

ISSN 2007-1620

Humanitas

Universidad Autónoma de Nuevo León
Anuario del Centro de Estudios Humanísticos

Años 46, No. 46, Vol. III
Enero-Diciembre 2019

Letras



UANL®

Hackear al hacker: Sociedad postorwelliana y tech-noir en *Anon* (2018)

Jaime Villarreal*
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: En este artículo indago en el thriller de ciencia ficción *Anon* (Inglaterra, 2018), como una instancia de neo-noir tecnológico, tech-noir o cyberthriller situado en una urbe norteamericana de un futuro cercano: gracias a un implante tecnológico del que no se dan mayores detalles, en dicha sociedad el estado tiene acceso al registro visual y auditivo de todos sus ciudadanos. Sin necesidad de dispositivos (la interacción con el sistema se realiza a través de una especie de mando mental), el control policial, implicado en el monopolio de la violencia, se lleva a cabo a través del amplio acceso a esa información almacenada en una base de datos llamada The Ether.

Con elementos clásicos del género negro, como el solitario detective (Clive Owen), la manipuladora mujer fatal (Amanda Seyfried), coches y vestimentas típicas del género, este filme destaca por su experimentación genérica, la explotación de la competencia visual contemporánea vinculada a nuestras pantallas interactivas y por su exploración ficcional de una situación vigente en nuestro entorno virtualizado: el cada vez más procurado, y no necesariamente controlado, rastro identitario de los ciudadanos en la red.

Palabras clave: Tech-Noir, sociedad orwelliana, cine negro, violencia institucional, visualidad, tecnificación.

* Investigador y académico; se especializa en crítica literaria y en estudios sobre cine. Actualmente se desempeña como investigador en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

La fusión de géneros: antecedentes del film-noir

COMO INSTANCIA DE *NEO-NOIR* TECNOLÓGICO, *tech-noir* o *cyberthriller* de ciencia ficción, *Anon* continúa una línea en que le preceden películas como *Blade Runner* (Scott, 1982), *The Terminator* (Cameron, 1984) o *The Matrix* (1999).

La ciencia ficción y el género detectivesco literarios tienen su origen en la literatura del siglo XIX. Por un lado, para la ciencia ficción se considera con frecuencia el *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley como la obra inaugural, aunque su contexto de emergencia sea protocientífico. Por otro lado, el más mencionado como autor fundamental del llamado policial de enigma es Edgar Allan Poe (1809-1849), quien, por cierto, también escribió algunos cuentos pioneros de la ciencia ficción.

Pilar Andrade Boué periodiza la llamada *novela de enigma* o de misterio entre mediados del siglo XIX hasta pleno siglo XX (2010). Es decir, desde Poe hasta la *best seller* británica Agatha Christie (1890-1976). Desde su etapa inicial, en los relatos pioneros de Poe (“Los crímenes de la calle Morgue” [1841]), los policiales se han vinculado estrechamente a la tecnificación de la modernidad: refieren la crónica policiaca de los flamantes periódicos masivos o recrean el ambiente de París, símbolo moderno decimonónico.

El policial literario, lo mismo que el cinematográfico, se ha caracterizado en principio por los protagonistas dotados con una capacidad de reflexión y deducción superiores, dentro de los límites de la lógica realista. Las *ficciones de enigma* literarias y cinematográficas se han definido por contener las historias del asesinato y de la investigación.¹ El Dupin de Poe² y el más

¹ Todorov sigue al novelista Michel Butor, quien, a través de su detective George Burton, protagonista de *El empleo del tiempo* (1956), expone las dos historias que conforman la novela de enigma. Sintetiza Todorov: “En la base de la novela de enigma se encuentra una dualidad, y es ella la que va a guiarnos para describirla. Esta novela no contiene una sino dos historias: la historia del crimen y la de la pesquisa”. (Todorov, 2003: 66).

célebre detective representativo del positivismo, Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle, ejercen sus capacidades deductivas, de experimentación y su rigurosa razón para desentrañar esos enigmáticos crímenes comentados en la prensa.³ También llamada novela-problema en Francia o *who-dun-it* en Inglaterra, la novela de enigma se centra en la investigación de un crimen y en la revelación final del delincuente responsable.⁴

A diferencia del cine negro, las adaptaciones de la novela problema y de sus convenciones no se identifican como un subgénero cinematográfico en forma. En contraste con su frecuente adaptación al formato de las series televisivas, el policial de enigma le parece a Andrade Boué poco propicio para los largometrajes, entre los que habría raros ejemplos claros de apropiación de estas historias centradas en la investigación retrospectiva y en el desvelamiento demasiado racional del enigma.

Los seriales de este tipo se caracterizan por presentar un investigador privado o público muy bien identificado que, de manera recurrente, en cada episodio resuelve uno o más casos. Muy populares en la televisión desde mediados del siglo XX, tratan historias que plantean un misterio y su investigación, incluyendo, a la manera de las novelas de folletín decimonónicas, personajes y situaciones estereotipadas.

² Una de las explicaciones acerca de la falta de repercusión en su momento del estilo inventado por Poe en sus relatos detectivescos destaca su carácter visionario para su época: apenas se habían implementado los primeros cuerpos de policía en las grandes ciudades europeas y aún no se desarrollaba la ciencia criminalística, que tenía al director de la Seguridad Nacional francesa y pionero investigador privado, Vidocq (1775-1857), como uno de sus precursores.

³ Según Narcejac (1986), la novela policíaca clásica no evolucionará de manera uniforme, sino que señala tres líneas en su evolución: “a) la línea puramente racionalista (Dupin, Poirot): la razón será la única fuente de verdad; b) la línea más moralista (Maigret, Padre Brown, Ms. Marple), donde a la razón se unen los conocimientos de la psicología de los personajes; y c) la línea más empírica (Holmes, Perry Mason), donde la interpretación de los hechos se sustenta en medios técnicos y conceptos científicos”. (Cerqueiro, 2010, s. p.).

⁴ Sigo en esta parte de la exposición el artículo “Novela policíaca y cine policíaco: una aproximación” de Pilar Andrade Boué.

Aquellos policiales de la televisión, con frecuencia transmitidos semanalmente, favorecían su seguimiento a través de su esquematismo y narrando en cada entrega por lo menos una investigación completa para un caso.

Si, por un lado, el relato clásico de enigma es producto del positivismo, ejerce un lenguaje culto técnico y científico relacionado con la criminalística, el derecho o la medicina forense:

Por el contrario, el relato negro intentará llevar a sus máximas consecuencias su planteamiento realista e intentará reproducir, sobre todo en los diálogos, el lenguaje coloquial o hablado norteamericano, incluso introduciendo determinadas palabras en argot, lo que tenía precedentes literarios en los escritores de la llamada generación perdida: Hemingway, Dos Passos, Scott Fitzgerald. (Cerqueiro, 2010, s. p.).

Gracias a sus características propicias para su adaptación a la gran pantalla, la novela negra (también se les llama *roman noir* a las narraciones góticas inglesas del siglo XVIII, precursoras del subgénero negro) de los años 20 y 30, con sus típicas historias de crimen urbano, encontró su réplica en el cine negro (*film noir*) norteamericano de los años 40 y 50.⁵

Varias características la hacen idónea para su adaptación cinematográfica, como son: 1) que se trate de “novelas de comportamiento”, es decir, en las que se cuentan sobre todo acciones (y tienen por tanto carácter prospectivo, frente al retrospectivo de la novela-problema), y 2) que

⁵ El subgénero policial se ha practicado desde hace décadas en el cine de diversos países y esto apenas empieza a estudiarse. Por ejemplo, en 2014 apareció un estudio que reivindica el carácter eminentemente internacional del género negro y explora la práctica específica de dichas convenciones narrativas en el cine francés de la posguerra: *Le film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre, 1946-1960* de Thomas Pillard. En este sentido, el subgénero *polar* (de policial y popular) francés aparece en la literatura desde los años 30 con George Simenon (1903-1989), cuya prolífica obra ha sido llevada a la pantalla en múltiples ocasiones desde esa misma década.

tomen a menudo la forma de un “informe policial”, a saber, un relato de lo ocurrido en estilo claro, rápido y conciso. De suerte que, frente al razonamiento abstracto de la novela-problema, de difícil transfer cinematográfico, la novela negra facilita al lenguaje cinematográfico la expresión que le es propia, mediante el espacio, la acción y el movimiento. (Andrade Boué, 2010, s. p.).

La complejidad moral de investigadores y criminales de las novelas negras, con frecuencia publicadas en las llamadas *pulp magazines*, y del cine negro empezó a romper el origen esquemático del policial con personajes planos tradicionales, representantes nítidos del bien y el mal, a la manera del melodrama. Desde entonces ocurre ya un cambio en la capacidad de acción de los héroes del policial que, si bien mantienen el estructural papel de investigadores, con frecuencia son derrotados en sus empresas.

Esa ruptura podría también vincularse, por un lado, con la crisis del positivismo moderno en el contexto de la Primera Guerra Mundial, un conflicto en que la tecnificación tuvo un papel primordial, y, por otro lado, con la revolución rusa protagonizada por la clase proletaria. En consonancia, el relato criminal en la novela negra dirige su interés menos hacia el enigma y su desciframiento que hacia el medio, el contexto en que ocurren los hechos violentos y transgresores. Sandrine Berges puntualiza: “En estos libros, la trama se define menos por el misterio del crimen que por el mal o la violencia desarrollada durante la investigación, en el proceso de resolver el misterio”. (Berges, 2006: 216)⁶

Film noir

El halcón maltés (*The Maltese Falcon*, 1941), primera película como director del antes guionista John Houston (1906-1987) y

⁶ “In these books, the plot is defined less by the mystery of the crime than by the evil or violence that unfolds during the investigation, in the process of solving the mystery.” (Traducción mía.)

la obra que lanzó a la fama al actor Humphrey Bogart (1899-1957) en el papel del detective privado Sam Spade, es generalmente considerada la primera película *noir*. El consenso es interesante porque al largometraje, basado en la novela de Dashiell Hammett (1894-1961), le preceden un par de adaptaciones de la misma obra literaria (*The Maltese Falcon*, [Roy del Ruth, 1931], *Satan Met a Lady* [William Dieterle, 1936]). La clave del éxito comercial y de crítica de la película es, en buena medida, la gran capacidad como adaptador de Houston, quien, siguiendo el consejo de su amigo, el realizador Howard Hawks (1896-1977), se ciñó en su versión fílmica a la historia truculenta relatada en la novela que se empezó a publicar por entregas a finales de los años veinte en la revista *Black Mask*.⁷

Los críticos francófonos Nino Frank y Jean Pierre Chartier identificaron la transformación del cine policial norteamericano en los mismos años cuarenta. Luego de acceder a películas no disponibles en la Francia intervenida por los alemanes, Frank las definió con los términos *films noirs*, que han tenido tanta posteridad. En 1946 expuso que películas como *The Maltese Falcon*, *Murder My Sweet* (1944), *Laura* (1944) y *Double Indemnity* (1944) presentaban una “sensibilidad moral” muy distinta de las más conservadoras *The Letter* (1940) y *How Green Was My Valley* (1941).

En esa misma crítica, Frank vinculó este estilo narrativo cinematográfico con el subgénero literario llamado *hard-boiled* (hervido hasta endurecerse), la ficción policiaca más tremendista, representada por la novela *El halcón maltés* de Hammett (Mayer y MacDonnell, 2007:6). Raymond Chandler (1888-1959) es el gran ejemplo de novelista del subgénero que trabajó con muy buenos resultados para grandes directores de cine negro como Alfred Hitchcock (1899-1980). Dos décadas

⁷ Hay críticos que identifican el inicio del *noir* en obras previas. Ronald Schwartz señala en especial dos largometrajes de 1940 como seminales del cine negro: *Citizen Kane* de Orson Welles y *Stranger on the Third Floor* de Boris Ingster (Schwartz, 2005: X).

después, otro par de críticos franceses, Raymond Borde y Etienne Chaumeton, publicaron el primer libro dedicado por entero al estudio del cine negro: *Panorama du film noir américain* (1966). Ellos establecen el periodo clásico del *noir* entre 1941, con *El halcón maltés*, y 1958, con *Touch of Evil* de Orson Welles (1915-1985).

En cuanto a las constantes del cine negro, es notable que desde los policiales de enigma cinematográficos aparece ya la mujer fatal típica del *noir* (aunque los puristas de los primeros policiales despreciaban las subtramas amorosas): seductora y manipuladora que victimiza al solitario y derrotado detective. Los personajes del *noir* no son planos, a la manera del melodrama, más bien se trata de agentes poseedores de una moralidad compleja no convencional. Sandrine Berges (2006), por su parte, identifica al detective del género negro no sólo como un moralista sino como un agente de la sabiduría práctica propugnada por Aristóteles. Un héroe sometido a situaciones críticas que debe adaptarse y salir airoso para solucionar conflictos éticos sin precedentes. (Berges, 2006: 220-221).

Neo-noir

Aquel estilo *noir*, bautizado por los críticos franceses y generado espontáneamente por el cine de Hollywood de los años cuarenta, derivó en un movimiento más consciente y experimental inaugurado por algunos largometrajes de los años sesenta. Entre los filmes inaugurales de la nueva tendencia es mencionado con frecuencia *Harper* (1966) de Jack Smight y protagonizado por Paul Newman como el investigador privado Lew Harper. A este respecto, Ronald Schwartz prefiere ubicar el nacimiento de la tendencia con la aparición de *Psycho* (1960) de Hitchcock protagonizada por Anthony Perkins como el desequilibrado homicida Norman Bates. Una película visualmente experimental y que pone en primer plano a un asesino en serie.

En los años sesenta surgen filmes que complican y subvierten aún más las clásicas historias policiales del cine negro y que desde entonces no se encuentran más a la zaga de la literatura.

El color y, por ende, la carencia del juego de luces y sombras, la violencia explícita y la aparición del asesino en serie, la *Nouvelle Vague* de los años sesenta, con Truffaut, Godard y Chabrol, modificaron el cine policiaco incluyendo novedosas historias y experimentación estética. Después, Roman Polanski, en *Chinatown* (1974), creó un cuadro complejo y profundo de Los Ángeles presa de la corrupción generalizada. El decidido cuestionamiento del derecho como ajeno a la justicia será una marca del cine negro desde su aparición hasta nuestros días.⁸ Esa lógica transgresora estaba ya definida en las historias del *hard boiled* de Chandler y Hammett, pero sólo pudo llevarse con tal crudeza al cine con el *neo-noir*.⁹

Como movimiento que retoma una tradición cinematográfica, el *neo-noir* ha tenido la ventaja de la retrospectión. En su introducción al volumen *The Philosophy of Neo-noir*, Mark T. Conrad (2007) insiste en que la casilla crítica *noir* se utilizó para nombrar un conjunto de películas que ya habían sido filmadas, esto favoreció a los realizadores posteriores que tomaron un registro y unos temas ya descritos para transformarlos con mayor libertad y recursos técnicos: “las películas *neo-noir* en cierto modo parecen más capaces de incorporar la perspectiva *noir*”.¹⁰ (Conrad, 2007:2)

⁸ Este interés popular en las historias transgresoras del marco del derecho, según Walter Benjamin, se remonta hasta los relatos míticos, como el de Prometeo, que roba el fuego para otorgárselo a los hombres. Benjamin observa la persistencia de esas historias transgresoras en la admiración del pueblo por los “grandes malhechores”. (Benjamin, 2001: 39)

⁹ La denominación *hard-boiled* (“hervido hasta endurecerse”) es otra casilla con la que se conoce la novela negra que abandonó las convenciones del policial de enigma y enfatizó el mundo violento e inmoral de la modernidad.

¹⁰ La traducción del fragmento es mía. La cita completa es: “In fact, neo-noir films in some ways seem better able to embody the noir outlook. This is for a couple of important reasons. First, the term film noir was employed only retroactively, describing a cycle of films that had already (largely) passed. Consequently, the filmmakers of the classic period didn’t have access to that expression and couldn’t have understood or grasped entirely the meaning or shape of the movement to which they were contributing, whereas neo-noir filmmakers are quite aware of the meaning of noir and are quite consciously working within the noir framework and adding to the noir canon”. (Conrad, 2007: 2)

Además, y sigo en este argumento también a Conrad, la adopción del sistema de clasificación de películas de acuerdo con las edades del público le permitió al nuevo cine negro una mayor oscuridad. De 1933 a 1967 la generalidad de las películas estadounidenses fue censurada por el Código Hays, llamado así por uno de los líderes del Partido Republicano, William H. Hays, quien en 1922 se convirtió en el primer presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de los Estados Unidos (MPPA). El código de autocensura, creado en 1930 por el sacerdote católico Daniel Lord, estaba integrado por una serie de restricciones, entre las que se encontraban las prohibiciones de desnudos y bailes eróticos, la exhibición de métodos criminales (incluidos los asesinatos), la burla de la religiosidad y del gobierno, consumo de drogas, los criminales debían ser castigados y no debían ocurrirles cosas malas a personajes buenos.

Así, y en buena parte también gracias a la crisis que le significó el éxito de la televisión, el nuevo cine negro fue subvirtiendo las viejas restricciones de la censura. Hasta llegar a nuestros días, en que la complejidad narrativa, la banalización de la violencia, el conflicto de la identidad de los personajes y el cruce entre géneros son marcas del *neo-noir* a partir de los años noventa:

Del cuerpo del neo-noir surgirán miembros como el psico-noir, representado por ejemplo por *El club de la lucha* (*Fight club*, 1999) de David Fincher, *Mullholand drive* (2001) de David Lynch o *El maquinista* (*The Machinist*, 2004) de Brad Anderson, y el *cyberpunk* –con representativos títulos entre los que se incluyen *12 monos* (*Twelve Monkeys*, 1995) de Terry Gilliam, *Nivel 13* (*The Thirteenth Floor*, 1999) de Joseph Rusnak o *Dark City* (1998) de Alex Proyas. (Andrade Boué, 2010, s. p.)

Los protagonistas de esta tendencia diversa y difícil de describir en términos simplificados se han vuelto cada vez más irónicos, en el sentido de Northrop Frye (1991), héroes patéticos

de una capacidad de acción muy menguada. El *neo-noir* no repite necesariamente el esquema de la vieja ficción detectivesca pero sí recupera el suspenso medular del *thriller* (del inglés *thrill*: emocionar, estremecer) como efecto escalofriante de las historias del crimen.

Tech-noir

Los orígenes cinematográficos tanto de la ciencia ficción como del género negro han sido identificados por la crítica en el expresionismo cinematográfico alemán que transitó entre el cine silente y el sonoro y entre guerras. A esos mismos orígenes recurre Paul Meehan (2008) para sondear la fusión genérica que, inspirado por un bar que aparece en *The Terminator* (1984) de James Cameron, ha bautizado como *Tech-Noir*.



Figura 1. *The Terminator* (James Cameron, 1984)

Las atmósferas claroscúras del *noir* y la estética futurista de la ciencia ficción, originalmente en blanco y negro, primero fueron frecuentadas por el expresionismo del arte plástico europeo de los años veinte y del cine expresionista (*El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene [1920], *Nosferatu* de Murnau [1922]). En esa explosión de creatividad, que generó una estética luego replicada en el cine de Hollywood, destacan las imágenes futuristas de la ciudad mecanizada en *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, una obra de ciencia ficción abiertamente

política, en la que una ciudad-estado ultramoderna del siglo XXI es escenario del conflicto entre la clase hegemónica, habitante de la lujosa superficie de rascacielos y vehículos aéreos, y los trabajadores, constructores de esa misma ciudad, oprimidos y forzados a vivir bajo tierra.

Infinidad de ciudades en la historia de la ciencia ficción cinematográfica han sido inspiradas por los escenarios alucinantes de *Metrópolis*, entre ellas, la distópica Los Ángeles, poblada por enormes edificios y por replicantes indistinguibles de los humanos, presente en *Blade Runner*. La obra pionera de Lang y la posterior de Scott se plantean una sociedad situada en un futuro en cierta medida lejano: la ficción de *Metrópolis* ocurre cien años después de su filmación efectiva, en 2026, y menos lejana la de *Blade Runner*, a casi 40 años de distancia, en 2019. Ambos mundos ficticios se caracterizan por una tecnificación muy superior a la de las sociedades en que vivían sus creadores: la Alemania de entre guerras o el Estados Unidos de los años ochenta.

Ya se ve que las claves de la fusión genérica identificada como *tech-noir* circulan por la yuxtaposición de la fabulación crítica de contextos sociales imaginarios futuros y el funcionamiento de sus mecanismos de vigilancia, seguridad, criminalidad, violencia y castigo.

Así, a ese Los Ángeles futurista hay que agregarle la reinventada figura del investigador del *hardboiled*, retomada en *Blade Runner* como en diversos relatos de ciencia ficción literarios y cinematográficos. Como buena parte de la historia de la película, el cazador de recompensas Rick Deckard proviene de la novela de ciencia ficción *cyberpunk* de Phillip K. Dick (1928-1982), *Sueñan los androides con ovejas eléctricas* (1968). Si bien, tanto en las versiones de los años ochenta como en la más reciente secuela, *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), se mantiene cierta ambigüedad sobre si Deckard es o no un replicante; el caso de la mujer fatal de las versiones originales es claro: Rachael, interpretada por Sean Young, es una replicante experimental a la que se le han implantado

memorias y ha desarrollado reacciones emocionales complejas. En estos dos personajes se basa buena parte de la experimentación genérica de la película de Scott.¹¹

Anon (2018)

Junto a otros filmes y otras series de la actualidad, entre las que destaca *Black Mirror* (2011), antología distribuida por *Netflix*, *Anon* representa un cambio vigente en las convenciones de la ciencia ficción cinematográfica y televisiva: el futuro cercano y comúnmente indefinido en ellas interpela directamente a los espectadores contemporáneos previendo las posibles consecuencias socialmente conflictivas de la tecnificación como hoy la conocemos. Este largometraje hace un homenaje a las convenciones del *noir* clásico, toda esa estética retro remite a los filmes de los años cuarenta. Además, la obra proviene de la experimentación genérica conocida como *neo-noir* vigente de los años setenta a los noventa.

La película abre con un epígrafe de *Paracelso* (1835) del poeta inglés Robert Browning (1812-1889): “I give the fight up: let there be an end, / A privacy, an obscure nook for me. / I want to be forgotten even by God”¹². Los versos ponen de relieve la reflexión sobre la privacidad y el anonimato a los que no se tiene derecho en la sociedad distópica narrada en esta película de Andrew Niccol.

La historia se sitúa en una urbe norteamericana del futuro con apariencia retro. En dicha sociedad, gracias a la tecnología de un implante neuronal, del que no se dan mayores detalles, el estado tiene acceso al registro visual y auditivo de todos sus ciudadanos. Sin necesidad de dispositivos visibles (la interacción con el sistema se realiza a través de una especie de mando mental y ocular que permite el implante), el control policial, implicado en el monopolio de la violencia, se lleva a

¹¹ Para el caso de la transformación de la *femme fatale* en *Blade Runner*, véase, por ejemplo, “Dreaming of Electric Femmes Fatales: Ridley Scott’s *Blade Runner: Final Cut* (2007) and Images of Women in Film Noir”. (Zeit, 2016)

¹² “Renuncio a la lucha: hágase el final, / Una privacidad, un rincón oscuro para mí. / Quiero ser olvidado incluso por Dios” (traducción mía).

cabo a través del amplio acceso al flujo de información personal, llamado *Mind's Eye* (Ojo de la Mente), que luego se almacena en una macrobase de datos, muy similar a lo que hoy llamamos *la nube*, a la que tienen acceso las fuerzas de la ley: *The Ether*.



Figura 2. Anon (Niccol, 2018). Personaje accediendo al Ether.

Así, mediante la tecnificación de la vigilancia y el registro de la memoria visual y auditiva, casi han dejado de existir los rudimentarios dispositivos informáticos personales, el crimen 9y el anonimato. Experimentar la privacidad se vuelve entonces un acto subversivo sólo alcanzable para *hackers* que manipulen el sistema y sus registros para borrar identidades y huellas informáticas.

Este es el caso de la *hacker* anónima interpretada por Amanda Seyfried, quien se dedica a borrar y sustituir registros de memoria de infractores, adúlteros, drogadictos, etcétera. Por

supuesto, en el esquema tradicional del *noir* se trata de la mujer fatal envuelta en un caso de asesinatos seriales de sus propios clientes. El investigador de la policía Sal Frieland (Clive Owen) se define también como típico protagonista de género negro cuando muestra discrecionalidad en la aplicación de la ley, en especial en una entrevista con una mujer prominente, Alysa Egorian, identificada en la base de datos a la que accede el ojo del investigador como *sociabilité* de 35 años, quien reclama el supuesto robo de un brazalete olvidado en el baño de un hotel. Frieland se declara imposibilitado de resolver el caso ocultándole a la denunciante el momento en que una camarera había tomado la prenda porque la trabajadora después la ha vendido para saldar sus deudas y por la “irritación” que causa en él la quejosa.

Antes de presentarse la serie de asesinatos que ocuparán su atención, Frieland descubre por primera vez a la mujer anónima en una caminata hacia su oficina, no puede acceder a su perfil por un supuesto error que no entrega datos de su procedencia, edad o profesión.



Figura 2. *Anon* (Niccol, 2018). La hacker no es reconocida por el ojo del investigador.

Este plano americano, además del ambiente sombrío del *noir*, nos muestra esa imagen de la mujer misteriosa que el investigador protagonista obtiene de su encuentro por la calle. Su dispositivo neuronal, que en una situación normal hubiera desplegado por lo menos nombre, edad y ocupación de la persona observada por él (como policía, cuenta con accesos privilegiados a dicha información), sólo le anuncia el error en el reconocimiento de la ciudadana. Aquí abajo se presenta una imagen de lo que le ocurre con otras personas observadas durante esa misma caminata:



Figura 3. *Anon* (Niccol, 2018). El investigador observa y se despliegan para él las identificaciones de personas que se encuentra, además del registro de sonido, visible en la representación de la onda sonora encima del subtítulo.

Una primera experimentación visual en este tipo de planos está relacionada con el concepto de punto de vista, que la narratología cinematográfica ha adaptado de las investigaciones dedicadas al relato literario por el teórico francés Gerard Genette. En varios pasajes, la pregunta “¿quién ve?” (objeto a desambiguar por la teoría genettiana de la focalización, junto con “¿quién habla?”) es fácilmente respondida por quien comprende esta narración. En la pantalla se nos muestran puntualmente tomas que pertenecen a la visión y perspectiva del

protagonista de la historia. Esto es así gracias a que podemos ver la información que ese dispositivo neuronal le muestra al investigador. Otros planos, registrados desde la espalda del protagonista, no despliegan tales datos y puede decirse que pertenecen solamente a lo que Gaudreault y Jost han llamado “meganarrador” o “gran imaginador”, como prefería Albert Laffay. (1995: 28)

El conflicto del policial se plantea cuando se descubre una nueva manera de cometer y encubrir asesinatos a través de la intervención del ojo mental de las víctimas: poco antes de ser acechadas por su asesino, las víctimas son *hackeadas* en sus dispositivos neuronales para ver lo que el asesino está viendo, es decir, se ven a sí mismas siendo amenazadas por su agresor.



Figura 4. Figura 5. *Anon* (Niccol, 2018). La primera de las víctimas seriales es hackeada en su ojo mental para perder su punto de vista normal y ver lo que su agresor está viendo.

Esta transgresión sienta un precedente y una amenaza para la seguridad en ese mundo tan tecnificado: no sólo se trata del problema que generan agentes anónimos en una sociedad que procura el respeto a la ley utilizando la función de registro de audio y video de todos sus ciudadanos, todos son potenciales

cámaras de video y grabadoras de audio útiles en la procuración de justicia, sino que esos *hackers* han encontrado una manera de asesinar sin ser vistos ni siquiera por sus víctimas.

Siguiendo la pista de los asesinatos, la investigación revela que todos los ultimados han solicitado servicios de eliminación de registros de sus actividades ilegales a una misma *hacker* que, por ende, se convierte en la principal sospechosa y fuente para obtener información acerca de los nuevos *modus operandi* de la criminalidad.

Así, Frieland finge ser un cliente de la *hacker* para averiguar cómo funciona el servicio clandestino de manipulación de los registros de memoria y cómo se mantiene ella en el anonimato. El oficial y su equipo se preparan creando un falso perfil de civil para que no sea descubierto por la pirata informática. Preparan una situación en que la necesidad de borrar registros de un adulterio fingido y la compra de drogas le sirvan al agente para entrevistarse con la *hacker* en un par de ocasiones.

Así, el equipo de investigadores trata de descifrar sus códigos encubiertos en la red y permite con éxito moderado que la policía la rastree adicionalmente como sospechosa de la serie de asesinatos a personajes que han requerido sus servicios. Las citas de negocios culminan en un encuentro sexual, después del cual ella descubre la emboscada y, aparentemente, termina cometiendo el asesinato de un agente policial experto en sistemas encubierto a un costado del departamento que ocupa Frieland.

El caso se vuelve de alta prioridad para la policía y para el FBI, que envía al comisionado Josef Kenik (Ido Goldberg) para asegurarse de eliminar la nueva amenaza criminal cifrada en la capacidad de los *hackers* para ocultarse y manipular un sistema que creían casi perfecto. Su mensaje es claro, el problema no es la serie de asesinatos sino el anonimato: “We can't control what we can't see”. La trama del filme se teje en esta sociedad distópica totalitaria y controladora, basada en un pacto social que ha concedido al Estado no sólo el monopolio de la violencia sino el acceso total a los registros audiovisuales obtenidos en la

privacidad de cada ciudadano, en que se teme más al anonimato que al mismo crimen material.

En el desenlace de la historia se descubre que no se trata de una asesina, sino de un *hacker* homicida admirador de ella, que ha seguido su rastro de clientes y amantes y los ha ido eliminando. El asesino, a fin de cuentas, es una cara conocida: se trata del agente Vardy (Sebastian Pigott), uno de los participantes en la investigación del caso, quien queda descubierto como un apócrifo investigador infiltrado.

La solución argumental del *noir* es débil porque, tratándose de un relato centrado en los personajes, no contempla un villano traidor interesante. *Anon*, además, adolece de varias fallas de verosimilitud, como el hecho de apoyar su tensión dramática en la inexistencia de una tecnología para nosotros cotidiana: la geolocalización. En dicha inexistencia se basa la imposibilidad de las autoridades para ubicar el departamento en que vive la *hacker* o el truco mediante el cual Frieland escapa de la vigilancia domiciliaria simplemente saliendo de su casa con los ojos cerrados para que el oficial asignado no advierta sus movimientos.

Ahora podemos hablar de una segunda experimentación adicional, vinculada con la problematización del punto de vista narrativo en esta película. Se trata del control de la visualidad de las personas intervenidas en su ojo mental ya sea por *hackers* o por el mismo Estado: procurando el acceso a ver lo que los otros ven o controlando la mirada de los otros. Es decir, cuando nos preguntamos las típicas preguntas relacionadas con el punto de vista narrativo cinematográfico, “¿quién ve?” o “¿quién oye?”, en algunos pasajes de una película como *Anon* habría que preguntar en plural: “¿quiénes ven?” o “¿quiénes oyen?”. Las respuestas pueden incluir al personaje, cuyo registro visual puntual es presentado en pantalla, al Estado, que utiliza su registro para investigar un crimen, el *hacker*, que ha intervenido el ojo mental del sujeto, o el mismo espectador de cine, destinatario final de esta cadena.

Por otro lado, una de las más interesantes exploraciones de la ficción, además de explotar la competencia visual tecnificada contemporánea, está en señalar la inversión histórica de la política de seguridad global, tradicionalmente enfocada en el fichaje de los infractores y ahora dirigida, a través de redes y dispositivos, a la mayoría de la población. El peligro es ahora el anonimato.

Sociedad postorwelliana y tech-noir

Para cerrar este artículo, comentaré un estudio útil para interpretar la construcción de contexto ficcional desarrollada en *Anon*. Se trata del volumen *De Orwell al cibercontrol* (2015), escrito por el sociólogo belga Armand Mattelart (*Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, con Ariel Dorfman [1972]) y el estudioso de los medios de comunicación André Vitalis. En este libro revisan el paso histórico entre el estado vigilante, cuya exacerbación ficticia se plasma en el omnipresente Big Brother orwelliano de la novela *1984* (1949), y su fichaje preventivo hasta los mecanismos de control y vigilancia en la llamada sociedad red.

Precedida por el endurecimiento de las políticas de seguridad derivado de los ataques terroristas a las Torres Gemelas de Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, la época de la *condición postorwelliana* es estudiada por los investigadores a raíz del escándalo de espionaje de internautas revelado por Edward Snowden en 2013. El experto en seguridad informática expleado de la CIA y de la NSA (National Security Agency) dio a conocer documentos secretos que demostraban el espionaje masivo por parte de esta última Agencia de las comunicaciones de alrededor de mil millones de personas en el mundo, además de la vigilancia de cientos de millones de teléfonos móviles dentro y fuera de Estados Unidos.

Las revelaciones generaron una reutilización de conceptos orwellianos en titulares de los diarios norteamericanos, aunque era obvio que “la hipervigilancia en las sociedades actuales no tiene nada que ver con el mundo totalitario del Estado-partido que tan bien ha sido descrito por Orwell”. (Mattelart y Vitalis,

2015, s. p.) El cibercontrol automatizado se implementa para pasar desapercibido:

La resultante es la creación de megabases de datos sobre los consumidores y el seguimiento de los mínimos hechos y gestos de los internautas, así como el desarrollo de un comercio de datos nominativos. Ya no es el *big brother* quien amenaza, sino una multitud de *little sisters* quienes, a partir de un profundo conocimiento de la personalidad y de las preferencias del consumidor, pueden influenciar y orientar sus compras. (Mattelart y Vitalis, 2015: s. p.)

Esas *little sisters* son claramente todas las empresas que brindan servicios en internet a cambio de la captación de información del usuario que después será comercializada con diversos fines. Un ejemplo muy anómalo de esta comercialización es el que protagonizaron recientemente *Facebook*, la empresa Cambridge Analytica y la campaña presidencial de Donald Trump. La extinta compañía de análisis de datos y estrategia electoral recopiló y utilizó sin permiso información de unos cincuenta millones de usuarios de la red social para generar una estrategia fraudulenta de propaganda en favor de la campaña de Trump. Esta instancia corrompida de comercio de información ejemplifica cómo la novedad de los procesos de fraude permite ocupar los grandes vacíos legales debidos a la velocidad del cambio tecnológico y el rezago de la legislación.

De esta manera, el viejo proceso de fichaje o perfilado, por el cual los infractores o criminales quedaban registrados y considerados sospechosos comunes, ha perdido protagonismo debido al gran poder que significa el control de la huella informática de internautas consumidores, lo que, en gran medida, convierte a todos los usuarios en susceptibles de investigación mercadológica, política o criminal: todos somos tratados ahora como sospechosos comunes, incluso antes de cometer alguna infracción.

Al lado de ficheros con propósito judicial, se encuentran ficheros de informaciones, de identificación y otros con carácter administrativo. Después de su creación, se puede constatar que frecuentemente se añaden nuevas finalidades, a la vez que continuamente aumenta la población a la que el fichero va destinada. Estas evoluciones son tanto más preocupantes para las libertades individuales cuanto que las informaciones almacenadas no siempre son fiables y que las garantías acordadas para las personas que están en el fichero no han cesado de menguar. (Mattelart y Vitalis, 2017: s.p.)

Centrada en el caso francés, la perspectiva con que los estudiosos indagan en el advenimiento del cibercontrol es crítica pero no necesariamente apocalíptica. Sin embargo, Mattelart y Vitalis alertan en su trabajo sobre la actitud desprevenida y con frecuencia apática con que los usuarios, seducidos por los servicios de páginas de internet y redes sociales, permiten sin saberlo la utilización de sus huellas informáticas en contra de sus deseos y libertades.

La fabulación de esta película *tech-noir*, a pesar de las falencias arriba mencionadas, y por su propia configuración genérica, permite reflexionar más allá de lo anecdótico y de los efectos especiales típicos de la ciencia ficción, acerca de las peligrosas expectativas de nuestro actual contexto de vigilancia y control sociales tecnificados. Como afirma Jesús Martín Barbero acerca del relato literario policial:

El otro movimiento es el de los dispositivos de identificación con que se busca controlar la masa. Y van desde el marcado numérico de las casas hasta las técnicas de los detectives con las que se hace frente a la masa-asilo de los delincuentes. Con lo que la literatura policíaca se convierte en filón para estudiar lo urbano y las operaciones de la masa en la ciudad. (Martín Barbero, 1991: 61)

Anon es evidentemente un relato antiutópico porque prácticamente nadie en esa sociedad está dando la batalla por las libertades individuales y en favor del derecho a la privacidad, ni se sabe siquiera qué debió ocurrir para llegar a tal estado de cosas. Sólo hay una excepción, y esto también explica la debilidad del villano en la historia: la *hacker*-mujer fatal es la única disidente y con principios emancipatorios en esa sociedad hipercontrolada y vigilada a través de la tecnología en poder de las autoridades.

De lo anterior podemos concluir que las etiquetas *tech-noir* o *cyberthriller* no hacen más que especificar y actualizar una relación que pertenece de suyo a la tradición del policial desde los pioneros relatos literarios de Poe: el policial es impensable sin la tecnificación moderna, empezando por la creación de las fuerzas policiales y concluyendo con los mecanismos de control de las masas que habitan las grandes ciudades modernas, a partir del siglo XIX.

Fuentes consultadas

Bibliográficas

- Barbero, J. M. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Segunda edición. México: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2001). “Para una crítica de la violencia”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Tercera edición. Traducción de Roberto J. Blatt Weinstein. Madrid: Taurus. 23-45.
- Berges, S. (2006). “The Hardboiled Detective as Moralizer: Ethics in Crime Fiction”. En Timothy Chappell (ed.), *Values and Virtues. Aristotelianism in Contemporary Ethics* (pp. 212-225). Oxford: Oxford University Press.
- Conrad, M. T. (2007). “Introduction”. En M. T. Conrad (ed.), *The Philosophy of Neo-noir*. Lexington (pp. 1-4). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Segunda edición. Caracas: Monte Ávila.
- Gaudreault, A. y Jost F. (1995). *El Relato Cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Mattelart, A. y Vitalis, A. (2015). *De Orwell al cibercontrol*. Barcelona: Gedisa. Formato de Kindle.
- Meehan, P. (2008). *Tech-Noir. The Fusion of Science Fiction and Film Noir*. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Todorov, Tzvetan. (2003). “Tipología do romance policial”. En *Poética da prosa* (pp. 62-77). Sao Paulo: Martins Fontes.

Electrónicas

Andrade Boué, P. (2010). “Novela policíaca y cine policíaco: una aproximación”. En *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4865825.pdf>

Cerqueiro, D. (2010). “Sobre la novela policíaca”. En *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE1010120007A>

Zeitz, Ch. D. (2016). “Dreaming of Electric Femmes Fatales: Ridley Scott’s *Blade Runner: Final Cut* (2007) and Images of Women in Film Noir”. En *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*. Universität zu Köln. 2016. 75-89. Recuperado de https://www.academia.edu/29076486/Dreaming_of_Electric_Femmes_Fatales_Ridley_Scott_s_Blade_Runner_Final_Cut_2007_and_Images_of_Women_in_Film_Noir