarancón. *Global Genres, Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema* (1-15). Bloomsbury Academic.
- Petty, Homer B. y Palmer, R. B., eds. (2014). *International Noir*, Edinburgh University Press.

- Rajas Fernández, Mario (2008). 'La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad', Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Ortega, Vicente (2020). "The Return of Genre in 1990s Spanish Cinema: Industry, Legislative Changes and Economics", *Hispanic Research Journal*, 21, 2020, pp. 3-22.
- Rubin, Martin (2000). *Thrillers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schatz, Thomas (1981). *Hollywood genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Nueva York: Random House.
- Schrader, Paul (1972). "Notes on Film Noir", *Film Comment*, 8, 1972, pp. 8-13.
- Scorsese, Martin (1990). *Goodfellas*, Estados Unidos: Warner Bros.
- Short, Sue (2019). *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*, Palgrave Macmillan.
- Smith, Murray (1999). Gangsters, Cannibals, Aesthetes or Apparently Perverse Allegiances. En Carl Plantinga y Greg M. Smith. *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (217-238). The Johns Hopkins University Press.
- Sorogoyen, Rodrigo (2018). *El Reino*, España: Tornasol Films, Atresmedia Cine.
- Spicer, Andrew, ed. (2007a). *European Film Noir*, Manchester University Press.
- Spicer, Andrew (2007b). Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero. En Mark T. Conard. *The Philosophy of Neo-Noir* (47-63). The University Press of Kentucky.
- Thompson, Kristin (1985). *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-1934*, Londres: British Film Institute.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1974). *La penetración americana en España*, Barcelona: Cuadernos para el Diálogo.
- Vernon, Kathleen M. (1997). Reading Hollywood in/and Spanish Cinema: From Trade Wars to Transculturation. En Marsha Kinder. *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation* (35-64). Duke University Press.
- Williams, Linda. (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, 44, 1991, pp. 2-13.