

ANÁLISIS SOCIO-TRANSCULTURAL FILOSÓFICO BYUNG-CHULHANIANO Y LITERARIO DEL DIÁLOGO INTERCULTURAL DE LA TRADICIÓN *NOIR* ESPAÑOLA DE URBIZU Y CHIRBES & SÍNICA DE LOU YE

Gabriel TEROL

(Universitat de València)

RESUMEN

Este trabajo repasa y analiza los orígenes de la relación entre literatura y la producción cinematográfica en torno al concepto de *film noir* desde una perspectiva global enfatizando unas categorías socio-transculturales y filosóficas para centrarse en el caso español y chino. Se generaliza sobre la asimilación del género en el marco español y se centra en la producción cinematográfica de Enrique Urbizu y la novela y adaptación de Rafael Chirbes transversalmente con los que extraer elementos que propician un diálogo intercultural sobre la tradición *noir* para su confrontación en el marco sínico y la producción cinematográfica de Lou Ye. Con estos análisis, las reflexiones de actualidad de la filosofía byung-chulhaniana con respecto a la sociedad y el deterioro de sus pilares éticos y valores de convivencia en crisis proporcionan las claves para ahondar en una reflexión totalizante que aúna al cine negro como producción cultural desde donde diagnosticar enfermedades sociales, trascendiendo fronteras y diferencias/adaptaciones culturales dado el grado de globalización actual.

Palabras clave: *Asiatic film noir, Byung-Chul Han, transculturalidad & globalización, Enrique Urbizu & Rafael Chirbes, Lou Ye.*

1. INTRODUCCIÓN

Entiendo que la imposibilidad aséptica de la tradición *noir* transcultural es una tónica indiscutible en su tratamiento de las sociedades en donde desarrolla sus producciones.

Tomando como premisa ese argumento tanto las crisis sociales de diversa naturaleza y las consiguientes o latentes primigenias crisis de valores paralelas son consideradas como categoría desde donde analizar la repercusión y calado de sus consecuencias socio-transculturalmente. Se sugiere una aproximación alejada de localismos perturbadores para alcanzar una coincidente tendencia global –sin menoscabar la importancia de estos para una resolución en el mismo espectro– desde la incipiente occidentalización global.

La contemporaneidad del occidentalismo social es compartida por todas las sociedades y culturas puesto que la occidentalización global es un hecho consagrado en las últimas décadas. Por ello, lo que sigue es un estudio sobre este diagnóstico filosófico aplicado al marco contextual cultural europeo, concretamente el español, y al asiático, concretamente en su extensión sínico –y utilizando este concepto por su mayor calado evaluador frente al gentilicio *chino* más limitado geográfico y políticamente– para servirse de la digestión que el cine hace de una tradición literaria comprometida con una crítica a estas crisis sociales y que propongo limitar al género *film noir*. En ese marco, se analizan las aportaciones españolas de Enrique Urbizu y su *La caja 507* y la novela de Rafael Chirbes *Crematorio* –adaptada a televisión por Jorge Sánchez Cabezudo bajo el mismo nombre– de 2002 y de 2007 y 2010, respectivamente, contextualizándolas en la *spanish noir* y la aportación de Lou Ye (娄烨) titulada *Suzhou River* (*Suzhou He*, 苏州河) de 2000, contextualizándola en la *Asiatic film noir*. Lejos de aceptar una responsabilidad estrictamente mercantil de estas crisis que son el caldo de cultivo del *noir*, se plantea una reflexión de carácter filosófico sostenido en todo aquello que la muestra fílmica transcultural tomada tiene en común: una responsabilidad humanista en todo cambio social. Para ello, la aportación crítica y martilleante –al más puro estilo nietzscheano– del profesor alemán de origen surcoreano Byung-Chul Han es tomada como inspiración aplicable por su propuesta, posiblemente no original, pero absolutamente adaptada y certera a la actualidad más activa. La literatura filosófica contemporánea encuentra en su crítica al capitalismo, a la sociedad del trabajo, a la tecnología, a la hipertransparencia, así como a la hiperculturalidad, factores determinantes que considero muy sugestivos para, desde su análisis de *la sociedad del cansancio*, extraer resultados fructíferos con el compromiso crítico y ácido de la tradición *noir*.

2. LA TRADICIÓN GERMINAL NOIR

La tradición cinematográfica *noir* desde una perspectiva histórica y tomando como determinante para su estudio si su analista es anglosajón o no –como apunta Rodríguez (2011: 44)–, se decanta por sentenciar que se reduce a un período determinado y centrado en Hollywood y/o que se entiende como reflexión sobre la complejidad del ser humano y no tiene exclusividad geográfica ni temporal (Coma, 1990: 194); o que se trata de un género originalmente estadounidense que evoluciona pragmáticamente (Sadoul, 1996: 340) y que por tanto puede no tener limitaciones ni geográficas ni culturales.

Ciertamente, el Occidente cultural hereda el relato detectivesco en su versión británica y estadounidense, pero la crítica especializada afina al señalar que es desarrollado desde el francés Eugène-François Vidocq –inspirador de Victor Hugo, Edgar Allan Poe y Honoré de Balzac–, el personaje poeniano de Chevalier Auguste Dupin –de procedencia creativa estadounidense pero que desarrolla sus actividades en las calles parisinas– y del personaje Sherlock Holmes –creación británica de Arthur Conan Doyle– de 1827, 1841 y 1887, respectivamente. En definitiva, todos ellos se enfrentan a las vicisitudes del período del romanticismo tardío,



No habrá paz para los malvados

de la expansión del positivismo y, en definitiva, del contexto sociocultural de los cambios que la revolución industrial acarreará. En la literatura decimonónica predominará el crimen, y esta se dirigirá a una sociedad que se aficionará a tramas sensacionalistas y a un relato sobre la predominante corrupción institucional. La irrupción de la burguesía desplazará a la anquilosada aristocracia, y las nuevas clases trabajadoras que estarán condenadas a vivir en deplorables núcleos urbanos en el proceso de industrialización generalizada desencadenan un aumento de la delincuencia. Las instituciones gubernamentales deberán fomentar el orden público y, de esta manera, se institucionalizan los cuerpos de seguridad estatales con el advenimiento de la francesa *Sûreté Nationale* en 1812 y la británica *Scotland Yard* en 1829 (Álvarez, 2012: 17-18).

La España de este contexto va a inaugurar su característica definitoria que la mantendrá fuera de estos cambios estructurales sociales y corrientes revolucionarias tanto de calado intelectual como científico y social. Y en cuanto al espectro litero-cultural –y siguiendo el trabajo de Álvarez mencionado– también se mantendrá alejada de estas sensibilidades literarias a pesar de ofrecer a su público lector la originalidad de Poe –desde traducciones del francés– a partir de 1854 (Colmeiro, 1994: 90) y al personaje de Conan Doyle a partir de 1906 –cuya selección de narraciones será traducida al catalán tan solo dos años más tarde–. La edad de oro del género *de enigma* es alcanzada en el ámbito internacional en la década de los veinte y las plumas británicas y estadounidenses femeninas van a eclosionar –Agatha Christie, Margary Allingham, Dorothy Sayers, Josephine Tey o Ngaio Marsh; S.S. van Dine, Ellery Queen, Manfred B. Lee, John Dickinson Carr, Philip MacDonald, Anthony Berkerley Cox ‘Francis Iles’; respectivamente– pudiendo destacar a España, nuevamente, fuera de esta tendencia de consumo.

Es posible, no obstante, subrayar que cinematográficamente la temática criminal en el marco español va a aparecer ya a principios del siglo XX –concretamente en 1911– con las

primeras reproducciones de cine mudo y unos años más tarde con el cine sonoro –en 1929–; y la historia del cine negro y policíaco español se consolidará a partir de la década de los cuarenta (Álvarez, 2012: 30). En este sentido, todos los especialistas coinciden en destacar, con respecto a este género y su desarrollo, la atención estatal del régimen franquista por el séptimo arte (entre la numerosa bibliografía al respecto, es muy recomendable por su extensión la tesis doctoral de Sánchez, 2001). Contrastivamente, es posible encontrar ya aquí diferencias entre el género español y el estadounidense, de entre las cuales concluimos dos principalmente. Por un lado, la ausencia del «estereotipo más simbólico de este género: la figura del detective privado, de comportamiento moral ambiguo y con un código de justicia propio, cuya función era la de poner de manifiesto la corrupción de las instituciones o la ineficacia de las Leyes», pero también «que en España no se reconocía oficialmente el aumento de criminalidad común o de bandas organizadas ni de la violencia que imperaba en las áreas donde se concentraba la marginalidad, como tampoco se admitía la existencia de psicópatas sexuales ni la existencia de operaciones ilegales de empresarios o políticos afines al régimen» (Álvarez, *ibídem*: 33, 34).

Contando con este resumen del asentamiento hacia unas señas de identidad de la tradición del cine negro español, nuestro punto de partida contrastivo toma como premisa el argumento bastante asumible y asumido de que tanto los códigos estéticos como los iconográficos del género *noir* no pueden quedar relegados a los establecidos desde parámetros culturales franceses (*polar*), italianos (*gialli*) o alemanes (*krimi*) (Maldonado, 2021: 318). En ese sentido se asienta el corazón de este trabajo y exige una delimitación más precisa que se desarrolla a continuación.

3. LA TRADICIÓN *NOIR* ESPAÑOLA DE ENRIQUE URBIZU Y DE RAFAEL CHIRBES

Obviamente la tradición *noir* encuentra en España un continuismo caracterizante, pero también en su adaptación es posible encontrar variaciones determinantes que sugieren una mejora en su comprensión desde el recurso académico de servirse de *ciclos* para entender y destacar esta evolución como sugiere la recomendación membeana (Memba, 2020). En ese marco, la década de los noventa –heredera de la tradición mencionada– plantea el surgimiento de lo que es posible considerar de gran utilidad para afinar el diagnóstico de esta tradición cinematográfica: el recurso de la etiqueta de *spanish noir* para entender su desarrollo y adaptación. Por ello, el cine negro español de este período de fin de siglo o *neonoir* permite, en argumentos de Memba, entender su crecimiento y avance en todos los sentidos.

Tomamos, en primer lugar, la obra fílmica del bilbaíno Enrique Urbizu recordando como referencia su segundo largometraje *Todo por la pasta* (1991) para enmarcarlo en la clasificación mencionada, pero nos ocuparemos sustancialmente de su película de 2002 *La caja 507*; sin poder obviar como elemento referencial en su desarrollo *noir* particular *No habrá paz para los malvados* de 2011.

El convencionalismo del género *noir* coincide en destacar su *leitmotiv* en un interés por plasmar el contexto social, histórico y político de forma crítica. No solo es común el carácter problemático de sus personajes, sino que estos conviven en una ambivalencia y violenta moral junto a la compleja contrariedad de las situaciones que protagonizan. El género es una crónica y un retrato real de una sociedad en descomposición (Gubern, 2005: 304). Y «la visión crítica de la sociedad circundante condiciona notablemente tanto los conflictos



La caja 507

dramáticos desarrollados en las películas como la forma en la que se presentan [...] la densidad narrativa propia del cine negro parece motivada por su intención pragmática de mostrar la complejidad de la realidad» (Sánchez & Marcos, 2014: 3). El conflicto inspirador de estos conflictos suele tomarse de la literatura –simbiosis tradicional–, siendo el crimen o el acto delictivo narrado el detonante propiciador de la crítica social subyacente y llegando a afectar en especial al mismísimo protagonista, quien corrompido por este endémico mal social llega a convertirse en criminal.

Sobre este diagnóstico formal y que actúa de categoría definidora de la tradición *noir* española, la aportación de Urbizu resulta notablemente característica e incluso reconocida por la crítica especializada. Insiste la tradición *noir* urbizuniana en retratar deficiencias del sistema y concretamente en *La caja 507* –si bien es algo reconocible en *Todo por la pasta* y presente sobresalientemente en *No habrá paz para los malvados*– «utiliza el género negro para denunciar la ambigüedad moral de una sociedad en la que la parte más oscura y repugnante puede ubicarse en ocasiones en las mismas entrañas del poder» (*Ibid*: 11-12). Su mirada crítica se reparte entre el poder, la prensa o la justicia, sustanciada en la falta de objetividad y su sometimiento a intereses empresariales y espurios; y alcanza las malas prácticas de las empresas de capital y su relato fílmico se explaya en una violencia caracterizante del género, pero no dudando en destacar sus consecuencias sociales al formar parte con normalidad de la sociedad que critica.

No puedo más que coincidir con Sánchez y Marcos en que *La caja 507* es, sin duda, una película profética al «abordar cuestiones que, como la corrupción política, el enriquecimiento rápido o el urbanismo desaforado, han intensificado los efectos del resquebrajamiento del sistema económico español» (2014: 22), sin pretender reducir a análisis localistas una crisis económica como la del inicio del siglo XXI. No obstante, la intrahistoria narrada es posible englobarla tanto en esos elementos constituyentes de la tradición *noir* como en el ciclo de la *spanish noir* desde donde ampliar nuestro análisis hasta –de entre las múltiples producciones temáticamente afines de este período– la novela del valenciano Rafael Chirbes *Crematorio* que, completamente justificada, va a ser adaptada a la televisión y dirigida por el madrileño Jorge Sánchez-Cabezudo en 2010.

La novela *Crematorio* de 2007 va a servir para analizar el papel de la producción literaria en la cinematográfica *noir*, y continuar con nuestra intención de concluir globales características del género desde donde dar un salto continental, tomando como tal por sus notables características fílmicas su adaptación televisiva.

Producida por MOD Producciones para Canal+ en 2010 con técnicas cinematográficas dirigidas a un estándar de TV de pago, la serie fue un encargo de Canal+ y se estrenaría el 7 de marzo de 2011, siendo editada en DVD y blu ray en España por Divisa Home Video en abril de 2011 y estrenada en TV en abierto en La Sexta el 30 de enero de 2012; consiguiendo esta última en sus dos primeros capítulos emitidos consecutivamente, un *share* superior a la media del canal, situándolo en el 7,8 % (1.628.000 espectadores) y 8,3 % (1.327.000 espectadores) respectivamente (*vid. Domingo, 2015: 163 y ss*).

Basada en la novela homónima del autor valenciano Rafael Chirbes (1949-2015), sería traducida a varios idiomas y galardonada con diversos premios, entre los que destacan: Premio Cálamo Libro de 2007, Premio Nacional de la Crítica 2008, Premio de la Crítica Valenciana 2008 y Premio Dulce Chacón 2008. Su novela posterior de temática relacionada, *En la orilla* (2014), también merecería reconocimientos importantes: Premio Nacional de Narrativa, Premio de la Crítica, Premio Francisco Umbral o Premio ICON al Pensamiento, junto al hecho de ser reconocida como mejor novela española del año por los suplementos culturales de los periódicos *El Mundo*, *El País* y *ABC*, entre otros reconocimientos (*Ibid: 163*).

A pesar de tratarse de un encargo televisivo, la producción seguirá rutinas y técnicas cinematográficas, y aunque su especial formato constituido en ocho capítulos de 52 minutos –paradójicamente diferente al habitual formato para series de trece capítulos y que responde al interés por mantenerse fiel con la novela original para desarrollar: una introducción, nudo y desenlace; sin opción a secuelas– la enmarca para televisión; prácticamente no contaría con rodaje en estudio consiguiendo que «la estética y rutinas de producción quedaban de esta forma más cercanas a los estándares de las grandes series estadounidenses que a los de las españolas producidas en la época [...] Es una película de 7 horas» (*Ibid: 164-165*).

Presente en los mercados más representativos: MIPCOM, MIP TV, Cannes Marché du Film, American Film Market, Asia TV Forum, European Film Market, Filmart Hong Kong y habiendo conseguido interés y ventas en cadenas y distribuidores de distintos territorios como Latinoamérica (HBO Ole), Escandinavia (Non Stop Entertainment), República Checa / Eslovaquia (Vapet), Turquía (Sinema TV), México (Quality Films), USA (Somos TV), Italia o Alemania (ZDF Enterprises), entre otros; el mercado global aceptó por su calidad ampliamente este producto (*Ibid: 166*).

Sin poder dejar a un lado el hecho de que la ambientación de la historia es ampliamente reconocida por turistas precisamente de los países interesados en su emisión, parece razonable defender que su temática –por su transnacionalismo– también jugaría un papel determinante y que en ese sentido el marco *noir* que nos interesa resultaría útil para analizarlo.

Resulta defendible entender que la tradición *noir* encuentra en el ejemplo de esta serie televisiva una ficción audiovisual de la crisis como tema central y un caso excepcional en el acervo de la versión española de esta. Es destacable un cuestionamiento del estado de seguridad y de los fundamentos caracterizantes de la convivencia democrática, desamparo de la mano de la inestabilidad financiera junto a un agotamiento social que parece ser el detonante de actividades delictivas propias del género que tratamos. Las relaciones entre la ficción de corte *noir* y el temor social ante situaciones de crisis parecen ser indiscutibles.



Crematorio

El caso de *Crematorio* encaja en estas descripciones. Su protagonista, la familia Bertomeu, es un linaje familiar empresarial que evoluciona de los negocios agrícolas hasta el sector inmobiliario convirtiéndola en un clan destacado en la sociedad de la pequeña ciudad donde reside, Misent. No obstante, la trama cuenta con un generoso elenco de personajes de vidas rotas: desde la figura fundadora de Matías Bertomeu, hasta la de su hermano, Rubén –el constructor sin escrúpulos–, la de Silvia –la hija de Rubén–, la restauradora de arte casada con Juan Mullor –el académico que habita su mundo paralelo de investigación–, el viejo amigo escritor y alcohólico de la familia que vive el fracaso de sus últimos días, Ramón Collado –el ejecutor de los trapos sucios del empresario–, Traian –el mafioso ruso y viejo socio del constructor– y, finalmente, Mónica, la jovencísima y ambiciosa esposa.

Símbolo de una sociedad, la española, donde los negocios amparados en la construcción generaron una incipiente burguesía adinerada, el relato del que toma la historia –la novela de Chirbes, 2007– se adelanta a la caída de un sector que va a producir una enorme fragmentación social y una estrepitosa caída de esa joven clase social de nuevos ricos. El relato fílmico reinventa un texto para adaptarlo a la realidad de 2010, pero comprometido con el alcance un desenlace real y dramático –la adaptación del guion de los hermanos Sánchez-Cabezudo acierta en todo–. Sentencias del tipo de «Los ricos nunca pueden ser demasiados. Si todos tienen mucho dinero, el dinero pierde su valor, ya no es útil» que el protagonista defiende denota una opinión jerarquizante estandarizada en los conflictos de clases y en absoluto neutra. En definitiva, y como esboza Veres: «Los personajes de la serie *Crematorio* forman un amplio espectro de lo que ha sido el exceso de ambición de parte de la sociedad española y un fantástico retrato de su cinismo» (Veres, 2013: 81). La lucha de poder y el flujo del dinero son equidistantes a un análisis crítico de los excesos de un sistema, el liberal económico, que no tiene límites. Carentes de moral, «el negocio, como manifestación del poder, y el dinero dominarán ese intercambio entre los actantes» (*Ibid*: 83). Y todo aquello que ofrece el capitalismo en su versión exitosa, placeres y lujo, esconde la

pobreza humana de sus protagonistas, sin horizonte existencial más allá de la acumulación y la conservación de su *status quo*. El relato alcanza en su análisis la crítica a toda una sociedad y plantea la responsabilidad de su desastrosa situación a la culpabilidad de su insolidaridad en un conflicto de clases sobre el que se justifica todo en virtud de la supervivencia de los nuevos ricos –extensible a los viejos también–:

El mundo del hampa, de los asesinatos y de la extorsión sirve para destacar que el neocapitalismo liberal de la América contemporánea, o de la España actual, es un mundo en donde no hay límites, más que aquellos respaldados por una sociedad hipócrita que, de manera arbitraria, señala a la prostitución, la droga o el juego ilícito como delitos, siempre que no pasen por el fisco y que, sin embargo, tolera actos ilegítimos que el mismo sistema esconde y respalda (*Ibid*: 84).

Ambas versiones –la novelada y su adaptación– de la crítica social desde la tradición *noir* enfocan la atención del lector/espectador ante una realidad que reconoce. Tanto la corrupción política como la especulación urbanística, marco teórico funcional para la construcción descontrolada amparado/protegida/permitida por la inmoralidad y lucro personal de quienes debieran velar por el bien común, resultan identificables; y ello atrae con mayor fuerza el interés por esta producción, trascendiendo fronteras nacionales con la misma solvencia que los síntomas de degeneración moral social que apuntan lo hacen, puesto que son endémicos de una occidentalización neoliberal global y transcultural.

4. LA TRADICIÓN *NOIR* SÍNICA DE LOU YE

Sostenía Gray Kochhar-Lindgren que la posible globalización de la tradición *noir* «It is a bullet train disappearing into a tunnel. It is the shadowed intersection where the broken streetlight buzzes and where film, fiction, capital, and a cultural tonality crisscross the hyper-urban imaginary of this staccato moment of nuclear, nano, genomic, and digital globalization» (Kochhar-Lindgren, 2011: 77-78). La perspectiva *noir* continúa, observa y centra su mirada en una desolación que todos reconocemos y por eso nos atrae. Las preguntas que nos sugiere la tradición global *noir* trasciende fronteras sobre la extendida occidentalización del globalismo y nos introduce a la oscuridad de callejones, hoteles ruinosos y cafés repletos de humo. Es, defiende, la nueva economía de casino que prospera en la descomunal Macao, la sórdida violencia de la Camorra napolitana y se extiende sin limitaciones idiomáticas para ahondar en un mal común que debe ser narrado, relatado y visionado. Es el pasado y el presente de las ruinas salpicadas de lluvia de la ciudad estadounidense de Nueva York o la argelina Djemila. Es la ferocidad de la red del capitalismo financiero en las ciudades coloniales. Es el estereotipo kitscheano que descubre, para quienes no quieren verlo en sus proximidades, a los recolectores de cartón hongkoneses reflejados en los escaparates de las multinacionales; las consecuencias de los crímenes y abusos de Wall Street que alcanzan a los delhianos, shanghaineses, habaneros o bonaerenses. El *noir* habla del trauma de los movimientos migratorios, del 5G y de los depredadores sociales y financieros, y como geolocaliza Kochhar-Lindgren: «Iceland is the site of global noir; Dublin, Madrid, and Athens are imploding» («Las pandemias se propagan mientras los parásitos hacen autostop en suéteres, barcos y aviones, mientras los virus y los gusanos se propagan como la plaga en los hardware»).



Suzhou River

La globalización occidentalizante ha promovido que la nocturnidad de las urbes promueva los callejones sin salida, los contratos rotos, los botones y las prostitutas; y el dinero negro se lava en dólares y/o yuanes por doquier. Sentencia Kochhar-Lindgren: «You can buy noir at every airport kiosk», y los SUV negros merodean por las calles de todas las capitales. Augura que «Noir swindles, promising goods it can't deliver» y quizás en ese engaño esperanzado radique su atractivo. Sus personajes rezuman clichés: «Smart guys, then the tough guys; this is a private dick's game, a man's thing. The dames, like the houses up in the canyons and all the city's cul-de-sacs, are lethal».

Parece indiscutible que el *noir* es mucho más de lo que fue o quizás de lo que se esperaba que fuera, o quizás nunca tuvo que ser nada de lo que parecía: limitado, estadounidense, occidental.

En ese sentido, la obra pionera de Shin (2015) es continuista y excitante. El encuentro transnacional y el diálogo intercultural de la tradición *noir*, y especialmente en Asia oriental, apunta a ser insalvable; pero con la finalidad de enmarcarlo contextualmente en el propósito de este trabajo se recomienda atender a su encasillamiento en sus versiones japonesa, surcoreana y china, incluyendo aquí con todo lo que representa HK y Taiwán. Más concretamente, el marco identitario sínico es posible entenderlo cinematográficamente dentro de la circulación Reino Unido-China de políticas, economía y estilos cinematográficos estrechamente vinculados con la programación de festivales y estreno de películas junto a todo su *merchandising*. Kelso-Marsh es brillante al considerar el cine negro como «un fenómeno panasiático» (2020: 45) defendiendo su perspectiva inter e intra-asiática y promoviendo un rastreo que define sus estrategias estéticas y temáticas diferenciales, pero interconectadas en un marco geográfico. Obviamente toman de referencia, de entre todas, las hollywoodienses; sin embargo, no es discutible reconocer su reacondicionamiento y revisión para las audiencias asiáticas. Sirva de ejemplo, la inspiración que la versión japonesa –fundamentalmente en torno a los yakuza– causó en el género hongkonita en la década de los noventa, pero sin obviar la potente y atractiva industria fílmica del sureste del pacífico donde películas como la singaporeña *A Land Imagined* de Yeo Siew Hua estrenada en 2018 y coproducida por Singapur-Francia-Holanda (*Akanga Film Asia, Films de Force Majeure y Volya Films*) muestra la internacionalidad de estos proyectos y la actualidad del fenómeno cinematográfico *noir* en Asia (Lundberg & Peer, 2020). Concluye, en mi opinión muy certeramente, que el complejo flujo intrarregional va a ser más determinante que cualquier otra influencia, y que frente a la versión euro-estadounidense, el enfoque intrarregional debe considerarse nutriente principal.

Esa década de los noventa que mencionaba es importante para la industria cinematográfica china. Es en este período cuando se descentraliza con la quiebra del sistema de estudios estatales, y la privatización de compañías fílmicas independientes genera un cine independiente al uso. La convivencia con presiones de diversa índole, censura política y la infiltración del cine hollywoodiense propicia nuevas producciones de controvertido género (Tam & Wimal, 1998).

Una de las primeras productoras de esta etapa, *Dream Factory*, es creada en 1998; y su primera producción de la mano del productor alemán Philippe Bober, localizada en Berlín, fue *Suzhou River*: estrenada en 2000 y dirigida por Lou Ye, será presentada en diversos festivales internacionales entre los que destacan el Festival de Cine de Gijón, el de Rotterdam y el de París; y será prohibida por el gobierno chino desde su producción. El origen shanghainés (1965) del director posiblemente aporta una inspiración extra al elegir este escenario tanto para esta película como para su siguiente corto documental, *In Shanghai* (在上海), un año más tarde. No obstante, es su película *Suzhou River* la que le generaría un reconocimiento internacional tanto por su propuesta en torno a la ambiciosa meditación artística sobre el amor y el *status* de la mujer en la aceleradísima hacia su occidentalización sociedad china que expone, como por servirse de una conmovedora visión romántica de su ciudad natal. Su tratamiento de la institucionalización de la globalización y el capitalismo chino combina diversos aspectos del cine negro como la típica ansiedad *noir*, el espacio negativo, los conflictos morales, personajes de dualidad y contraste, crisis de identidad y un característico *Liebestod* o amor a la muerte para crear una realidad que plasma desde múltiples perspectivas que asocia con preocupaciones y comportamientos sociales que sugieren críticas veladas. El trabajo de Lu (2010: 116 y ss) permite obtener un análisis del relato cinematográfico sólido, y es de donde extraemos las siguientes características. La película describe desde un estilo comprometido con la tradición *noir* que planteamos la naturaleza violenta de las transformaciones en los estados de ánimo *noirescos* de desolación, desilusión y pesimismo con un enfoque de cámara «de mano temblorosa», su iluminación marcadamente expresionista propone una desorientación visual y una apariencia oscura y lúgubre que muestra una crítica a la globalización comercial desde las figuras *noirescas* de *amour fou* y *femme fatale*. Esta crítica es importante en la trama. Fundamentada en heterogéneas secuencias de bares con bebidas alcohólicas americanas y europeas, alcanza la intrahistoria romántica sostenida en el cuento de hadas de la sirena occidental tomada como ejemplo de la experiencia cultural desterritorializada. La digestión china de estos elementos de occidentalización es constatable tanto en el diario nivel de vida como en la necesidad de ajustar sus emociones a estándares exportados. El marco que ofrece la ciudad de Shanghai es un buen territorio donde advertir la convivencia de esos hábitos extranjeros, no asiáticos, en un marco no occidental típico; y el estereotipo del símbolo de la sirena como objeto mercantil occidental alienado de la sociedad donde se desarrolla la trama para acentuar la realidad consumista.

Suzhou River permite visualizar un mundo subjetivo desde la posición del más puro fisgón que escudriña sin posibilidad de ser afectado por lo que observa. Los primeros planos extremos acentúan los deseos privados de sus personajes. El narrador se involucra con su relación con la corista Meimei y los planos íntimos de esta nos introducen en su mente y pensamientos. Localizada en un bar local llamado *Happy Tavern*, hace partícipe al espectador del relato del exconvicto Mardar que expresa su amor por Moudan, y cuya trama le fuerza a traicionar este amor, forzado por un líder de banda callejera que le encomienda

el secuestro de esta para chantajear a su padre –quien se gana la vida con el mercado negro de vodka ruso–. En su huida, Moudan se lanza al río Suzhou y promete volver en forma de sirena en su búsqueda. Al encontrar a Meimei, años más tarde, la tomará por Moudan por su apariencia física y por su papel de sirena en un club nocturno. La muerte de ambos en un accidente motociclístico por embriaguez concluirá la trama convirtiéndola en un drama de marcado estilo *noir*.

Repleta de simbolismos culturales sónicos –el nombre de Meimei apela a la flor representativa de China, la peonía–, su papel como receptora del ideal perdido del protagonista/narrador idealiza un amor que representa la adaptación de las tradiciones chinas a la incursión de los modelos culturales occidentales y económicos. El simbolismo de la sirena recoge el misticismo de la figura occidental en torno al cuento de hadas –*La sirenita* de Andersen englobaría las nociones clásicas de amor desinteresado y eterno– junto con el álter ego que representa Meimei al representar una de ellas en su espectáculo en el bar nocturno con marcados tintes comerciales y sexuales. Lu lo explica con claridad: «If Meimei's commercial mermaid identity is about the adverse impact globalization has on Chinese society, Moudan's identity of innocence and pure love is associated with belief in magical transformation through the importation of Western ideals» (2010: 118). La importación de ideales occidentales también es importante en el salto al río Suzhou como un *salto de fe* por la idea de un amor puro que viene a conjugarse con la renuncia de la vida por la inmortalidad del personaje de Andersen. La desilusión por el amor eterno inalcanzado parece ahondar en una transformación de los personajes que les lleva al dolor, en lugar de a la paz. La figura idealizada occidental de la sirena –mito y mercancía– propone una esperanza en un nuevo horizonte y una transformación que por definición debiera ser positiva. Por su parte, la mención del río Suzhou simboliza el pasado de Shanghai y su presente, occidentalizado y superador de las tradiciones sónicas. Las imágenes iniciales sobre él no dejan lugar a dudas de la reflexión crítica del cansancio que sus navegantes expresan y del deterioro de sus riberas repletas de chimeneas industriales y almacenes derruidos, terraplenes llenos de basura y una sociedad en de-construcción. El río, símbolo eterno de inmovilidad y paso del tiempo, es el escenario donde encontrarlo todo; y su importancia para la ciudad china desde su canalización en la dinastía Ming, siglo XIV, es imagen de la clase trabajadora china desde la rural –transportando grano y producción agrícola– hasta la industrializada –con innumerables molinos harineros, textiles, plantas de aceite, químicas o almacenes–. La vida en Shanghai está ligada al Suzhou, y el Suzhou devuelve a la ciudad su reflejo más crudo y realista. Siendo un escenario representativo del sueño socialista chino por la industrialización del país, la actualidad de él en la película recuerda la degeneración de ese sueño; y sus pobladores muestran el fracaso histórico de un proyecto que, en la década de los noventa, era sustituido por una incipiente globalización de corte occidental. Los planos temblorosos que Lou Ye utiliza reflejan las ansiedades e incertidumbres –desolación y disolución de concreciones culturales– de una asimilación cultural sin tregua y de igual modo que las arterias nutren al corazón y lo vacían, «the river is both a symbol of roots and a symbol of change» (*Ibid*: 121). Lou Ye no va a dudar en asumir el simbolismo de la sirena apropiándola como china para expresar la digestión china de las influencias extranjeras de acuerdo con la característica capacidad de cambio y adaptación de la cultura sónica. En el simbolismo de la sirena acentúa la mutación cultural postsocialista y las trampas de una presunta transformación a mejor se convierten en una sentencia desilusionada del consumismo como elemento crítico. Esto es muy palpable en los personajes femeninos, para quienes la sirena es para uno

una transformación de liberación mientras que para el otro es una trampa de consumismo mercantil y capitalista. El estilo de vida al que nos empuja esta dicotomía es eminentemente transitorio y en cuya falta de raíces identificables la fluidez desarraigada produce hastío y desequilibrio. Los paseos sin destino de Meimei deambulando por calles shanghainesas son un claro sentido de su desubicación y desintegración identitaria. Frente al glamuroso desarrollo shanghainés, la intoxicación de sus aguas es solo una muestra de la intoxicación de sus principales valores; donde –convertida en una ciudad descolorida por los borrachos, criminales y contrabandistas– las enormes discotecas de diseño occidental promueven la cultura de bar promiscua en un consumismo alcohólico que busca la gratificación instantánea como escapatoria a una realidad sin salida.

La tradición y estilo *noir* en la película fundamenta una crítica que destaca los males de la vida comercializada. Su iluminación de bajo perfil ambienta un espacio negativo que destaca con la luminaria de los neones y la tecnología moderna, y la coloración descolorida incrementa la sensación de cansancio y degradación social. El ímpetu capitalista transnacional es representado por el mar de rascacielos que retan los límites celestes y, a su vez, son símbolos del omnipresente consumismo postmaoísta chino. Estos análisis son sólidamente reconocibles en la representacionalidad del río Suzhou –espacio fluvial repleto de restos sociales y naturales– comprometido en su insalvable propósito de alamar del espacio urbano negativo en el que se ha convertido la ciudad en su transición de economía socialista en economía capitalista multinacional. Un espacio donde las reglas han cambiado y donde la humanidad de sus habitantes sufre la insatisfacción del incumplimiento que el consumismo capitalista prometía. Una incongruente mutación hacia la cultura contemporánea atrapados en la mercantilización y el olvido de sus tradiciones.

5. DIÁLOGO INTERCULTURAL DE LA *SPANISH NOIR*

Concretando de esta tradición cultural su aportación como exponente cinematográfico singular de la crítica social, la propuesta de este trabajo reúne factores comunes de los referentes mencionados y propone un diálogo entre ellos para extraer lugares comunes.

En primer lugar, es tomado el paralelismo que trabajos diversos han sugerido con respecto al análisis de la sociedad, y concretamente la española, en la obra *noir* de Urbizu. El punto de partida es su compromiso con el uso del género negro como una excusa desde donde, comprometido éticamente, llevar a cabo una crítica del contexto social español. Su resultado: «la denuncia de un sistema corrupto e inoperante sirve de fondo para la exposición de un paisaje humano desolador donde solo la acción individual resulta efectiva» (Rodríguez, 2016: 139).

En ese marco, una retrospectiva del diálogo intercultural de esta tradición cinematográfica acotada en el director bilbaíno pone el foco en el mal en la sociedad española, y en ello es constatable una referencia teórica arendtiana al principio de *banalidad del mal* de la filósofa alemana tal y como señala Rodríguez (*Ibid.*). Urbizu siempre se ha reconocido próximo a un cine comprometido con la responsabilidad de dar claves del mundo que narra «la pobredumbre moral y el mal funcionamiento del sistema [social]» (Urbizu, 2008: 229). En su caso, su propuesta, lejos de mostrar modelos ejemplares de comportamiento –no es posible hallar un héroe definido en su producto cinematográfico– pone el acento en la posibilidad de que cualquier acción individual sirva para defender la dignidad humana frente a las presiones de un sistema maligno y antihumano. Frente a un

reconocible sistema enfermizo, las acciones de los protagonistas resultan un ajuste ético asumible por la audiencia (Rodríguez, *ibid*: 153).

Por su parte, en Chirbes es posible encontrar un planteamiento desde una ficción más que reconocible e identificable del boom inmobiliario español de principio del nuevo siglo. Refleja una espiral de corrupción y violencia que constata las miserias, injusticias e ilegalidades que despiertan. El TFM de Gallego Roa (2015) proporciona un análisis referente para el estudio y desarrollo de estas cuestiones –extensible con su propuesta hacia una crítica de las negativas consecuencias medioambientales, ecocrítica del fenómeno inmobiliario que obviaremos por escapar de nuestros intereses sin obviar su importancia–.

Corrupción política y especulación urbanística son el caldo de cultivo que en forma de denominador común cohabitan tanto en la novela como en la adaptación televisiva para desarrollar el género *noir* audiovisual de la mano de las vidas de sus protagonistas, personajes atormentados y con múltiples conflictos que sobreviven en una trama asfixiante, pero atrayente. El relato novelado permite instrumentalizar un análisis de la sociedad española que denuncia el modelo social asociado a la construcción especulativa urbanística y a la corrupción institucional política. Y no es sino la excusa del progreso social, al amparo del desarrollo económico, lo que defiende la manipulación y el uso fraudulento de las ventajas que el sistema ofrece a sus dirigentes, quienes favorecen en beneficio propio y de sus asociados, unas decisiones u otras justificadas en su enriquecimiento personal y en la protección y conservación de una injusticia social que deteriora el bien común y el popular estado de bienestar generalizado. Sobre unas ideas de evidente liberalismo económico que son combinadas con pizcas –en muchas ocasiones grumos– de caciquismo se defiende un neoliberalismo reconocidamente global –posiblemente más visible desde los atentados del 11S– y sustancialmente transnacional que prioriza los caprichos, necesidades y voluntades de unos pocos desde el olvido voluntario de la mayoría; y sirviéndose del sistema establecido, corrompiendo sus estructuras de revisión y evitando sus controles y medidas de protección social. En ese marco, no solo la prevaricación, el cohecho o la malversación sino también el tráfico de influencias, el fraude fiscal y las evasiones de capitales proponen un beneficio notable a la financiación ilegal, las concesiones y las adjudicaciones ilícitas con las que generar todo tipo de acciones criminales. Esta corrupción endémica daña evidentemente la convivencia social, pero más importante es el deterioro que fundamenta en la confianza de la comunidad en sus leyes y gobernantes. Esta patología política degrada y envilece el sistema democrático y genera una tensión social entre sus integrantes posiblemente inédita. A la par que inspira a sus ciudadanos a seguir un camino que amparado por la popularidad y enriquecimiento acelerado esconde las miserias humanas de sus ejecutores. Parece ser, sin duda, que reconociendo la corrupción política como la gran enfermedad de nuestro tiempo en el marco del modelo occidental democrático –sin defender con ello su inexistencia en otros momentos históricos o sistemas políticos– el recurso literario y su traslación a la pequeña o gran pantalla de este modelo de corrupción es característico de la tradición *noir* en el nuevo siglo. En el contexto español, no cabe olvidar la serie de novelas de Ferran Torrent, *Societat limitada* (2002), *Espècies protegides* (2004), *Judici final* (2006) y *Nomás socis* (2009), retrato panorámico de la sociedad y la política valenciana que desvela las claves ocultas de la financiación de los partidos políticos, la inhumanización de los migrantes, las estrategias corruptas de los políticos a favor de su supervivencia y el ilegal y especulativo *modus operandi* de las constructoras como entes de neoliberalismo desembocado, hambriento e inhumano. Obviamente, en el ámbito cinematográfico, *La caja*

507 (2002) de Enrique Urbizu es destacable, pero también lo es *5 metros cuadrados* (2011) de Max Lemcke con guion de Pablo y Daniel Remón. No obstante, también es posible mentar al estadounidense John Sayles, con películas como *City of Hope* (1991), *Sunshine State* (2002) o *Silver City* (2004).

En el contexto español, el *ladrillazo* propone una etiqueta más que identificable a través de producciones como la que nos ocupa dentro de esta tradición cinematográfica. Y tanto la coyuntura macroeconómica que posibilitará facilidades crediticias junto a la llamada por necesidades laborales de una creciente masa migrante, la construcción de viviendas se convirtió en receptáculo financiero de inversiones potencialmente de dudosa procedencia que propició un inflado estado inmobiliario que concluyó en una especulación de resultados cancerígenos para la economía y la sociedad, y que el mismísimo estado no supo, o no pudo, o no quiso, detener.

Son diversos los trabajos donde es posible encontrar un estudio comparativo de las diferencias de adaptación de la literatura al cine (Sánchez, 2000) y en concreto de esta novela a su adaptación televisiva (Díaz, Carrillo & Puebla, 2012), concluyendo que el lenguaje de ambas es modificado: en el caso de la adaptación se llega a *reinventar* el texto desde una reducción temporal y de figuras hasta una simplificación argumental, pero manteniendo la coherencia estilística; y si bien la novela es un tratado existencial, la adaptación anula o reduce este tratamiento, así como las cuestiones morales, hasta el punto que el final en ambas difiere sustancialmente. Donde en la novela es posible ahondar en la psique de los personajes puesto que permite una comprensión de su universo individual, la adaptación intenta suplir con imágenes este conocimiento subliminal alcanzado mayor precisión a costa de su talante romántico (Gallego, 2016: 51-66). La reducción de historias secundarias trasluce la relación humana de sus protagonistas, pero incluso de ese modo «Ambas obras transmiten una visión pesimista de la sociedad y las contradicciones del ser humano siendo la metáfora de una sociedad enferma» (*Ibid*: 53).

En ambos casos, es posible acotar que la aportación de los dos –Urbizu y Chirbes/Sánchez-Cabezudo– encajan en una tradición *noir* heredada, evolucionada y adaptada. Dentro del marco de la *spanish noir* se concluiría que la contemporaneidad de esta tradición se ha ajustado a las características de villanía y criminalidad de la época, ajustando el género *noir* para su análisis y crítica. Las mafias son aplicadas a la corrupción política y a los grupos empresariales asociados a la especulación inmobiliaria, para hacerse eco de una desazón social y de una crisis de valores y de funcionalidad política. La banalización del mal, amparada por el lucro económico, justificará acciones mafiosas y un auge de la perversión de lo público en beneficio de unos pocos. No solo el ideal de las democracias occidentales como modelo categóricamente entra en crisis, sino que las tensiones sociales son consideradas trama cinematográfica con las que diagnosticar una enfermedad global y, por su comprensión, transnacional y transcultural. Tanto el primero –que enfatiza la positividad de una acción individual por nimia que parezca ante el todopoderoso sistema maligno y deshumanizante– como el segundo –ahondando en la alarma para su persecución y elusión de una corrupción crónica– se sirven de la realidad reconocible para inquietar ante la pasividad ciudadana. Ambas respiran esperanza y activismo frente a estas injusticias y más allá del romanticismo existencial de sus personajes, en definitiva, seres humanos con emociones, necesidades, temores y egoísta instinto de supervivencia; por un lado, tenemos el impulso por actuar por vana ilusión (Urbizu); y por otro, la obligación de prevenir ante tanta extralimitación y despotismo.

6. APLICACIONES BYUNG-CHULHANIANAS

La adaptación del pensamiento crítico de Byung-Chul Han para un análisis socio-transcultural filosófico de la tradición noir hispano-sónica contemporánea sirve como conclusión de este trabajo para transnacionalizar la temática que se desarrolla.

De igual modo que se ha intentado alcanzar un estado de la cuestión de la tradición *noir* desde un enfoque transnacional y transcultural a partir del reconocimiento de sus tramas como relatos en sí mismos desde estas categorías, esta propuesta ha sugerido la asimilación de la propia tradición *noir* como un elemento más característicamente occidental reconocible en la transferencia cultural de la occidentalización.

Constatables son el reconocimiento de los temas que cada contexto cultural ofrece en su modo de ser occidentalizado, el español –obviamente en un proceso de acomodamiento occidentalizador mayor– en relación con la especulación y la corrupción política; y el chino en su modo de sinizar esa occidentalización y alarmar de las consecuencias del consumismo y la acelerada modernización de una sociedad que si bien puede precipitar su economía a un sistema neoliberal occidentalizante, otra cosa y otros tiempos son las necesidades de su ciudadanía y su cultura social.

La sociedad enferma latente que la contemporánea tradición *noir* parece diagnosticar, y si bien debería ser comprendida por su distintiva noseología, presenta cánones comunes de la mano de la categoría de consecuencias de la desconmensurada occidentalización transnacional que a la par que impone beneficios, impone males comunes. De ellos los de vertiente económica se agrupan en torno a la crítica al capitalismo, a la sociedad del trabajo, a la tecnología, a la hipertransparencia y/o a la hiperculturalidad.

El cansancio de la sociedad del rendimiento al que apela Han es un agotamiento que aísla y es eminentemente individual, de manera que resulta eminentemente antisocial: «son violencia, porque destruyen toda comunidad» (Han, 2019: 68-69). Y ese hastío es fundamental en la tradición *noir*.

Lejos de conseguir ciudadanos libres, el hiperoccidentalismo condena a toda la ciudadanía a su dictadura y ella exige súbditos, trabajadores y obedientes quienes sistemáticamente se ven obligados a ser parte del todo, del orden social normativizado. «El sujeto obligado a obedecer no es un sujeto del placer, sino un sujeto del deber» (*Ibid*: 79) y por ello exige –o debiera exigir– que aquello a lo que pertenece y a quien cede toda su identidad para ser cincelada –por la Sociedad y el estado– cumpla siendo justa. Corrupción y especulación son un cáncer para ese contrato social hobbesiano. Libertad y voluntariedad, atributos del sujeto contemporáneo de corte occidental, son derrocados por un narcisismo de clase acomodada que reinventa a la burguesía, como resultado del trabajo exitoso, en una neoaristocracia social que se sirve del sistema ya no para competir con las reglas que se impusieron en beneficio del éxito y de la falacia del emprendedurismo sino para preservar su estirpe corrompiendo e instaurando un éxito social al amparo de amiguismos y conveniencias. Alzándose en guerra contra el sistema que les propició todos sus éxitos, no aceptan que la economía de mercado es cruel y que las consecuencias con aquellos que no vasalleen su preservación están condenados a la desaparición. Ante tal destino, su preferente situación social es utilizada como arma con la que disparar en el corazón del sistema y corromperlo en su beneficio y en pro a su conservación y supervivencia. Los ejemplos de corte *noir* referentes a la corrupción y su permisibilidad social dan cuenta de todo esto.

En consecuencia, la coacción sistémica ante el fenómeno, generada por imperativo económico, sugiere el lema de *la transparencia* para perseguir la corrupción. Nada afirma sobre el calado ético de quienes han corrompido. Frente a la transculturalidad y al multiculturalismo que propiciaría una comprensión de la asimilación de la occidentalización a la que apelo –y que Han identifica cronológicamente en el contexto del nacionalismo y del colonialismo (Han, 2018: 79)–, Han advierte de las tensiones de estos paradigmas y sirviéndose del neoconcepto *hiperculturalidad* señala el efecto aglutinante de la heterogeneidad de los contenidos culturales. Su autenticidad se diluye y por eso es posible hablar –entre todas sus manifestaciones– de tradición *noir* global como una de ellas. Su historiografía es particular y geográfica, por eso he contextualizado la española y la china, pero tras su transnacionalismo es factible advertir su idiosincrasia no por su temática –todas son comunes por su origen y procedencia occidental– sino por su modo de digerir, desde un punto cultural; de relatar, desde un punto literario. La eliminación, en definitiva, de las costuras de cada cultura identitaria es el paso previo a su desfactización. Cita muy apropiadamente Han *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* de Walter Benjamin (2003: 42) al defender que el aura de una cosa natural o artística es «su existencia única en el lugar donde se encuentra» (Han, 2018: 53). Tomando como referencia esto, el análisis de la repercusión *noir* transnacionalmente sugiere una doble conclusión: por un lado, el hecho de que su anabolismo adaptativo en origen parece no atender a fronteras; por otro, que una vez consolidado sí que es fundamentalmente localista. Por ello, quizás su recepción también quede relegada al marco cultural de creación. Es decir, es posible entender unos atributos comunes entre el origen del *noir* y su expansión global. Es posible ofrecer un seguimiento de su desarrollo transcultural determinando su evolución localista/nacional. No obstante, la liberación de esta dictadura cultural pareciera librarse en una lucha de identidades en donde la creación nacional genera diferencias. En ese sentido, tanto el seguimiento español como el chino de la tradición *noir* no soslaya su herencia estadounidense, pero su proceso de occidentalización les propone unas temáticas de crítica social que son estrictamente resultado del *tempo* de este proceso.

Identidad y transculturalismo son consecuencias de lo que Han va a llamar y advertir como una *hiperculturalidad* que si bien convive con sus respectivos particularismos, coexisten en una verdad de *armonía divina leibniziana*. Su característica es su pérdida de horizonte: «Las relaciones dadoras de sentido e identidad desaparecen. Fragmentación, puntualización y pluralización son síntomas del presente». Nos hallamos ante «una desfactización hipercultural del mundo de la vida» (Han, 2018: 75, 77).

En ese contexto, el binomio literatura-producción audiovisual recrea una interculturalidad sensible al modelo intersubjetivo y dado que la producción cultural de Asia Oriental, representada aquí en el marco sónico, no ha sugerido diferencia sustancial-ontológica cultural alguna con el modelo no asiático, la occidentalización masiva y global apunta a ser la responsable. Como apunta Han, la topoligamia latente en esta occidentalización generalizada sostiene una dialógica de la interculturalidad que no da cuenta del efecto del colonialismo y de la inmigración que va determinar el multiculturalismo asiático (*Ibid*: 82). El *noir* sónico es deudor de ello.

En definitiva, pareciera ser que sobre esa tendente hiperculturalidad generalizada, la producción *noir* trasciende fronteras. Cualquier espectador puede reconocer las críticas que sus producciones transnacionales ponen en el mercado de consumo, identificar estilos particulares, pero sin perder la identificación de los casos que narran como situaciones

factibles e identificables en su sistema social/económico/occidental. Ello apela a una mayor trascendencia mundial de la literatura comprometida con estas temáticas y convierte en productos más globales sus adaptaciones cinematográficas porque no exigen demasiado esfuerzo adaptativo cultural. Sus lecturas hermenéuticas más profundas quedan relegadas a especialistas que, en consecuencia, propician trabajos de certera tarea divulgativa/interpretativa pero, sin duda, resultan al alcance de una comunidad mayor, global e intercultural; definitoria de la tendencia de la población mundial como ciudadanos de un orden compartido, de una cultura asimilable y de un régimen económico cerrado que deberá ser en su conjunto graduado en sus localismos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MAURÍN, M. J. (2012), Transferencia y recepción de la novela y cine negro en España, en J. J. Lanero Fernández & J. L. Chamosa (coords.), *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, vol. 2, León, Universidad de León (Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales), pp. 17-42.
- BENJAMIN, W. (2003), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en R. Tiedemann & H. Schweppenhauser (herausgegeben), *Gesammelte Schriften [Unter Mitwirkung von Th. W. Adorno und G. Scholem]*, tomo 1.2, pp. 431-508 y 709-739; tomo 1.3, pp. 1039-1051; tomo vii.l, pp. 350-384; y tomo VTI.2, pp. 665-668, Suhrkamp Verlag Frankfurt, a. M (Trad. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003).
- COLMEIRO, J. F. (1994), *La novela policíaca española: teoría y crítica*, Barcelona, Anthropos.
- COMA, J. & LATORRE, J. M. (1990), *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona, Fabregat.
- DÍAZ MAROTO, Z. & PASCUAL CARRILLO, E. & PUEBLA, B. (2012a), *Crematorio: la transposición de una novela*, en B. Puebla Martínez & E. Pascual Carrillo & A. I. Jurado Íñigo, *Ficciónando: series de televisión a la española*, Madrid, Fragua, pp. 323-344.
- DÍAZ MAROTO, Z. & PASCUAL CARRILLO, E. & PUEBLA, B. (2012b), La construcción de los personajes en *Crematorio*. Diferencias en la adaptación de la novela a la serie, *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*, La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social.
- DOMINGO GARCÉS, E. (2015), De Misent a Escandinavia: el viaje de *Crematorio*, *AdComunica*, pp. 163-167: <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2015.10.11>.
- GALLEGO ROA, J. I. (2015), *Crematorio: Una comparación ecocrítica entre la novela y la serie de televisión* (Degree Master's Thesis), Auburn University.
- GUBERN, R. (2006), Literatura y cine negro, en A. Martín Escribà & J. Sánchez Zapatero, (eds.), *Manuscrito criminal: Reflexiones sobre novela y cine negro*, Salamanca, Cervantes.
- HAN, B. (2005), *Hyperkulturalität: Kultur und Globalisierung*, Berlín, Merve (Trad. *Hiperculturalidad*, Barcelona, Herder, 2018).
- HAN, B. (2010), *Die Müdigkeitsgesellschaft*, Berlín, MSB Matthes & Seitz. (Trad. *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2019).
- KELSO-MARSH, C. (2020), East Asian Noir: Transnational Film Noir in Japan, Korea and Hong Kong, en J. Aston & L. Feng (eds.), *Renegotiating Film Genres in East Asian Cinemas and Beyond*, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 41-67 (Doi: 10.1007/978-3-030-55077-6_3).
- KOCHLAR-LINDGREN, G. (2011), Global Noir: An Introduction, *Fast Capitalism* 8, 1, pp. 77-78. (Doi: 10.32855/fcapital.201101.010).

- LU, H. (2010), Shanghai and Globalization through the Lens of Film Noir: Lou Ye's 2000 Film, *Suzhou River*, *ASIANetwork Exchange. A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts*, XVII, 1, pp. 116-127.
- LUNDBERG, A. & PEER, J. (2020), Singapore «A Land Imagined»: rising seas, land reclamation and the tropical film-noir city, *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, 19, 2, pp. 201-227.
- MALDONADO CASAS, D. (2021), El cine negro español: del spanish noir al policiaco actual, *Revista Mediterránea de Comunicación: Mediterranean Journal of Communication*, 12, 1, pp. 317-319.
- MEMBA, J. (2020), *El cine negro español: del spanish noir al policiaco actual*, Madrid, JC.
- RODRÍGUEZ FUENTES, C. (2011), Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de un autor español de posguerra, en C. Mateos Martín & A. I. Ardèvol Abreu & S. Toledano Buendía (coords.), *La comunicación pública, secuestrada por el mercado*. Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, III CILCS, pp. 44-63.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, M. P. (2016), El mal en la sociedad española contemporánea. El cine negro de Enrique Urbizu, *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 4, 1, pp. 139-155.
- SADOUL, G. (1996), *Historia del cine mundial*, México DF, Siglo XXI.
- SÁNCHEZ BARBA, F. (2001), *Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)* (Tesis doctoral), Barcelona, Universidad de Barcelona.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. & MARCOS RAMOS, M. (2014), La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y la caja 507, *Revista de Estudios Filológicos*, 27, pp. 1-26.
- SHIN, C. & GALLAGHER, M. (eds.) (2015), *East Asian Film Noir: Transnational Encounters and Intercultural Dialogue*, London & New York, I.B.Tauris. Tauris World Cinema Series. (Doi: 10.1080/01956051.2016.1171677).
- TAM, K. & WIMAL, D. (1998), *New Chinese Cinema*, Hong Kong, Oxford University Press.
- URBIZU, E. (2008), Delito, violencia y puesta en escena, en A. Martín Escribà & J. Sánchez Zapatero (eds.), *Palabras que matan: Asesinos y violencia en la ficción criminal*, Córdoba, Almuzara, pp. 217-229.
- VERES, L. (2013), Crematorio y la ficción audiovisual de la crisis, *F@ro: Revista Teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 2, 18, pp. 77-85.