

**El delincuente romántico y la ritualidad en la ficción criminal asiática.**

Andrés Nicolás Duque Alonso

David Martínez Rodríguez

Harold Daraviña López

Universitaria Agustiniana  
Facultad de Arte, Comunicación y Cultura  
Programa de Cine y Televisión  
Bogotá D.C.  
2020

# **El delincuente romántico y la ritualidad en la ficción criminal asiática**

Andrés Nicolás Duque Alonso

David Martínez Rodríguez

Harold Daraviña López

Director

Andrés Mauricio Aros

Jorge García

Trabajo de grado para optar por el título de Profesional en Cine y Televisión

Universitaria Agustiniana

Facultad de Arte, Comunicación y Cultura

Programa de Cine y Televisión

Bogotá D.C.

2020

Dedicado a nuestros padres, madres, amigos, compañeros, hermanos, hermanas, novias, exnovias, al profe Aros y a García. Por su paciencia, dedicación y fe en nuestra mirada.

## **Resumen**

La presente investigación profundiza en el concepto de delincuente romántico relacionado a su vez con la ritualidad dentro de la ficción criminal. Para esto se toma como punto de partida la filmografía asiática de países como Japón, Corea y Hong-Kong, estableciendo así paralelos entre la ficción criminal de estos países y el producto audiovisual a desarrollar. Por otro lado, profundizamos en las dinámicas rituales encontradas al interior del cine criminal asiático analizando de ese modo la conexión entre crimen, devoción, ritualidad y el perfil del delincuente romántico. Todo lo anterior analizado a partir de la disección del género negro.

*Palabras clave:* Delincuente romántico, Cine Criminal, Asia, Ritualidad.

### **Abstract**

The present investigation delves into the concept of romantic criminal related in turn to rituality within criminal fiction. For this, the Asian filmography of countries such as Japan, Korea and Hong Kong is taken as a starting point, thus establishing parallels between the crime fiction of these countries and the audiovisual product to be developed. On the other hand, we delve into the ritual dynamics found within Asian criminal cinema, thus analyzing the connection between crime, devotion, rituality and the profile of the romantic criminal. All of the above analyzed from the dissection of the black genre.

*Key words:* Romantic criminal, Criminal Cinema, Asia, Rituality.

## Tabla de contenidos

1. Tema de investigación .....	11
2. Problema de investigación .....	12
2.1 Planteamiento del problema .....	12
2.2 Formulación del problema.....	12
2.3 Descripción del problema.....	13
2.4 Justificación del problema.....	13
2.5 Objetivos del proyecto.....	14
2.5.1 Objetivo general.....	14
2.5.2 Objetivos específicos.....	14
2.6 Delimitación del problema .....	14
2.7 Tipo de investigación.....	14
2.8 Marco teórico y conceptual .....	15
3. Metodología .....	16
4. Introducción al cine criminal en Asia .....	17
4.1 La tradición del hampa y el delincuente romántico de Japón.....	17
4.2 El delincuente en Corea y Hong Kong .....	29
4.3 La pertinencia de estas miradas frente a “Margaritas Azules” .....	36
Conclusiones de la investigación .....	84
Referencias .....	85

## Glosario de cineastas

**Besson, L:** (París, 18 de marzo de 1959) Es un director de cine, guionista, escritor y productor francés. Entre sus obras se destacan El gran azul, Nikita, León, El quinto elemento, Arthur y los Minimoys, The Transporter, Lucy y Valerian y la ciudad de los mil planetas. Ha ganado numerosos premios franceses e internacionales de cine.

**Chan-Wook, P:** (Seúl, 23 de agosto de 1963), es un director, guionista y productor de cine surcoreano. Uno de los cineastas más aclamados y populares de su país natal, Park es más conocido por sus películas Thirst (2009), La doncella (2016) y la denominada Trilogía de la venganza, integrada por Sympathy for Mr. Vengeance (2002), Oldboy (2003) y Lady Vengeance (2005). Sus películas se caracterizan por sus encuadres exactos, el uso del humor negro y, frecuentemente, los temas violentos.

**Fukasaku, K:** (3 de julio, 1930 – 12 de enero, 2003) Fue un director de cine japonés. En 1973, Fukasaku dirigió una película del género yakuza titulada, Batallas sin honor ni humanidad (Jingi Naki Tatakai), que inició una serie de filmes conocida como The Yakuza Papers y compuesta por un total de cinco películas. La película revolucionó este género tan característico del cine japonés, porque hasta ese momento, las películas de yakuza habían procurado dar una imagen noble y honorable del crimen organizado en Japón. En cambio, Batallas sin honor ni humanidad se trata de una película ultraviolenta, realizada en un estilo muy próximo al del documental, y ambientada en los tristes, caóticos y cruentos años de la Hiroshima de posguerra.

**Jarmusch, J:** (Akron, Ohio; 22 de enero de 1953) Es un director, guionista, actor, productor, montador y compositor estadounidense. Jarmusch ha sido un importante exponente del cine independiente desde la década de 1980, dirigiendo películas como Stranger Than Paradise (1984), Down by Law (1986), Mystery Train (1989), Dead Man (1995), Ghost Dog: The Way of the Samurai (1999), Coffee and Cigarettes (2003) y Flores rotas (2005).

**Johnson, R:** (Maryland, 17 de diciembre de 1973-) es un escritor, productor y director de cine estadounidense, principalmente conocido por dirigir la octava entrega de la saga principal de Star Wars. Ganó el Premio Especial del Jurado por Originalidad de Visión en el Festival de Cine de Sundance de 2005 con su largometraje de debut, Brick.

**Kar Wai, W:** (Shanghái, China, 17 de julio de 1958-) Es un director de cine hongkonés reconocido internacionalmente por sus filmes únicos visualmente y muy estilizados.

**Ki-Duk, K:** (Gim Gideok; Boghwa, Corea del Sur; 20 de diciembre de 1960) Es un director de cine surcoreano. Es uno de los más conocidos representantes de la vanguardia cinematográfica de su país. Proveniente de una familia de clase obrera y sin haber recibido formación técnica como cineasta, Kim comenzó su carrera como guionista y director a los treinta y tres años de edad. Autor de una docena de obras a veces altamente experimentales, es distintivo el ritmo pausado de su cine, el fuerte contenido visual muchas veces cruento, el parsimonioso uso del diálogo y el énfasis en elementos criminales o inadaptados a la sociedad. Este último refleja la posición de Kim dentro de la sociedad surcoreana en general, y el ámbito fílmico en particular.

**Kitano, T:** (Adachi, Tokio, 18 de enero de 1947-) Es un comediante, actor, presentador, director de cine y autor japonés. Conocido en su país principalmente como personaje televisivo y miembro del dúo cómico "Two Beat" junto con Kiyoshi Kaneko, es su faceta cinematográfica la que lo ha hecho conocido en el resto del mundo. Su peculiar trabajo cinematográfico ha recibido el apoyo de la crítica, tanto en Japón como a nivel internacional. Uno de sus trabajos más elogiados como cineasta ha sido Flores de fuego. También ha interpretado y dirigido Brother (2000) y Zatōichi (2003), entre otras.

**Kurosawa, A:** (Tokio, 23 de marzo de 1910- Tokio, 6 de septiembre de 1998) Uno de los más grandes directores contemporáneos, un cineasta de la generación japonesa de la posguerra con preocupaciones diferentes a las de sus mayores Mizoguchi, Kinoshita y Ozu (todos q.v.). Es sobre todo un humanista que ha utilizado su sensibilidad visual, su sentido de caracterización, su capacidad para dirigir actores, sus dones técnicos para la puesta en escena, y edición vigorosa para promover sus ideales. La violencia y las batallas furiosas a menudo pueden desempeñar un papel en sus películas, pero solo como una expresión de su enojo y repulsión por las injusticias sociales del pasado y el presente [Originalmente estudió para ser pintor, pero renunció a este objetivo para unirse a P.C.L. (más tarde Toho) como asistente de dirección. (Sadoul)]

**Lang, F:** (5 de diciembre de 1890 - 2 de agosto de 1976) Fue un cineasta alemán, realizador de películas monumentales y que, aunque perdió varias batallas en su carrera, nunca entró en decadencia y siempre mantuvo su seriedad de enfoque y sentido de dignidad. Era hijo de un arquitecto que esperaba seguir la misma carrera y, aunque pronto decidió no hacerlo, sus antecedentes y la formación artística que recibió le ayudaron a determinar el estilo arquitectónico distintivo de su alemán silencioso. Su primera experiencia, tanto como guionista y director, fue en



thrillers de crimen, historias de aventuras exóticas y dramas macabros, y nunca perdió su gusto por estos géneros. (Sadoul)

**Mann, M:** (Chicago, Illinois, 5 de febrero de 1943) Es un director, guionista y productor cinematográfico estadounidense conocido especialmente por la serie para televisión Miami Vice, de la cual es — al igual que en su versión para la gran pantalla— creador, director, productor y guionista, entre otras funciones. También es conocido por películas como El último mohicano (1992), Heat (1995), la laureada El dilema (1999), Ali (2001), Collateral (2004) y Enemigos públicos (2009). Cabe destacar que también produjo la ganadora de cinco Óscars y Globo de Oro El aviador (2005). Mann posee un estilo muy propio. En la mayoría de sus películas los protagonistas son hombres solitarios, tenaces y con valores morales definidos, aunque muchas veces no convencionales o criminales (algunos basados en personajes reales, que incluso contrató para asesorar en el set de filmación, como en el caso de Ladrón. El director suele cuidar especialmente las atmósferas y las grandes ciudades suelen ser casi un personaje más en sus películas; en ese marco consigue transmitir un grado de intimismo a primera vista imposible; los guiones están muy cuidados.

**Miike, T:** (Yao, Prefectura de Osaka, 24 de agosto de 1960) Es un director de cine japonés, muy prolífico y controvertido. Ha dirigido más de setenta producciones teatrales, películas y programas televisivos desde 1991. Durante sólo los años 2001 y 2002, Miike dirigió quince producciones. Miike es conocido por ser un director de cine capaz de hacer cualquier tipo de género, como la trilogía de la Acción y Thriller de Dead or Alive, el controvertido filme gore Ichi, The Killer, el exitoso drama-horror One Missed Call (2003) y la polémica y aclamada película de culto Audition.

**To, J:** (22 de abril de 1955) Es un director y productor de cine de Hong Kong. Popular en su país, To también ha logrado reconocimiento internacional. Se ha desenvuelto en una gran variedad de géneros, aunque en occidente es reconocido por sus películas de acción y crimen, las cuales le han valido la aclamación crítica y famosos seguidores (entre los que se incluye Quentin Tarantino, quien en una ocasión se declaró fanático de las películas sobre gánsters de To). Sus películas más reconocidas a nivel internacional son Breaking News, Election, Election (también conocida como Triad Election), Exiled, Mad Detective y Drug War. Estas películas han aparecido en varios festivales internacionales de cine, se han distribuido en salas de cine de Francia y Estados Unidos y se han vendido ampliamente a países extranjeros.

**Winding Refn, N:** (Copenhague, 29 de septiembre de 1970-) es un director, guionista y productor danés de cine y televisión, ganador en el Festival de Cannes como mejor director y candidato a los Premios BAFTA. Ha dirigido películas como Bronson (2008), Valhalla Rising (2009), la trilogía Pusher (1996, 2004 y 2005) y Drive (2011).

**Woo, J:** (Cantón, China, 1 de mayo de 1946-) Es un director de cine hongkonés. En 1969, a la edad de 23 años, consiguió un trabajo como supervisor de guiones en los estudios Cathay. Dos años más tarde empezó a trabajar como asistente de director para los Shaw Brothers, donde el famoso Chang Cheh lo tomó como su protegido. En 1974 dirigió su primera cinta destacable, The Young Dragons, una película de kung fu, coreografiada por Jackie Chan, con trepidantes escenas de acción y juegos de cámaras. Algunos años más tarde encontraría el éxito con la comedia Money Crazy (1977), junto al cómico Ricky Hui. Durante la primera mitad de los 80 John Woo sufrió varios fracasos en taquilla y se autoexilió a Taiwán; parecía el fin de su carrera, pero un buen día el director/productor Tsui Hark le proporcionaría los medios para realizar un esperado proyecto llamado A Better Tomorrow (1986), que contaría la historia de 2 hermanos, uno policía y otro criminal, en un ambiente de thriller violento. Esta cinta revolucionaría el concepto de acción que hasta ese momento se tenía en Hong Kong, dándole una gran carga dramática, tremendas batallas a cámara lenta y un estilo especial. Las gafas de sol, la forma de rodar los tiroteos..., todo esto sería inspiración para cineastas de acción de todo el mundo.

## **1. Tema de investigación**

Esta investigación busca profundizar en la creación de personajes del cine criminal de Japón (Cine Yakuza), China o Hong Kong (Cine de Triadas) y Corea del sur. Como una forma de entender las dinámicas que se tienen en cuenta al momento de establecer el perfil del delincuente romántico, entendido como un delincuente que obedece a códigos de honor, reglas personales o relacionadas con las formas de operación de sus organizaciones criminales y que posee una ritualidad con marcadas diferencias a partir de los contextos socioculturales diversos presentes en países como China, Corea del sur y Japón. Todo lo anterior, se relaciona después con las posibilidades de las ritualidades criminales del ámbito local (Bogotá D.C), estableciendo así una serie de similitudes e identificando un caldo de cultivo adecuado para su explotación narrativa a partir de la transposición de ritualidades, que se ajustan al contexto de nuestra ciudad, buscando finalmente aplicar las conclusiones de esta investigación en el desarrollo de un cortometraje de ficción dentro del ámbito local.

## 2. Problema de investigación

Esta investigación surge de un acercamiento personal a la realidad, más exactamente a un espacio ligado con la delincuencia de Bogotá, con esto nos referimos al Cementerio Central y al culto a las ánimas del purgatorio. Con el transcurso de los años, este lugar y el culto se han convertido en punto de referencia para el hampa, debido a esto; muchos delincuentes acuden a la elipse central del cementerio para encomendarse a distintos difuntos, a quienes piden de su ayuda y protección a la hora de emprender sus andanzas. Al profundizar en la cinematografía criminal de Asia pudimos encontrar correspondencia en los elementos que hacen parte de esta investigación (la ritualidad, el delincuente romántico) y del proyecto audiovisual a desarrollar llevándonos entonces a profundizar en las películas que los contienen y en su relación con nuestro cortometraje *Margaritas Azules*, inspirado en el culto a las ánimas del purgatorio y la devoción a Julio Garavito, el santo del hampa.

### 2.1 Planteamiento del problema

La razón por la cual decidimos profundizar en este tipo de delincuente está relacionado con el tratamiento que se le ha dado a los personajes en la cinematografía, debido a que idealmente no debería existir un personaje que es malo del todo, sino que estos deben poseer diferentes matices, donde sus perfiles, plantean que los llevan a cometer delitos está condicionado por diferentes circunstancias, relacionados con su ubicación geográfica, el estrato social del que provenga, debido a que hay sitios donde la criminalidad tiene más presencia, y esto hará que sea más propenso a seguir por esos caminos. También pueden ser situaciones traumáticas que lo obligan a obrar contra su voluntad y sus principios, en este caso existe una dualidad moral como humano ya que en su interior puede no ser un personaje con maldad, pero para sobrevivir debe actuar de dicha manera.

Del mismo modo, buscamos analizar cómo se ha mostrado a este tipo de personajes en la cinematografía, relacionado con sus comportamientos, creencias y demás actitudes que los convierten en delincuentes románticos. Además, el interés que nutre el desarrollo de la investigación de cada uno de los integrantes frente a los oficios cinematográficos.

### 2.2 Formulación del problema

Teniendo en cuenta lo planteado en el apartado anterior sobre el planteamiento del problema y teniendo en cuenta que lo que buscamos es analizar el perfil del delincuente romántico y la ritualidad que existe en la cinematografía asiática, y profundizar en sus características y diferentes

comportamientos y creencias, que lo relacionan directamente con la historia de nuestro proyecto. Sobre esto hemos planteado la siguiente pregunta madre.

- ¿Cuáles son los elementos más importantes a tener en cuenta en la construcción cinematográfica del perfil del delincuente romántico?

### **2.3 Descripción del problema**

El perfil del delincuente romántico ha sido plasmado desde distintos puntos de vista y en diferentes contextos socioculturales. No obstante, es necesario tener en cuenta que se plantean diferentes matices dentro del perfil del delincuente romántico en las cinematografías de Asia. A partir de esto, nos interesa explorar todos estos personajes desarrollados al interior de estas cinematografías para comprender su relación con la ritualidad y de ese modo buscar las relaciones que logren nutrir nuestro objetivo, construir un delincuente romántico local inspirado en el culto a las ánimas del purgatorio y devoto a Julio Garavito.

### **2.4 Justificación del problema**

Buscamos observar y analizar los elementos más relevantes en la construcción del delincuente romántico del cine criminal asiático en países como China, Corea y Japón, como una forma de comprender las diferentes miradas que se han hilvanado alrededor de este perfil de personaje. De este modo, la investigación nos permitirá acercarnos a la interpretación cinematográfica del perfil del delincuente romántico y también ahondar en la conjunción de los oficios artísticos cinematográficos y sus aportes en la construcción de este tipo de personaje.

Por otro lado, nos encontramos en el desarrollo de nuestro proyecto de grado que se encuentra dividido en dos partes, por un lado, se encuentra el desarrollo del presente texto y por otro el desarrollo de un cortometraje argumental denominado “Margaritas Azules” en el que podamos poner en práctica el conocimiento construido alrededor de esta investigación. Del mismo modo, consideramos que nuestro contexto rebosa de historias sobre figuras que continúan escondidas ahí afuera a la espera de la mirada adecuada de realizadores como nosotros que están dispuestos a descubrirlas, construirlas y narrarlas.

El conocimiento, exploración y análisis profundo del perfil del delincuente romántico en el cine nos facilitará el alojamiento de nuestra historia en uno de los muchos contextos socio-culturales de la urbe y del mismo modo nos brindará las herramientas necesarias para el tratamiento estético de la misma.

## **2.5 Objetivos del proyecto**

### **2.5.1 Objetivo general.**

Describir las particularidades del delincuente romántico a partir del cine criminal asiático de China, Japón y Corea.

### **2.5.2 Objetivos específicos.**

Profundizar en la relación que existe entre el delincuente romántico del cine y la ritualidad.

Establecer la pertinencia y relación de la cinematografía realizada en Asia sobre el perfil del delincuente romántico en esta investigación con la naturaleza del cortometraje a desarrollar

Reseñar las producciones cinematográficas dentro del cine asiático que desarrollen en su narración el perfil planteado del delincuente romántico.

## **2.6 Delimitación del problema**

Esta investigación se realiza en el marco de la carrera de Cine y Televisión de la Universitaria Agustiniense. Se ha tomado como punto de referencia el cine criminal asiático que se ha realizado teniendo en cuenta la ritualidad y el perfil del delincuente romántico en el cine criminal.

Estas películas serán analizadas teniendo en cuenta los conceptos relacionados con estética cinematográfica, y el delincuente romántico comprendido como un elemento trascendental, en la construcción de la ficción cinematográfica.

## **2.7 Tipo de investigación**

Nuestra investigación posee las características de la investigación histórica porque recurrimos a fuentes secundarias que debemos comparar entre ellas y luego con la filmografía seleccionada. Por otro lado, nuestra investigación pretende analizar algunas producciones cinematográficas desarrolladas alrededor del cine que recoge la criminalidad y al perfil de personaje con características de delincuente romántico.

Del mismo modo, habrá una recolección de información por medio del acopio y análisis de fuentes secundarias o por medio de la revisión y análisis de la filmografía. Esta información pasará por un proceso de evaluación que nos permitirá plantear las conclusiones pertinentes para nuestra investigación.

## 2.8 Marco teórico y conceptual

Los conceptos que giran alrededor de la investigación están el **delincuente romántico** y la **ritualidad** que se ha establecido durante la investigación y la ritualidad que hay dentro de la cinematografía que narra la criminalidad; donde la RAE define como:

**Delincuente:** Que delinque; *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [23/07/2020].

**Romántico:** Pertenciente o relativo al Romanticismo o a sus modos de expresión. *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [23/07/2020].

**Ritualidad:** Observancia de las formalidades prescritas para hacer algo. *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [23/07/2020].

### 3. Metodología

Consideramos que nuestra investigación se nutre de la perspectiva cualitativa debido a que este subtipo de investigación afirma "...que la manera adecuada de comprender un fenómeno es estudiarlo en su contexto completo." (Ramírez y Zwerg, 2012, p. 97), partiendo de esta definición creemos que es el subtipo de investigación que mejor se acomoda a la naturaleza y necesidades de nuestra investigación y del tema que pretendemos desarrollar en ella; por otro lado, este subtipo de investigación plantea que los investigadores cualitativos "...no creen en una realidad única, ni una realidad distinta de la percepción de ella" (Ramírez y Zwerg. 2012, p. 97.).

Por otro lado, este estudio posee las características de la investigación histórica porque recurrimos a fuentes secundarias que debemos comparar entre ellas y luego con la filmografía seleccionada, esta característica responde a lo planteado por Tamayo con respecto a las características de la investigación histórica, sobre esto el autor plantea; "Este tipo de investigación depende de datos observados por otros, más que por el investigador mismo" (Tamayo, 1999. p. 43). Por otro lado, nuestra investigación pretende analizar algunas producciones cinematográficas de ficción criminal, del mismo modo, habrá una recolección de información por medio del acopio y análisis de fuentes secundarias o por medio de la revisión y análisis de la filmografía. Esta información pasará por un proceso de evaluación que nos permitirá plantear las conclusiones pertinentes para nuestra investigación. Teniendo en cuenta lo anterior nuestra investigación se apoya sobre otra característica trascendental planteada por Tamayo frente a la investigación histórica, esta característica plantea que;

Las fuentes deben someterse a dos tipos de crítica: crítica externa, que determina la autenticidad del documento; y la crítica interna, que examina los posibles motivos, prejuicios y limitaciones del autor del documento que posiblemente lo hayan determinado a exagerar, distorsionar u omitir información. (Tamayo, 1999. p. 43)

En cuanto a la investigación descriptiva nos ceñimos a su relación con respecto al tiempo en que los hechos se producen, en este sentido el autor dice Tamayo, (1999) "[...] en la descriptiva los hechos que el investigador maneja interactúan con él...". Que durante el desarrollo de esta investigación estará expuesta al análisis constante por parte de nosotros, que entendemos este proceso como una suerte interacción entre el investigador y los hechos. Por otro lado, el autor establece que este tipo de investigación "...busca únicamente describir situaciones o acontecimientos; básicamente no está interesado en comprobar explicaciones, ni en probar determinadas hipótesis, ni en hacer predicciones." (Tamayo, 1999, p. 44).



#### 4. Introducción al cine criminal en Asia

El crimen es un mal inherente a las sociedades contemporáneas, sociedades que se extienden por toda la geografía del mundo. Problemas como la delincuencia, la violencia, la corrupción, el robo, la prostitución, la pobreza y la desigualdad han encontrado un nido apropiado dentro de estas sociedades urbanas para germinar. No obstante, se plantean divergencias entre estas mismas sociedades que se extienden a su vez a las formas de comportamiento de sus individuos, esto establece disparidad en los modos de delincuencia, violencia, en los perfiles criminales y en las estructuras o agrupaciones delincuenciales, en el modus operandi, en las relaciones de poder, en sus creencias, cosmogonía y ritualidad etc. Para complementar nuestra posición tomaremos algunas de las palabras de Andrés Vélez en su libro *República noir cine criminal colombiano (2000 - 2012) En busca del cine negro en Colombia*. Sobre el mismo tema Vélez (2015) dice;

...es necesario despojarse de la idea equivocada y purista de que el género negro le pertenece de manera exclusiva a Estados Unidos. Esto no es cierto ni en el plano de la producción de obras de este género (conocemos gran cantidad de ejemplos en muchos otros lugares del mundo), ni mucho menos en la sociedad que nutre y permite la existencia del mismo. El Noir es, pues, un género con vastas posibilidades de trasplante en virtud de que, al ser testigo crítico de la sociedad, no está dedicado a mostrar las peculiaridades de un territorio específico, sino de la sociedad en su dimensión universalizada (mejor “globalizada” para el caso), es decir, en tanto la corrupción del ser humano es universal (global); y en tanto el mal (entendido en toda su profundidad y complejidad) le es propio a la humanidad sin importar su procedencia. (pp. 84 – 85)

Las divergencias bosquejadas anteriormente pueden encontrarse por ejemplo en lo realizado alrededor del cine negro oriental, a saber, en algunas de las obras de exponentes cinematográficos tan importantes como Akira Kurosawa, Seijun Suzuki, Takeshi Kitano, Johnnie Too, John Woo, Takashi Miike, Kinji Fukasaku o Won Kar Wai. a partir de esto queremos plantear una mirada alrededor del cine negro oriental, empezando con el género desarrollado al interior de la cinematografía de Japón.

##### 4.1 La tradición del hampa y el delincuente romántico de Japón

Para hablar del escenario nipón tomaremos lo planteado por David E. Kaplan y Alec Dubro en su artículo; *Los honorables proscritos, origen y mito de la yakuza*. Similar al caso estadounidense, al inicio de este texto los autores rescatan la obra de un novelista nipón llamado Goro Fujita, Fujita era un antiguo hampón, perteneciente a una agrupación delincencial encargada de cuidar los

establecimientos yakuza del barrio Ginza en Tokio. Según los autores, su pasado delictivo y su obra literaria lo han convertido en una especie de celebridad para los yakuzas.

El novelista -afirman- ha desarrollado una amplia obra alrededor del bajo mundo de Japón y más concretamente relacionado con el mundo de los yakuzas, sobre la obra de este escritor los autores plantean;

Su obra pertenece a ese género de la literatura japonesa que, desde la antigüedad, ensalza la figura del hampón romántico. En realidad, los Yakuza constituyen el motivo fundamental de la cultura popular nipona, y sus héroes y antihéroes son venerados en innumerables películas, libros, baladas y relatos. (Dubro y Kaplan. 2007, p. 52)

No obstante, lo más importante de su obra está relacionado con algunas investigaciones de corte histórico en las que profundiza en la relación de la derecha y las asociaciones criminales japonesas, sobre lo anterior los autores dicen;

En opinión de Goro Fujita y sus cómplices, la historia de las sociedades criminales de Japón es digna de honor, y en ella abundan los relatos de yakuzas que -al estilo Robin Hood- acuden en auxilio del pueblo. Los héroes de estos relatos son víctimas de la sociedad, que se dedican a hacer el bien, perdedores que finalmente consiguen el triunfo, hombres que viven al margen de la ley, pero con dignidad. Dichos relatos constituyen la escena del concepto que los yakuza tienen de sí mismos y (para gran disgusto de la policía) de la idea que la opinión pública se ha forjado de ellos. (Dubro y Kaplan. 2007, p. 52)

Lo anterior explica en parte el origen del perfil Yakuza como el de un hampón romántico, esta idea descende del vínculo que estos delincuentes pudieron tener con la cultura samurai, relación que puede rastrearse hasta cuatrocientos años atrás, durante la Edad Media. A partir de esto, los autores reconstruyen esta relación entre el yakuza actual, con su origen y evolución a partir del bandido samurai, los plebeyos caballerosos y la fundación de las asociaciones criminales en el Japón feudal. Uno de los postulados más interesantes expuestos por estos autores está relacionado con la procedencia histórica del Yakuza, según ellos, su origen puede rastrearse hasta el siglo XVII, durante el shogunato del clan Tokugawa. En aquel tiempo el terror y el miedo había sido implantado por grupos de malhechores conocidos como *Hatamoto-yakko* -" Servidores del shogun"- . Delincuentes que se caracterizaban por vestir de manera extravagante y llamativa, además de lucir peinados extraños.

En respuesta a estos grupos y sus excesos, surgieron cuadrillas de jóvenes ciudadanos que unidos por el temor y el rencor combatían contra ellos, estos eran los *Machi-yakko* -" Servidores

de la ciudad”- con el tiempo la relación entre estas dos agrupaciones fue tornándose cada vez más violenta e inhumana. Son precisamente estos últimos con quienes se identifican los Yakuza. En parte debido a que poseían un origen social distinto. En el caso de los *Hatamoto-yakko*, sus agrupaciones estaban formadas por samuráis que habían optado por la violencia y el robo para sobrevivir, aunque también existían entre ellos proscritos de diversa índole. Mientras que sus enemigos acérrimos -*Machi-yakko*- eran en su mayoría tenderos, dependientes, artesanos, posaderos e incluso en ocasiones peones reunidos por patronos, aunque también se sabe de la inclusión de vagabundos o samuráis perdidos en sus filas.

Por otro lado, los *Machi-yakko* eran aficionados al juego y poseían relaciones cercanas con sus jefes, esto último -según Kaplan y Dubro- representa un precedente significativo que puede encontrarse en la gran cohesión presente en las sociedades Yakuza. Debido a su labor, los *Machi-yakko* fueron aclamados en las ciudades de aquella época debido a que las personas veían, como una simple agrupación de plebeyos eran capaces de enfrentarse a los sádicos *samuráis*. Debido al pasado legendario y protector de esta agrupación criminal, los Yakuza han buscado ser relacionados con ellos, además de reconocerse a sí mismos como honorables proscritos. No obstante, los autores plantean que resulta difícil establecer una relación directa entre aquellos delincuentes de antaño y los Yakuza; esto se debe a que, hacia el final del siglo XVII, el shogunato Tokugawa emprendió una serie de purgas en las que logró desarticular y extinguir a estas dos agrupaciones.

Ahora bien, muchas de las hazañas, leyendas o andanzas de los *Machi-yakko* han sobrevivido gracias al teatro japonés -*Kabuki*- del mismo siglo en el que operaron y en los siglos posteriores. Estos montajes teatrales ayudaron a enaltecer y ensalzar todos los sucesos desarrollados alrededor de los *Machi-yakko* creando una imagen positiva y mítica entre los habitantes de Japón, por otro lado, sus relatos trascendieron también gracias a las canciones populares y la tradición oral. Un siglo más tarde, luego de la extinción de los denominados “Villanos caballerosos”- En japonés Otokodate sobrenombre por el cual eran conocidos los *Machi-Yakko* en un conjunto de relatos, canciones y obras de teatro, que narraban sus hazañas-. Surgieron nuevas generaciones que rescataron la herencia de los *Machi-yakko*, entre ellos los antiguos y fieros bomberos de Japón. Que mezclaban sus labores en la construcción con el servicio de bomberos, los detectives de policía, los jefes de cuadrillas de peones, los luchadores de sumo etc.

No obstante, fue hasta el siglo XVIII en el interior de las sociedades criminales de aquella época que se gestaron los antepasados directos de los Yakuzas, estos eran los *Bakuto* o Tahúres y los *Tekiya* o Buhoneros. Ambas agrupaciones con características y costumbres muy distintas, pero con actuaciones similares a la hora de encontrar elementos para reclutar debido a que nutrían sus filas con los pobres, los siervos, los delincuentes o inadaptados. Por otro lado, cada agrupación poseía su propio entorno de operación, esto evitó confrontaciones territoriales entre unos y otros. Mientras los *Bakuto* hacían lo suyo en caminos concurridos y ciudades los *Tekiya* delinquían en ferias y mercados que eran cada vez más grandes. Más tarde, hacia el final de la segunda guerra mundial, se añadió un nuevo grupo denominado *Gurentai* o rufianes.

Lo interesante de todas estas agrupaciones o clanes delincuenciales reside en las relaciones de poder que se tejieron en su interior que con el tiempo fueron luego empleadas también por los Yakuzas modernos, una de las relaciones establecidas por estos delincuentes antiguos es la del *Oyabun-Kobun*, que traduce literalmente; “condición de padre y condición de hijo”. Sobre esto, los autores plantean:

En la sociedad feudal del siglo XVIII, la institución Oyabun-Kobun era el fundamento habitual de las relaciones entre oficial y aprendiz, entre señor y vasallo, y -en los albores del hampa- entre cabecilla y miembro del clan. Era aquella institución reflejo de la tradicional familia japonesa, en la que el padre gozaba de poderes amplios y decisivos, incluyendo el de elegir el cónyuge y el oficio de los hijos. La relación Oyabun-Kobun dotó de fuerza y cohesión considerables a las primitivas sociedades Yakuzas, y en ocasiones era motivo de fanática devoción al cabecilla. (Dubro y Kaplan. 2007, p. 55)

Como muchas otras organizaciones -las mafias italianas o las triadas chinas- las organizaciones criminales del hampa japonesa desarrollaron ritos de iniciación para los nuevos integrantes que desearan hacer parte de sus clanes, en el caso de los grupos Bakuto y Tekiya, se sabe que adoptaron la ceremonia de intercambiar tazas de sake, con el fin de simbolizar los lazos de sangre y representar el origen de la relación *Oyabun-Kobun*. A lo anterior, se sumaron algunos otros ritos que comenzaron a practicarse desde tiempos feudales, entre ellos se encuentra; la amputación de la primera falange del meñique conocido como *Yubitsume* empleado como castigo para los infractores, la realización de este ritual, precedía la expulsión del infractor de la agrupación delictiva y lo marcaba de tal modo que le impidiera pertenecer a cualquier otra banda o clan criminal.

Con respecto a los tatuajes; en un principio fueron utilizados por las autoridades de la época feudal como método de castigo; sobre esto los autores dicen; “Al comienzo el tatuaje de los Yakuza era una marca de castigo que utilizaban las autoridades para desterrar a los proscritos de la sociedad; por cada delito, se tatuaba al infractor con un anillo de color negro alrededor de un brazo” (Dubro y Kaplan. 2007, p. 62). No obstante, se plantea que la tradición del tatuaje japonés tenía también una vertiente honorable, que adquirió con el tiempo una notable importancia y extensión a lo largo de todo el territorio aun cuando la autoridad del shogun trato de evitarla. De ese modo el arte del tatuaje comenzó a enriquecerse con motivos cada vez más complejos e intrincados, con referencias de dioses, héroes legendarios, animales y flores.

Ahora bien, el método de elaboración de este tipo de tatuajes estaba relacionado con el uso de herramientas hechas en madera o hueso con una serie de agujas minúsculas incrustadas en uno de sus extremos. Esta herramienta era utilizada para horadar la piel de la persona a tatuar, el tiempo en el que se llevaba a cabo un tatuaje de la extensión usada por los Yakuza podía llegar a superar las 100 horas de trabajo continuo. Debido a esto, el tatuaje de cuerpo completo se relacionaba con cualidades que exaltaban el valor y la hombría, además de que el procedimiento de elaboración se entendía como una prueba de fuerza. De ese modo los Bakuto y los Tekiya de la época adoptaron esta costumbre para demostrar su dureza y valentía, pero también para distinguirse del resto del mundo. Fue precisamente dentro de los Bakuto donde surgieron los primeros Yakuzas, como habíamos señalado antes, en su momento, los Bakuto o Tahúres, operaron en los grandes caminos de la época feudal, su proliferación coincidió con un momento en el que el shogun decretó que todos los señores de las provincias de Japón debían visitar una vez al año la ciudad de Tokio y que sus familias debían fijar residencia definitiva en la capital. Acerca de esto los autores plantean; “Así fue como las vías principales se convirtieron en las arterias de la vida política de Japón, por ellas discurrían frecuentes procesiones de nobles y sirvientes, además de un flujo continuo de correos” (Dubro y Kaplan. 2007, p. 61.).

Ligado a este decreto y la concurrencia “real” presente en los caminos del Japón feudal se sumó la aparición de una gran cantidad de ventas a lo largo de estas rutas en las que era posible repostar y distraerse por un rato por medio del juego -uno de los negocios de los Bakuto- pero además de esto muchos de estos establecimientos sirvieron también como guaridas y albergues de los Bakuto. Entre los caminos más importantes de la época feudal, los autores se refieren al Camino Imperial

de Tokaido, construido en 1603 y que tenía como objetivo unir las ciudades de Kyoto y Tokio, sobre esta ruta los autores plantean;

Fue precisamente en el Camino Imperial de Tokaido y en otras vías principales donde los tahúres comenzaron a utilizar el nombre “Yakuza”. La teoría más aceptable afirma que el término proviene del punto más bajo del juego de naipes *Hanafuda* (naipe de flores). Cada jugador recibe tres cartas, y el último dígito de la cifra total es la puntuación de la mano; por tanto, si la mano del jugador es 20 -el punto más bajo-, el total será cero. Una de las combinaciones peores es la secuencia de 8, 9 y 3; números que en japonés se pronuncian Ya, Ku, Sa. (Dubro y Kaplan. 2007, p. 61.)

De ese modo se originó el término Yakuza, que en adelante comenzaría a ser utilizado con mucha más regularidad entre los Bakuto y los Tekiya, quienes lo ocupaban a la hora de referirse a algo inútil, no obstante, con el tiempo sirvió para designar a los propios Bakuto debido a que eran elementos inútiles para la sociedad. Toda esta historia y tradición tejida alrededor del origen de los Yakuza, sus antepasados, sus relaciones de poder como también sus costumbres, rituales, códigos de honor y lealtad serían luego llevados al cine, gozando de una gran recepción por parte de un público que había estado influenciado durante mucho tiempo por las hazañas y andanzas legendarias de antiguos delincuentes durante el Japón feudal. Sin embargo, Mark Schilling en su artículo llamado *Breve historia de las películas Yakuza*, agrega que;

Quizá no hayan sido nunca individuos modélicos para nadie -pocos padres criaban a sus hijos para que fueran Yakuza-, pero estos hombres tuvieron su utilidad en un entorno concreto. Así se empezó a desarrollar la tradicional tolerancia y simpatía de los japoneses hacia los gánsters de su país, a quienes desde hace mucho tiempo se ve más como miembros de la misma familia cultural y racial que a como depredadores ajenos. (Schilling. 2007, p. 70.)

Más adelante, Schilling Inicia con las películas Yakuza que se realizaron antes de la segunda guerra mundial, en estas películas se narraban los andares de figuras históricas que habían sido ensalzadas por medio de la tradición oral y el teatro Kabuki, un ejemplo de esto son los relatos sobre Kunisada Chuji (1810 - 1850) quien sería retratado por Daisuke Ito en la película *Chubi Tabi Nikki* de 1927. No obstante, una de las características más importantes de estas películas se encuentra en la proyección del proscrito honorable regido por los principios del código *Jingi* –En español, caballerosidad, se refiere a una serie de códigos o cánones de conducta que regían la vida de los Yakuza y que los situaba al margen de la sociedad convencional. Por ejemplo; el código *Jingi* prohibía que los Yakuza mezclaran a ciudadanos comunes en sus disputas-.

Este conjunto de películas se erige sobre la representación de héroes errantes como figuras positivas, pero a su vez solitarias, que se ven obligadas a llevar este tipo de vida fuera de la ley por las dificultades de su contexto, no sin anhelar el retorno a una vida común junto a las personas corrientes que los rodean y segregan. No obstante, justo luego del final de la segunda guerra mundial y durante la ocupación estadounidense, las autoridades del momento no vieron con buenos ojos que el cine del momento narrará historias anidadas durante la época del feudalismo, esto llevó a que los realizadores de la época replantearan profundamente los temas y contextos de sus narraciones, redefiniendo el género radicalmente. Pero una vez más, hacia el final de la ocupación en 1952 las películas de época retomaron el terreno perdido, entre ellas las que narraban las historias de gángster en la época feudal, esta vez enriquecidas con el creciente espíritu renovado de la época de posguerra.

Entre los ejemplos de esta nueva tendencia se encuentra la obra realizada por Masahiro Makino, director que retomó la corriente cinematográfica nipona de preguerra llevando al cine la historia de las andanzas de Jirocho de Shimizu -En japonés “Shimizu no Jirocho” es la leyenda de un hombre nacido en una familia de pescadores del puerto de Shimizu, que creció luego en una familia de comerciantes y que a la edad de veinte años decidió abandonar su familia para convertirse en proscrito, años más tarde Jirocho retorno a su ciudad de origen para crear una banda Bakuto que llegó a contar con 600 integrantes-, en películas como *Jirocho Sangokushi* una saga con una extensión de nueve entregas realizadas entre 1952 y 1954, obra que a su vez fue precursora de otras series que se inspiraron en ella. Sobre esta película Schilling dice;

Las películas de Makino, de manera comprensible, se centraban en los primeros y más cinematográficos años de la carrera de Jirocho, retratándolo como un jefe de grandes logros tanto en la búsqueda del bienestar para sus hombres como en los castigos que inflige a los malos Yakuza cuando se apartan del código Jingi. (Schilling. 2007, p. 72)

Más tarde, durante la década de los sesentas algunos de los estudios japoneses del momento comenzaron a rodar películas de Yakuza ambientadas en el Japón moderno, una de las primeras realizaciones enmarcadas dentro de esta nueva corriente fue *Flower and Storm and Gang* de Teruo Ishii, aunque la película significó un éxito para el momento la figura del proscrito estaba aún muy alejada del perfil duro y estoico que en su momento el director había logrado retratar con anterioridad. No obstante, esta producción significó un precedente importante dentro de esta nueva vertiente que la mantuvo durante varios años más con un total de once entregas, seis de ellas

dirigidas por el propio Ishii, otras tantas por el recién descubierto Kinji Fukasaku que contribuyó a que estas películas se convirtieran en precursoras del cine gángster japonés.

Durante los sesentas el cine yakuza fue impulsado por una variedad de filmes conocidos por el término *ninkyō eiga* o “filmes caballerescos” influenciados mayormente por el dramatismo del periodo samurái y por la cultura del gangsterismo japonés que por Hollywood. Esta variedad solía ambientarse durante el periodo que abarca el final del feudalismo en Japón y el comienzo de la segunda guerra mundial. Estas películas continuaron usando el prototipo de gangster tradicional, un delincuente bueno, que en el fondo era en realidad un samurái tatuado. No obstante, las películas de estas características trataban temas importantes como el impacto social y económico de la occidentalización, estos filmes se mantuvieron durante más de una década a la vanguardia gracias a la aceptación del público.

Todo lo anterior permitió la producción en masa, estudios como Toei afianzaron su dominio sobre el *ninkyō eiga*, especializándose en él y realizando producciones en tiempo record, muchas de ellas -las más exitosas- con varias entregas. Debido a esto, histriones y directores se convirtieron en grandes referentes de este tipo de cine que durante los sesentas estuvieron al margen de la influencia de los estudios occidentales. Pero esta no fue una regla generalizada, existía también en aquella época una serie de películas de acción conocidas por el nombre *mukokuseki*, en su mayoría producidas por los estudios Nikkatsu que si estaban influenciadas por Hollywood.

Este estudio produjo una serie de filmes con un éxito relativo pero alejado de la proporción de las películas *ninkyō eiga* de Toei. Debido a lo anterior Nikkatsu lanza en 1963 su primer filme *ninkyō eiga*, que inició una serie de diez entregas hasta el año 1966. Fue precisamente en Nikkatsu donde el director Seijun Susuki debutaría como director en el año 1956, más tarde durante la década de los sesentas Susuki haría parte de la cadena de montaje de los estudios Nikkatsu rodando un número amplio de películas de serie B. En 1967 Susuki toma una película de corte tradicional sobre un policía duro para reinventarse usando características del teatro tradicional japonés kabuki y el surrealismo. La obra fue terminada en el año 1967, en ella un asesino a sueldo echa a perder un trabajo porque una mariposa se coloca sobre la mira telescópica de un rifle de francotirador, y su cliente femme fatale decora el espejo retrovisor de su coche deportivo con un pájaro muerto.

A pesar de la reinención planteada por Susuki la película no fue apoyada por las directivas del estudio Nikkatsu, los aficionados del género le dieron la espalda mientras sus seguidores más acérrimos disfrutaron de la película, debido a esto Seijun se quedó sin trabajo, pero con el tiempo



su película *Koroshi no Rakuin*, se convirtió en un filme de culto, salvado y repetido por figuras cinematográficas como Jim Jarmusch. Como los Nikkatsu, los estudios Daiei hicieron lo propio con películas como *Acumyo* de 1961, que les procuró una serie de tres partes que finalizaría en el año 1974. Lo mismo sucedió con *Waka oyabun* de 1965, que lanzó al estrellato a Raizo Ichikawa ubicándolo junto a grandes estrellas y convirtiéndose en una figura amada por el público femenino, su éxito en esta película le permitió continuar en las ocho entregas que siguieron a la primera parte. No obstante, ni los estudios Nikkatsu ni los estudios Daiei lograron seguir el ritmo de Toei. Aunque los estudios Toei se mantuvieron a la delantera en la producción de la variedad de cine *ninkyō eiga* durante varios años, el género cayó en crisis y con él la economía de Toei, en palabras de Schilling;

El golpe supremo sobrevino cuando, en 1972, Junko Fuji abandonó Toei en la cima de su popularidad para casarse con el actor kabuki Kikunosuke Onoe. La pérdida fue tan importante que los críticos japoneses suelen considerar la fecha de su retirada como la del comienzo del declive de las *ninkyō eiga*. (Schilling, 2007, p. 81.)

En busca de superar la crisis, hacia el año 1967 el jefe de producción de los estudios Toei buscó adelantarse al bajo rendimiento de las películas *ninkyō eiga* sustituyéndolas por un nuevo tipo de películas denominadas *koshoku rosen*, pero a pesar de su popularidad las películas de este nuevo corte no lograron parar el descenso en las ganancias de las películas de género *ninkyō*. Fue Kinji Fukasaku quien logró sacar a los estudios Toei de su crisis económica, sobre esta situación Schilling señala que;

Irónicamente, quién hizo revivir el género y quien frenó la pérdida de dinero de Toei fue Kinji Fukasaku, cuyas primeras películas no eran del agrado de Shundo: “Las hacía para sí mismo y nadie más”, se quejaba de Yamane. Shundo, sin embargo, cambió de opinión acerca de Fukasaku, tras ver *street Mobster* (*Gendai Yakuza: Hitokiri Yota*, 1972), un violento y explosivo filme absolutamente nihilista sobre un gangster de corazón salvaje, interpretado por Bunta Sungawara, un hombre que declara el solo una guerra suicida a una poderosa banda. Aunque se trataba de una película demasiado oscura como para atraer a una gran cantidad de público, poseía una cruda vitalidad de la que carecían los filmes de gangster según las fórmulas al uso. A pesar de contar con una firme oposición, Shundo llevó a Fukasaku a los Estudios Toei de Tokio para rodar *Battles without Honor and Humanity* (*Jingi Naki Tatakai*), cuyo éxito fue la salvación económica de los estudios. (Schilling, 2007, p. 81.)

Con el éxito de esta nueva vertiente fílmica se produjeron una serie de transformaciones al interior de Toei, la primera fue la despedida de figuras míticas que interpretaron a los personajes

más recordados de las antiguas películas de tipo *ninkyō eiga*, entre ellos Takakura y Tsuruta, estos histriones nunca volvieron a disfrutar de la popularidad que en su momento gozaron dentro del público japonés.

A este nuevo aire de cine Yakuza se le conoció con el nombre de *jitsuroku eiga* no obstante, la proliferación y éxito de esta clase de películas fue breve en parte debido a la constante caída en la taquilla del cine japonés en general que estaba perdiendo sectores del mercado debido a la entrada del cine de Hollywood. Debido a este ataque, los estudios Toei y su competencia -Daei y Nikkatsu- decidieron hacer frente a la llegada del cine occidental, algunos de ellos lograron librar la batalla con más éxito que otros. Con respecto al declive del *jitsuroku*, ocurrió debido a la sobre explotación que los creadores hicieron de este nuevo género, la repetición de la fórmula fue tal que en poco tiempo los aficionados empezaron a cansarse del mismo modo en el que en el pasado lo habían hecho con los filmes de *ninkyō eiga*. Hacia el final de los años setentas los estudios japoneses se dedicaron a reducir los costos y presupuestos para las películas de gangsters, limitando así la capacidad del género que antaño había liderado las taquillas del país.

De ese modo, para el inicio de la década de los ochentas las películas de Yakuzas habían pasado de poseer un público amplio a convertirse en películas de nicho, con un público especializado y escaso. Por otro lado, la llegada de las cintas de video y las casas de video casetes terminaron con los últimos asistentes asiduos a las salas de cine, en su mayoría hombres solteros que preferían ver cine gangster desde la comodidad de su casa. En la década de los noventas cuando el género *ninkyō* era visto como anticuado y su aura era más bien gris y moribunda, los estudios Toei, que antaño se habían lucrado con él, decidieron probar una vez más para revivirlo, no sin antes advertir que, si la película no recogía una cifra aceptable, el género dejaría de realizarse al interior de este estudio.

En 1994 estrenaron *Don o totta otoko*, pero la película obtuvo una asistencia muy baja que condenó definitivamente al género dentro de los estudios que lo habían descubierto. De ese modo los estudios Toei cerraron su ala de películas Yakuzas, no obstante, años después la volverían a abrir intentándolo una vez más con *Gendai ninkyōden* en 1997 y luego con *Zankyo* en 1999, ninguna logró un recaudo importante en la taquilla. Con la llegada del video y la apertura de tiendas de alquiler, las salas de cine y los estudios japoneses tuvieron que replantearse sus dinámicas de distribución, en el caso de los estudios Toei, encontró un nuevo mercado compuesto por las tiendas de video. De ese modo Toei creó una empresa filial llamada Toei Video con la que

empezó a rodar series *V Cinema*, una serie de películas pensadas y lanzadas en el mercado del video, que fueron llamadas original video o también por sus siglas OV.

Esta nueva forma de producción les procuró grandes éxitos a los estudios Toei, con una serie de películas de bajo presupuesto, entre ellas *Neo Chinpira: Teppodama pyu*. Así mismo, los estudios rivales de Toei no tardaron en hacer lo mismo, produciendo toda una gama de cine de bajo presupuesto en distintos géneros, no obstante, Toei video ya había tomado la delantera, siempre con las películas de gangster como insignia de esta compañía. Sobre los OV, los autores resaltan;

Mucho más baratos que una película clásica -el presupuesto medio era de unos sesenta mil dólares-, los OV solían rodarse en 16 mm, luego se hacían copias en 35 mm y se realizaban fugaces pases en salas de segunda categoría antes de darles su destino definitivo en las estanterías de las tiendas de video. Al igual que sucedió en los sesentas con el apogeo de los ninkyo eiga, muchos no eran más que chapuceras colecciones de clichés, pero otros suponían, tanto para las estrellas como para los directores jóvenes prometedores, una oportunidad de ampliar los límites del género. (Dubro y Kaplan. 2007, p. 84.)

Entre estos nuevos realizadores se encontraba el director Rokuro Mochisuki, quien para entonces era un veterano del cine para adultos. Mochisuki había realizado una película serena pero depresiva alrededor de los bajos fondos de Japón, la película retrata la historia de un reportero desaliñado que trabaja para un boletín especializado en las carreras de caballos, pero el personaje es además un adicto al juego, problema que lo lleva a tener inconvenientes con la mafia Yakuza.

No obstante, la película que le brindó notoriedad a Mochisuki fue *Onibi* de 1997, una película que narra cómo un sicario de mediana edad trata de vivir honestamente con una joven amante tras salir de la cárcel. Pero el protagonista se ve arrastrado una vez más a las andadas, primero por su antiguo jefe y luego por amante que lo necesita para realizar un nuevo trabajo. Luego de esta película Mochisuki realizó otra más en el año 1999 en donde explotaba una serie de características que hasta entonces no habían estado muy ligadas a este género, sobre este filme los autores resaltan; “Filme perturbador, repleto de sexo tempestuoso y cruda violencia, *Everyone’s a Moon* es al mismo tiempo una obra inteligente que, lejos de limitarse a exponer los demonios internos de sus personajes, también revela su capacidad para la ternura.” (Kaplan. Dubro. Pág. 85. 2007) Por otro lado, es Takashi Miike, uno de los directores OV más conocidos internacionalmente, sobre él los autores señalan;

Desde que estrenó su primera obra en una sala de cine, *The third gangster* (*Daisan no Gokudo*), en 1995, Miike no ha dejado de trabajar en el género de gangsters para el mercado del video con una

libertad, una imaginación y una energía que algunos han considerado maníacas, pero que otros han alabado como la marca propia del talento de primera categoría. No satisfechos con permanecer dentro de los límites del género, ni siquiera dentro de las fronteras de Japón, Miike halla su inspiración en creaciones extranjeras emanadas del manga y de la animación de toda Asia. Sus filmes se sitúan realmente más allá de cualquier frontera, sus límites son muy escasos, tanto desde un punto de vista cinematográfico como cultural o moral. (Dubro y Kaplan. 2007, p. 85.)

Como Miike, muchos otros directores proceden del plato de bajo presupuesto característicos del cine OV, algunos de ellos participan continuamente dentro de los circuitos de cine culto representado en los festivales de cine más importantes del mundo, entre ellos se encuentran Shinji Aoyama, Kazuhito Ishii, Kiyoshi Kurosawa entre otros. A pesar de todo lo anterior, una de las figuras más importantes del género Yakuza que a su vez ha sido premiado internacionalmente nunca ha pasado por el ámbito del cine OV, este es Takeshi Kitano; la carrera de Kitano inició en 1989 cuando sustituyó a Kinji Fukasaku en *Violent Cop*, tanto en esta película como en las siguientes -*Sonatine, Brother, Boiling Point*- Kitano aparta el romanticismo de las tradicionales *ninkyō eiga*, como también el realismo caótico documental presente en las *jitsuroku eiga*. Sobre él, los autores rescatan;

En su lugar desarrolla su propio estilo, un estilo que se reconoce al instante: una peculiar mezcla de composiciones frontales y montaje elíptico, diálogo minimalista e interpretaciones sin inflexión alguna, violencia brutal y comedia de perspicaz humor. Al mismo tiempo, los héroes fuera de la ley de estos filmes, interpretados por el propio Kitano, tienen algo de los tradicionales estoicismo y fatalismo *ninkyō*, y se enfrentan a la muerte (o tratan con ella) prácticamente desprovistos de emoción. (Dubro y Kaplan. 2007, p. 86.)

Para concluir sobre la influencia de Kitano, los autores lo definen como una una figura a seguir por parte de los jóvenes directores japoneses, no obstante, más que un realizador lleno de virtud dentro del género gangster, Kitano es un artista que ha encontrado en los delincuentes Yakuza los medios y vehículos adecuados para establecer sus reflexiones alrededor de la vida y la muerte. El trabajo de Miike y Kitano más el de otros realizadores desconocidos en el escenario internacional, estableció una nueva corriente dentro del género del cine gangster en Japón, la vitalidad de sus películas y la inconfundible firma personal de cada uno, originaron una nueva vertiente dentro del género, a este se le conoce con el nombre de *Yakuza eiga*. Por otro lado, la profundización que establecimos sobre este tema, tiene que ver con su cercanía frente al personaje a retratar en el cortometraje que estamos desarrollando en conjunto con esta investigación.

## 4.2 El delincuente en Corea y Hong Kong

Desde finales del siglo XX la cinematografía de Corea ha logrado un crecimiento exponencial en tiempo récord, según Hernán Migoya, en *Sin sangre no hay lágrimas que valgan, el cine negro coreano entre milenios*, su expansión se debe a la inclusión del género como elemento indispensable para la elaboración artística con un objetivo popular, por otro lado, la realización de producciones enormes y exitosas como la taquillera bélica Taegukgi de 2005, significaron un hito en la historia del cine Coreano y permitieron a su vez establecer un precedente importante con respecto a la realización cinematográfica de Hollywood.

Además de lo anterior, el cine coreano ha logrado apropiarse de las convenciones del cine negro y de acción con naturalidad, rapidez y soltura permitiéndoles narrar el drama que ha partido la historia de su país, la separación de una Corea al norte y de otra vecina hacia el sur. Este drama de separación se ha convertido en tema de continua narración dentro de esta cinematografía lo que explica el que se haya llevado a una infinidad de géneros, miradas, enfoques y tonos. No obstante, a diferencia de sus vecinos nipones, los coreanos son poseedores de un cine que suele alinearse continuamente a los modelos comerciales de los estudios de Hollywood. Por otro lado, ha sido cuna de importantes creadores que entre otras características han usado la hibridación como método para encontrar el tono de sus películas, en el caso de Park Chan-wook -Migoya señala;

El tratamiento de Park respecto del género negro está siempre supeditado a la creación plástica, al igual que les ocurre a los otros dos autores que han triunfado Allende sus fronteras con obras colindantes en lo oscuro: Bong Joon-ho, con su *Memories of Murder*: crónica de un asesino en serie (Salinui chueco, 2003), que se llevó en el Festival de San Sebastián la Concha de Plata al Mejor Director, y Song Il-gon, con *Spider Forest* (Geomi sup, 2004), también seleccionada por el susodicho Festival. (Migoya. 2007, p. 174.)

Del mismo modo, existen otros creadores dentro de esta misma corriente que se han servido del género negro para luego complementar sus filmes con características del terror, ejemplos de esto provienen de la obra de Chang Yoon-Hyun y de Lee Joon-Hyuk. No obstante, la hibridación ha venido también desde ámbitos naturalistas concatenados con características artificiosas e irreales, dentro de esta última vertiente se encuentra Kim Ki-duk reconocido por hacer uso de elementos típicos del terror y el suspenso dentro de sus filmes. Otro director que practica esta dualidad es Im Sang-soo además de ser un creador reconocido a nivel internacional Sang-soo se ha caracterizado por incluir en sus películas obsesiones y psicosis sexuales que suele poner en situaciones cotidianas. Paralelo a lo anterior, Hernán Migoya rescata que, a partir de la década de los noventas,

el cine coreano ha desarrollado una gama amplia de comedias criminales conocidas como “comedias de gangsters”, este flujo cinematográfico inició en el año 1997, pero solo fue hasta el año 2001 en el que el género se solidificó por completo al coincidir un total de cinco comedias de gangsters entre las diez más taquilleras del año. Sin embargo, el autor afirma que se trata de una categoría ambigua, de la que no se sabe si glorifica o crítica al crimen organizado, por ende -concluye- denomina a esta categoría como poco estimulante. Debido a que parte importante de la cinematografía coreana se ha basado en la copia y reproducción de lo producido por los estudios de Hollywood, pocos directores logran sobresalir de manera clara, con un estilo y mirada propias. Del mismo modo, la constante producción de cine negro estadounidense ha hecho cada vez más difícil la realización de una película que se abstraiga de los clichés heredados de su pasado literario y de los que adquirió en su etapa de oro.

No obstante, desde un costado cercano a la hibridación, algunos realizadores coreanos han sabido hacer uso del *Pulp* –Se refiere a un conjunto de publicaciones de bajo presupuesto entre ellas revistas especializadas en narraciones e historietas especialmente famosas durante la primera mitad del siglo XX en EEUU-. Entre estos creadores se encuentra Ryoo Seung-wan, un director coreano que en palabras del autor representa el futuro del cine de género en Corea, sobre este, Hernán Migoya dice;

Ryoo Seung-wan no es un “recreador” de mitos: es un creador de mitos. Un creador nato. Deglute cultura popular y la genera como si esta brotara de generación espontánea, sin referencias tan rastreables como los de Tarantino, sin manejarlos desapasionadamente con la perspectiva que da la distancia y la sangre fría. Para Ryoo Seung-wan, cuanto más de cerca y la sangre más caliente, mejor. (Migoya. 2007, p. 178.)

Al igual que Seung-wan, Park Chan-wook se ha erigido como una de las figuras cinematográficas más importantes del cine coreano a nivel internacional, conquistando una porción amplia del público occidental además de la crítica especializada. Jesús Palacios establece una serie de razones acerca del éxito del director en su artículo *Sweet revenge, el thriller según Park Chan-wook*. Según el autor, el éxito de Park Chan-wook se hilvana alrededor de su obra más aclamada, una serie de tres películas de género criminal reconocidas a nivel mundial con el nombre de la “Trilogía de la venganza”. Sin embargo, la película que abrió el camino de Park Chan-wook a su tan elogiada trilogía fue *Joint Security Area* del año 2000, una película erigida sobre el drama coreano nacional de la división territorial, que fue un éxito de taquilla y que a su vez posibilitó al creador para la realización de una película mucho más personal bajo su observación total. Con el

pie derecho adelante, Park Chan-wook realiza la primera película de la serie; *Sympathy for Mr. Vengeance*, sobre esta primera entrega Palacios dice;

El resultado sería un *noir* que lo es en muchos sentidos. Una historia de genuina Serie Negra... En el sentido de contar la peripecia de personas normales que se ven atrapadas en una telaraña de crimen y violencia, pero también una fábula del más negro humor, donde la fatalidad y las debilidades humanas, con la complicidad del negro ámbito social que rodea a los personajes, aboca a estos a cometer actos en los que lo tragicómico se nos aparece siempre al borde del puro absurdo. (Palacios. 2007, p. 185.)

Por otro lado, otra de las características de este director está relacionada con su don estético excepcional y la soltura relacionada con la puesta en escena, retomando la primera entrega de la trilogía, Palacios dice que en este filme;

Cada plano está rigurosamente medido y compuesto simétricamente, con una estilizada puesta en escena, casi pictórica. Park utiliza el sonido con imaginativa fuerza expresiva, consiguiendo que el espectador se identifique con su protagonista sordomudo cuando le interesa, mostrando el mundo a través de su sordera. (Palacios. 2007, p. 186.)

Aunque la primera entrega no estuvo cerca del logro taquillero de su película antecesora, el filme funcionó muy bien en los circuitos especializados y los festivales de cine, de ese modo Park Chan-wook cultivó una fama de excéntrico y desmesurado que luego continuaría alimentando con la segunda entrega de la trilogía; *Old Boy*, película que además funcionó perfectamente en la taquilla. Sobre la segunda entrega, el autor hace referencia una vez más a las nuevas exploraciones argumentales, no sin aclarar que lo más importante de esta película proviene de sus búsquedas de naturaleza visual. Por otro lado, la película hace uso de la hibridación, saltando entre varios géneros, entre ellos el propio cine negro, las características del surrealismo, el melodrama, el humor negro, la acción y la *soap opera*, todo lo anterior sin abandonar ni descuidar la firma propia de su creador; la composición geométrica y el esteticismo. Con respecto a la última parte de la trilogía *Sympathy for Lady Vengeance*, recogió parte importante de los pasos que su creador había dado anteriormente, sobre la película Jesús Palacios afirma;

*Sympathy for lady Vengeance* combina inteligente y provocadoramente elementos de sus antecesoras (de un lado el secuestro y asesinato de niños de *Sympathy for Mr. Vengeance* y del otro el largo encierro y obsesión vengadora de *Oldboy*), para construir una película completamente diferente, en la medida de lo esperable tratándose de Park Chan-wook. Mucho más lírica y poética, quizá debido a la elección de una óptica femenina, aunque las situaciones son igualmente extremas y peripatéticas, sin prescindir del humor negro ni de la violencia, están más suavizadas por una

estética colorista que, sin embargo, según se va “purificando” y encontrando la protagonista su “salvación” se va también a su vez suavizando y difuminando. (Palacios. 2007, p. 188.)

Para concluir, Palacios establece su posición acerca de las críticas que levantó esta última parte, debido a que para él se trata de una entrega mucho más “psicologista, poética y sutil que sus antecesoras”, son precisamente estas cualidades las que –según el autor- despertaron cierta animadversión entre la crítica que quiso ver en la película, una declaración de principios en donde las víctimas son llamadas a buscar la justicia por sí mismas, con respecto a la posición de la crítica Palacios dice;

Una vez más la crítica bienintencionada y pseudoliberal, anonadada por un ejercicio de violencia estética y moral más allá de su horizonte de engañosa bondad y “buen rollo”, es incapaz de reconocer la sutileza y ambigüedad propias de un artista de lo extremo, capaz de convertir el thriller y los mecanismos tradicionales del cine negro en una penetrante visión de los aspectos más oscuros y perturbadores del ser humano. (Palacios. 2007, p. 190)

Hong Kong, el corazón administrativo y económico de la República Popular China se erige en el mar de la China Meridional y la Delta del Río de las Perlas. Este pequeño trozo de tierra se ha constituido como un centro neurálgico de las finanzas mundiales, en ella convergen un sin número de contrastes que se ven reflejados inevitablemente en su cine, un cine que según Beatriz Martínez en su *Panorámica del cine negro y policiaco de Hong Kong* se ha visto atravesado por una serie de fenómenos cíclicos de autodestrucción caracterizados por su auge y su caída.

No obstante, para Martínez el encontrarse inmerso dentro de estos ciclos repetitivos ha hecho de su cinematografía un ente nervioso e inquieto en constante movimiento y autodescubrimiento dotándolo de habilidad para mutar, redefinirse y reconfigurarse continuamente, con gran velocidad y en la mayoría de los casos con resultados acertados. Por otro lado, la autora plantea que es necesario establecer tres ejes genéricos fundamentales a la hora de entender el cine hongkonés, para ella estos son; las artes marciales, cuya semilla ha germinado en películas desde finales de la segunda década del siglo XX. El *wuxia pian* o *swordsplay* películas de espadas generalmente de carácter histórico y que en su mayoría provienen de obras literarias. Este género abundó durante la época dorada de los estudios Shaw Brothers -fue la mayor productora cinematográfica de Hong Kong, fue fundada en el año 1959 y luego cerrada en los años setentas, quedando reducida a un canal de televisión-.

Y finalmente el cine de acción, sin embargo, en palabras de Martínez este último no deja de resultar sumamente indefinido, sus fronteras demasiado diluidas y sus derivaciones en exceso



ramificadas. Esto se debe a que se trata de una consecuencia derivada de las prácticas y resultados evolutivos que habían venido al mundo de la mano de los dos primeros géneros citados en el párrafo anterior y que responden a las necesidades e intereses de los espectadores más las corrientes renovadoras de los nuevos tiempos. Para dar claridad sobre lo anterior consideramos necesario darle un espacio a la afirmación de Beatriz Martínez acerca de la naturaleza del cine de Hong Kong, como una forma de explicar la rareza de su esencia.

El cine de Hong Kong es de naturaleza impura. Es más, encuentra su razón de ser en la mixtura genérica, en la transmutación de propiedades, en la perversión de cada uno de los estilos. Metamórfico, versátil, cambiante... imposible de analizar de acuerdo a los patrones tradicionales a los que estamos acostumbrados. (Martínez. 2007, p. 194.)

Si se tiene en cuenta lo establecido en el cine coreano y se compara a su vez con las características del hongkonés, este último no parece estar muy lejos de la hibridación presente en el primero, esto mismo es reconocido por Martínez quién explica que muchas de las cinematografías asiáticas son poseedoras de esta impronta que a su vez hace que los filmes asiáticos resulten tan atractivos a los ojos de los espectadores occidentales. Ahora bien, introduciéndonos hacia una “disección filmica” del cine negro hongkonés Martínez establece que para este caso resulta muy difícil encontrar una metodología de estudio dentro de este género debido a que, desde su punto de vista;

...en muy contadas ocasiones vamos a encontrarnos una muestra de género cortada de una sola pieza. Normalmente cada película se compone de una serie de retales de la más dispar procedencia que se combinan en diferentes proporciones dependiendo de las necesidades más precisas: comedia, drama, cine negro, reminiscencias del polar francés, denuncia social, espectáculo pirotécnico, terror, misterio... (Martínez. 2007, p. 194)

Ahora bien, varias son las razones que rodean la transformación y mutación constante del género en el entorno de Hong Kong, entre ellas se cuentan el momento en concreto, la situación de la industria y -por sobre todas las demás- los autores que se acercan a él, su sagacidad para reinventarlo, enriquecerlo o subvertirlo. A pesar de las dificultades para definir, delimitar y encasillar el género negro de Hong Kong, Martínez propone una lista de elementos fundamentales que pueden encontrarse en el género policiaco hongkonés. En primer lugar, se encuentran **Las Triadas**; organizaciones mafiosas que funcionan en Hong Kong. Al comparar el origen, ritualidad y estructura de estas bandas podemos encontrar una serie de coincidencias muy interesantes con respecto a la Yakuza nipona. Sobre ellas Beatriz Martínez dice;

Se trata quizás del grupo de crimen organizado más antiguo (las primeras formaciones datan del siglo XII), de forma que su entramado estructural se encuentra arraigado dentro de la Historia de la región formando parte directa de su sistema constitutivo, y por ello, parte de la población está acostumbrado a convivir con sus métodos. (Martinez. 2007, p. 195.)

Del mismo modo la autora explica que debido a su ancestralidad, Las Triadas han estado rodeadas por un aura de misterio, en parte -expone- a la carga ritual que poseen muchas de sus prácticas que están relacionadas con rituales, ceremonias, objetos que poseen un valor casi sagrado, cónclaves secretos, signos manuales... etc. Sobre estos Martínez profundiza en su función;

...no sirven si no para dotar a estas sociedades de elementos simbólicos y referenciales que logren proporcionarles una cohesión de índole ideológica que refuercen su identidad como grupo y que potencien su carácter secreto, a modo de secta impenetrable. (Martinez. 2007, p. 195)

Por otro lado, los miembros de La Triada están regidos por una serie de reglas y un estricto código ético de conducta interna regido por el honor y la lealtad, una vez que el individuo ingresa en la sociedad se convierte en un hermano de sangre y por consiguiente está obligado a ir en auxilio de sus demás hermanos, lo anterior debido a que hacen parte de la misma familia y se encuentran bajo la protección de un mismo padre. Con respecto a este último, padre o jefe de La Triada, Martínez lo define como una especie de líder espiritual que señala el rumbo y cuida los intereses de toda la organización. Finalmente, La Triada, suele asentarse en un territorio, centrándose en dominar los submundos y los entornos naturales del hampa, por esto suele controlar negocios como burdeles, salones recreativos, karaokes o actividades como la prostitución, el tráfico de drogas y armas, el robo y la extorsión.

Su objetivo principal es la consecución de grandes masas de dinero que a su vez le hacen portadora de poder y respeto por parte de Las Triadas de territorios vecinos. No obstante, al igual que en otras tantas mafias en el mundo, suelen tener conflictos entre ellas, además de las disputas intestinas por el poder y el mando de cada agrupación. Todas estas características inherentes a esta agrupación criminal han sido llevadas al cine, cada una de ellas aderezadas con la porción exacta de ambición, violencia, traición, intriga y lucha.

Otro de los elementos fundamentales del cine policiaco de Hong Kong es **La tipología policial**, esta se refiere a los diferentes perfiles policiales que han sido explotados por las películas de este género. La importancia del ente delictivo tiene que poseer en su contraparte un ente legal que lo ataque, para este caso tenemos la OCTB Organized Crime and Triad Bureau, en español el Buró contra el crimen organizado y la triada, este ente policial es real y ha sido llevado a la pantalla,

estableciendo un arquetipo policial que a grandes rasgos se caracteriza por su entrega en el cumplimiento de su labor. Acerca de estos personajes Beatriz Martínez rescata;

Normalmente las películas nos muestran una brigada formada por un considerable número de personas que se presentan casi como una masa informe. los vemos convivir, comer juntos, contarse anécdotas... en definitiva, nos adentramos en su vida cotidiana a través de esos tiempos muertos que se forman entre las diferentes acciones que llevan a cabo. Sin embargo, siempre hay una figura que destaca, y es la del inspector. generalmente se encuentra tan absorbido por su trabajo que prácticamente no tiene vida personal, o la ha arruinado por pasar demasiado tiempo fuera de casa, por lo que no le queda más remedio que consagrar su vida a perseguir la delincuencia, casi como si se tratara de una especie de asidero existencial. (Martínez. 2007, p. 197.)

Debido a la pesada carga que llevan sobre sus hombros, a su auto exigencia y a las secuelas que llevan consigo debido a su incapacidad para llevar un hogar, estos personajes suelen ser parcos, solitarios y en muchas ocasiones tienen problemas a la hora de relacionarse con sus compañeros de trabajo, además suelen caer en su propia autodestrucción luego de ser afectados por una misión fallida. A diferencia del perfil señalado anteriormente y desde una costa completamente contraria, encontramos al policía corrupto, aquel que no duda en cruzar la línea hasta perder la conciencia acerca de lo malo y lo bueno. Del mismo modo tenemos al policía que transita entre estos dos mundos según sea su conveniencia, comportándose en el bajo mundo con tanta maestría como un veterano delincuente, este último puede a su vez poseer un rasero moral propio sobre el cual actúa, ignorando los reglamentos policiales e impartiendo justicia a su modo en las calles de Hong Kong.

**La figura del héroe**, es otro de los elementos trascendentales dentro de la filmografía policial de Hong Kong no se limita a la dicotomía eterna del bueno y el malo, si no que establece una serie de linderos difusos y moralidad ambigua -característica fundamental de los personajes del cine negro clásico- que afecta al espectador de tal modo que lo lleva a cambiar sus valores empáticos y a reevaluar constantemente el costado del que se inclinara. Sobre esto Martínez señala que;

Quizás sea porque, los delincuentes se encuentran a menudo caracterizados como seres en inferioridad de condiciones, acosados y perseguidos por un poder opresor implacable que los obliga a vivir en la clandestinidad, los persigue, y no les da opción a que puedan alcanzar una salida digna que pueda redimirlos. (Martínez. 2007, p. 198.)

Con respecto al actuar heroico, Martínez lo relaciona con valores como la amistad y la lealtad, debido a que son precisamente estos valores sobre los cuales se erige la conducta de los personajes llevándolos a su vez a embarcarse en empresas heroicas, no en búsqueda de intereses individuales

sino más bien en favor del bienestar de aquellos que aprecian, respetan o aman. Para complementar Beatriz Martínez dice;

La amistad masculina se erige como el centro de las pasiones dramáticas. La mujer queda relegada a un segundo plano en prácticamente la totalidad de las cintas, siendo su papel el de mera comparsa del héroe. Así, la venganza suele ser uno de los motores argumentales más comunes. La muerte de un amigo o familiar se convierte en el eje generador de la mayoría de las tramas, poniendo de manifiesto el sentimiento de lealtad y fidelidad que bulle en el interior de los personajes. (Martínez. 2007, p. 198)

Finalmente, **la ciudad**, Hong Kong tiene una serie de características propias que la constituyen como una locación única en el mundo, estas peculiaridades proceden de una serie de procesos sociales ligados con el desplazamiento de muchos habitantes de la China continental que han migrado a la isla en busca de oportunidades. Una de las características más sobresalientes está en la cantidad de edificaciones y rascacielos que abundan dentro de la ciudad, a eso se debe sumar su modernidad occidentalizada, la presencia de un puerto, calles pequeñas y serpenteantes, sus restaurantes, la suciedad y la abundante masa humana que procede de la migración expuesta anteriormente y sobre todo sus típicos letreros de neón, Beatriz Martínez plantea que;

Así es Hong Kong a través de las imágenes que nos ha dado su cine, un espacio de absorbente y rara belleza que se ha ido configurando ante nuestras pupilas poco a poco, a medida que cada una de las películas nos iba mostrando un fragmento de su totalidad. Así de quebrada y parcial es nuestra perspectiva de la ciudad de Hong Kong, y sin embargo, basta con ver uno solo de sus edificios para identificarla al primer golpe de vista y diferenciarla de cualquier otra gran urbe oriental. (Martínez. 2007, p. 200.)

Todas estas características plantean una serie de novedades estéticas que son muy bien aprovechadas por el género, acerca de esto Martínez (2007) agrega; “el cine policiaco centra sus intrigas a ras de suelo, en las calles, de forma que pocos géneros como él han sabido reflejar las luces y sombras de la ciudad de Hong Kong” (p. 200)

#### **4.3 La pertinencia de estas miradas frente a “Margaritas Azules”**

La exploración de las distintas corrientes del cine noir a nivel mundial nos ha mostrado una gama amplia de exponentes, movimientos, creadores y referentes que guardan relación con el ámbito investigativo y creativo de este proyecto. Debido a esto, quisimos dedicar un espacio para aclarar la excavación exhaustiva alrededor de los “cines negros” de los países extranjeros abordados en las páginas anteriores.

Para explicar las relaciones que unen estas visiones desarrolladas en otras latitudes con el cortometraje “Margaritas Azules”, vamos a profundizar en varios ámbitos comenzando por **la ritualidad** presente en nuestro cortometraje y sus conexiones con el cine noir hongkonés y el cine yakuza de Japón. En el año 2015, uno de los integrantes del grupo, se encontraba desarrollando una web serie de terror y había acudido al Cementerio Central de Bogotá para hacerse con unas tomas del lugar y desarrollar el cabezote para el capítulo piloto del proyecto, durante el rodaje se dio cuenta de todo lo que sucedía al interior del cementerio, entre ellas la peregrinación que existe alrededor de varias tumbas de personajes notables de la historia nacional.

Luego hacia el año 2017, se inició una indagación alrededor del tema de la ritualidad y las creencias de los fieles del cementerio central, se plantearon acercamientos al lugar para entender de primera mano los hechos a partir del contacto directo con los creyentes, entendiendo así a la población que acude, a los difuntos a quienes les rinden culto, los días en los que los visitan, el porqué de su fe, los regalos que les hacen, las palabras que les dicen, las oraciones que les dirigen, las peticiones que les solicitan y la forma en la que estos difuntos han cambiado sus vidas. Todo este proceso ha sido consignado en un diario en el que se rescatan todos los descubrimientos, relatos, situaciones, anécdotas y demás, pensando que en algún punto sus acercamientos darían lugar a un proyecto audiovisual. Ahora bien, entrando en el tema de la ritualidad y a partir del trabajo de campo, lo que hemos podido encontrar es que; en primer lugar, los fieles de las tumbas del cementerio central creen en el culto a las ánimas del purgatorio, debido a esto acuden todos los lunes al cementerio para rezarle a los difuntos del ovalo central del cementerio. Lo hacen este día debido a que es el lunes el día de las santas ánimas del purgatorio.

En segundo lugar, el Cementerio Central de Bogotá es uno de los campos santos más antiguos del país y por ende se encuentra declarado como bien patrimonial. Debido a su antigüedad –y al efecto de la superstición-, se han dado una serie de actividades y sincretismos religiosos que han perdurado durante mucho tiempo, dando lugar a que algunos difuntos se les relacione con sucesos milagrosos, elevándolos así a nivel de divinidad o deidad entre algunos individuos. Entre los difuntos más adorados se encuentra Leo Kopp, las hermanitas Bodmer, Julio Garavito, Francisco de Paula Santander, Salomé, José Raquel Mercado y con algo menos de fervor Carlos Pizarro, La virgen negra, Alicia Mora entre otros. En tercer lugar, la tumba de Julio Garavito ha sufrido una serie de apropiaciones por parte de sus fieles, una de las más evidentes corresponde al color de su tumba, el color azul. Esta apropiación procede -creemos- de la aparición del rostro del difunto en

el antiguo billete de veinte mil pesos que a su vez se encuentra decorado con figuras geométricas y con la luna llena en su cara frontal, esto se debe a que el difunto en cuestión paso a la historia nacional del país por sus contribuciones en el campo de la astronomía y otras ciencias exactas, finalmente el billete tiene un llamativo color azul en su diseño.



**Figura 1.** Tumba de Garavito. Cementerio Central de Bogotá. Autoría propia.

Antes de continuar, es necesario decir que muchos de los fieles de Garavito no tienen mucho conocimiento acerca de sus contribuciones e importancia para la historia de Colombia, solo saben que su rostro está presente en el papel moneda y debido a eso muchos de ellos acuden al cementerio para frotar billetes sobre la superficie de la tumba y de ese modo atraer prosperidad. En cuarto lugar, debido a la apropiación de la tumba por medio del color azul, el difunto suele ser honrado y exaltado por medio de flores del mismo color, entre ellas, margaritas tinturadas artificialmente con anilinas azules, pero además velas azules hechas a partir de cebo animal, vasos de agua, para dar de beber a las ánimas, placas de agradecimiento de los fieles al difunto por los favores recibidos etc. Todas estas ofrendas son puestas sobre la tumba y en las paredes de sus lados. En quinto lugar, a diferencia de las otras tumbas, es precisamente la de Julio Garavito la más visitada por delincuentes, prostitutas, travestis, asesinos y demás personas del mundo del hampa de Bogotá que suelen acudir desde los barrios que rodean los linderos del cementerio. No en vano, se le ha conocido a Garavito como el “Santo del hampa” y de esta predilección se ha nutrido también la ritualidad de sus fieles alrededor del sepulcro.

Finalmente, queremos realizar un desglose de la ritualidad encontrada por el director durante sus acercamientos al sepulcro de Garavito, no sin antes aclarar que –a partir de lo recogido en los acercamientos a campo- la ritualidad suele presentar muchas variaciones de individuo a individuo en parte porque los rituales están conectados con interpretaciones y creencias que en este caso suelen ser muy personales. Entre los ritos más comunes se encuentra aquél en el que se toma un billete de veinte mil y se frota con la superficie de la tumba. No obstante, debido al retiro de circulación de este billete por parte del banco de la república, esta práctica ha venido en desuso desde hace un par de años. Por otro lado, algunos fieles usan también las antiguas monedas de cincuenta pesos que frotan y luego se llevan como una especie de talismán, para la fortuna y la buena suerte. Otro ritual común, está relacionado con las características físicas del sepulcro que consta de una lápida central, sobre la que hay un pilar similar a un reloj solar que tiene un tallado que representa a un cometa. Alrededor hay cuatro pilares con hoyos en donde había cadenas que rodeaban la tumba y que restringían el paso, estas cadenas fueron robadas y por ende solo quedan los pilares y los hoyos en donde eran fijadas.



**Figura 2.** Detalle del pilar central, se aprecian las impresiones hechas sobre la superficie. Autoría propia.

Los fieles que acuden por los favores del difunto suelen caminar alrededor de la tumba golpeando los pilares y más específicamente los hoyos, que emiten un sonido hueco muy particular, este ritual suele hacerse a modo de llamado para enseguida acercarse al pilar que se encuentra sobre la tumba y hacer una oración, acompañada de una petición. En cuanto a las **plegarias**, hemos encontrado que además de la oración al “justo juez”, existen otros rezos que están directamente ligados al culto de Julio Garavito. Estos suelen acompañarse con una petición y también se terminan con una promesa que el creyente debe cumplir si desea contar con el favor del difunto y de ese modo ver cumplida su solicitud.

### Oración a Dios todo poderoso por los méritos de Garavito.

Julio Garavito hombre sabio y justo, aleja de mí el miedo, ansiedad y dolor  
ayúdame a soportar mi dificultad con fe, valor y sabiduría (petición)  
concédeme que esta prueba pueda acercarme más a ti, porque tú eres mi  
roca y mi refugio, mi consuelo y mi esperanza, mi deleite y mi alegría. Yo  
confío en tu amor y compasión bendecido es tu nombre ahora y siempre.

**Figura 3.** Transcripción de la oración a Dios por los méritos de Garavito. Autoría propia.

Las **promesas y peticiones** pueden ser de varios tipos, desde acudir a visitar la tumba durante varios lunes trayendo regalos y ofrendas, hasta ofrecer un ramo de margaritas azules, una eucaristía o prender veladoras pasando por obsequiar una placa de mármol en agradecimiento por los favores recibidos. Estas placas, tienen características muy particulares, sus tamaños, fechas, mensajes, diseños o motivos y autores varían de una a otra. No obstante, debido a que el sepulcro se ha convertido en un bien de interés patrimonial, las placas suelen retirarse de la superficie de la tumba constantemente. A las promesas se refieren Andrés Castro Roldán y Daniel García en su artículo llamado; *La memoria colectiva y la muerte en el Cementerio de Bogotá*, sobre esto los autores dicen;

Cientos de personas visitan el cementerio haciendo peticiones y dejando ofrendas en una serie de tumbas que han sufrido procesos de santificación popular (Losonczy, 2001). Un ejemplo de ello se puede observar en la escultura de La Piedad que está situada en el camellón central, abriendo el conjunto monumental de la elipse; allí los solicitantes levantan los brazos y agachan la cabeza para tocar el cuerpo



de la Virgen con una actitud reverencial; dejan flores en sus manos y en su regazo y escriben mensajes en el pedestal. (Roldán. García. 2015, Pág. 8.)



**Figura 4.** Detalle del costado derecho de la tumba de Garavito. Autoría propia.



Figura 5. Rincón de las ánimas, sector trapecio. Autoría propia.



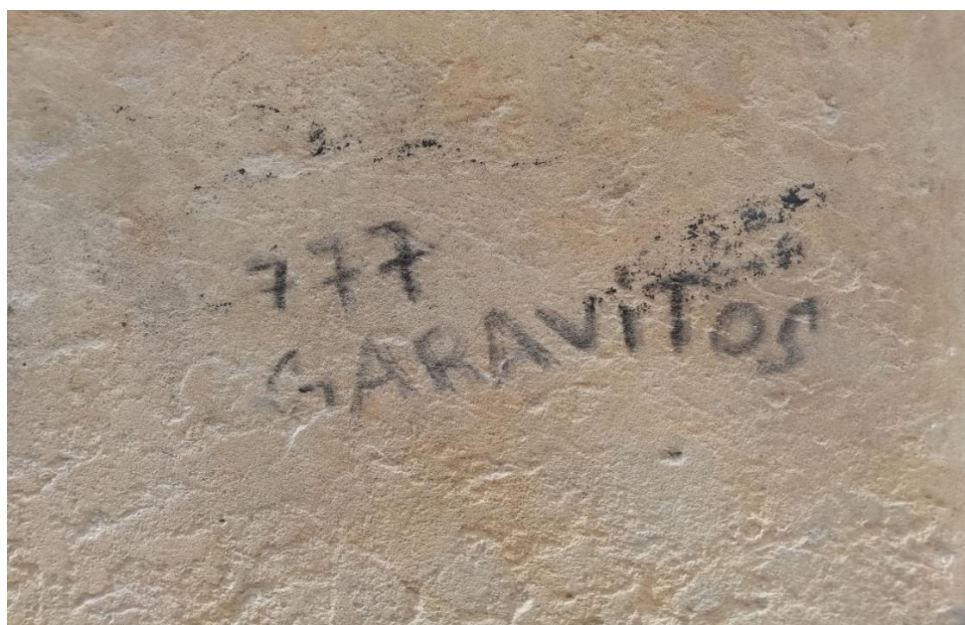


Figura 6. Detalle de placas de agradecimiento a las animas benditas. Autoría propia.

La otra parte concerniente a las promesas está relacionada –de nuevo- con **el culto a las ánimas del purgatorio**. La adoración a estas se erige precisamente sobre su condición penitente, los fieles piden sus favores prometiendo acciones que contribuyan a que logren su tránsito definitivo en el más allá. No obstante, a partir de los acercamientos a los fieles del cementerio central, encontramos que existen una serie de supersticiones acerca de aquello que se cobran las almas si quién solicita su ayuda incumple su promesa con ellas. Sobre este culto habla también Roldán y García, sobre el dicen;

En el caso bogotano, es esta creencia y el conjunto de sus formas devocionales la que condensa la mayor cantidad de rituales. Para rastrear sus orígenes es necesario remontarnos al siglo XVII que es, según Michel Vovelle, su momento de apogeo. La institucionalización del purgatorio como lugar escatológico está estrechamente asociada a la pastoral que nació de la Contrarreforma. Entre castigo y esperanza, el purgatorio comenzó a funcionar como regulador social para responder a la angustia de la muerte y para canalizar el trabajo del duelo (Roldán. García. 2015, p. 9.)

Retomando los ritos, existe uno menos común, consta de fumar marihuana junto al sepulcro y soltar el humo sobre la lápida como ofrenda. Del mismo modo, existen una serie de **símbolos** numéricos que están ligados al mundo del hampa y al culto a Julio Garavito, estos son los números 1 o 111 y el 7 o 777. Para los delincuentes el número 777 es símbolo de dinero, plata o fortuna y el 111 representa libertad, aunque a partir de algunos testimonios esta cifra guarda a los delincuentes de caer en prisión.



**Figura 7.** Gravado encontrado cerca a la tumba de Julio Garavito. Autoría propia.



Del mismo modo, estas cifras, suelen encontrarse esculpidas o pintadas tanto en la superficie de la tumba en cuestión como en los muros de mausoleos y osarios aledaños al sepulcro de Garavito, sin embargo, también pueden encontrarse en lugares alejados a la tumba, sobre esto último es necesario resaltar que es tal el poder de estas cifras numéricas –o más bien es tan fuerte la superstición alrededor de ellas- que las bóvedas que poseen estas cifras son objeto de culto y adoración constante, estando desligadas estas del nombre de un difunto específico.



**Figura 8.** Bóvedas funerarias. Autoría propia.

Del mismo modo, la margarita blanca se encuentra relacionada con una serie de rituales que tienen que ver con sentimientos como el amor y la incertidumbre que trae el no ser correspondido, rituales que suelen tener una recepción o entendimiento universal entre los seres humanos. Por otro lado, el que el contexto de la tumba de Julio Garavito esté relacionado con la margarita azul, es además de una característica propia de su culto, una coincidencia que quisimos aprovechar dentro del cortometraje. Además de lo anterior, pudimos encontrar también una serie de tatuajes –la mayoría realizados con tinta china- presentes en los estratos bajos y en el mundo del hampa de Bogotá. Algunos de ellos se hacen en el zurco del índice y el pulgar, constan de las iniciales del nombre del portador y las de su pareja sentimental, simbolizando el vínculo establecido entre las personas que los poseen.

Con respecto a las relaciones que existen entre todo lo anterior y los ámbitos cinematográficos de Japón, China y Corea alrededor del género noir, también recogemos algunas películas en el cine estadounidense donde encontramos el perfil del personaje al que hemos querido referirnos como

como delincuente romántico, es decir, aquellos perfiles de delincuentes que parecen no ser tan malos. Para empezar este prototipo responde a una de las características más importantes del género negro, esta es; la ambigüedad moral de los personajes complementada a su vez por la presencia de un héroe antiprototípico o incluso antiheroico. Sobre la ambigüedad moral Andrés Vélez en su libro *República noir cine criminal colombiano (2000 - 2012) En busca del cine negro en Colombia* dice;

...no puede haber realmente nunca un héroe que represente un sistema estanco; el sistema es falible y cuestionable por donde se lo mire. Así pues, es común la presencia de un protagonista de tendencia justiciera que hace cumplir su propio código de justicia... También veremos con frecuencia casi sistemática que en el Noir los personajes criminales, sean protagónicos o antagonicos, son presentados de una manera muy profunda, dejando de lado el maniqueísmo propio del esquema de protagonista y antagonista. Las fronteras entre lo legal y lo ilegal, entre lo bueno y lo malo, lo moral y lo inmoral, lo ético y lo antiético se difuminan. Así, “si hay policías, estos están maleados”, mientras que “los delincuentes son más bien simpáticos”, o se nos presentan asesinos atractivos, en ocasiones “de una belleza ejemplar en extremo”. De hecho, “tal ambigüedad existe incluso en las víctimas, siempre semi sospechosas. Los lazos que mantienen con el medio, las emparentan con sus propios verdugos”. Así pues, “En la serie negra verdadera, los detectives son más sospechosos, los asesinos más neuróticos, y la intriga más insólita. (Vélez. 2015, p. 57 -58.)

En este sentido, existen varias cintas del film noir y neo noir erigidas sobre el perfil del criminal romántico, a saber; *Solo se vive una vez* (Lang, F. 1937), *La ley del hampa* (Fuller, S. 1961) *León, el profesional* (Besson, L. 1994), *El camino del samurái* (Jarmusch, J. 1999), *Ladrón* (Mann, M. 1981), *Drive* (Winding Refn, N. 2011), estás solo en el escenario hollywoodense.



**Figura 9.** *León, el profesional* (Besson, L. 1994)

En términos generales, estas películas se erigen sobre varios objetivos, entre ellos; el cambio de vida, salir de la delincuencia para disfrutar del dinero conseguido delinquiendo *Ladrón* (Mann, M. 1981) o para poder vivir una vida normal sin necesidad de huir o temer represalias de nadie *Solo se vive una vez* (Lang, F. 1937) aunque al final de esta última pasa todo lo contrario.

El encuentro del amor, situación que desequilibra la vida del protagonista anhelando en muchas ocasiones el primer objetivo señalado anteriormente, este elemento suele estar presente en la mayoría de estas películas. La defensa o la protección del débil o desamparado como en *León, el profesional* (Besson, L. 1994) o en *Drive* (Winding Refn, N. 2011). La búsqueda de la verdad o la búsqueda de justicia está presente en *La ley del hampa* (Fuller, S. 1961) el protagonista es movido por el odio y la venganza hacia quienes asesinaron a su padre, a partir de esto se dedica a ir en busca de ellos para hacer justicia.



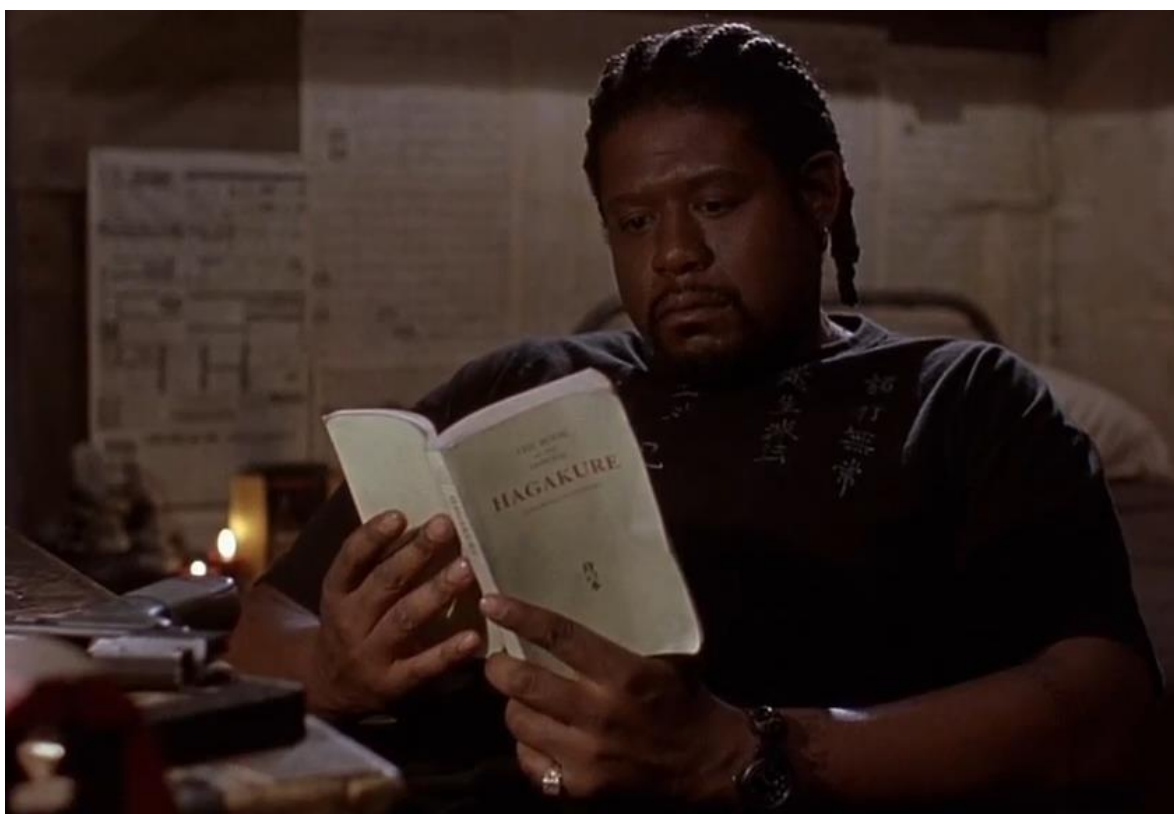
**Figura 10.** *Drive* (Winding Refn, N. 2011)

La relación con Margaritas azules, habita en que el protagonista también desea una vida distinta lejos del mundo hostil en el que ha crecido, para ello debe vérselas con el antagonista quien subyuga a la mujer que el protagonista ama. Debido a la dificultad de su objetivo el protagonista busca la ayuda divina de quién -considera- ha cuidado y velado por el para que sobreviva dentro del mundo del hampa que habita.

Por otro lado, consideramos que existen otras características que contribuyen en la construcción del perfil del delincuente romántico, estos son los códigos sobre los cuales se rige la conducta y el modo de operación del delincuente, como ejemplo, en *León, el profesional* (Dirigida por Besson,

L.) el asesino a sueldo no asesina mujeres ni niños. En *Drive* (Dirigida por Winding Refn, N.) el conductor de autos no porta armas, no ayuda en los asaltos, espera en el auto pacientemente durante cinco minutos, si quién realiza el asalto tarda más el conductor lo abandona.

En *El camino del samurái* (Dirigida por Jarmusch, J.) el delincuente le debe total obediencia a su “Maestro” –un elemento de la mafia italiana- al que protege, sigue y obedece con total lealtad luego de que este le salvara la vida cuando iba a ser asesinado. Su conducta y modo de trabajo proviene del Bushido, un antiguo código ético que regía al samurái, en la película, el protagonista es presentado leyendo el *Hagakure* escrito en el siglo XVIII por Yamamoto Tsunetomo, en él se establecen conceptos fundamentales del guerrero samurái.



**Figura 11.** *El camino del samurái* (Jarmusch, J. 1999)

En *Margaritas azules*, el delincuente acude a visitar la tumba de Julio Garavito cada vez que va a emprender un crimen para que este lo guíe y lo proteja en todo aquello que emprenda, cuando acude al cementerio trae un ramo de margaritas azules y se queda con una de ellas como prenda de buena suerte y protección. Si el delincuente regresa con bien, engalana al difunto con distintos presentes como reconocimiento por su apoyo y ayuda, cuidándose de incumplir las promesas que hace a las almas benditas por miedo a las represalias que estas puedan emprender contra él. Este



ámbito se relaciona una vez más con otra de las características abordadas por Andrés Vélez en su libro *República noir cine criminal colombiano (2000 - 2012) En busca del cine negro en Colombia*, sobre la aproximación psicoanalítica de los personajes el autor plantea;

El género negro hace énfasis en “la importancia del pasado individual a la hora de determinar las propias acciones”. Se presenta entonces como temática prototípica del pasado angustioso, puesto que los personajes normalmente están escapando de su pasado, el cual se presenta como tangible y amenazador y se une de manera inseparable con el presente. De hecho, esta carga del pasado sobre la mayoría de personajes del género es uno de sus principales temas. Así sucede con el detective Jeff Bailey (Robert Mitchum), quien pretende infructuosamente dejar su antigua vida atrás y dedicarse a la tranquilidad que le brindan sus dos pasiones, la pesca y su mujer, en *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947). En esta exploración profunda que permite crear caracteres complejos impera también un cierto elemento realista, en el sentido en que esta complejidad no es necesariamente un mecanismo perfecto y ordenado, sino que puede depender de cierto componente “caótico” propio de la realidad material. (Vélez. 2015, pp. 35 – 36.)

La cita anterior también coincide con el objetivo del protagonista de *Margaritas Azules* debido a que Javier se presenta como un personaje que solicita la ayuda de un difunto para cambiar su vida al huir junto a la mujer que ama y salir del mundo hostil en el que ambos han crecido y en donde sobreviven como seres apesados. Del mismo modo, aunque lo siguiente no puede encontrarse a partir de un primer vistazo rápido de la historia, si es posible encontrar en los perfiles psicológicos de los personajes lo que en la cita se denomina; “la carga del pasado sobre la mayoría de los personajes del género”.

En el caso de *Asia* tenemos también ejemplos de delincuentes románticos, en *El asesino* (Dirigida por Woo, J.) un delincuente es contratado para asesinar a un mafioso que de parte junto con otros malosos en un bar en el que hay una joven cantante, al llegar el asesino acaba con todos, pero deja ciega de por vida a la joven inocente que se encontraba cantando en el lugar, el delincuente sufre de culpa debido a las secuelas que dejó en la mujer.

En *El exiliado* (Dirigida por To, J.) un grupo de delincuentes acuden en busca de otro para asesinarlo por orden del jefe de una triada, no obstante, los asesinos se resisten a cumplir y pactan una tregua entre ellos. Todo esto debido a su pasado juntos.



**Figura 12.** *El exiliado* (To, J. 2006).

Por otro lado, es posible encontrar varias relaciones con respecto al destino fatalista o *fatum*, es decir el inevitable final trágico que suele caer sobre los protagonistas del género noir. Andrés Vélez aporta también su posición sobre este tema en su libro *República noir cine criminal colombiano (2000 - 2012) En busca del cine negro en Colombia*, sobre esto el autor dice;

El cine negro apunta a la estructuración narrativa en torno a la causalidad, en donde los acontecimientos tienden a entrelazarse de tal manera que se dirigen inevitablemente al destino fatalista anunciado, como aquel al que forzosamente va desbocada Evelyn Mulwray (Faye Dunaway) en *Chinatown* (Roman Polanski, 1974). Esto está vinculado a la idea de un universo determinista propio del género que hace que las buenas intenciones y los esfuerzos por escapar del pasado tormentoso o del camino que conduce a la fatalidad sean en vano. “El universo negro es, en el fondo, un universo de pesadilla: está repleto de extrañas sincronías, sucesos inexplicables y encuentros casuales que crean una cadena de acontecimientos que arrastran a sus desafortunados protagonistas a un final anunciado”. Esta idea del destino fatalista está también relacionada con otra característica argumental del género, la de que “en el cine negro pocas veces se permiten los éxitos rotundos”. Si bien es normal encontrar en estas películas finales en los que algunos personajes logran salir exitosos, dicho éxito nunca es total, sino a costa de mucho esfuerzo. La victoria pírrica es la más típica del género. (Vélez. 2015, pp. 38 – 39)

En el caso de *Margaritas Azules*, el destino fatalista recae sobre el protagonista como resultado del descubrimiento de la relación que existe entre él y la mujer del Diablo. La muerte de Javier se da en parte como resultado del entorno que habita, un entorno de malas compañías, envidias,

avaricia y fatalidad. No obstante, la historia busca enlazar el mundo místico, mágico y de devoción al deceso de este personaje mediante la destrucción de un objeto que está ligado a la ritualidad del protagonista dentro de la historia.



**Figura 13.** *El profesional* (Besson, L. 1994)



**Figura 14.** *El asesino* (To, J. 2006)



**Figura 15.** *El exiliado* (To, J. 2006)

En *El camino del samurai* (Dirigido por Jarmusch, J.) Ghost Dog resulta asesinado por su “señor” luego de que este fuera presionado por la mafia a la que pertenece para borrar toda evidencia de un crimen en el que el protagonista está implicado, debido a esto, Ghost Dog presiente su final y decide acercarse a un amigo cercano -un inmigrante haitiano que trabaja en una especie de food truck junto a un parque- para entregarle una suma de dinero que le ayudará a seguir adelante.



**Figura 16.** *El camino del samurái* (Jarmusch, J. 1999)

En cuanto a *Drive* (Dirigido por Winding Refn, N. ) el conductor se enfrenta al mafioso detrás de las amenazas a la mujer y al hijo que protege, logra un acuerdo en el que libera de todo peligro a estos inocentes, no sin antes saber que su vida estará en peligro durante el resto de sus días, al final, el conductor, asesina al mafioso y logra salvarse dejando atrás el mundo delictivo en el que se involucró por la integridad de una familia.





**Figura 17.** **A** *Drive* (Winding Refn, N. 2011) **B** *Camino a la perdición* (Mendes, S. 2002)  
**C** *La ley del hampa* (Fuller, S. 1961)

**Ritos y creencias**, con respecto a esto, queremos evitar equiparar las rutinas presentes en muchos de los personajes de las películas señaladas hasta ahora para centrarnos en la ritualidad y las creencias específicas de algunos de ellos. Para empezar, consideramos fundamental referenciar

una vez más *El camino del samurái* (Dirigido por Jarmusch, J.) esto se debe a que el perfil de este delincuente se encuentra influenciado por una forma de vivir, una mística peculiar que además tiene una serie de ritos y creencias únicas dentro de sí misma.

Estas creencias provienen del budismo, que -creemos- están enmarcadas dentro de la corriente *Zen*, esta vertiente consta de la búsqueda de la trascendencia y salvación por medio de la meditación rigurosa, como una manera de encontrar el equilibrio espiritual.



**Figura 18.** *El camino del samurái* (Jarmusch, J. 1999)

De la mano de Ghost Dog, logramos adentrarnos a un universo desconocido en el contexto moderno que rodea al protagonista, no obstante, la película logra transmitir al espectador una manera distinta de ver al delincuente que además tiene una forma muy particular de comunicarse con su “señor” (palomas mensajeras), también siente afinidad hacia los ritmos urbanos (hip hop, rap), tiene un amigo haitiano que no habla inglés, al que visita seguido y finalmente practica artes marciales en la azotea en donde vive.





**Figura 19.** *El camino del samurái* (Jarmusch, J. 1999)

Por otro lado, en el cine de China encontramos también toda una serie de ritos y creencias que han hecho parte de las Triadas desde la antigüedad. En *Elección* (Dirigido por To, J.) por ejemplo, se narra como una agrupación criminal china escoge al jefe que se hará cargo del porvenir de esta, sin contar con que su elección desencadenaría luchas internas por el poder.



**Figura 20.** *Elección* (To, J. 2005)

Lo más interesante de esta película proviene en parte de la ritualidad que se proyecta dentro de esta, entendiendo de ese modo, la naturaleza ritualista oculta dentro de las Triadas. Por otro lado, en *Un héroe nunca muere* (Dirigido por To, Johnnie.) encontramos una vez más las creencias y supersticiones presentes dentro de estas bandas. En esta película el jefe de una agrupación criminal pide ayuda a un adivino para que lo aconseje debido a que su organización se encuentra enfrascada en una guerra contra otra banda.



**Figura 21.** *Un héroe nunca muere* (To, J. 1998)

No obstante, en esta película los matones de dos organizaciones enemigas se enfrentan en dos oportunidades diferentes al mismo adivino, a quien toman por un charlatán disparándole en los pies como castigo, sin embargo, el vidente los maldice augurándoles una muerte dolorosa, que obviamente caerá sobre ellos hacia el final de la película.



Del lado del cine nipón encontramos también una serie de ceremonias y ritualidades características de la mafia yakuza, en *Hermano* (Dirigido por Kitano, T.) vemos como se realiza el ritual de beber *sake* para fusionar un clan pequeño enfrascado en una guerra sangrienta con uno mucho mayor. De ese modo, el jefe Harada se une junto con diez hombres bajo su mando al clan del señor Tadashi, jefe del clan Hisamatsu, antes de dar por finalizada la ceremonia el maestro les dice;

Mientras beben el sake sagrado que tienen ante ustedes, prometen solemnemente obedecer a Tadashi, jefe del clan Hisamatsu. Como todos conocen nuestras reglas ya deben saber que, en el estricto mundo de los yakuza y los caballeros, si su jefe les dice que el negro es blanco deben dejar de lado cualquier reserva y aceptar inmediatamente su punto de vista.

**Figura 22.** *Hermano* (Kitano, T. 2000)



**Figura 23.** *Hermano* (Kitano, T. 2000)

De ese modo los nuevos integrantes comienzan a gozar de los privilegios y deberes de la nueva organización a la que su jefe ha decidido anexarse. No obstante, en esta película, la decisión de sumar este nuevo clan no es bien recibida por algunos de los elementos del clan Hisamatsu que aún sienten enemistad hacia el clan rival.



**Figura 24.** *Hermano* (Kitano, T. 2000)

Por otro lado, encontramos también los rituales característicos de los antiguos samurái, entre ellos tenemos el *seppuku* un ritual en el que se salva el honor y la honra del samurái vencido a costa de su propia vida, aunque en el caso de la película en cuestión, *Hermano* (Dirigido por Kitano, T.) el *seppuku* se práctica con el fin de mostrar la hombría y determinación del yakuza que lo practica.

Finalmente, también encontramos el *yubitsume*, un ritual con el cuál el yakuza infractor busca redimirse frente a su jefe por las faltas cometidas, retomando la película citada, este ritual es ejecutado por el mismo yakuza que dudo de la valía de otro quien a su vez hizo *seppuku*, al realizarlo quebró la cordialidad y fraternidad que existía en el encuentro, situación que llevo a que el jefe del clan exigiera al yakuza provocador sus disculpas, quien a su vez se excusa haciendo *yubitsume* y ofreciendo su dedo meñique en acto de contrición.



**Figura 25.** *Hermano* (Kitano, T. 2000)

Finalmente, consideramos adecuado rescatar otro ritual o ceremonia inherente a otro tipo de organización delincuencia que fue llevada al cine de la mano del director canadiense David Cronenberg, se trata de la película *Promesas del este* (Dirigido por Cronenberg, D.) erigida sobre las características que hacen parte de la mafia rusa y más exactamente de la sociedad de ladrones llamada Vor y Zakone (вор в законе) en español “ladrón en la ley”.

Se trata de una agrupación criminal que se originó durante el régimen zarista ruso y que luego sobrevivió a la etapa de la Unión Soviética. Esta organización criminal se inició como una sociedad

secreta de ladrones durante la Rusia imperial, en un momento en donde el grueso de la población era eminentemente campesino, que asediada por la pobreza y la miseria entendió que la forma de revelarse al sistema y cambiar su destino era convertirse en un proscrito. Desde esta época provienen los códigos y las agrupaciones criminales rusas que se rebelaron a la autoridad del zar delinquiendo y estableciendo una serie de leyes para sí mismos.

Más tarde durante la revolución de octubre, la sociedad de ladrones se encontraba más activa que nunca. Tras el triunfo de la revolución, comenzaron a ser perseguidos por un cuerpo policial creado por Lenin que les declaró la guerra sin cuartel, Sin embargo, pese a los esfuerzos de Lenin, las sociedades criminales no fueron erradicadas con éxito, más tarde, tras la muerte de Lenin, Stalin retomó todas las acciones necesarias para exterminar de una vez por todas a estas agrupaciones criminales, muchas de ellas se vieron diezmadas por las redadas realizadas por el régimen como también por las deportaciones al interior de los campos de trabajo del régimen comunista.

Conocidos con el nombre de *Gulags*, en estos campos fueron recluidos delincuentes de todo tipo, judíos, detractores políticos y disidentes el régimen reinante, en el interior del mundo penitenciario se llevaron a cabo una serie purgas que tenían como objetivo la desaparición de los *Vory v zakone*, esta situación los llevo a desaparecer casi completamente. Por otro lado, esta época coincide con el estallido de la segunda guerra mundial, evento que es aprovechado por el dictador comunista Stalin -quién es presionado por el avance de los alemanes- para establecer un edicto mediante el cual otorga la libertad a todos aquellos prisioneros que se enlistaran en el ejército rojo para defender a Rusia del ataque de los Nazis.

Muchos de los integrantes de las agrupaciones delincuenciales del momento aceptaron la propuesta condenando sus vidas dentro de las sociedades de ladrones al traicionar uno de sus principios más importantes relacionado con la no colaboración a ninguna forma o institución de autoridad comunista. Desde entonces los miembros activos *vory* comenzaron a referirse a ellos de manera despectiva con el sobrenombre de *suka* (сука) en español “perra”.

Dentro de los cánones de conducta establecidos para los *Vory v zakone* se destacan el estar en contra de cualquier autoridad o institución que la represente, no colaborar con ningún ente gubernamental (ejército, policía) y mucho menos si su colaboración va en contra de las leyes de la sociedad criminal a la que pertenecen. Someterse a un consejo de ladrones con mayor recorrido o experiencia. Ejecutar las represalias establecidas por el consejo de ladrones contra quienes sea

necesario y como sea necesario. Mantener en secreto las actividades de la sociedad criminal y el paradero de los integrantes de estas. Cumplir las promesas hechas a otros ladrones etc.

Debido a que su origen está ligado a los campos de trabajo en donde comúnmente eran reclusos prisioneros políticos que estaban en contra del gobierno comunista, sus integrantes suelen ser anticomunistas y en muchos casos se consideran a sí mismos como anarquistas. Por otro lado, el recorrido, la experiencia y el rango de un *Vor v zacone* se establece por medio de los tatuajes, sobre este tema se han escrito una serie de libros que recogen un gran número de tatuajes criminales rusos y los significados que tienen al interior de los *Vor v Zakone*. Como se reconoce a los *vory*, las diferencias frente a otros delincuentes, su rango, sus condenas, sus delitos, sus adicciones, sus faltas contra la agrupación e incluso su orientación sexual<sup>1</sup>.

Retomando la película *Promesas del este* (Dirigido por Cronenberg, D.) queremos hacer referencia a una secuencia en donde el protagonista de la película con un extenso prontuario criminal se encuentra frente al consejo de los ladrones *Vor v zakone* que inspeccionan los tatuajes sobre su cuerpo y deciden incorporarlo a su agrupación criminal. En la escena el prospecto explica su procedencia mientras los elementos del consejo de ladrones le preguntan algunas cosas acerca de su carrera delictiva, su origen, su familia y lo que está dispuesto a hacer por la organización.

Todo lo desarrollado hasta este punto está relacionado con otro de los aportes de Andrés Vélez en su libro *República noir cine criminal colombiano (2000 - 2012) En busca del cine negro en Colombia*, a saber, se trata de la característica de la atracción oscura, sobre este término el autor plantea;

...El cine negro tiene, como ya hemos apuntado, una poderosa capacidad de hechizar al espectador envolviéndolo en su oscuridad y su sordidez. La forma especial e inusual de presentar el mundo se convierte en un imán. Como polilla atraída por la llama, el espectador se deja arrastrar a la maravillosa trampa estética que lo deja indefenso ante los golpes que hacen que toda su arquitectura moral se desmorone a veinticuatro cuadros por segundo. (Vélez. 2015, pp. 66 – 67)

En complemento del aporte anterior, profundizaremos ahora en un par de características presentes en Margaritas Azules que vendrán en complemento de la última cita sobre la atracción oscura, estas características son; el simbolismo y lo que decidimos llamar; oraciones o juramentos, relacionado con las peticiones que los fieles del culto a Julio Garavito suelen solicitarle.

---

<sup>1</sup> Todo lo anterior fue tomado de la página; <http://fuel-design.com/russian-criminal-tattoo-archive/>.





**Figura 26.** *Promesas del este* (Cronenberg, D. 2007)

Ahora bien, las secuencias que muestran rituales y ceremonias no pueden extraerse de otro tipo de elementos inherentes a ellas mismas y que a su vez también suelen ser características importantes del cine negro clásico y el neo noir. Con lo anterior nos referimos más específicamente a **las oraciones o juramentos** (ligadas a la ritualidad) y **los símbolos** (relacionadas tanto con la ritualidad como con el género mismo), que contribuyen narrativamente y permiten que el espectador entienda y se deleite con el significado de estas dentro de las sociedades, estructuras o agrupaciones delictivas, partiendo de esto queremos resaltar algunas de las oraciones más notables dentro de las películas señaladas anteriormente.

No tengo madre ni padre. Solo existe un código, el código de Vory v zakone que siempre seguí. Ya estoy muerto. Morí cuando tenía quince años, ahora vivo en la zona todo el tiempo. (Entre los vory el término “zona” se usa para referirse a la prisión)

**Figura 27.** *Promesas del este* (Cronenberg, D. 2007)

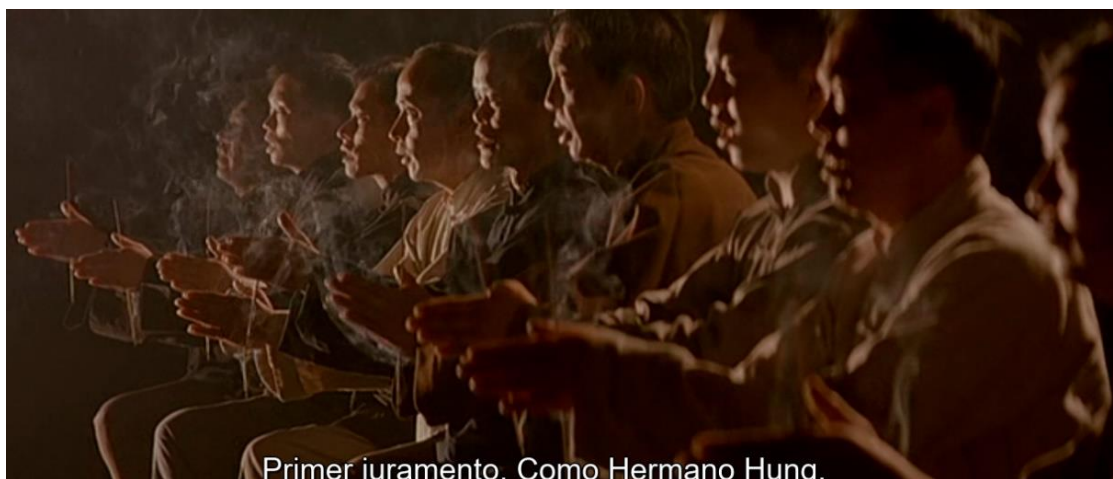


**Figura 28.** *Promesas del este* (Cronenberg, D. 2007)

En la figura 28, se aprecian los tatuajes que identifican a Nicolay como un ladrón experimentado, en esta escena el protagonista de la película se presenta ante el consejo y pronuncia el juramento. Por otro lado, en la secuencia ritual de *Elección* (Dirigida por To, J.) hacia el final de la película se presenta al espectador el origen histórico de la ritualidad de las organizaciones delincuenciales chinas o Triadas. En esta secuencia se remonta la ritualidad a tres siglos atrás en donde un grupo de monjes shaolin sobreviven al exterminio del imperio Manchú, estos monjes deciden unir sus fuerzas y jurarse total lealtad y colaboración para restaurar la dinastía Ming, lo interesante de todo esto es que la escena establece un paralelismo representando la ritualidad en la antigüedad en relación con la ritualidad de las Triadas en la actualidad.

Primer juramento. Como hermano Hung, deberé tratar a los padres de mi hermano como a los míos. Deberé tratar a los parientes de mi hermano como a los míos. Si no cumplo este juramento seré abatido por cinco rayos. Segundo juramento. Deberé asistir a mis hermanos para enterrar a sus padres, ofreciendo ayuda financiera o asistencia física si soy pobre. Si no lo hago seré abatido por cinco rayos.

**Figura 29.** *Elección* (To, J. 2005).



Primer juramento. Como Hermano Hung.

**Figura 30.** *Elección* (To, J. 2005).

El séptimo día de la décima luna del año Xi Yi. Nosotros nueve hermanos nos arrodillamos frente al altar de los dioses, para hacer una promesa como los cinco antepasados. Formaremos una liga de hermanos. Nosotros nueve líderes unidos en fraternidad en el nombre del cielo, tierra y los Ming. Nosotros nueve hermanos con un corazón, y en honor todos unidos en vida y muerte. Nacidos separados moriremos juntos, juramos lealtad a la sociedad Wo Sing. Juramos cuidar del bienestar de los demás, la lealtad deberá liderar a la prosperidad. Traidores, renegados y aquellos sin honor deberán ser asesinados por tres cuchillos y cinco rayos, perseguidos sin clemencia y maldecidos por los dioses.

**Figura 31.** *Elección* (To, J. 2005)



**Figura 32.** *Elección* (To, J. 2005)



Continuando con los símbolos, empezaremos por hablar acerca de aquellos que tienen un uso ritual para luego finalizar con aquellos que tienen una relación directa con el personaje que los porta y luego hablaremos un poco acerca de aquellos símbolos que tienen una importancia fundamental en el desarrollo de la historia narrada, estos últimos generalmente poseen una naturaleza metafórica dentro de la historia y sus personajes.



Figura 33. Elección (To, J. 2005)



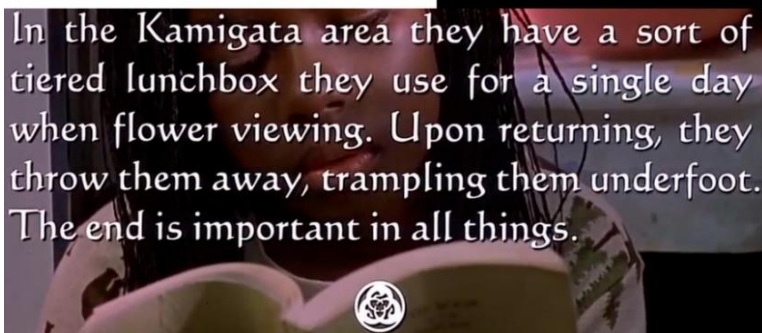
If one were to say in a word what the condition of being a samurai is, its basis lies first in seriously devoting one's body and soul to his master. Not to forget one's master is the most fundamental thing for a retainer.



*Si uno dijera en una palabra lo que es ser un samurai, su base radica firmemente en ofrendar el cuerpo y el alma a su maestro. No olvidar a su maestro es lo más importante para un discípulo.*

*Es malo cuando una cosa se convierte en dos. Uno no debería buscar nada más en el camino del samurai. Es lo mismo para todo lo demás llamado camino, si uno entiende las cosas así debería poder escuchar todos los caminos y estar más y más cerca de si mismo*

It is bad when one thing becomes two. One should not look for anything else in the Way of the Samurai. It is the same for anything else that is called a Way. If one understands things in this manner, he should be able to hear about all Ways and be more and more in accord with his own.



In the Kamigata area they have a sort of tiered lunchbox they use for a single day when flower viewing. Upon returning, they throw them away, trampling them underfoot. The end is important in all things.



*En la región de Kamigata hay una especie de caja de almuerzo, que usan durante el día cuando van a admirar las flores. Después al regresar, las arrojan pisoteándolas en el suelo. El final es importante en todas las cosas.*

**Figura 34.** *El camino del samurái* (Jarmusch, J. 1999)



Con respecto a *El camino del samurái* (Dirigida por Jarmusch, J.) existe un símbolo circular en esta película, relacionado con la filosofía del Bushido y con el Hagakure, este símbolo está presente en la indumentaria del protagonista y suele tener apariciones constantemente a lo largo de toda la película. Este uso redundante contribuye -pensamos- a que el símbolo se establezca como importante dentro de la narración cinematográfica, estableciendo las características propias del protagonista y su afinidad con el antiguo modo de vida samurái. A modo de complemento, Andrés Vélez en su libro *Republica noir cine criminal colombiano* habla acerca del simbolismo dentro del cine negro, acerca de esto Vélez plantea;

...el Noir se ha visto constantemente obligado a basarse en el símbolo y la sugerencia para mostrar lo que le interesa mostrar. Así pues, muchas veces, en lugar de poner en pantalla de manera evidente y directa las realidades prohibidas, se esfuerza por presentar elementos neutrales que a su vez consigan evocar mediante mecanismos de asociación o simbolismo dichas realidades. (Vélez. 2015, p. 65.)

Con esto, el autor se refiere al simbolismo de actos como el sexo, la drogadicción, la corrupción o la violencia. Para establecer un ejemplo, en el caso de la violencia, creemos adecuado rescatar un símbolo encontrado en *La ley del hampa* (Dirigida por Fuller, S.), se trata de la proyección de la sombra de un grupo de hombres que golpean a otro hasta matarlo, esta situación lleva al protagonista –que presencia la situación- a dedicar el resto de su vida a vengarse de aquellos desconocidos debido a que el hombre que asesinaron era su padre.



**Figura 35.** *La ley del hampa* (Fuller, S. 1961)

Retomando, Vélez resalta también que el uso constante del simbolismo permite que el espectador se sienta atraído hacia este tipo de narraciones que se han aderezado con estos elementos hechizando la mirada de todo aquél que se fija en ellas. Del mismo modo el autor señala que;

No es raro que el simbolismo del Noir se torne misterioso y fascinante. Y, además, posee la capacidad de producir iconografía, lo que ha reforzado la permanencia del género. Es el caso de algo tan emblemático como los largos guantes que Rita Hayworth se quita sensualmente en una velada forma de insinuación sexual en *Gilda*. (Vélez. 2015, p. 65.)

Partiendo de la cita anterior, queremos referirnos ahora a los símbolos asociados a los personajes que suelen convertirse en iconos de sí mismos, para empezar, en *Drive* (Dirigida por Winding Refn, N.) el conductor posee una chaqueta blanca con un escorpión dorado cocido en la espalda y también hace uso constante de un par de mitones de cuero, en *Promesas del este* (Dirigida por Cronenberg, D.) Nicolay posee una serie de tatuajes que hablan de su carrera delictiva, de su honra y su entrega hacia el mundo del hampa ruso. En cuanto a *El camino del samurái* (Dirigida por Jarmusch, J.) Ghost Dog, usa un collar que suele llevar consigo a todas partes, el collar posee un símbolo particular con formas distintas a las señaladas anteriormente.

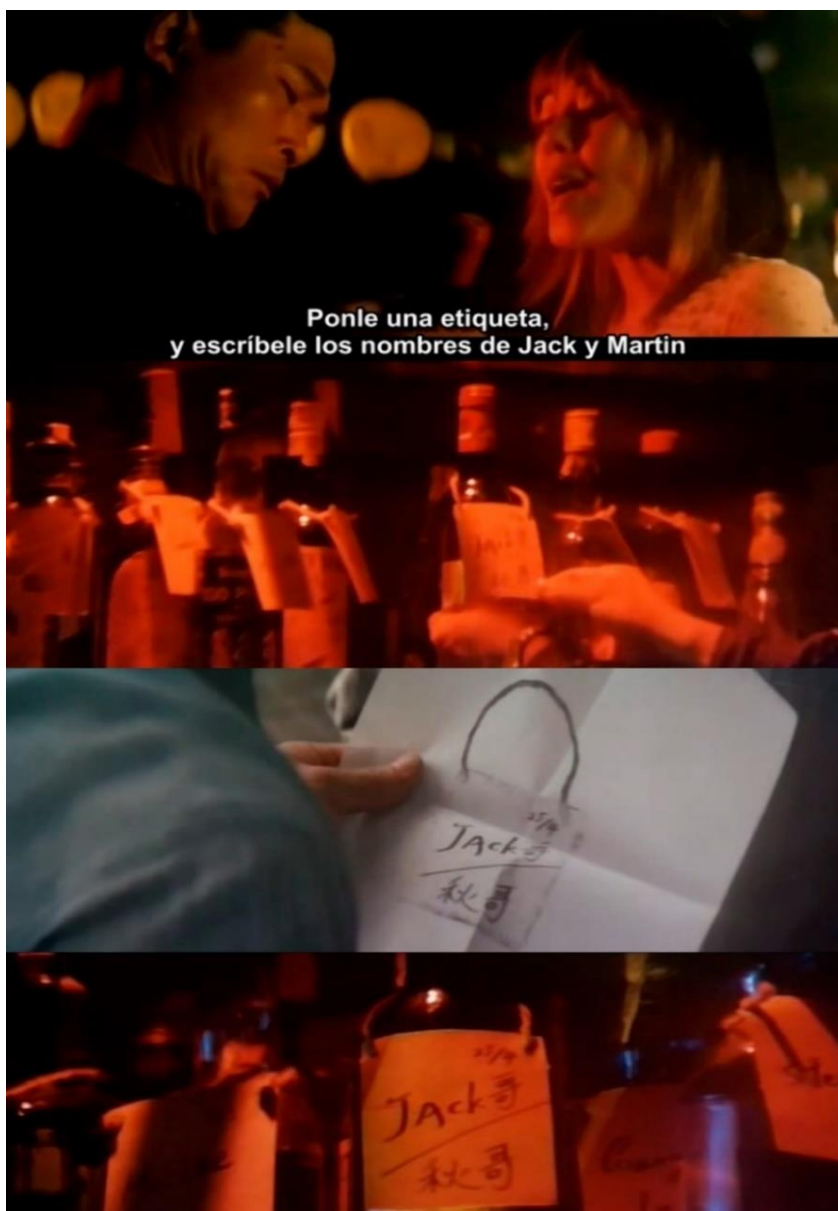


**Figura 36.** *El camino del samurái* (Jarmusch, J. 1999). *Promesas del este* (Cronenberg, D. 2007). *Drive* (Winding Refn, N. 2011)

En cuanto a los símbolos relacionados con la narrativa queremos rescatar dos en particular el primero se encuentra en la película hongkonesa *Un héroe nunca muere* (Dirigida por To, J.). En esta película encontramos una etiqueta con el nombre de dos asesinos de bandas rivales que tienen una disputa al interior de un bar, la etiqueta es puesta sobre en una botella que los dos asesinos



comparten. Aunque en un principio esta situación se torna extraña y contradictoria, a medida que avanza la historia la etiqueta adquiere mayor significado ayudando a que la historia avance ya que el símbolo aporta a que la relación de los asesinos se torne colaborativa y apunte a una meta común. Del mismo modo hacia el final de la película se retoma el símbolo de la etiqueta, sobre la botella que compartieron los dos asesinos que no vuelven a el lugar para pedir la botella y compartirla, de ese modo consideramos que se establece una metáfora alrededor de la amistad y el apoyo mutuo aún en las situaciones más aciagas y a pesar de que los asesinos mueren su legado perdura en la etiqueta puesta sobre la botella de vino que habían disfrutado juntos.



**Figura 37.** *Un héroe nunca muere* (To, J. 1998).

Otro ejemplo de reiteración de símbolos puede encontrarse una vez más en *El camino del samurái* (Dirigida por Jarmusch, J.) para este caso la reiteración proviene de la constante de las aves, sobre todo de las palomas en vuelo. Estas aves aparecen al inicio de la película, se mantienen en distintos momentos de su desarrollo y se retoman hacia el final de la narración cuando el protagonista está agonizando.



**Figura 38.** *El camino del samurái* (Jarmusch, J. 1999)

Para cerrar con esta sección, queremos dedicar un espacio exclusivamente al tatuaje para luego establecer las relaciones respectivas con Margaritas azules. Como habíamos explicado en el segmento acerca del cine yakuza japonés, el arte del tatuaje tiene una importancia fundamental dentro de esta agrupación criminal, no obstante, no es la única.



**Figura 39.** *Promesas del este* (Cronenberg, D. 2007)



En *Promesas del este* (Dirigida por Cronenberg, D.) los tatuajes funcionan como prueba y testimonio de los logros de su portador al interior del mundo delincriminal. En este sentido haremos un desglose de algunos de los tatuajes encontrados en esta película para luego profundizar en su

significado a partir de una pequeña tabla comparativa, en esta tabla presentaremos la imagen del tatuaje y junto a ella hablaremos de su significado.

Tabla 1.

*Tabla comparativa Promesas del este (Cronenberg, D. 2007) y Margaritas azules*

**Promesas del este (Cronenberg, D. 2007)**

<b>Tatuajes extraídos de la película</b>	<b>Tatuajes reales</b>	<b>Significado</b>
 <p><b>Figura 40.</b> Promesas del este (Cronenberg, D. 2007)</p>	 <p><b>Figura 41.</b> Fotografía real. Mano con tatuajes de la mafia rusa.</p>	<p><b>Sol.</b></p> <p>Los rayos largos del sol representan condenas generalmente por hurto y los rayos cortos entre ellos simbolizan las condenas impartidas por un tribunal.</p>
		<p><b>Crucifijo.</b></p> <p>Se tatúa normalmente en la parte más importante del cuerpo: el pecho, lo que sirve para demostrar una devoción a las</p>





**Figura 42.** Promesas del este  
(Cronenberg, D. 2007)



**Figura 43.** Fotografía de tatuaje real de la  
mafia rusa en el pecho

tradiciones de los ladrones y como prueba de que su cuerpo no está manchado de traición, sino que está "limpio" ante sus compañeros ladrones. Todas las cruces indican que la persona tatuada pertenece a la casta de los ladrones.





**Figura 44.** Promesas del este  
(Cronenberg, D. 2007)



**Figura 45.** Fotografía de tatuaje real de la  
mafia rusa en el pecho.

**La virgen y el niño.**

El tatuaje de la Virgen y el niño Jesús es uno de los más populares entre criminales y puede tener varios significados. Puede simbolizar lealtad a un clan criminal, puede significar que el que lo lleva cree que la madre de Dios le cuidará

		<p>del mal, puede indicar que el que lo lleva ha estado encerrado entre rejas desde una temprana edad.</p>
 <p><b>Figura 46.</b> Promesas del este (Cronenberg, D. 2007)</p>	 <p><b>Figura 47.</b> Fotografía real. Mano con tatuajes de la mafia rusa.</p>	<p><b>Anillos tatuados.</b></p> <p>Los anillos suelen estar relacionados con la trayectoria del delincuente (prisiones en donde ha estado). El significado de los anillos en los ladrones inveterados significa que lo serán hasta la tumba.</p>



**Figura 48.** Promesas del este  
(Cronenberg, D. 2007)



**Figura 49.** Fotografía de tatuaje real de la  
mafia rusa en el pecho.

### **Iglesia y cúpulas.**

El número de cúpulas en el tatuaje de una iglesia, denota el número de condenas que ha cumplido el portador, si la cúpula está adornada con una cruz, significa que las condenas fueron cumplidas en su totalidad.

### *Margaritas azules*

#### **Tatuaje extraído del teaser**



**Figura 50.** Fotograma tomado  
del teaser de Margaritas Azules. Autoría  
Propia.

#### **Tatuaje real**



**Figura 51.** Fotografía real de tatuaje sobre  
la mano. Autoría Propia.

#### **Significado**

### **Letras.**

Los tatuajes de tinta china realizados en el surco del pulgar y el índice, están relacionados con el nombre del portador y el de su pareja sentimental. Suelen llevarlos en manos opuestas y establece un



		vínculo entre ambos, las letras representan las iniciales de los individuos. (J y P / Javier y Paola)
--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nota: Autoría propia.

Todo lo que hemos establecido anteriormente, está relacionado con otro de los elementos bordados por Andrés Vélez en República noir cine criminal colombiano (2000 - 2012) En busca del cine negro en Colombia, el autor lo denomina iconográfica y sobre él dice;

El cine negro en su ciclo central presenta una constante en el uso de decorados, objetos y vestuario que busca el retrato de la marginalidad. No obstante, no es del interés de este género retratar, necesariamente, por esta vía la pobreza, sino que, por el contrario, tiende a dar muestras de un lujo, la mayoría de las veces de mal gusto, al enmarcar las acciones en un contexto de pobreza agobiante que empuja e invita a las más atroces prácticas de consumismo. Cabe añadir en este punto, que el género negro, como ya lo he apuntado, es principalmente urbano; lo que confiere al ámbito de la iconografía unas características particulares, puesto que es la ciudad, con sus vericuetos, el escenario y el contexto físico que posibilita el Noir. Ahora bien, estos elementos no son exclusivos del ciclo central del cine negro, puesto que el motor de la iconografía Noir viene dado por los dos pilares fundamentales de todo el género: la representación de una realidad que propicia el crimen o, en palabras de Heredero y Santamarina “la relación dialéctica del cine negro con el presente histórico de la sociedad en la que nace”, y la intención de poner en crisis los sistemas de valores. (Vélez. 2015, p. 70.)

Para concluir, consideramos que lo establecido en la primera parte de este apartado – acercamiento al culto de las ánimas y la tumba de Julio Garavito- establece por sí solo un vínculo con lo planteado alrededor de la ritualidad, las oraciones y los juramentos que subrayamos a partir de varias películas que narran diferentes tipos de estructuras criminales, orígenes y modos de funcionamiento. Por otro lado, consideramos que a pesar de que los rituales que encontramos al interior del Cementerio Central de Bogotá no son practicados por organizaciones criminales grandes con estructuras jerárquicas complejas, esto no las excluye de encontrarse dentro de la ritualidad practicada por individuos que hacen parte del hampa de la ciudad de Bogotá. No obstante, la ritualidad alrededor de los difuntos de la elipse central del cementerio si plantea una

característica interesante con respecto a la antigüedad, debido a que estas prácticas pueden rastrearse desde hace varias décadas atrás. Sobre el apartado dedicado a los símbolos, creemos que se trata de uno de los ámbitos en donde es posible encontrar más coincidencias, relaciones o elementos que de uno u otro modo unen a *Margaritas azules* con lo desarrollado alrededor de las películas de corte noir, sobre todo aquellas realizadas en Hong Kong y Japón.

Los símbolos y el simbolismo usado dentro del género noir, tienen una importante relación con *Margaritas azules*, esto debido a que los acercamientos de campo que realizamos, más las investigaciones hechas alrededor del culto a las ánimas y la ritualidad del Cementerio Central, nos permitieron conocer todos los elementos de esta naturaleza que se han erigido en el tiempo dentro del culto a las ánimas y a la tumba de Julio Garavito (Cifras numéricas, 777 y 111). Por otro lado, la margarita azul es para nosotros un elemento simbólico que está relacionado directamente con la tumba de Julio Garavito, pero tiene además un valor sobrenatural para nuestro protagonista que lo entiende como un talismán o como un objeto que le provee protección y buena suerte. Finalmente, hacia el final de la historia este mismo objeto adquiere además otro significado, debido a que cae en las manos de una mujer que sin conocer el valor que tiene para su pareja sentimental, lo destruye deshojándolo estableciendo así otra definición esta vez vinculada al amor.

Con respecto a la placa de agradecimiento, elemento típico del culto a las ánimas. Creemos que es un objeto que establece una metáfora similar a la referenciada en *Un héroe nunca muere* (Dirigida por To, J.). En el caso de *Margaritas azules*, la placa sobrevive como testimonio de agradecimiento al difunto, como prueba del sacrificio del protagonista y también como símbolo de respeto por parte de su pareja a su memoria. En el caso de los tatuajes, la tabla comparativa que anexamos anteriormente plantea que los tatuajes de la película *Promesas del este* (Dirigida por Cronenberg, D.) poseen una cierta distancia en términos de significado frente al tatuaje presente en *Margaritas azules*.

Aunque los tatuajes de tinta china con iniciales no tienen un significado preponderante dentro de una estructura criminal, mafia o una sociedad de ladrones como los establecidos en la película de Cronenberg. Esto no supone que no posean un significado relacionado directamente con su portador, es decir el protagonista y su pareja. Para terminar, sobre la reiteración de los símbolos creemos que lo rescatado en *El camino del samurái* (Dirigida por Jarmusch, J.) tiene también una relación directa con nuestro cortometraje, debido a que dentro de su narración se recurre a este recurso constantemente. En nuestro caso, el tatuaje de tinta china con las iniciales del protagonista

y su pareja, la margarita azul que tiene una presencia constante a lo largo de toda la obra, debido a su relación con la tumba, el culto al difunto, la ritualidad, el amor, el azar etc.

Dentro del cine noir de Hong Kong, existen algunos exponentes cinematográficos que utilizan dentro de sus tramas objetos de poder con una importancia fundamental para el desarrollo de la película, este es el caso de *Elección* (Dirigida por To, J.) en la película el nuevo líder de la triada debe hacerse con un bastón para completar su nombramiento como nuevo jefe, sin embargo, uno de los integrantes de la banda criminal se opone a aceptarlo, iniciando una guerra intestina, por el poder y la posesión del bastón.



**Figura 52.** *Elección* (To, J. 2005)

En conclusión, debido a todas las coincidencias encontradas dentro de las cinematografías señaladas anteriormente, coincidimos en establecer este espacio para plantear la correspondencia de nuestra investigación y nuestro proyecto audiovisual. Esta correspondencia fue posible gracias a que hemos procurado profundizar en el género que buscamos expresar dentro de la obra, sin limitarnos a la infaltable producción estadounidense o local, sino explorando otros espacios geográficos, descubriendo así -sin quererlo y queriéndolo luego-

distintas influencias y modos de expresión cinematográfica alrededor del cine noir y la delincuencia.

### **Conclusiones de la investigación**

Concluimos que la construcción del delincuente romántico está relacionada con la ambigüedad moral de los personajes dentro del cine criminal que propone Andrés Vélez, del mismo modo, algunos de los elementos fundamentales en el establecimiento del perfil de este tipo de personaje pasa por el uso de códigos de honor o de una serie de preceptos sobre los cuales el personaje se rige y luego actúa, del mismo modo, esto está relacionado con aquello en lo que el personaje cree, esto está relacionado directamente con el ámbito de las creencias y la devoción de ese modo, el personaje está ligado también a una serie de rituales y acciones que lo caracterizan, diferenciándolo a su vez del delincuente común.

Por otro lado, esta investigación nos permitió ampliar nuestro rango de visión al entender que nuestro proyecto audiovisual podía nutrirse de una gama inmensa de producciones que eventualmente han resultado vitales tanto en lo intelectual y escrito como en lo creativo. Esto nos permitió crear las relaciones que necesitábamos a partir de las características específicas de nuestro proyecto que explicamos una a una, enlazándolas y complementándolas con los elementos establecidos por Andrés Vélez en su libro *República Noir, cine criminal colombiano (2000 - 2012)*. Todo el conocimiento adquirido alrededor de este proceso, nos llevó a replantear muchas de las bases estéticas de *Margaritas Azules* y a ser mucho más exhaustivos en la explicación de nuestras propuestas por departamentos.

En conclusión, la investigación se ha erigido sobre una base fundamental y recurrente, el perfil del delincuente romántico y su relación con la ritualidad en cine criminal de Asia. Todo esto logra complementarse al hallar algunas de las características tomadas de la realidad local relacionadas con la ritualidad y la simbología de la delincuencia. el culto a las ánimas del purgatorio y los fieles de los difuntos enterrados al interior de la elipse central del Cementerio Central de Bogotá.

## Referencias

- Altman, R (2000) *Los géneros cinematográficos*. Paidós. Barcelona, Buenos Aires, México.
- Audiard, J. (director), Cassinelli, M. Dedet, A. (productor) (2009) *Un profeta* [película cinematográfica]. Celluloid Dreams. Why Not Productions. BiM Distribuzione. UGC. France 2. Canal+. Chic Films. Page 114 (fr). Francia. Italia.
- Berry, R. (director), Besson, L. (productor) (2010) *El inmortal* [película cinematográfica]. EuropaCorp. Francia.
- Besson, L. (director), Ledoux, P. (productor) (1994) *León, el profesional* [película cinematográfica]. Columbia Pictures. Gaumont Film Company. Francia.
- Calvo, O. (1998) *El cementerio central: Bogotá, la vida urbana y la muerte*. Tercer Mundo Editores. Observatorio de Cultura Urbana, Colección Académica. Santa Fe de Bogotá.
- Castro, A. García, D. (2015) *La memoria colectiva y la muerte en el cementerio de Bogotá*. LIRA- Université de Rennes 2. Bogotá, Colombia.
- Chan uk, P. (director), Seng-Yong, L. (productor) (2003) *Old boy* [película cinematográfica]. Show East Co. Ltd, Egg Films. Corea del sur.
- Coen, E. Coen, J. (director), Working Title Films. Gramercy Pictures. Good Machine. Mike Zoss Productions. (productora) (2001) *El hombre que nunca estuvo allí* [película cinematográfica]. Working Title Films. Gramercy Pictures. Good Machine. Mike Zoss Productions. Estados Unidos.
- Coen, J. Coen, E. (director), Coen, J. Cohen, E. (productor) (1990) *De paseo a la muerte* [película cinematográfica]. 20th Century Studios. Estados Unidos.
- Cortés, D (2003) *La ciudad visible: una Bogotá imaginada*. Ministerio de cultura república de Colombia. Bogotá D.C
- Cortés, D. (2012) *Entre dos fuegos, apuntes a la reflexión sobre el cine criminal bogotano*. En Bernal, X. López, Y. Barón, A. Ramírez, J. Jaramillo, M. (Eds.) Bogotá Fílmica. Ensayos sobre cine y patrimonio cultural. (pp. 194-222) Subdirección imprenta distrital DDDI. Bogotá. Colombia.
- Cronenberg, D. (director), Coproducción Reino Unido-Estados Unidos-Canadá; BBC Films, Astral Media, Corus Entertainment, Téléfilm Canada, Kudos Productions Ltd, Serendipity Point

- Films, Scion Films, Shine Pictures (productor) (2007) Promesas del este [película cinematográfica]. Distribuida por Focus Features. Coproducción Reino Unido-Estados Unidos-Canadá; BBC Films, Astral Media, Corus Entertainment, Téléfilm Canada, Kudos Productions Ltd, Serendipity Point Films, Scion Films, Shine Pictures. Reino Unido.
- Dubro, A., & Kaplan, David E. (2007). *Los honorables proscritos: origen y mito de la yakuza*. En R. Cueto y J. Palacios (Eds.), *Asia Noir: Serie negra al estilo oriental* (pp. 51-67). Madrid: T&B Editores.
- Fuller, S. (director), Globe Enterprises, Columbia Pictures (productora) (1961) Bajos fondos [película cinematográfica]. Globe Enterprises, Columbia Pictures. Estados Unidos.
- Galvis, P (2011) De paso por la necrópolis: encuentros con el más allá en el cementerio central de Bogotá. *Revista de la Universidad de la Salle*. (54).
- García, D. Castro, A. (2015). Historia y memoria en el Cementerio Central de Bogotá. En *Revista Amerika. Memorias, identidades y territorios*. (12) .
- Gorostiza, J. (2005) *La ciudad es suya*. Palacios, J. Weinrichter, A (Eds.) En *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*. (pp. 145-153) Madrid, España. T&B editores.
- Jarmusch, J. (director), Guay, R. Jarmusch, J. (productor) (1999) *Ghost Dog: El camino del samurái* [película cinematográfica]. Plywood Productions. Estados Unidos.
- Joanou, P. (director), Orion Pictures. Cinehaus-Shapiro, The Rank Organisation (productor) (1990) *Estado de gracia* [película cinematográfica]. Orion Pictures. Cinehaus-Shapiro, The Rank Organisation. Estados Unidos.
- Johnson, R. (director), Focus Features (productora) (2005) *Brick* [película cinematográfica]. Focus Features. Estados Unidos.
- Kitano, T. (director), Coproducción Japón-Estados Unidos-Reino Unido; Recorded Picture Company (RPC), Office Kitano, Filmfour, Recorded Picture Company (RPC) (productora) (2000) *Hermano* [película cinematográfica]. Coproducción Japón-Estados Unidos-Reino Unido; Recorded Picture Company (RPC), Office Kitano, Filmfour, Recorded Picture Company (RPC) Japón. Estados Unidos. Reino Unido.
- Kitano, T. (director), Shôchiku, Bandai Visual (productora) (1993) *Sonatine* [película cinematográfica]. Shôchiku, Bandai Visual (productora) Japón
- Konigsberg, I. (2004) *Diccionario técnico Akal de cine*. Traducido por Enrique Herrando y Francisco López. Ediciones Akal. Madrid, España.



- Lang, F. (director), Wanger, W. (productor) (1937) Solo se vive una vez [película cinematográfica]. United Artist. Estados Unidos.
- Mariño, M. Andrade, M. Martinez, J. (2004) *Guía del cementerio central: Sector trapecio*. Instituto distrital de patrimonio cultural. Bogotá Colombia.
- Mariño, M. Escobar, A. (2003) *Guía del cementerio central: Elipse central*. Instituto distrital de patrimonio cultural. Bogotá. Colombia.
- Mayer, G. McDonnell, D. (2007) *Encyclopedia of film noir*. Greenwood Press. Westport, Connecticut. London.
- Melville, J. (director), Beauregard, G. Ponti, C. (productor) (1962) Le doulos [película cinematográfica]. StudioCanal. Francia. Italia.
- Melville, J. (director), Coproducción Francia-Italia; Filmel, T.C.P, Fida Cinematografica, Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC) (1967) Le Samourai [película cinematográfica]. Coproducción Francia-Italia; Filmel, T.C.P, Fida Cinematografica, Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC) Francia.
- Melville, J. (director), Les Productions Montaigne (productor) (1966) Hasta el último aliento [película cinematográfica]. Les Productions Montaigne. Francia.
- Mendes, S. (director), Mendes, S. Zanuck, D. Zanuck, R. (productor) (2002) Camino a la perdición [película cinematográfica]. Dreamworks. 20th Century Studios. Estados Unidos.
- Migoya, H. (2007) *Sin sangre no hay lágrimas que valgan, el cine negro coreano entre milenios*. En R. Cueto y J. Palacios (Eds.), *Asia Noir: Serie negra al estilo oriental*. Madrid: T&B Editores
- Ramírez, B. (2007) *Panorámica del cine negro y policiaco de Hong Kong*. En R. Cueto y J. Palacios (Eds.), *Asia Noir: Serie negra al estilo oriental*. Madrid: T&B Editores.
- Rojas, S. (2010) Ciudad y violencia. Una aproximación desde la cinematografía colombiana. *Revista Nodo*, 5. (Rango de páginas)
- Sadoul, G. (1972) *Dictionary of film makers*. University of california press Berkeley and Los Angeles. Traducido, editado y actualizado por Peter Morris. Berkeley, EEUU.
- Santamarina, A. (1998) *El cine negro en 100 películas*. Cine y comunicación. Alianza Editorial. España.

- Schilling, Mark (2007). *Breve historia de las películas Yakuza*. En R. Cueto y J. Palacios (Eds.), *Asia Noir: Serie negra al estilo oriental*. Madrid. T&B Editores.
- Schilling, Mark (2007). *Entrevista a Kinji Fukasaku*. En R. Cueto y J. Palacios (Eds.), *Asia Noir: Serie negra al estilo oriental*. Madrid. T&B Editores.
- Schrader, P. (2004) Apuntes sobre el film noir. *Revista latente. Revista de historia y estética del audiovisual*. (2).
- To, J. (directo), To, J. (productor) (2006) *El exiliado* [película cinematográfica]. Milkyway Image. Media Asia Entertainment Group. Hong Kong.
- To, J. (director), Law, D. To, J. (productor) (2005) *Elección* [película cinematográfica]. Milkyway Image. One Hundred Years of Film. Hong Kong.
- To, J. (director), Milkyway Image (HK) Ltd, Long Shong Pictures, Film City Co (productora) (1998) *Un héroe nunca muere* [película cinematográfica]. Milkyway Image (HK) Ltd, Long Shong Pictures, Film City Co. Hong Kong.
- Vélez, A (2015) *República Noir cine criminal colombiano (2000 - 2012): En busca del cine negro en Colombia*. Cinemateca Distrital. Bogotá, Colombia.
- Walsh, R. (director), Productor: Hal B. Wallis. Warner Bros. (productor) (1939) *Los violentos años 20* [película cinematográfica]. Warner Bros. Estados Unidos.
- Winding Refn, N (director), Siegel, A. Platt, M. (productor) (2011) *Drive* [película cinematográfica]. FilmDistrict, Bold Films, Odd Lot Entertainment, Marc Platt Productions. Estados Unidos.
- Woo, J. (director), Hark, T. (productor) (1989) *El asesino* [película cinematográfica]. Film Workshop, Magnum, Golden Princess Film Production, Media Asia Group, Long Shong Pictures. Hong Kong.