

SOBRE LA FORMACIÓ DEL CÀNON DEL CINEMA NEGRE

Enric Sullà

Catedràtic

Universitat Autònoma de Barcelona

Cita recomanada || SULLÀ, Enric (2010): "Sobre la formació del cànon del cinema negre" [article en línia], 452ºF. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 3, 13-28 [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/enric-sulla.html> >.

Il·lustració || Patricia López.

Article || Encarregat | Rebut: 31/03/2010 | Publicat: 07/2010

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || Es més fàcil establir un cànon que no pas analitzar-ne el procés de formació. L'article intenta explicar com s'ha format el cànon del cinema negre proposant la distinció entre el corpus o catàleg, la totalitat de les pel·lícules, i el cànon, les obres mestres. Aquestes obres han constituït els models, al voltant dels quals, com en una constel·lació, els estudiosos han intentat determinar els trets distintius del conjunt pel que fa a l'ordre temàtic, narratiu i estilístic. Una construcció crítica al capdavant, no hi ha acord sobre si el cinema negre és un gènere en el pla teòric, una sèrie o un cicle del cinema nord-americà, però és innegable la seva existència en el pla empíric.

Paraules clau || cànon | cinema negre | gènere | cicle | trets distintius | personatges representatius.

Abstract || It is easier to establish a canon than to analyze its formation process. This article attempts to explain how the film noir canon was formed using the distinction between the corpus or catalog, the whole of the films, and the canon, the masterpieces. These have constituted the models, upon which, like in a constellation, the academics have attempted to gauge the distinctive features of the lot in the thematic, narrative and stylistic orders. A critical construction in the end, there is not agreement about if film noir is a genre at the theoretical level, either a series or a cycle of the American cinema, but its existence is undeniable at the empirical level.

Key-words || canon | film noir | genre | cycle | distinctive features | representative characters.

A l'hora de parlar del cànon se sol produir una confusió entre el cànon pròpiament dit i el que proposo designar com a catàleg o *corpus*. Cal dir que aquest últim terme inclou la totalitat de les obres objecte de consideració, en el cas que m'ocuparà, el conjunt de pel·lícules que s'apleguen sota la denominació de cinema negre. D'altra banda, el cànon estaria constituït només per aquelles pel·lícules sobre la qualitat de les quals hi ha un consens; dit d'una altra manera, és el conjunt de pel·lícules que la col·lectivitat considera (més) valuós i, per tant, digne de conservació, estudi i admiració (Sullà, 2007: 9-22). Però, ho remarco, és un nombre reduït de pel·lícules, seleccionat del catàleg o *corpus* (també conservat) pel valor que se'ls atribueix segons criteris que poden diferir (representativitat històrica, temàtica, estilística, narrativa, de personatges, etc.), resultat d'un procés de selecció que en el cas del cinema, per la seva curta història, fa de més bon observar que no en la literatura.

D'una banda, la formació del cànon del cinema posa de manifest tant la generació d'un consens al voltant d'un seguit de pel·lícules com la coexistència de cànon divergents, no solament successius sinó contemporanis; de l'altra, és palesa la intervenció de grups diversos en la selecció, començant per les mateixes productores i distribuïdores (que han guardat o no les pel·lícules, que en continuen l'explotació als diversos mitjans), els bibliotecaris i arxivers (que les han comprat i guardat i posat a l'abast del públic), els crítics (que n'han parlat i han contribuït a generar l'opinió), els professors (que trien pel·lícules per explicar-les a classe o per estudiar-les i contribueixen al seu prestigi i difusió), els mateixos cineastes (que s'hi han referit en la seva obra filmada o escrita, que les han rescatat i restaurat) i, finalment, el públic, tant des de la perspectiva comercial (les xifres d'espectadors) com de la del culte (grups reduïts que dediquen una atenció particular a pel·lícules, gèneres o directors concrets) (Steiger, 1985; Wollen, 1993; Schrader, 2006). Encara més, un dels mecanismes de formació del cànon cinematogràfic serien les votacions que en ocasions diverses (festivals, celebracions, números especials de diaris o revistes) pretenen elaborar una llista de les millors pel·lícules en general o d'un gènere o període determinat. Per exemple, la revista britànica *Sight & Sound* convoca cada deu anys, des de 1962, una votació per decidir les deu millors pel·lícules de la història, amb resultats històricament variables; en les votacions, per cert, al principi només hi intervenien crítics, però finalment també s'hi van convidar directors de cinema, sempre amb un abast internacional (Martin, 2001; Sallitt, 2002). Tot plegat facilita, d'una banda, fer el diagnòstic de l'estat de l'opinió o del gust pel que fa al cinema i, de l'altra, orientar els qui s'inicien donant-los una llista de les pel·lícules que *cal* veure, que *cal* conèixer.

Quant al cinema negre, cal dir, en primer lloc, que va ser la crítica cinematogràfica francesa la que va designar com a cinema negre un

breu conjunt de pel·lícules nord-americanes estrenades a França el 1945, després de l'alliberament dels nazis, perquè s'assemblaven a l'anomenada *série negra* editada per Gallimard, una col·lecció de novel·les policíiques que incloïa, també des de 1945, obres i autors del corrent *hard-boiled* sorgit també als Estats Units durant els anys 20 i 30 del passat segle al voltant de la revista *pulp Black Mask* (Naremore, 1998). Tot el que es pot dir és que en un primer moment novel·les i pel·lícules tenien el crim com a ingredient comú i essencial; és més, el mateix corrent de novel·la nord-americana ha acabat rebent també el nom de novel·la negra (Coma, 1985; 1994). Els crítics francesos van insistir en aquesta percepció des de 1946, fins que el 1955 Raymond Borde i Etienne Chaumeton van estar en condicions de publicar un *Panorama du film noir* amb un índex cronològic en què constaven fins a sis sèries de pel·lícules, de les quals només una era considerada ben bé cinema negre (entre la psicologia criminal, les pel·lícules criminals d'època, les pel·lícules de gàngsters, els documentals policíacs i les pel·lícules de tendència social). Una sèrie doncs, la del cinema negre, en la qual s'inclouien només vint-i-dues pel·lícules nord-americanes produïdes entre 1941 i 1951.

Per a la formació del *corpus* del cinema negre ha calgut seleccionar pel·lícules, però també estipular uns límits temporals. En aquest cas existeix un cert consens que aquests límits comprenen de 1941 a 1958 (Schrader, 1996), encara que hi ha qui n'avança el naixement a 1940 i qui en retarda la desaparició fins a 1959 o 1960. També hi ha qui inclou dins del cinema negre pel·lícules de temàtica criminal dels anys 30, i incorpora al corpus en concret el cinema de gàngsters d'aquesta dècada (Heredero i Santamarina, 1996; Luengos, 1997). En el sentit contrari, hi ha qui no té cap inconvenient a prolongar l'existència del cinema negre fins avui mateix, amb els canvis i mutacions que són de suposar (Sánchez Noriega, 1998; Santamarina, 1999; Balagué, 2004; Ballinger i Graydon, 2007). És clar que determinar les fronteres cronològiques del cinema negre suposa en el mateix moviment fixar un període històric i dotar el fenomen d'antecessors i successors, així com d'una història o evolució interna si se li aplica el model orgànic de naixement, maduresa i decadència, que donaria peu a les corresponents etapes intermèdies que distingeixen, per exemple, tant Borde i Chaumeton (1955) com Schrader (1996) o Heredero i Santamarina (1996). En qualsevol cas, el cinema negre de la considerada època clàssica, el produït entre 1941 i 1958, constitueix en principi un *corpus* tancat.

Ara bé, en el procés de formació tant del *corpus* com del cànon del cinema negre hi ha un pas fonamental que convé destacar. Per atorgar-li una entitat específica, en l'abundant bibliografia nord-americana i internacional dels anys 70 a l'actualitat és possible observar un gran esforç d'anàlisi perquè sigui un gènere més entre

els propis de Hollywood. És una maniobra fàcil d'entendre perquè si el cinema negre fos un gènere tindria el mateix reconeixement que altres gèneres de Hollywood amb una existència sociocultural i històrica indiscutida. Això no obstant, no tots els estudiosos del cinema negre estan d'acord a concedir-li aquest estatut.

Per introduir una mica d'ordre vull recordar que un gènere cinematogràfic és, en primer lloc, «un *esquema* básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria»; en segon lloc, una «estructura o entramado formal»; en tercer lloc, és una «*etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones [...] de distribuidores y exhibidores» i, en quart i últim lloc, un gènere és un *contracte* amb l'espectador (Altman, 1999: 35; la cursiva pertany a l'original, també Pérez Bowie, 2008). L'estatut de gènere, doncs, és una convenció sociocultural que regula la producció, la distribució i el consum de les pel·lícules afectades i en determina també els trets distintius. Doncs bé, es pot afirmar rodonament que no existia dins del sistema de gèneres vigent a Hollywood els anys 40 i 50 un gènere que la indústria mateixa anomenés cinema negre; en poques paraules, ni els estudis de Hollywood produïen cinema negre (no ho sabien ni els directors ni les productores), ni els exhibidors programaven cinema negre, ni els espectadors sabien que veïen cinema negre, ni la crítica (nord-americana, la més propera) feia servir aquesta denominació. En tot cas, es pot dir que existien com a gèneres més o menys independents les pel·lícules de gàngsters, de detectius i de suspens o criminals (el que se sol anomenar en anglès *thriller*, un terme de difícil traducció) (Neale, 2000); totes eren pel·lícules que tenien el crim com a factor comú, sí, però que el tractaven des de punts de vista diferents. Històricament parlant, no existia, doncs, un esquema bàsic, una estructura ni un contracte específics d'alguna cosa anomenada cinema negre, la qual cosa no vol dir que directors, guionistes i productors no treballassin seguint el model d'unes pel·lícules que compartien personatges, històries i maneres de contar i que van generar una certa moda entre 1940 i 1960, si prenem els límits cronològics més amplis.

En aquest punt són procedents distincions que ajudaran a entendre la maniobra crítica que produeix el concepte de cinema negre, perquè, dels factors que intervenen en la formació del cànon, és la crítica la que ha intervingut decisivament en la construcció del cinema negre. En primer lloc, el punt de partida és el conjunt de la producció de Hollywood durant els anys del cinema negre clàssic, de 1941 a 1958, que ascendeix a un total de 6.359 títols, una quantitat prou impressionant. En segon lloc, cal tenir en compte que, a la mateixa època, el cinema negre té un catàleg (un *corpus*) que abasta des dels vint-i-dos títols de Borde i Chaumeton (que no van més enllà de 1951) fins als 312 del catàleg de Silver i Ward (1992) o els 409 del de Luengos (1997), sempre referits al cinema produït

entre 1941 i 1958. Això suposa un 4,9% en el primer cas i un 6,4% en el segon quant al percentatge en relació amb la producció total (Neale, 2000: 156). No té tanta importància que el percentatge sigui petit, perquè això només indicaria que parlem d'un gènere menor en el conjunt de la producció de Hollywood, com el criteri amb que s'han fet les diverses seleccions, el resultat de les quals és, per exemple, que Luengos assigna al cinema negre pel·lícules com ara *La mujer leopardo* (1942) o directors com Hitchcock, una de les pel·lícules del qual, *Extraños en un tren* (1951), podria entrar de ple en el període clàssic del cinema negre.

Sigui com sigui, encara que el cinema negre constitueix un percentatge petit de l'anomenat cinema clàssic de Hollywood, és en relació amb aquest que cal que sigui definit (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985). De fet, el conjunt de pel·lícules que entren dins de l'època del cinema clàssic (1941-1958) és el *corpus* per excel·lència, la qual cosa fa evident que s'ha fet un esforç notable per constituir un catàleg específic del cinema negre amb uns límits definits, estables, com correspon a un gènere, per bé que el resultat fluctua entre els catàlegs de Silver i Ward (1992), Luengos (1997) i Duncan (2006), entre d'altres. Tots aquests autors eixamplen els límits cronològics de 1940 a 1960 quant al període clàssic i no tenen inconvenient tampoc a incorporar precedents i epígons. Això no obstant, la crítica ha tendit a treballar no amb tot aquest *corpus* (que podria ser excessiu si es mira bé) sinó amb una selecció, el resultat de la qual és el cànon pròpiament dit, constituït per les obres mestres, els clàssics, del cinema negre. És a partir d'aquest nucli de pel·lícules, producte, és clar, d'un cert consens de la crítica, que la tradició acadèmica ha construït el model conceptual de cinema negre que després ha cercat de corroborar en altres pel·lícules del *corpus* en les quals li ha semblat que el reconeixia, potser complet o si més no parcialment. Repeteixo que s'ha tractat d'una operació crítica que ha atribuït el *corpus* a factors socials i històrics, que hi ha trobat trets distintius i antecedents (i successors) a partir d'un nombre limitat de pel·lícules i que els ha projectat cap al passat amb la conseqüència d'atribuir unitat i coherència a un conjunt que, cal recordar-ho, no és ben bé el resultat d'una anàlisi sistemàtica (en falten els trets distintius) ni tampoc una realitat empírica inequívocament documentada (Neale, 2000: 153). La maniobra, cal remarcar-ho, pretén tancar, d'una banda, la llista de pel·lícules que és possible d'adscriure en el cinema negre, però, de l'altra, deixa oberta la porta a noves inclusions atesa l'essencial indefinició de les característiques distintives del cinema negre.

No ha de sorprendre que el cànon del cinema negre adopti la forma de la llista (Eco, 2009), com ara tres obres accessibles al lector hispànic, diccionaris en què es donen les dades tècniques de cada pel·lícula i se n'ofereix un resum de l'argument i un breu comentari.

En dos casos el nombre de pel·lícules gira al voltant de cent, una xifra que sembla que ha adquirit un valor simbòlic: *El cine negro en cien películas* (Santamarina, 1998) i *Obras maestras del cine negro* (Sánchez Noriega, 1998); d'altra banda, Balagué (2004) es limita a un corpus de cinquanta-una pel·lícules. Cal destacar que, en el primer cas, la selecció abasta de 1912 a 1998, amb la consegüent difuminació del concepte, mentre que en el segon la selecció comprèn de 1930 a 1960; en el tercer exemple, Balagué incorpora el cinema dels anys 30 i arriba fins a l'actualitat. En general, gràcies a la recuperació de títols en DVD, el *corpus* sobre el qual treballa la crítica tendeix a ser cada vegada més accessible, la qual cosa facilita la familiaritat i la intensitat del comentari, però és innegable que una gran part de títols ressenyats en el *corpus* són de difícil localització per a un públic no especialitzat.

En el seu moment Borde i Chaumeton no van defugir la caracterització del cinema negre: «l'ambivalència moral, la violència criminal i la complexitat contradictòria de les situacions i dels mòbils contribueixen a suscitar en el públic un sentiment d'angoixa o d'inseguretat, [...] és la marca pròpia del cinema negre de la nostra època. Totes les obres d'aquesta sèrie presenten una unitat d'ordre afectiu: *és l'estat de tensió nascut en l'espectador per la desaparició de les referències psicològiques. La vocació del cinema negre era crear un malestar específic*» (Borde i Chaumeton, 1955: 15; la cursiva pertany a l'original). Potser no va ser difícil reunir una sèrie de pel·lícules al voltant d'aquesta caracterització, però res no és més difícil de controlar que les reaccions del públic. Com es pot reconèixer aquest «malestar específic» i com pot ser adscrit precisament a unes pel·lícules i no a unes altres? Per més discutibles que siguin els seus fonaments, basats en una fenomenologia de la recepció d'improbable verificació empírica, Borde i Chaumeton proporcionaven el 1955 una etiqueta i seleccionaven un grup de pel·lícules (vint-i-dues, recordem-ho) a les quals podien aplicar-la i, al mateix temps, esbossaven un cànon de referència.

Quan el cinema negre, amb l'etiqueta de *film noir* òbviament prestada del francès, va esdevenir un objecte d'estudi per a la crítica nord-americana, també hi va haver diversos intents de definició o de caracterització. Un dels que més èxit va tenir va ser el del guionista i crític Paul Schrader, que nega que el cinema negre sigui un gènere i afirma que es tracta d'un període específic de la història del cinema reduït a les pel·lícules produïdes a Hollywood els anys 40 i primers 50 que «representaven un món de carrers de ciutat foscos, molls, de crim i corrupció» (Schrader, 1996: 53-54). El tema dominant del cinema negre seria la passió pel passat i pel present, però també la por al futur; en efecte, l'heroi del cinema negre tem mirar cap endavant i en canvi s'esforça a viure al dia i si no ho aconsegueix es refugia en el passat (1996: 58). Ara bé, per a Schrader el cinema

negre és sobretot un estil, perquè elabora els conflictes visualment i no temàticament, amaga el tema en l'estil (1996: 63).

Pel seu costat, James Damico va intentar d'oferir un prototip de l'estructura model del cinema negre, que faria així:

Bé per obra del destí o de l'atzar o perquè ha estat contractat per a una feina específicament associada amb ella, un home l'experiència de la vida del qual el porta a ser implacable i sovint amarg coneix una dona no gens innocent amb una actitud semblant que l'atreu sexualment de manera fatal. A causa d'aquesta atracció, bé perquè la dona l'hi indueix o bé perquè és el resultat natural de la seva relació, l'home arriba a l'estafa, intenta l'assassinat o realment assassina un segon home a qui la dona està infelïçment o involuntàriament lligada (en general n'és el marit o l'amant), un acte que sovint mena a que la dona traeixi el protagonista, però que en qualsevol cas ocasiona la destrucció, a vegades metafòrica però normalment literal, de la dona, de l'home al qual està lligada i sovint del mateix protagonista (1978: 103).

Un esquema que, ho diré de passada, encaixa com un guant amb *Perdición* (1944), *Perversidad* (1945), *Retorno al pasado* (1945) o *Forajidos* (1946), només en part amb *El halcón maltés* (1941), i no gens amb *Laura* (1944), *El sueño eterno* (1946) o *Los sobornados* (1953), pel·lícules que formen part no solament del *corpus* sinó també del cànon del cinema negre. La provatura de Damico té, doncs, un èxit limitat, perquè no descriu la totalitat del *corpus* (ni tan sols del cànon) del cinema negre.

Per tal de fer via, enumeraré el conjunt de trets que segons Sánchez Noriega (1998) caracteritzen el cinema negre com a gènere: a) personatges estereotipats; b) històries dramàtiques en l'evolució de la trama de les quals la mort o la violència mortal tenen un protagonisme important; c) els conflictes i la criminalitat determinats per un context social; d) els personatges situats al marge de la llei, en la conducta dels quals no sempre coincideixen legalitat i moralitat; e) l'acció narrada és contemporània i ocorre amb preferència en espais urbans; f) l'estètica visual té un caràcter expressionista; g) els diàlegs són tallants, molt «cinematogràfics» i sovint cíncics; i h) les històries es basen en novel·les barates (*pulp fiction*) i en reportatges periodístics (Sánchez Noriega, 1998: 12-13). El primer que es pot objectar a aquesta llista és que en una bona part no són característiques distintives del gènere negre sinó del cinema de Hollywood de l'època; per exemple, en el *western* no només abunden els personatges estereotipats sinó que hi dominen i els diàlegs tallants i cíncics hi sovintegen; l'estètica visual de tipus expressionista tampoc no és exclusiva del cinema negre sinó que la comparteix amb altres gèneres cinematogràfics coetanis; els paisatges urbans i la contemporaneïtat són corrents a les pel·lícules musicals i a les comèdies. El lloc central de la mort i la violència tampoc no seria distintiu si es pensa en gèneres consolidats afins,

anteriors o coetanis, com el de gàngsters, el de detectius o, d'una manera molt general, el del thriller. En aquesta línia, i en relació sobretot amb el gènere de detectius, però també amb el western, la no coincidència de legalitat i de moralitat tampoc no seria un tret exclusiu. En fi, podria semblar un tret propi la determinació social, però la comparteix amb el gènere de problemàtica social i, a més, tampoc no és sempre explícita en el *corpus* del cinema negre. És innegable, per acabar, que el cinema negre es nodreix en gran part de novel·les barates i de reportatges periodístics, i encara que s'ha insistit en el gran deute amb la narrativa més popular (Palacios, 2005; Cattrysse, 1992), tampoc no es tracta d'un fenomen exclusiu ni tots els autors adaptats pertanyen a la mateixa categoria. En aquest sentit és obligat reconèixer la preeminència de novel·listes com ara D. Hammett, R. Chandler, J. M. Cain o C. Woolrich, fins i tot de G. Greene, per damunt de molts altres, situats alguns d'ells a la frontera entre la literatura popular i la culta (Chandler), però no pas tots adscrits en el que ara anomenem novel·la negra (Cattrysse, 1992).

Torno enrere i recordo ara que en el seu llibre Borde i Chaumeton parlen amb precaució de sèrie i no de gènere quan es refereixen al cinema negre, i defineixen la sèrie com

un conjunt de pel·lícules nacionals que comparteixen alguns trets comuns (estil, atmosfera, tema...) prou forts per distingir-los sense lloc per a l'equívoc i donar-los, amb el temps, un caràcter inimitable (Borde i Chaumeton, 1955: 2).

A hores d'ara, és indiscutible que el cinema negre és un conjunt de pel·lícules nacionals, concretament nord-americanes (Coursodon, 1996), i tindrien raó els autors quan afirmen que una sèrie té una duració variable, tant si són dos com deu anys: disset en el cas del cinema negre. Després d'haver examinat sumàriament algunes propostes representatives de caracterització del cinema negre com a gènere, penso que cal admetre que no satisfan les exigències mínimes exigibles, per la qual cosa em sembla pràctic considerar-lo com una sèrie (potser un cicle) amb relacions estretes amb gèneres afins, com el de gàngsters. Això no obstant, sóc incapaç de negar que el llarg esforç crític que ha dreçat el cinema negre com a conjunt amb prou autonomia ha educat la percepció de molts espectadors, entre els quals em compto, per detectar en les pel·lícules nord-americanes produïdes entre 1941 i 1958 la presència (total o parcial) d'un seguit de trets que s'hi han associat, encara que no siguin pròpiament distintius.

Això no obstant, voldria plantejar que el cinema negre es pot caracteritzar com un gènere si s'adopta la metàfora de la constel·lació (Vilella, 2007), que fa possible les diverses tendències temàtiques

que s'hi apleguen i que van des d'una caracterització mínima: cinema de gàngsters, policial, de detectius i criminal (Herdero i Santamarina, 1996), passant per la de Borde i Chaumeton (1955), fins a enumeracions excessives que de tan detallades resulten inútils, com ara la pionera de Durgnat (1970) o la més recent de Silver i Ursini (2004). Insisteixo que el cinema negre s'ha anat formant al voltant d'una selecció de pel·lícules, un cànon pròpiament dit, cadascuna de les quals ha esdevingut d'una banda un clàssic del gènere i de l'altra un referent perquè al seu torn s'hi apleguessin altres pel·lícules que en compartien trets però que no arribaven a la seva qualitat estètica o temàtica. És fàcil trobar en estudis del cinema negre que determinades pel·lícules són la quinta essència del gènere o que en representen, si més no, una línia temàtica, narrativa o estilística significativa. Cadascuna d'aquestes pel·lícules constituïria, doncs, un nucli de la constel·lació (que seria el cinema negre en conjunt) envoltada d'un seguit de pel·lícules afins, les quals, com més lluny del model, del clàssic, tindrien més possibilitats de compartir trets d'un altre nucli temàtic. Les estrelles més lluminoses (els clàssics) servirien, és clar, per organitzar les més pàl·lides (ordenades en una gamma descendent), les quals omplirien, però, l'espai entre aquelles i n'assegurarien les transicions fins a arribar a un límit en què el gènere s'esborraria, es desnaturalitzaria, no sense contaminar gèneres afins com ara el *western*, el melodrama o la ciència ficció (Ballinger i Graydon, 2007: 233-246). Un efecte accessori és que no caldria tancar el *corpus* perquè sempre seria possible trobar trets de cinema negre en pel·lícules que podrien semblar en principi allunyades dels models incorporats al cànon.

Si és cert que tota obra canònica o clàssica viu gràcies al comentari (Kermode, 1983: 67), és indiscutible que el cànon del cinema negre ha generat nombrosos comentaris i interpretacions que no han prescindit de la mitologia que tendeix a sorgir al voltant de les estrelles cinematogràfiques. En relació amb la seva pròpia existència i a l'estatut com a gènere o sèrie, el cinema negre ha suscitat nombroses lectures i la crítica hi ha buscat no tan sols uns trets estilístics sinó també temàtics que proporcionin en certa mesura una imatge de la societat en què va néixer. Una bona part dels estudiosos del cinema negre l'interpreten com una resposta als problemes de la societat nord-americana: el desenvolupament de la delinqüència organitzada al llarg dels anys 20 a causa de la implantació de la Llei Seca i la seva expansió durant la dècada següent que genera la figura inconfusible del gàngster, la corrupció de la policia, la justícia, la política i l'administració pública; les inquietuds que van provocar tant la guerra com el retorn dels soldats, seguit per una altra guerra, aquesta en principi només ideològica, la guerra freda, etc.

La bibliografia tendeix a representar el cinema negre com una anàlisi crítica de la societat nord-americana, de les seves desigualtats i

injustícies, de la corrupció generalitzada, que deixaven indefens el ciutadà normal i corrent i empenyien a la misèria els més febles i sembraven la llavor del crim entre els més desprotegits. No es pot oblidar la crisi de 1929 i la depressió econòmica que la va seguir i que va deixar milions de persones sense feina. Però no és igual donar una explicació de tot el gènere o la sèrie per la seva relació amb la societat que la interpretació de pel·lícules concretes. En el cas de la totalitat, és molt difícil relacionar el *corpus* sencer amb la societat de l'època, donat que no totes les pel·lícules toquen els mateixos temes ni ho fan de la mateixa manera, és a dir, no se'ls pot assignar a totes la mateixa actitud crítica (només cal recordar que és una norma del cinema clàssic reduir totes les situacions a un cas individual i atenuar en paral·lel la responsabilitat de la societat); a més, un període històric de gairebé dues dècades tan plenes d'esdeveniments interns (el gangsterisme, la violència, la crisi econòmica) i externs (la guerra mundial) admet una diversitat d'interpretacions i palesa si calia la relació, sempre indirecta i complexa, entre els productes cinematogràfics i la vida social. Això no obstant, estudis com ara el de Coma i Latorre (1981), Heredero i Santamarina (1996) o Luengos (1997) s'esforcen a reconstruir el context històric del cinema negre i les seves tensions ideològiques adoptant una posició que crec que es pot conceptualitzar com a progressista a l'hora de valorar el *corpus*.

És una precaució que no s'ha de descuidar en una anàlisi sociològica que el producte artístic, el cinema negre en aquest cas, respon també i segurament en primer lloc a les regles específiques que en van governar la producció: les del sistema de producció dels estudis de Hollywood, en primer lloc, i les més concretes del cinema criminal o *thriller*, en segon lloc; a més de reflectir la possible influència de l'expressionisme cinematogràfic que alguns directors alemanys van poder importar, però també les relacions d'oposició o afinitat amb la manera de fer dominant a Hollywood (Bordwell, 1985: 74-77). Cal tenir en compte, doncs, les condicions imperants de producció que dominaven als estudis, grans i no tan grans, de Hollywood, com ara l'*star system* o la distinció entre la sèrie A i la sèrie B (pel·lícules que en una doble sessió feien el paper de farciment), és a dir, entre els pressupostos i els mitjans a disposició dels cineastes (Kerr, 1979). De fet, una gran part del corpus del cinema negre el componen pel·lícules de baix pressupost, de sèrie B, la qual cosa condiciona com és lògic la seva qualitat estilística o narrativa, a causa d'una fotografia convencional, d'uns guions esquemàtics o d'un temps de filmació molt reduït. Naturalment, pel·lícules bones i dolentes es barregen en el *corpus*, però fins i tot en el cànon del cinema negre: *El halcón maltés* (1941) de John Huston, o *El sueño eterno* (1946), de Howard Hawks, al costat d'*El demonio de las armas* (1950), de Joseph H. Lewis, o *Detour* (1945), d'Edgar G. Ulmer.

Un altre factor en el qual s'ha de parar esment i que porta de la interpretació sociològica al problema de l'autor és l'estudi dels directors del cinema negre. Sánchez Noriega (1998) inclou nou pel·lícules de Fritz Lang en la seva recopilació d'obres mestres del cinema negre, acompanyades per cinc d'Alfred Hitchcock, Otto Preminger i Robert Siodmak, amb quatre d'Orson Welles i amb tres pel·lícules de Sam Fuller, John Huston, Mervyn LeRoy, Raoul Walsh, Billy Wilder i William Wyler. La llista de noms suscita de seguida dubtes sobre si totes les pel·lícules de Lang ressenyades pertanyen al cinema negre o quines pel·lícules de Hitchcock s'hi poden adscriure, i també el paper que van tenir en el gènere els directors d'origen alemany i els nord-americans, i la importància de la seva influència en la construcció del gènere o sèrie. Encara és més interessant demanar quin és el pes que les pel·lícules de cinema negre tenen en la filmografia d'altres directors i les condicions que van fer possible que es dediquessin a aquest tipus de cinema, com és el cas de Wilder, director de *Perdició* (1944), considerada una obra mestra del gènere. Aprofito també per cridar l'atenció sobre el fet que, en uns anys en que la teoria de la literatura discuteix la mort de l'autor, la crítica cinematogràfica, seguint la *politique des auteurs* impulsada els anys 50 per *Cahiers du Cinéma*, també s'ha dedicat a rescatar directors de la sèrie B com ara Phil Karlson, Joseph H. Lewis o Edgar G. Ulmer. Sembla que les pel·lícules de cinema negre de la filmografia d'aquests autors van ser determinants i, tot i les limitacions pressupostàries, s'hi ha volgut veure traces de personalitat, encara que no sigui una empresa fàcil (Palacios i Weinrichter, 2005).

Convé recordar com n'era de poderosa la censura del codi Hayes (en vigor des de mitjans dels anys 30) en aspectes relacionats amb la moral pública, en la qual dominava un puritanisme restret que reprimia la manifestació de l'erotisme i de qualsevol altra opció que no fos l'heterosexualitat més convencional. El codi imposava que la representació visual de l'erotisme fos molt controlada i obligava a dependre sobretot de la insinuació, del doble sentit, del suggeriment. La famosa escena de la primera trobada entre el venedor d'assegurances i la mestressa de casa a *Perdició* (1944), de Billy Wilder, descansa tant en mínimes insinuacions visuals (una tovallola que suggereix la nuesa, una cadeneta al turmell de la dona) com en una conversa plena de dobles sentits (escrita per R. Chandler, per cert). L'erotisme de les relacions entre els amants d'*El demonio de las armas* (1949), de Joseph H. Lewis, és insinuat mitjançant mirades intenses i petons i abraçades molt controlats, a més de la passió comuna per les pistoles.

Un terreny en què el cinema negre ha esdevingut un objecte d'estudi privilegiat és la crítica de gènere (Kaplan, 1980; Krutnick, 1991). La representació del masculí i del femení, fins i tot de l'homosexualitat (tan velada, però present), té un gran interès en un cinema que

proporciona una estimulants galeria de *tough guys* i de *femmes fatales*, acompanyats d'una vasta nòmina de perdedors. Només cal recordar els papers de Burt Lancaster, de físic poderós, convertit en el joguet de dones de gran bellesa, però autèntiques depredadores, Ava Gardner i Yvonne de Carlo, a *Forajidos* (1946) i *El abrazo de la muerte* (1949), totes dues dirigides per Robert Siodmak. O en el protagonista masculí de *Perdición* (1944) doblement enganyat per la seva còmplice i amant. O els protagonistes masculins de *Retorno al pasado* (1947), de Jacques Tourneur, que troben la mort en mans de la dona que els ha enganyat a tots dos. És clar que al costat d'aquests perdedors, destaca un repertori de detectius i de policies durs (alguns dels quals han esdevingut icones del cinema negre i de l'imaginari mundial), com ara Sam Spade o sobretot Philip Marlowe, interpretats tots dos per Humphrey Bogart, o el policia de *Los sobornados* (1953), interpretat per Glen Ford, que ja havia causat una profunda impressió bufetejant Rita Hayworth a *Gilda* (1946), de Charles Vidor. Tampoc no puc deixar de mencionar la llarga llista de gàngsters interpretats tant pel mateix Bogart com per Edward G. Robinson o James Cagney, que després esdevindrien policies o investigadors també prou durs (Silver i Ursini, 2005; Simsolo, 2005; Ballinger i Graydon, 2007).

La dona fatal, la vampiressa, és un personatge ambigu (Weinrichter, 2005b), perquè l'engany i la traïció són castigats al final, i la duen a la destrucció o la mort, com els passa a les protagonistes d'*El halcón maltés* (1941), de John Huston; *Forajidos* (1946), de Robert Siodmak, o *Callejón sin salida* (1947), de John Cromwell. Però el que no es pot negar d'aquest tipus de personatge és la força, la disposició per actuar i per dominar els homes, com per exemple la dona de *Perversidad* (1945), de Fritz Lang, que explota l'amant que la manté robant diners de l'empresa on treballa, però que la mata quan es riu d'ell. En aquest sentit és ben interessant el personatge femení d'*El demonio de las armas* (1950), que perquè vol una vida còmoda arrossega el seu amant a robar per obtenir molts diners molt de pressa. O l'oposició que s'estableix quasi al principi de *Forajidos* (1946) entre la noia rossa, la promesa juvenil (la veïna de la porta del costat) del protagonista, i la morena dona fatal (parella d'un gàngster) per la qual se sent irresistiblement atret i que irremeiablement el traïx.

En fi, el text en si, la pel·lícula, ha estat objecte d'intens estudi en la bibliografia del cinema negre. D'una banda, s'ha invertit molt d'esforç a determinar les característiques del conjunt, de la sèrie en la seva totalitat, amb resultats discutibles, però, d'altra banda, això no ha estat obstacle perquè s'hagi dedicat molta atenció, i cada vegada més, a l'estudi detallat de pel·lícules i fragments de pel·lícules. Una de les línies més prometedores va ser la que va encetar Paul Schrader (1996) quan va declarar que el cinema negre

és un estil, una atmosfera, proposta que, amb molts matisos, ha tingut bastant èxit en una bibliografia en creixement constant i que ha generat multitud d'acurats exàmens formals que no renuncien a intents de caracterització del conjunt, al mateix temps que miren de justificar l'adscripció de pel·lícules concretes al *corpus* encara en procés de formació (Place i Peterson, 1974). Que el cinema negre té un estil propi és una afirmació discutible, certament, perquè hi ha bastants pel·lícules, no tan sols del *corpus* sinó també del mateix cànon, que presenten molt pocs trets estilístics dels que se solen enumerar més enllà de les previsibles escenes nocturnes de carrers mullats i solitaris i d'interiors amb una il·luminació molt contrastades.

El sintagma *cinema negre* es fa servir avui tant per designar quasi totes les pel·lícules de temàtica criminal produïdes pels estudis de Hollywood entre 1941 i 1958 així com les nombroses pel·lícules posteriors de crims (el *post-noir* o *neo-noir*) que encara que no facin servir l'estètica de l'època clàssica, com a mínim n'asseguren una continuïtat. En aquest sentit, tant per la presència en pel·lícules actuals com per la pervivència del *corpus* i sobretot del cànon de l'època clàssica, crec que el cinema negre forma part de l'arsenal visual i iconogràfic actual no només dels crítics i dels estudiosos sinó de molts espectadors, que no poden (ni volen) fugir de la fascinació que exerceix (Weinrichter, 2005a).

Bibliografia

- AA. VV. (1980): *Women in Film Noir*, ed. de E. A. Kaplan, Londres: BFI
- AA. VV. (2005): *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, ed. de J. Palacios i A. Weinrichter, Madrid: T & B
- AA. VV. (1996): *Film Noir Reader*, ed. de A. Silver i J. Ursini, Nova York: Limelight
- ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós
- BALAGUÉ, C. (2004): *Las mejores películas de cine negro*, Madrid: Ediciones JC
- BALLINGER, A.; GRAYDON, D. (2007): *The Rough Guide to Film Noir*, Londres: Rough Guides
- BORDE, R.; CHAUMETON, E. (1955): *Panorama du film noir*, París: Editions de Minuit
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMAS, K. (1985): *The Classical Hollywood Cinema*, Londres: Routledge & Keagan Paul
- BOULD, M. (2005): *Film Noir: From Berlin to Sin city*, Londres: Wallflower
- COMA, X. (1985): *Diccionari de la novel·la negra*, Barcelona: Edicions 62.
- COMA, X. (1994): *Diccionari del cinema negre*, Barcelona: Edicions 62
- COMA, J.; LATORRE, J. M^a. (1981): *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona: Fabregat
- COURSODON, J. P. (1996): «La evolución de los géneros» a Rimbau, E.; Torreiro C. (eds.), *Historia general del cine, VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid: Cátedra, 225-307.
- DAMICO, J. (1978): «Film Noir: A Modest Proposal» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 95-105
- DUNCAN, P. (2006): *Film Noir*, Harpenden: Pocketessentials
- DURGNAT, P. (1970): «Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir» a Silver A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 37-51
- ECO, U. (2009): *El vértigo de las listas*, Barcelona: Lumen
- HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. (1996): *El cine negro*, Barcelona: Paidós
- KERMODE, F. (1985): *Forms of Attention*, Chicago: University of Chicago
- KERR, P. (1979): «Out of What Past? Notes on the B Film Noir» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 107-127
- KRUTNICK, F. (1991): *Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres: Routledge
- LUENGOS, J. (1997): *Rojo sobre negro (1930-1960)*, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo
- MARTIN, A. (2001): «Light my FIRE: The Geology and Geography of Film Canons», *Australian Film Critics Association (AFCA)*, [22/05/2010], <<http://www.afca.org/LightFire.php>>
- NAREMORE, J. (1998): *More than Night: Film Noir and its Contexts*, Berkeley: University of California
- NEALE, S. (2000): *Genre and Hollywood*, Londres: Routledge
- PALACIOS, J. (2005): «Páginas negras. Film noir y literatura: el punto de vista pulp» a Palacios, J. i Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 17-65
- PEREZ BOWIE, J. A. (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad
- PLACE, J.; PETERSON, L. (1974): «Some Visual Motifs in the Film Noir» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 77-93.
- SALLITT, D. (2002): «Sight Unchanged: How did the Film Canon get so Stodgy?», *Slate*, [22/05/2010], <<http://www.slate.com/id/2069759/>>
- SANCHEZ NORIEGA, J. L. (1998): *Obras maestras del cine negro*, Bilbao: Mensajero
- SANTAMARINA, A. (1998): *El cine negro en 100 películas*, Madrid: Alianza Editorial
- SCHRADER, P. (1996): «Notes on Film Noir» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*,

- Nueva York: Limelight, 53-63
- SCHRADER, P. (2006): «Canon Fodder», *Film Comment*, 5, vol. XLII, 33-49
- SILVER, A.; WARD, E.; ed. (1992): *Film Noir: An Encyclopedia of the American Style*, Woodstock: Overlook
- SILVER, A.; URSINI, J. (2004): *Film Noir*, Colonia: Taschen
- SIMSOLO, N. (2005): *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid: Alianza
- STEIGER, J. (1985): «The Politics of Film Canons», *Cinema Journal*, 3, vol. XXIV, 4-23
- SULLÀ, E. (2007): «El cànon literari: per a una definició operativa», *Literatures*, 5, 9-22
- VILELLA, E. (2007): *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*, Lleida: Pagès
- WEINRICHTER, A. (2005a): «Fundido a negro. La oscura fascinación del film noir» a Palacios, J. i Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 67-99
- WEINRICHTER, A. (2005b): «Kiss kiss bang bang: La femme noire» a Palacios, J. i Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 321-331
- WOLLEN, P. (1993): «Films: Why do Some Survive and Others Disappear?», *Sight & Sound*, 5, vol. III, 26-28

SOBRE LA FORMACIÓN DEL CANON DEL CINE NEGRO

Enric Sullà

Catedrático

Universidad Autónoma de Barcelona

Cita recomendada || SULLÀ, Enric (2010): "Sobre la formación del cánon del cine negro" [artículo en línea], *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, 13-28 [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/enric-sulla.html> >.

Ilustración || Patricia López.

Traducción || Ester Ballester.

Artículo || Encargado | Recibido: 31/03/2010 | Publicado: 07/2010

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumen || Es más fácil establecer un canon que analizar su proceso de formación. El presente artículo intenta explicar cómo se ha formado el canon del cine negro proponiendo la distinción entre el *corpus* o catálogo, la totalidad de las películas, y el canon, las obras maestras. Estas obras han constituido los modelos en torno a los cuales, como en una constelación, los estudiosos han intentado determinar los rasgos distintivos del conjunto con respecto al orden temático, narrativo y estilístico. Una construcción crítica al fin y al cabo, no hay un acuerdo sobre si el cine negro es un género en el marco teórico, una serie o un ciclo del cine norteamericano, pero es innegable su existencia en el marco empírico.

Palabras clave || Canon | Cine negro | Género | Ciclo | Rasgos distintivos | Personajes representativos.

Abstract || It is easier to establish a canon than to analyze its formation process. This article attempts to explain how the film noir canon was formed using the distinction between the *corpus* or catalog, the whole of the films, and the canon, the masterpieces. These have constituted the models, upon which, like in a constellation, the academics have attempted to gauge the distinctive features of the lot in the thematic, narrative and stylistic orders. A critical construction in the end, there is not agreement about if film noir is a genre at the theoretical level, either a series or a cycle of the American cinema, but its existence is undeniable at the empirical level.

Key-words || Canon | Film noir | Genre | Cycle | Distinctive features | Representative characters.

Al hablar de canon se suele producir una confusión entre el canon propiamente dicho y lo que propongo designar como catálogo o *corpus*. Cabe mencionar que este último término incluye la totalidad de las obras objeto de consideración; en el caso que me ocupa, el conjunto de películas que se agrupan bajo la denominación de «cine negro». Por otra parte, el canon sólo estaría constituido por aquellas películas sobre cuya calidad hay un consenso; dicho de otro modo, es el conjunto de películas que la colectividad considera (más) valioso y, por tanto, digno de conservación, estudio y admiración (Sullà, 2007: 9-22). Sin embargo, lo remarco, es un número reducido de películas, seleccionadas del catálogo o *corpus* (también conservado) por el valor que se les atribuye según criterios que pueden diferir (representatividad histórica, temática, estilística, narrativa, de personajes, etc.), resultado de un proceso de selección que, en el caso del cine, por su corta historia, se observa mejor que en la literatura.

Por una parte, la formación del canon del cine negro pone de manifiesto tanto la generación de un consenso alrededor de una serie de películas como la coexistencia de cánones divergentes, no sólo sucesivos sino contemporáneos; por otra, es evidente la intervención de grupos diversos en la selección, empezando por las mismas productoras y distribuidoras (que han guardado o no las películas, que continúan su explotación en los diferentes medios), los bibliotecarios y archiveros (que las han comprado, guardado y puesto al alcance del público), los profesores (que escogen películas para explicarlas en clase o para estudiarlas y contribuyen a su prestigio y difusión), los mismos cineastas (que les han hecho referencia en su obra filmada o escrita, que las han rescatado y restaurado) y, finalmente, el público, tanto desde la perspectiva comercial (las cifras de espectadores) como desde la culta (grupos reducidos que dedican una atención particular a películas, géneros o directores concretos) (Steiger, 1985; Wollen, 1993; Schrader, 2006). Es más, uno de los mecanismos de formación del canon cinematográfico serían las votaciones que en diversas ocasiones (festivales, celebraciones, números especiales de periódicos o revistas) pretenden elaborar una lista de las mejores películas en general o de un género o período determinado. Por ejemplo, la revista británica *Sight & Sound* convoca cada diez años, desde 1962, una votación para decidir las diez mejores películas de la Historia, con resultados históricamente variables; en las votaciones, por cierto, al principio sólo intervenían críticos, pero finalmente también se invitó a directores de cine, siempre con un alcance internacional (Martin, 2001; Sallit, 2002). Todo ello facilita, por una parte, hacer el diagnóstico del estado de la opinión o del gusto con relación al cine y, por otra, orientar a los que se inician dándoles una lista de películas que deben ver, que deben conocer.

En cuanto al cine negro, cabe mencionar, en primer lugar, que fue la crítica cinematográfica francesa la que designó como cine negro un breve conjunto de películas norteamericanas estrenadas en Francia en 1945, después de la liberación de los nazis, porque se parecían a la denominada *serie negra* editada por Gallimard, una colección de novelas policíacas que incluía, también desde 1945, obras y autores de la corriente *hard-boiled* surgida también en los Estados Unidos durante los años veinte y treinta del siglo pasado en torno a la revista *pulp Black Mask* (Naremore, 1998). Todo lo que se puede decir es que, en un primer momento, las novelas y películas tenían el crimen como ingrediente común y esencial; es más, la misma corriente de novela norteamericana ha acabado recibiendo también el nombre de novela negra (Coma, 1985; 1994). Los críticos franceses insistieron en esta percepción desde 1946 hasta que, en 1955, Raymond Borde y Etienne Chaumeton estuvieron en condiciones de publicar un *Panorama del cine negro* con un índice cronológico en el que incluían hasta seis series de películas, de las que sólo una era considerada completamente cine negro (entre la psicología criminal, las películas criminales de la época, las películas de gánsteres, los documentales policíacos y las películas de tendencia social). Una serie pues, la del cine negro, en la que se incluían sólo veintidós películas norteamericanas producidas entre 1941 y 1951.

Para la formación del *corpus* del cine negro ha sido necesario seleccionar películas, pero también establecer unos límites temporales. En este caso, existe un cierto consenso respecto a estos límites, que comprenden de 1941 a 1958 (Schrader, 1996), aunque hay quien avanza su nacimiento a 1940 y quien retarda su desaparición hasta 1959 o 1960. También hay quien incluye dentro del cine negro películas de temática criminal de los años treinta e incorpora en el *corpus* en concreto el cine de gánsteres de esta década (Herdero y Santamarina, 1996; Luengos, 1997). Por el contrario, hay quien no tiene ningún inconveniente en prolongar la existencia del cine negro hasta hoy mismo, con los cambios y mutaciones que son de suponer (Sánchez Noriega, 1998; Santamarina, 1999; Balagué, 2004; Ballinger y Graydon, 2007). Está claro que determinar las fronteras cronológicas del cine negro supone en el mismo movimiento fijar un período histórico y dotar al fenómeno de antecesores y sucesores, así como de una historia o evolución interna si se le aplica el modelo orgánico de nacimiento, madurez y decadencia que daría pie a las correspondientes etapas intermedias que distinguen, por ejemplo, tanto Borde y Chaumeton (1955) como Schrader (1996) o Herdero y Santamarina (1996). En cualquier caso, el cine negro de la considerada época clásica, el producido entre 1941 y 1958, constituye en principio un *corpus* cerrado.

Ahora bien, en el proceso de formación tanto del *corpus* como del canon del cine negro hay un paso fundamental que resulta conveniente destacar. Con la finalidad de otorgarle una entidad específica en la abundante bibliografía norteamericana e internacional de los años setenta hasta la actualidad, es posible observar un gran esfuerzo de análisis para que sea un género más entre los propios de Hollywood. Es una maniobra fácil de entender, porque si el cine negro fuera un género tendría el mismo reconocimiento que otros géneros de Hollywood con una existencia sociocultural e histórica indiscutida. Sin embargo, no todos los estudiosos del cine negro están de acuerdo en concederle este estatus.

Para establecer un poco de orden, quiero recordar que un género cinematográfico es, en primer lugar, «un *esquema* básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria»; en segundo lugar, una «*estructura* o entramado formal»; en tercer lugar, es una «*etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones [...] de distribuidores y exhibidores» y, en cuarto y último lugar, un género «es un *contrato* con el espectador» (Altman, 1999: 35; la cursiva pertenece al original; también Pérez Bowie, 2008). El estatus de género es, pues, una convención sociocultural que regula la producción, la distribución y el consumo de las películas afectadas y determina también sus rasgos distintivos. Pues bien, se puede afirmar rotundamente que no existía en el sistema de géneros vigente en Hollywood durante los años cuarenta y cincuenta un género que la misma industria denominara cine negro; en pocas palabras, ni los estudios de Hollywood producían cine negro (no lo sabían ni los directores ni las productoras), ni los exhibidores programaban cine negro, ni los espectadores sabían que estaban viendo cine negro, ni la crítica (norteamericana, la más cercana) utilizaba esta denominación. En cualquier caso, se puede decir que existen, como géneros más o menos independientes, las películas de gánsteres, de detectives y de suspense o criminales (lo que se suele llamar en inglés *thriller*, un término de difícil traducción) (Neale, 2000); todas eran películas en las que el crimen era el factor común, sí, pero lo trataban desde vertientes diferentes. Desde el punto de vista histórico, no existía, pues, un esquema básico, una estructura ni un contrato específicos de algo denominado cine negro, lo que no quiere decir que directores, guionistas y productores no trabajasen siguiendo el modelo de unas películas que compartían personajes, historias y formas de contar y que generaron una cierta moda entre 1940 y 1960, si tomamos los límites cronológicos más extendidos.

En este punto, es procedente mencionar las distinciones que ayudarán a entender la maniobra crítica que produce el concepto de cine negro porque, de los factores que intervienen en la formación del canon, es la crítica la que ha intervenido decisivamente en la construcción del cine negro. En primer lugar, el punto de partida es

el conjunto de la producción de Hollywood durante los años del cine negro clásico, de 1941 a 1958, que asciende a un total de 6.359 títulos, una cantidad bastante impresionante. En segundo lugar, hay que tener en cuenta que, en la misma época, el cine negro tiene un catálogo (un *corpus*) que abarca desde veintidós títulos de Borde y Chaumeton (que no van más allá de 1951) hasta los 312 del catálogo de Silver y Ward (1992) o los 409 del de Luengos (1997), siempre haciendo referencia al cine producido entre 1941 y 1958. Esto supone un 4,9 % en el primer caso y un 6,4 % en el segundo, con relación al porcentaje respecto a la producción total (Neale, 2000: 156). No tiene tanta importancia que el porcentaje sea pequeño, porque ello sólo indicaría que se trata de un género menor en el conjunto de la producción de Hollywood, sino el criterio con el que se han hecho las diferentes selecciones, cuyo resultado es, por ejemplo, que Luengos asigna al cine negro películas como *La mujer leopardo* (1942) o directores como Hitchcock, cuya película *Extraños en un tren* (1951) podría entrar de lleno en el período clásico del cine negro.

De todos modos, aunque el cine negro represente un porcentaje pequeño del denominado cine clásico de Hollywood, es con respecto a este con el que debe ser definido (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985). De hecho, el conjunto de películas que entran dentro de la época del cine clásico (1941–1958) es el *corpus* por excelencia, lo que hace evidente que se ha hecho un esfuerzo notable para constituir un catálogo específico del cine negro con unos límites definidos, estables, tal como corresponde a un género, aunque el resultado fluctúa entre los catálogos de Silver y Ward (1992), Luengos (1997) y Duncan (2006), entre otros. Todos estos autores amplían los límites cronológicos de 1940 a 1960 con respecto al período clásico y no tienen ningún inconveniente en incorporar precedentes y epígonos. Sin embargo, la crítica ha tendido a trabajar, no con este *corpus* (que podría ser excesivo si se observa bien), sino con una selección cuyo resultado es el canon propiamente dicho, constituido por las obras maestras, los clásicos, del cine negro. Es a partir de este núcleo de películas, producto, sin duda, de un cierto consenso de la crítica, que la tradición académica ha construido el modelo conceptual de cine negro que después ha intentado corroborar en otras películas del *corpus* en las que le ha parecido que lo reconocía, si no completamente, al menos parcialmente. Repito que se ha tratado de una operación crítica que ha atribuido el *corpus* a factores sociales e históricos, que ha encontrado rasgos distintivos y antecedentes (y sucesores) a partir de un número limitado de películas y que los ha proyectado hacia el pasado, con la consecuencia de atribuir unidad y coherencia a un conjunto que, es importante recordarlo, no es el resultado completo de un análisis sistemático (faltan los rasgos distintivos) ni tampoco una realidad empírica inequívocamente documentada (Neale, 2000: 153). La maniobra, cabe remarcarlo,

pretende cerrar, por una parte, la lista de películas que es posible adscribir al cine negro, pero, por otra, deja abierta la puerta a nuevas inclusiones dada la esencial indefinición de las características distintivas del cine negro.

No tiene que sorprender que el canon del cine negro adopte la forma de la lista (Eco, 2009), como, por ejemplo, tres obras accesibles al lector hispánico, diccionarios en los que se dan los datos técnicos de cada película y se ofrece un resumen del argumento y un breve comentario. En dos casos el número de películas gira en torno a cien, una cifra que parece haber adquirido un valor simbólico: *El cine negro en cien películas* (Santamarina, 1998) y *Obras maestras del cine negro* (Sánchez Noriega, 1998); por otra parte, Balagué (2004) se limita a un *corpus* de cincuenta y una películas. Cabe destacar que, en el primer caso, la selección abarca desde 1912 hasta 1998, con la consiguiente difuminación del concepto, mientras que, en el segundo caso, la selección comprende desde 1930 hasta 1960. En el tercer ejemplo, Balagué incorpora el cine de los años treinta y llega hasta la actualidad. En general, gracias a la recuperación de títulos en DVD, el *corpus* sobre el que trabaja la crítica tiende a ser cada vez más accesible, lo que facilita la familiaridad y la intensidad del comentario, pero es innegable que una gran parte de los títulos reseñados en el *corpus* son difíciles de localizar para un público no especializado.

En su momento, Borde y Chaumeton no eludieron la caracterización del cine negro: «La ambivalencia moral, la violencia criminal y la contradictoria complejidad de las situaciones y de los móviles concurren para dar al público un mismo sentimiento de angustia o de inseguridad, que es la marca propia de la película negra de nuestra época. Todas las obras de esta serie se hacen notar por la misma identidad de orden emocional; *el estado de tensión que nace en el espectador con la desaparición de sus puntos de guía psicológicos. La vocación de la película negra es la de crear un malestar específico*» (Borde y Chaumeton, 1958: 20; la cursiva pertenece al original). Posiblemente no fue difícil reunir un conjunto de películas en torno a esta caracterización, pero no hay nada más difícil de controlar que las reacciones del público. ¿Cómo puede reconocerse este «malestar específico» y cómo puede adscribirse precisamente a unas películas y no a otras? Por más discutibles que sean sus fundamentos, basados en una fenomenología de la recepción de una verificación empírica improbable, Borde y Chaumeton proporcionaban en 1955 una etiqueta y seleccionaban un grupo de películas (veintidós, recordémoslo) a las que podían aplicarla y, al mismo tiempo, esbozaban un canon de referencia.

Cuando el cine negro, con la etiqueta de *film noir*, obviamente tomada prestada del francés, se convirtió en un objeto de estudio

para la crítica norteamericana, también hubo diferentes intentos de definición o de caracterización. Uno de los que tuvo más éxito fue el del guionista y crítico Paul Schrader, que niega que el cine negro sea un género y afirma que se trata de un período específico de la historia del cine reducido a las películas producidas en los años cuarenta y principios de los cincuenta que «presentaban un mundo de oscuras, mojadas calles urbanas, crimen y corrupción» (Schrader, 2005: 307). El tema dominante del cine negro sería la pasión por el pasado y por el presente, pero también el miedo al futuro; de hecho, el héroe del cine negro teme mirar hacia adelante y, en su lugar, trata de sobrevivir al día; y si no lo logra, retrocede al pasado (2005: 313). Ahora bien, para Schrader, el cine negro es, sobre todo, un estilo, porque elabora los conflictos visualmente y no temáticamente, esconde el tema en el estilo (2005: 299-319).

Por su parte, James Damico intentó ofrecer un prototipo de la estructura modelo del cine negro, que sería así:

Either he is fated to do so or by chance, or because he has been hired for a job specifically associated with her, a man whose experience of life has left him sanguine and often bitter meets a not-innocent woman of similar outlook to whom he is sexually and fatally attracted. Through this attraction, either because the woman induces him to it or because it is the natural result of their relationship, the man comes to cheat, attempt to murder, or actually murder a second man to whom the woman is unhappily or unwillingly attached (generally he is her husband or lover), an act which often leads to the woman's betrayal of the protagonist, but which in any event brings about the sometimes metaphoric, but usually literally destruction of the woman, the man to whom she is attached, and frequently the protagonist himself (1978: 103).

Un esquema que, lo diré de paso, encaja como un guante con *Perdición* (1944), *Perversidad* (1945), *Retorno al pasado* (1945) o *Forajidos* (1946), sólo en parte con *El halcón maltés* (1941), y nada con *Laura* (1944), *El sueño eterno* (1946) o *Los sobornados* (1953), películas que forman parte, no solamente del *corpus*, sino también del canon del cine negro. La probatura de Damico tiene, pues, un éxito limitado porque no describe la totalidad del *corpus* (ni tan siquiera del canon) del cine negro.

Para proseguir, enumeraré el conjunto de rasgos que, según Sánchez Noriega (1998), caracterizan el cine negro como género: a) los personajes estereotipados; b) las historias dramáticas en la evolución de la trama, donde la muerte o la violencia tienen un protagonismo importante; c) los conflictos y la criminalidad determinados por un contexto social; d) los personajes situados al margen de la ley, en cuya conducta no siempre coinciden legalidad y moralidad; e) la acción narrada es contemporánea y ocurre preferentemente en espacios urbanos; f) la estética visual tiene carácter expresionista;

g) los diálogos son tajantes, muy «cinematográficos» y a menudo cínicos; y h) las historias se basan en novelas baratas (*pulp fiction*) y en reportajes periodísticos (Sánchez Noriega, 1998: 12-13). Lo primero que se puede objetar en esta lista es que la mayor parte no son características distintivas del género negro, sino del cine de Hollywood de la época; por ejemplo, en el *western* no sólo abundan los personajes estereotipados sino que predominan, y los diálogos tajantes y cínicos son frecuentes; la estética visual de tipo expresionista tampoco es exclusiva del cine negro, sino que la comparte con otros géneros cinematográficos coetáneos; los personajes urbanos y la contemporaneidad son habituales en las películas musicales y en las comedias. El lugar central de la muerte y la violencia tampoco es distintivo si pensamos en géneros consolidados afines, anteriores o coetáneos, como el de gánsteres, el de detectives o, de una forma muy general, el del *thriller*. En esta línea, y en relación sobre todo con el género de detectives, pero también con el *western*, la no coincidencia de legalidad y moralidad tampoco sería un rasgo exclusivo. Finalmente, podría parecer un rasgo propio la determinación social, pero la comparte con el género de problemática social y, además, tampoco es siempre explícito en el *corpus* del cine negro. Es innegable, para finalizar, que el cine negro se nutre en gran parte de novelas baratas y reportajes periodísticos y, aunque se ha insistido en la gran deuda con la narrativa más popular (Palacios, 2005; Cattrysse, 1992), tampoco se trata de un fenómeno exclusivo ni todos los autores adaptados pertenecen a la misma categoría. En este sentido, es importante reconocer la preeminencia de novelistas como, por ejemplo, D. Hammett, R. Chandler, J. M. Cain o C. Woolrich, e incluso de G. Greene, por encima de muchos otros, situados algunos de ellos en la frontera entre literatura popular y culta (Chandler), pero no todos están adscritos a lo que denominamos novela negra (Cattrysse, 1992).

Vuelvo atrás para recordar que en su libro, Borde y Chaumeton hablan con precaución de serie y no de género cuando hacen referencia al cine negro, y definen la serie como

«un conjunto de películas nacionales que poseyeran algunos rasgos comunes a todas ellas (estilo, atmósfera, temática) lo suficientemente acusados para incluirlas sin equívoco, y para conferirles con el tiempo un carácter inimitable» (Borde y Chaumeton, 1958: 10).

A estas alturas, es indiscutible que el cine negro es un conjunto de películas nacionales, concretamente norteamericanas (Coursodon, 1996), y tendrían razón los autores al afirmar que una serie tiene una duración variable, tanto si son dos como diez años: diecisiete en el caso del cine negro. Después de haber examinado sumariamente algunas propuestas representativas de caracterización del cine negro como género, pienso que es necesario admitir que no

satisfacen las exigencias mínimas exigibles, por lo que me parece práctico considerarlo como una serie (quizá un ciclo) con relaciones estrechas con géneros afines, como el de gánsteres. Sin embargo, soy incapaz de negar que el gran esfuerzo crítico que ha enderezado el cine negro como conjunto con suficiente autonomía ha educado la percepción de muchos espectadores, entre los que me incluyo, para detectar en las películas norteamericanas producidas entre 1941 y 1958 la presencia (total o parcial) de un conjunto de rasgos que se han agrupado, aunque no sean propiamente distintivos.

No obstante, me gustaría plantear que el cine negro se puede caracterizar como un género si se adopta la metáfora de la constelación (Vilella, 2007), que hace posible que las diferentes tendencias temáticas se reúnan y que van desde una caracterización mínima: cine de gánsteres, policial, de detectives y criminal (Herederó y Santamarina, 1996), pasando por la de Borde y Chaumeton (1955), hasta enumeraciones excesivas que de tan detalladas que están resultan inútiles, como la pionera de Durgnat (1970) o la más reciente de Silver y Ursini (2004). Insisto en que el cine negro se ha ido formando en torno a una selección de películas, un canon propiamente dicho, cada una de las cuales se ha convertido, por una parte, en un clásico del género y, por otra, en un referente para que, a su vez, se agruparan otras películas con las que compartían rasgos pero no llegaban a su calidad estética o temática. Es fácil encontrar en estudios sobre cine negro que determinadas películas son la quinta esencia del género o que representaban, al menos, una línea temática, narrativa o estilística significativa. Cada una de estas películas constituiría, pues, el núcleo de la constelación (que sería el cine negro en conjunto), rodeada de una serie de películas afines que, cuanto más lejos del modelo, del clásico, estuvieran, más posibilidades tendrían de compartir rasgos de otro núcleo temático. Las estrellas más luminosas (los clásicos) servirían, sin duda, para organizar a las más pálidas (ordenadas en una gama descendente), pero que llenarían el espacio entre esas y asegurarían sus transiciones hasta llegar a un límite en el que el género se borraría, se desnaturalizaría, no sin antes contaminar a géneros afines como el *western*, el melodrama o la ciencia ficción (Ballinger y Graydon, 2007: 233-246). Un efecto accesorio es que no sería necesario cerrar el *corpus*, porque siempre sería posible encontrar rasgos del cine negro en películas que podrían parecer al principio alejadas de los modelos incorporados en el canon.

Si es cierto que cualquier obra canónica o clásica vive gracias al comentario (Kermode, 1983: 67), es indiscutible que el canon del cine negro ha generado una gran cantidad de comentarios e interpretaciones que no han prescindido de la mitología que tiende a surgir en torno a estrellas cinematográficas. Respecto a su propia existencia y a su estatus como género o serie, el cine negro ha

suscitado innumerables lecturas y la crítica ha buscado no sólo unos rasgos estilísticos, sino también temáticos, que proporcionen en cierta medida una imagen de la sociedad en la que nació. Gran parte de los estudiosos del cine negro lo interpretan como respuesta a los problemas de la sociedad norteamericana: el desarrollo de la delincuencia organizada durante los años veinte a causa de la implantación de la Ley Seca y su expansión durante la década siguiente, que genera la figura inconfundible del gánster, la corrupción de la policía, la justicia, la política y la administración pública; por otra parte, las inquietudes que provocaron tanto la guerra como el retorno de los soldados, seguido por otra guerra, en principio sólo ideológica: la Guerra Fría, etc.

La bibliografía tiende a representar el cine negro como un análisis crítico de la sociedad norteamericana, de sus desigualdades e injusticias, de la corrupción generalizada, que dejaban indefenso al ciudadano normal y corriente y empujaban a la miseria a los más débiles, y sembraban la semilla del crimen entre los más desprotegidos. No puede olvidarse la Crisis de 1929 y la depresión económica que la siguió y que dejó a millones de personas sin trabajo. Pero no es lo mismo dar una explicación de todo el género o serie por su relación con la sociedad que la interpretación de películas concretas. En el caso de la totalidad, es muy difícil relacionar el *corpus* entero con la sociedad de la época, ya que no todas las películas tocan los mismos temas ni lo hacen de la misma forma, es decir, no se puede asignar a todas la misma actitud crítica (sólo es necesario recordar que reducir todas las situaciones a un caso individual y atenuar en paralelo la responsabilidad de la sociedad es una norma del cine clásico); además, un período histórico de casi dos décadas tan llenas de acontecimientos internos (el gansterismo, la violencia, la crisis económica) y externos (la Guerra Mundial) admite una gran diversidad de interpretaciones y ponía de manifiesto, si era necesario, la relación, siempre directa y compleja, entre los productos cinematográficos y la vida social. Sin embargo, estudios como el de Coma y Latorre (1981), Heredero y Santamarina (1996) o Luengos (1997) se esfuerzan en reconstruir el contexto histórico del cine negro y sus tensiones ideológicas adoptan una posición que creo que se puede conceptuar como progresista a la hora de valorar el *corpus*.

Una precaución que no se debe olvidar en un análisis sociológico es que el producto artístico, el cine negro en este caso, responde también, y seguramente en primer lugar, a las reglas específicas que gobernaron su producción: las del sistema de producción de los estudios de Hollywood, en primer lugar, y las más concretas del cine criminal o *thriller*, en segundo lugar; además de reflejar la posible influencia del expresionismo cinematográfico que algunos directores alemanes pudieron importar, pero también las relaciones

de oposición o afinidad con la manera dominante de hacer en Hollywood (Bordwell, 1985: 74–77). Hay que tener en cuenta, pues, las condiciones imperantes de producción que dominaban en los estudios, grandes y no tan grandes, de Hollywood, como el *star system* o la distinción entre la serie A y la serie B (películas que en una sesión doble hacían el papel de relleno), es decir, entre los presupuestos y los medios a disposición de los cineastas (Kerr, 1979). De hecho, una gran parte del *corpus* del cine negro lo componen películas con un presupuesto bajo, de serie B, lo que condiciona, como es lógico, su calidad estilística o narrativa a causa de una fotografía convencional, de unos guiones esquemáticos o de un tiempo de filmación muy reducido. Naturalmente, se mezclan películas buenas y malas en el *corpus*, e incluso en el canon del cine negro: *El halcón maltés* (1941), de John Huston, o *El sueño eterno* (1946), de Howard Hawks, junto a *El demonio de las armas* (1950), de Joseph H. Lewis, o *Detour* (1945), de Edgar G. Ulmer.

Otro factor que cabe destacar y que lleva de la interpretación sociológica al problema del autor es el estudio de los directores del cine negro. Sánchez Noriega (1998) incluye nueve películas de Fritz Lang en su recopilación de obras maestras del cine negro, acompañadas por cinco de Alfred Hitchcock, Otto Preminger y Robert Siodmak, por cuatro de Orson Welles y por tres películas de Sam Fuller, John Huston, Mervyn LeRoy, Raoul Walsh, Billy Wilder y William Wyler. La lista de nombres suscita enseguida dudas sobre si todas las películas de Lang reseñadas pertenecen al cine negro o qué películas de Hitchcock se pueden adscribir, así como el papel que tuvieron en el género directores de origen alemán y los norteamericanos, y la importancia de su influencia en la construcción del género o serie. Todavía es más interesante preguntar cuál es el peso que las películas de cine negro tienen en la filmografía de otros directores y las condiciones que hicieron posible que se dedicaran a este tipo de cine, como es el caso de Wilder, director de *Perdición* (1944), considerada una obra maestra del género. Asimismo, aprovecho para llamar la atención sobre el hecho de que, en unos años en los que la teoría de la literatura discute la muerte del autor, la crítica cinematográfica, siguiendo la *politique des auteurs* impulsada en los años cincuenta por *Cahiers du Cinéma*, también se ha dedicado a rescatar a directores de la serie B como Phil Karlson, Joseph H. Lewis o Edgar G. Ulmer. Parece que las películas de cine negro de la filmografía de estos autores fueron determinantes y, a pesar de las limitaciones presupuestarias, se ha querido ver indicios de personalidad, aunque no sea una empresa fácil (Palacios y Weinrichter, 2005).

Conviene recordar cuán poderosa era la censura del código Hayes (en vigor desde mediados de los años treinta) en aspectos relacionados con la moral pública, en la que dominaba un puritanismo restringido

que reprimía la manifestación del erotismo y de cualquier otra opción que no fuera la heterosexualidad más convencional. El código imponía que la representación visual del erotismo estuviera muy controlada y obligaba a depender, sobre todo, de la insinuación, del doble sentido y de la sugerencia. La famosa escena del primer encuentro entre el vendedor de seguros y el ama de casa en *Perdición* (1944), de Billy Wilder, descansa tanto sobre mínimas insinuaciones visuales (una toalla que sugiere la desnudez, una cadenilla en el tobillo de la mujer) como sobre una conversación llena de dobles sentidos (escrita por R. Chandler, por cierto). El erotismo de las relaciones entre los amantes de *El demonio de las armas* (1949), de Joseph H. Lewis, se insinúa mediante miradas intensas y besos y abrazos muy controlados, además de la pasión común por las pistolas.

Un terreno en el que el cine negro se ha convertido en un objeto de estudio privilegiado es la crítica de género (Kaplan, 1980; Krutnick, 1991). La representación del masculino y del femenino, incluso de la homosexualidad (tan velada, pero presente), tiene un gran interés en un cine que proporciona una estimulante galería de *tough guys* y de *femmes fatales*, acompañados de una vasta nómina de perdedores. Sólo hay que recordar los papeles de Burt Lancaster, de físico poderoso, convertido en el juguete de mujeres de gran belleza, pero auténticas depredadoras, como Ava Gardner e Yvonne de Carlo, en *Forajidos* (1946) y en *El abrazo de la muerte* (1949), ambas dirigidas por Robert Siodmak. O el protagonista masculino de *Perdición* (1944), doblemente engañado por su cómplice y amante. O los protagonistas masculinos de *Retorno al pasado* (1947), de Jacques Tourneur, que encuentran la muerte en manos de la mujer que les ha engañado a los dos. Está claro que al lado de estos perdedores destaca un repertorio de detectives y de policías duros (algunos se han convertido en iconos del cine negro y del imaginario mundial), como Sam Spade o, sobre todo, Philip Marlowe, interpretados los dos por Humphrey Bogart, o el policía de *Los sobornados* (1953), interpretado por Glenn Ford, que ya había causado una profunda impresión abofeteando a Rita Hayworth en *Gilda* (1946), de Charles Vidor. Tampoco puedo dejar de mencionar la larga lista de gánsteres interpretados tanto por el mismo Bogart como por Edward G. Robinson o James Cagney, que más tarde también se convertirían en policías o investigadores bastante duros (Silver y Ursini, 2005; Simsolo, 2005; Ballinger y Graydon, 2007).

La mujer fatal, la vampiresa, es un personaje ambiguo (Weinrichter, 2005b), porque se castigan el engaño y la traición al final, y la llevan a la destrucción o la muerte, como les pasa a las protagonistas de *El halcón maltés* (1941), de John Huston; *Forajidos* (1946), de Robert Siodmak, o *Callejón sin salida* (1947), de John Cromwell. Pero lo que no se puede negar en este tipo de personaje es la fuerza, la disposición para actuar y para dominar a los hombres, como, por

ejemplo, la mujer de *Perversidad* (1945), de Fritz Lang, que explota al amante que la mantiene robando dinero de la empresa donde trabaja, pero que la mata cuando se ríe de él. En este sentido, es interesante el personaje femenino de *El demonio de las armas* (1950) que, como quiere una vida cómoda, arrastra a su amante a robar para obtener mucho dinero muy rápido. O la oposición que se establece casi al principio de *Forajidos* (1946) entre la chica rubia, la promesa juvenil (la vecina de la puerta de al lado) del protagonista, y la morena mujer fatal (pareja de un gánster) por la que se siente irresistiblemente atraído y que irremediablemente lo traiciona.

En fin, el texto en sí, la película, ha sido objeto de un intenso estudio en la bibliografía del cine negro. Por una parte, se ha invertido mucho esfuerzo en determinar las características del conjunto, de la serie en su totalidad, con resultados discutibles, pero, por otra parte, esto no ha sido obstáculo para que se haya dedicado mucha atención, y cada vez más, al estudio detallado de películas y fragmentos de películas. Una de las líneas más prometedoras fue la que inició Paul Schrader (1996) cuando declaró que el cine negro es un estilo, una atmósfera, propuesta que, con muchos matices, ha tenido bastante éxito en una bibliografía en constante crecimiento y que ha generado multitud de exámenes formales y minuciosos que no renuncian a los intentos de caracterización del conjunto, al mismo tiempo que tratan de justificar la adscripción de películas concretas al *corpus* todavía en proceso de formación (Place y Peterson, 1974). Que el cine negro tiene un estilo propio es una afirmación discutible, ciertamente, porque hay bastantes películas, no tan sólo del *corpus* sino también del mismo canon, que presentan muy pocos rasgos estilísticos de los que se suelen enumerar más allá de las previsibles escenas nocturnas de calles mojadas y solitarias, y de interiores con una iluminación muy contrastada.

El sintagma cine negro se utiliza, hoy en día, tanto para designar a casi todas las películas de temática criminal producidas por los estudios de Hollywood entre 1941 y 1958, como a las numerosas películas de crímenes posteriores (el *post-noir* o *neo-noir*) que, aunque no utilicen la estética de la época clásica, como mínimo aseguran una continuidad de la misma. En este sentido, tanto por la presencia en películas actuales como por la pervivencia del *corpus* y, sobre todo, del canon de la época clásica, creo que el cine negro forma parte del arsenal visual e iconográfico actual, no sólo de los críticos y de los estudiosos, sino de muchos espectadores que no pueden (ni quieren) huir de la fascinación que ejerce (Weinrichter, 2005a).

Bibliografía

- ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.
- BALAGUÉ, C. (2004): *Las mejores películas de cine negro*, Madrid: Ediciones JC.
- BALLINGER, A. y GRAYDON, D. (2007): *The Rough Guide to Film Noir*, Londres: Rough Guides.
- BORDE, R. y CHAUMETON, E. (1955): *Panorama du film noir*, París: Editions de Minuit.
- BORDE, R. y CHAUMETON, E. (1958): *Panorama del cine negro*, Buenos Aires: Ediciones Losagne.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. y THOMAS, K. (1985): *The Classical Hollywood Cinema*, Londres: Routledge & Keagan Paul.
- BOULD, M. (2005): *Film Noir: From Berlin to Sin City*, Londres: Wallflower.
- COMA, X. (1985): *Diccionari de la novel·la negra*, Barcelona: Edicions 62.
- COMA, X. (1994): *Diccionari del cinema negre*, Barcelona: Edicions 62.
- COMA, J. y LATORRE, J. M^a. (1981): *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona: Fabregat.
- COURSODON, J. P. (1996): «La evolución de los géneros» en Riambau, E. y Torreiro C. (eds.), *Historia general del cine, VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid: Cátedra, 225-307.
- DAMICO, J. (1978): «*Film Noir: A Modest Proposal*» en Silver, A. y Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 95-105.
- DUNCAN, P. (2006): *Film Noir*, Harpenden: Pocketessentials.
- DURGNAT, P. (1970): «Paint it Black: The Family Tree of the *Film Noir*» en Silver A. y Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 37-51.
- ECO, U. (2009): *El vértigo de las listas*, Barcelona: Lumen.
- HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A. (1996): *El cine negro*, Barcelona: Paidós.
- KERMODE, F. (1985): *Forms of Attention*, Chicago: University of Chicago.
- KERR, P. (1979): «Out of What Past? Notes on the *B Film Noir*» en Silver, A. y Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 107-127.
- KRUTNICK, F. (1991): *Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres: Routledge.
- LUENGOS, J. (1997): *Rojo sobre negro (1930-1960)*, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo.
- MARTIN, A. (2001): «Light my FIRE: The Geology and Geography of Film Canons», Australian Film Critics Association (AFCA), [22/05/2010], <<http://www.afca.org/LightFire.php>>.
- NAREMORE, J. (1998): *More than Night: Film Noir and its Contexts*, Berkeley: University of California.
- NEALE, S. (2000): *Genre and Hollywood*, Londres: Routledge.
- PALACIOS, J. (2005): «Páginas negras. *Film noir* y literatura: el punto de vista *pulp*» en Palacios, J. y Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 17-65.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad.
- PLACE, J. y PETERSON, L. (1974): «Some Visual Motifs in the *Film Noir*» en Silver, A. y Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 77-93.
- SALLITT, D. (2002): «*Sight Unchanged: How did the Film Canon get so Stodgy?*», Slate, [22/05/2010], <<http://www.slate.com/id/2069759/>>.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (1998): *Obras maestras del cine negro*, Bilbao: Mensajero.
- SANTAMARINA, A. (1998): *El cine negro en 100 películas*, Madrid: Alianza Editorial.
- SCHRADER, P. (1996): «Notes on *Film Noir*» en Silver, A. y Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 53-63.
- SCHRADER, P. (1996): «Notas sobre el *Film Noir*» en Palacios, J. y Weinrichter, A. (eds.), *Gun*

- crazy. *Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 307-319.
- SCHRADER, P. (2006): «Canon Fodder», *Film Comment*, 5, vol. XLII, 33-49.
- SILVER, A. y WARD, E.: ed. (1992): *Film Noir. An Encyclopedia of the American Style*, Woodstock: Overlook.
- SILVER, A. y URSINI, J. (2004): *Film Noir*, Colonia: Taschen.
- SIMSOLO, N. (2005): *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid: Alianza.
- STEIGER, J. (1985): «The Politics of Film Canons», *Cinema Journal*, 3, vol. XXIV, 4-23.
- SULLÀ, E. (2007): «El cànon literari: per a una definició operativa», *Literatures*, 5, 9-22.
- VV.AA. (1980): *Women in Film Noir*, ed. de E. A. Kaplan, Londres: BFI.
- VV.AA. (1996): *Film Noir Reader*, ed. de A. Silver y J. Ursini, Nueva York: Limelight.
- VV.AA. (2005): *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, ed. de J. Palacios y A. Weinrichter, Madrid: T & B.
- VILELLA, E. (2007): *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*, Lleida: Pagès.
- WEINRICHTER, A. (2005a): «Fundido a negro. La oscura fascinación del *film noir*» en Palacios, J. y Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 67-99.
- WEINRICHTER, A. (2005b): «*Kiss kiss bang bang: La femme noire*» en Palacios, J. y Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 321-331.
- WOLLEN, P. (1993): «Films: Why do Some Survive and Others Disappear?», *Sight & Sound*, 5, vol. III, 26-28.

ABOUT FILM NOIR CANON CREATION

Enric Sullà

Catedràtic

Universitat Autònoma de Barcelona

Recommended citation || SULLÀ, Enric (2010): "About film noir canon creation" [article on line], [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 3, 13-28 [Consulted on: dd/mm/yy], < <http://www.452f.com/index.php/en/enric-sulla.html> >.

Illustration || Patricia López.

Translation || Francesc Box

Article || Upon request | Received on: 31/03/2010 | Published on: 07/2010

License || Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.5 License.



Abstract || It is easier to establish a canon than to analyze its formation process. This article attempts to explain how the film noir canon was formed using the distinction between the *corpus* or catalog, the whole of the films, and the canon, the masterpieces. These have constituted the models, upon which, like in a constellation, the academics have attempted to gauge the distinctive features of the lot in the thematic, narrative and stylistic orders. A critical construction in the end, there is not agreement about if film noir is a genre at the theoretical level, either a series or a cycle of the American cinema, but its existence is undeniable at the empirical level.

Key-words || Canon | Film noir | Genre | Cycle | Distinctive features | Representative characters.

When speaking about the canon, confusion is often produced among the canon payment itself and what I propose to designate as a catalogue or corpus. Needless to say this last term includes all the works under consideration, in this work, the set of films gathered under the name of film noir. On the other hand, the canon would be made only for those films on the quality of which there is a consensus, in other words, is the set of films collectively considered (more) valuable and therefore worthy of preservation, study and admiration (Sull, 2007: 9-22). But, I insist, this is a small number of films, selected from the catalogue or corpus (also preserved) according to the value attributed to them as per criteria that could differ (historical representation, thematic, stylistic, narrative, characters, etc.), resulting of a selection process which in the case of the cinema, for its short history, is better to observe than when speaking of literature.

On one hand, the formation of the film's canon highlights both the generation of a consensus around a series of films as the coexistence of divergent canons, not only successive but contemporaries; on the other hand, it is clear the intervention of different groups in the selection, starting with the producers and distributors themselves (who have saved or not the films, who continue the exploitation on different media), librarians and archivists (who have bought them and stored them and made them available to the public), critics (who have spoken and have helped to generate the opinion), teachers (who choose films to explain them during the lessons or to study them and contribute to their prestige and diffusion), the filmmakers themselves (who have referred to them in their texts or films, who have rescued and restored them), and, finally, the spectators, both from a commercial perspective (viewing figures) and from the cult one (small groups who devote particular attention to specific movies, genres or directors) (Steiger, 1985; Wollen, 1993; Schrader, 2006). Even more, one of the mechanisms of the film canon formation would be voting on several occasions (festivals, celebrations, special issues of newspapers or magazines) that want to compile a list of the best films in general or for a particular genre or period. For example, the British magazine *Sight & Sound* convenes every ten years, since 1962, a rating to decide the ten best films in history, with historically variable results; in those ratings, by the way, only film critics participated at the beginning, but eventually also filmmakers were invited, always with an international scope (Martin, 2001; Sallitt, 2002). All this facilitates, on one hand, the diagnosis of the state of opinion or the taste for the cinema and, secondly, to give some tips to those who start watching films by giving them a list of the movies you must see, you must know about.

About film noir, has to be said in first place, that was the French film critics who designated as film noir a short set of north American

movies released in France in 1945, after the liberation from the Nazis, because resembled the so-called black series published by Gallimard, a collection of detective novels that included, also since 1945, works and authors of the hard-boiled movement emerged in the United States as well during the 20s and 30s of the past century around the pulp Black Mask magazine (Naremore, 1998). All I can say is that at first novels and movies had crime as common and essential ingredient; more than that, the American novel movement itself has received at last the name of black novel as well (Coma, 1985, 1994). The French critics insisted on this perception since 1946, until 1955, when Raymond Borde and Etienne Chaumeton were able to publish a Panorama du film noir with a chronological index stating up to six series of films, from which only one was considered real film noir (including criminal psychology, vintage crime films, gangster films, police documentaries and films of social trends). A series, the film noir one, which included only twenty-two North American films produced between 1941 and 1951.

For the constitution of the film noir's corpus selecting movies has been necessary, but also to stipulate a time limit. In this case there is a certain consensus about those limits going from 1941 to 1958 (Schrader, 1996), although there are those who advances the starting point to 1940 and delays the disappearance to 1959 or 1960. There are those as well who include in film noir criminal subject movies from the 30s, and incorporates to the corpus itself mob movies of this decade (Herdero and Santamarina, 1996; Luengos, 1997). On the other side, there are those who have no problem in prolonging the existence of film noir until today, with the changes and mutations that are assumed (Sánchez Noriega, 1998; Santamarina, 1999; Balagué, 2004; Ballinger and Graydon, 2007). It is clear that determining the chronological boundaries of film noir means in the same movement to set an historical period and give the phenomenon predecessors and successors, as well as an internal history or evolution if you apply the organic model of birth, maturity and decline, which would give rise to the corresponding intermediate stages that distinguish, for example, so Borde and Chaumeton (1955) like Schrader (1996) or Herdero and Santamarina (1996). In any case, film noir of the considered classic era, the one produced between 1941 and 1958, is in principle a closed corpus.

However, in the constitution process both of the corpus and the canon of film noir there is a crucial step that should be highlighted. To provide a specific entity, in the abundant North American and international literature from the 70s to current day a great analysis effort can be observed to become another film genre among the Hollywood ones. This is an easy manoeuvre to understand because if the film noir was a film genre it would have the same recognition as

other Hollywood genders with a sociocultural and historical existence

undisputed. However, not all scholars of film noir agree to grant him this status.

To introduce some order I want to recall that a film genre is, in the first place, «un *esquema* básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria»; secondly, a «*estructura* o entramado formal»; on third place, it is a «*etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones [...] de distribuidores y exhibidores» and, on third and last place, a genre is a *contract* with the audience (Altman, 1999: 35; italic belongs to the original, Pérez Bowie as well, 2008). The status of film genre is, therefore, a socio-cultural convention that regulates the production, distribution and consumption of affected films and also determines the distinctive ones. So, it could be argued that there did not exist within the gender system prevailing in the 40s and 50s in Hollywood genre that the industry itself would call film noir; in short, neither the Hollywood studios were producing film noir (nor directors nor producers knew it), nor the exhibitors scheduled film noir, nor the audience knew they were watching film noir, nor the film critics (the U.S. ones, the closest) used this name. In any case, we can say that they existed as genres more or less independent gangster films, detective and suspense or criminal ones (which is usually called in English *thriller*, a term difficult to translate) (Neale, 2000); all them were films that had the crime as a common factor, that's right, but that they were treating it from different points of view. Historically speaking, there did not exist, therefore, a basic outline, a structure or a specific contract of something called film noir, which does not mean that directors, writers and producers were not working following the model of some films that were sharing characters, stories and ways of telling them and that generated some trend between 1940 and 1960, if we take the broadest chronological limits.

At this point awards are appropriate to help to understand the critical manoeuvre that produces the concept of film noir, because, among all the factors involved in the formation of the canon, it is the film critic the one that has intervened decisively in the construction of film noir. Firstly, the starting point is the set of Hollywood production during the years of the classic film noir, from 1941 to 1958, amounting to a total of 6,359 titles, a quite impressive figure. Secondly, it has to be taken into account that, at the same time, film noir has a catalogue (a *corpus*) that extends from the twenty-two titles of Borde and Chaumeton (not going further than 1951) up to the 312 from the catalogue of Silver and Ward (1992) or the 409 ones from Luengos (1997), always referred to the cinema produced between 1941 and 1958. This represents a 4.9% in the first case and 6.4% in the second

one in terms of percentages in relation to total production (Neale, 2000: 156). It does not have much importance that the percentage is small, because it only would indicate that we are talking about a minor genre in Hollywood production, as the criteria with several selections were made with, the result of which is, for example, that Luengos assigns to film noir movies such as *La mujer leopardo* (1942) or directors like Hitchcock, which one of his films, *Strangers on a Train* (1951), could fully enter into the classical period of film noir.

Either way, even though the film noir constitutes a small percentage of the so called classical film from Hollywood, it is on relation with this one that must be defined (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985). In fact, the set of films that fall into the age of classical cinema (1941-1958) is the *corpus* by excellence, which makes clear that there has been a considerable effort to create a specific catalogue of film noir with defined and stable limits, as it corresponds to a genre, although the result fluctuates between catalogues from Silver and Ward (1992), Luengos (1997) and Duncan (2006), among others. All these authors extend the chronological limits from 1940 to 1960 when talking about the classical period and have no objection to incorporate precedents or successors. However, film criticism has tended to work not with this whole *corpus* (which might be excessive if you think about it) but with a selection, the result of which is the canon itself, consisting of masterpieces, the classics, of film noir. It is from these core movies, produced, of course, from a certain consensus of film critics, which the academic tradition has built a conceptual model of film noir which has then tried to confirm in other films of the *corpus* in which it seemed to recognize, perhaps at least partially or completely. I repeat that it has been a critical operation that has attributed the *corpus* to historical and social factors, that has found distinctive characteristics and history (and successors) from a limited number of films and that has projected into the past with the result of giving unity and coherence to a group that, it must be kept in mind, it is not quite the result of a systematic analysis (lacking in distinctive features), nor an empirical reality clearly documented (Neale, 2000: 153). The manoeuvre, it must be emphasized, aims to close, on one hand, the list of films that can be assigned to the film noir, but, on the other hand, leaves the door open to new inclusions given the essential vagueness of the distinctive characteristics of film noir.

It is not surprising that the canon of film noir takes the form of the list (Eco, 2009), like three works available to Hispanic readers, dictionaries which give technical details of each film and offers a summary of the argument and a brief comment. In two cases, the number of films revolves around one hundred, a figure that seems

to have acquired a symbolic value: *El cine negro en cien películas* (Santamarina, 1998) and *Obras maestras del cine negro* (Sánchez Noriega, 1998); on the other hand, Balagué (2004) limits it to a *corpus* of fifty-one films. Note that, in the first case, the selection spans from 1912 to 1998, with the consequent blurring of the concept, while the second covers from 1930 to 1960; in the third example, Balagué incorporates cinema of the 30s and gets until now. In global, thanks to the recovery of titles in DVD, the *corpus* which the critique works on tends to be more and more accessible, which facilitates the familiarity and intensity of the comment, but it is undeniable that a large part of titles reviewed in the *corpus* are difficult to find for a non-specialist audience.

At the time Borde and Chaumeton did not escape the characterization of film noir: “the moral ambivalence, criminal violence and conflicting complexity of situations and motives help to raise in the audience a feeling of anguish or insecurity [...] it is the own brand of film noir of our time. All works in this series have a unity of emotions: *is the state of tension born in the audience for the disappearance of psychological references*. The vocation of film noir was to create a *specific malaise* » (Borde and Chaumeton, 1955: 15; italic belongs to original). Maybe it was not difficult to assemble a series of movies around this characterization, but nothing is more difficult to control than the reactions of the audience. How can you recognize this “specific distress” and how can it be specifically assigned to some movies and not to others? For more controversial their foundations are, based on a phenomenology of the reception of an unlikely empirical verification, Borde and Chaumeton provided back in 1955 a label and select a group of films (twenty-two, let us keep that in mind) to which they could apply it and, at the same time, sketched a referral canon.

When the film noir, with the label of film noir obviously borrowed from French, became an object of study for the North American critics, there were as well several attempts of definition or characterization. One of the most successful ones was the one from the film critic and screenwriter Paul Schrader, who denies the film noir being a genre and states that it is a specific period of cinema history down to the films produced in Hollywood in the 40s and early 50s that “represented a world of dark city streets, docks, crime and corruption” (Schrader, 1996: 53-54). The dominant theme of film noir would be the passion for the past and the present, but also fear for the future; in fact, the film noir hero fears looking forward and instead he strives to live every day and if he does not get it, he refugees himself in the past (1996: 58). But for Schrader film noir is mainly a style, because it elaborates the conflicts visually and not thematically, it hides the theme into the style (1996: 63).

On his side, James Damico tried to provide a prototype of the structure model of film noir, which would be:

Because of the fate or by chance or because he has been hired for a job specifically associated with it, a man whose life experience leads him to be relentless and often bitter knows a woman not so innocent with a similar attitude that sexually attracts him in a fatal way. Because of this attraction, either because the woman persuades him or because it is the natural result of their relationship, the man reaches the scam, attempts the murder or he actually murders a second man who the woman is unfortunately or involuntarily tied to (usually the husband or the lover), an act that often leads to the woman betraying the protagonist, but in any case causing the destruction, sometimes metaphorical but usually literal, of herself, the man which she is tied to and often the protagonist himself (1978: 103).

A scheme that, I will say in passing, fits like a glove with *Double Indemnity* (1944), *Scarlet Street* (1945), *Out of the Past* (1945) or *The Killers* (1946), only in part with *The Maltese Falcon* (1941), and nothing at all with *Laura* (1944), *The Big Sleep* (1946) or *The Big Heat* (1953), films that not only are part of the corpus but also of the film noir canon. The attempt of Damico, therefore, has limited success, because it does not describe the entire corpus (not even the canon) of film noir.

To get to the point, I will enumerate the set of features that according to Sanchez Noriega (1998) characterize film noir as a genre: a) stereotyped characters b) dramatic stories in the evolution of the plot in which death or violence have an important role c) conflict and crime determined by a social context d) the characters placed outside the law, in which conduct not always coincide legality and morality; e) the action is narrated is contemporary and occurs in urban spaces mainly; f) visual aesthetic has an expressionist view g) the dialogues are sharp, very “film way” and often cynical; h) stories are based on cheap novels (pulp fiction) and newspaper reports (Sánchez Noriega, 1998: 12-13). The first objection to pose to this list is that in a good portion they are not film noir genre distinctive but for the Hollywood cinema at that time; for example, in western not only stereotypical characters abound but dominate and sharp and cynical dialogues are often present; expressionist type visual aesthetics is not exclusively of film noir, it is shared with other contemporary film genres; and cityscapes and contemporaneity are usual on music films and comedies. The central place of death and violence would not be distinctive if you think about similar consolidated genres, prior or contemporary ones, as the gangster one, the detective one, or, in a very generic way, the thriller. In this line, and especially in connection with the detective genre, but also with western, the mismatch of

legality and morality would not be an exclusive feature. Anyway, social determination might seem a distinctive sign, but it is shared with the genre of social problems and, moreover, is not always explicit in the corpus of film noir. It is undeniable, as conclusion, that the film noir thrives a lot of cheap novels and newspaper reports, and even though everyone has insisted in the great debt to the most popular narrative (Palacios, 2005; Cattrysse, 1992), is not either a unique phenomenon nor all adapted authors belong to the same category. In this sense, is obliged to recognize the primacy of novelists such as D. Hammett, R. Chandler, J. M. Cain or C. Woolrich, even G. Greene, above many others, some of them located on the border between popular literature and the educated one (Chandler), but not all of them belonging to what is now called *thriller* (Cattrysse, 1992).

Now I look back and remember that in their book Borde and Chaumeton talk with caution about serial and not gender when referring to film noir, and define the series as:

a set of domestic films that share some common features (style, atmosphere, theme ...) strong enough to distinguish them without misunderstanding and provide them, in the course of time, with an inimitable nature (Borde and Chaumeton, 1955: 2).

For the time being, it is indisputable that film noir is a set of domestic films, particularly North American (Coursodon, 1996), and would be right the authors who assert that when a series has a variable duration, whether it is two or ten years: seventeen in the case of film noir. After having summarily reviewed some representative examples of film noir characterization as a genre, it has to be admitted that they do not meet the minimum requirements required, so it seems practical to me consider it as a series (perhaps a cycle) with close relations to similar genres like the gangsters one. However, I am unable to deny that the long critical effort that has addressed film noir as a whole with enough autonomy has educated the perception of many spectators, among whom I count myself in, to detect in North American films produced between 1941 and 1958 the presence (total or partial) of a series of features that have been associated to them, although they are not distinguishing strictly speaking.

However, I would argue that film noir can be characterized as a genre when adopting the metaphor of the constellation (Vilella, 2007) that allows the various theme trends gathered from a minimal characterization: gangster film, police, detectives and criminal (Herdero and Santamarina, 1996), passing through the Border and Chaumeton one (1955), to such excessive enumerations that, being so detailed, become useless, such as the pioneer of Durgnat (1970) and most recently the one from Silver and Ursini (2004). I

insist that film noir has been formed around a selection of films, a canon itself, each of which has become on one side a classic of the genre and on the other side a reference so it could gather around it other films sharing traits but did not reach its thematic or aesthetic quality. It's easy to find in studies of film noir that certain films are the quintessence of the genre or represent, at least, a thematic line, narrative or stylistic significant. Each of these films would constitute, therefore, a core of the constellation (that would be film noir in global) surrounded by a series of similar films, which, as far as the model, of the classical, they are, the more possibilities they would have to share features of another core theme. The most luminous stars (the classics) would serve, of course, to organize the most pale ones (arranged in a descending line), which would fill, however, the space between those and would ensure transitions until reaching a limit in which gender would be removed, would be distorted, not without contaminating similar genres like *western*, melodrama or science fiction (Ballinger and Graydon, 2007: 233-246). A side effect is that it would not be necessary to close the *corpus* because it would always be possible to find film noir features in movies that might initially seem far away from the models incorporated into the canon.

If it is true that all classical or canonical work lives thanks to the comment (Kermode, 1983: 67), it is indisputable that the film noir canon has generated numerous comments and interpretations that have not opted out of the mythology that tends to emerge around film stars. In connection with its own existence and the status as a genre or as a series, film noir has raised numerous readings and film critics have searched not only stylistic features but thematic as well that provide in a certain measure an image of the society in which was born. A good part of the film noir scholars interpret it as a response to the problems of the North American society: the development of organized crime throughout the 20s due to the introduction of Prohibition and its expansion during the following decade that generates the unmistakable figure of the gangster, police corruption, justice, politics and public administration; the concerns that led to both the war and the return of soldiers, followed by another war, this only an ideological one at first, the cold war, etc..

Bibliography tends to represent film noir as a critical analysis of North American society, its inequalities and injustices, the widespread corruption, that left common citizen helpless, pushing the weakest into poverty and sow the seed of crime among the most vulnerable ones. We cannot forget the crisis of 1929 and the following economic depression that left millions jobless. But is not the same to give an explanation of the entire genre or the series for its relationship with society than the interpretation of specific films. In the case of the totality, it is very difficult to relate the entire *corpus* with the society at

that time, as not all movies talk about the same issues nor they do it the same way, in other words, they cannot all be assigned with the same criticism (just keep in mind that it is a rule of classical cinema to reduce all situations to a single case and in parallel reduce the responsibility of society); in addition, a historical period of almost two decades so full of internal events (the gangsterism, violence, economical crisis) and external (World War) supports a diversity of interpretations and, if necessary, the relationship, always complex and indirect, between movie productions and social life. Nevertheless, studies such as the one by Coma and Latorre (1981), Heredero and Santamarina (1996) or Luengos (1997) strive to reconstruct the historical context of film noir and its ideological tensions by adopting a position which I think can be conceptualised as progressive when assessing the *corpus*.

It is a precaution that should not be neglected in a sociological analysis that the artistic product, film noir in this case, probably responds as well first to the specific rules that governed the production: the production system of Hollywood studios, first, and the more specific ones from crime movies or *thriller*, in the second place; besides reflecting the possible influence of the movies expressionism that some German directors were able to import, but also the relations of opposition or affinity with the dominant Hollywood way (Bordwell, 1985: 74-77). Bear in mind, so, the prevailing conditions of production that dominated the studios, big and not so big, in Hollywood, like the star system or the distinction between A-movies and B-movies (movies which in double session played the role of filler), *ie*, between the budgets and resources available to filmmakers (Kerr, 1979). In fact, much of the *corpus* of film noir is made of low-budget films, B-movies, which naturally affect its stylistic or narrative quality, due to a conventional photography, schematic scripts or a very short time of shooting. Of course, good movies and bad ones are mixed in the *corpus*, but even in the film noir canon: *The Maltese Falcon* (1941) by John Huston, or *The Big Sleep* (1946), by Howard Hawks, together with *Gun Crazy* (1950), by Joseph H. Lewis and *Detour* (1945), by Edgar G. Ulmer.

Another factor that must be taken into account and moves from sociological interpretation to the problem of the author of the study of film noir directors. Sánchez Noriega (1998) includes nine films by Fritz Lang in his collection of film noir masterpieces, together with five by Alfred Hitchcock, Otto Preminger and Robert Siodmak, with four by Orson Welles and three movies by Sam Fuller, John Huston, Mervyn LeRoy, Raoul Walsh Billy Wilder and William Wyler. The list of names immediately raises doubts about whether all of Lang's films outlined belong to film noir or which Hitchcock's films can be assigned to it, as well as the role played in the film genre by German origin directors and the North American ones, and the significance

of their influence on the construction of the film genre or series. It is even more interesting to ask which is the weight that film noir movies have in other directors' filmography and the conditions that enabled them to be engaged to this type of movies, as in the case of Wilder, director of *Double Indemnity* (1944), considered a masterpiece of the genre. I also take this opportunity to draw attention to the fact that, in those years when the theory of literature discusses the author's death, the film critic, following the *politique des auteurs* promoted during the 50s by *Cahiers du Cinéma*, also has been dedicated to rescue B-movies directors such as Phil Karlson, Joseph H. Lewis or Edgar G. Ulmer. It seems that the film noir movies from those authors were determinants and, despite budgetary constraints traces of personality can be seen, even though not an easy task (Palacios and Weinrichter, 2005).

It is worth remembering how powerful was the Hayes code censorship (in force since the mid-30s) in aspects of public morality, in which dominated a restrict puritanism that represses the expression of eroticism and any other option other than conventional heterosexuality. The code required that the visual representation of eroticism was very controlled and forced to depend mainly on insinuation, double sense, suggestion. The famous scene of the first meeting between the insurance seller and the housewife in *Double Indemnity* (1944), by Billy Wilder, lays on minimum visual insinuations (a towel suggesting nudity, a chain at woman's ankle) as in a conversation full of double meanings (written by R. Chandler, by the way). The eroticism of the relationship between lovers at *Gun Crazy* (1949), by Joseph H. Lewis, is suggested by intense glances and very controlled kisses and hugs, besides the common passion for guns.

One area in which film noir has become a privileged object of study is critic of genre (Kaplan, 1980; Krutnick, 1991). Representation of male and female, even homosexuality (so veiled but present), has a great interest in a cinema industry that provides a stimulating gallery of *tough guys* and *femmes fatales*, accompanied by an extensive list of losers. Just remember the roles of Burt Lancaster, physically powerful, becoming the toy of really beautiful women, but real predators, Ava Gardner and Yvonne de Carlo, in *The Killers* (1946) and *Criss Cross* (1949), both directed by Robert Siodmak. Or the male protagonist of *Double Indemnity* (1944) doubly deceived by his accomplice and lover. Or the male protagonists from *Out of the Past* (1947), by Jacques Tourneur, who find the death at the hands of the woman who has deceived them both. It is clear that next to these losers, there is an important repertoire of detectives and tough policemen (some of which have become icons of film noir and the imaginary worldwide), like Sam Spade or Philip Marlowe above all, played both of them by Humphrey Bogart, or the police in *The Big*

Heat (1953), starring Glen Ford, who had already impressed slapping Rita Hayworth at *Gilda* (1946), by Charles Vidor. Nor I can fail to mention the long list of gangsters played by Bogart himself, Edward G. Robinson or James Cagney, who later on became police officers or investigators also tough enough (Silver and Ursini, 2005; Simsolo, 2005; Ballinger and Graydon, 2007).

The femme fatale, the vamp is an ambiguous character (Weinrichter, 2005b), because deception and betrayal are punished in the end, and lead her to destruction or death, as happens to the protagonists of *The Maltese Falcon* (1941), by John Huston, *The Killers* (1946), by Robert Siodmak, or *Dead Reckoning* (1947) by John Cromwell. But what you cannot deny about this type of character is the strength, the willingness to act and to dominate men, like the woman of *Scarlet Street* (1945), by Fritz Lang, who exploits the lover that keeps her stealing money from the company where she works, but that kills her when she makes fun of him. In this sense it is very interesting the female character of *Gun Crazy* (1950), who as she wants a comfortable drags her lover to steal to get a lot of money very quickly. Or the opposition established down almost at the beginning of *The Killers* (1946) between the blonde, protagonist youthful promise (the neighbour next door), and the femme fatale brunette (partner of a gangster) for which he feels irresistibly attracted and inevitably betrayed him.

Finally, the text itself, the film, has been the subject of intense study in the bibliography of film noir. On one hand, much effort has been invested in determining the characteristics of the whole, the series in its entirety, with questionable results, but, on the other hand, this has not been an obstacle to have dedicated much attention, and more and more, to the detailed study of films and film fragments. One of the most promising lines was the one started by Paul Schrader (1996) when he stated that film noir is a style, an atmosphere, proposal that, with several nuances, has been quite successful in a constantly growing bibliography and that has generated any number of accurate formal examinations which are not abandoning attempts to characterize the set, while trying at the same time to justify the assignment of specific movies to the *corpus* still in the process of creation (Place i Peterson, 1974). That film noir has its own style is debatable statement, of course, because there are several films, not only from the *corpus* but also from the canon itself, which have very few stylistic features of the ones enumerated beyond the predictable night scenes of wet and lonely streets and insides with a highly contrasted lighting.

Syntagm *film noir* is used nowadays to designate either almost all of the crime-themed movies produced by Hollywood studios between 1941 and 1958 or the many later crime movies as well (the *post-noir* or *neo-noir*) that although they do not use the aesthetics of the classical era, at least ensure a continuity. In this sense, both to the presence in current movies and to the survival of the classic era *corpus*, I believe that film noir is part of the current visual and iconographic arsenal not only of film critics and scholars but many of many spectators, who cannot (nor want to) escape from its fascination (Weinrichter, 2005a).

Works cited:

- AA. VV. (1980): *Women in Film Noir*, ed. de E. A. Kaplan, Londres: BFI
- AA. VV. (2005): *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, ed. de J. Palacios i A. Weinrichter, Madrid: T & B
- AA. VV. (1996): *Film Noir Reader*, ed. de A. Silver i J. Ursini, Nova York: Limelight
- ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós
- BALAGUÉ, C. (2004): *Las mejores películas de cine negro*, Madrid: Ediciones JC
- BALLINGER, A.; GRAYDON, D. (2007): *The Rough Guide to Film Noir*, Londres: Rough Guides
- BORDE, R.; CHAUMETON, E. (1955): *Panorama du film noir*, París: Editions de Minuit
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMAS, K. (1985): *The Classical Hollywood Cinema*, Londress: Routledge & Keagan Paul
- BOULD, M. (2005): *Film Noir: From Berlin to Sin city*, Londres: Wallflower
- COMA, X. (1985): *Diccionari de la novel·la negra*, Barcelona: Edicions 62.
- COMA, X. (1994): *Diccionari del cinema negre*, Barcelona: Edicions 62
- COMA, J.; LATORRE, J. M^a. (1981): *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona: Fabregat
- COURSODON, J. P. (1996): «La evolución de los géneros» a Rimbau, E.; Torreiro C. (eds.), *Historia general del cine*, VIII: Estados Unidos (1932-1955), Madrid: Cátedra, 225-307.
- DAMICO, J. (1978): «*Film Noir: A Modest Proposal*» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 95-105
- DUNCAN, P. (2006): *Film Noir*, Harpenden: Pocketessentials
- DURGNAT, P. (1970): «Paint it Black: The Family Tree of the *Film Noir*» a Silver A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 37-51
- ECO, U. (2009): *El vértigo de las listas*, Barcelona: Lumen
- HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. (1996): *El cine negro*, Barcelona: Paidós
- KERMODE, F. (1985): *Forms of Attention*, Chicago: University of Chicago
- KERR, P. (1979): «Out of What Past? Notes on the B *Film Noir*» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 107-127
- KRUTNICK, F. (1991): *Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres: Routledge
- LUENGOS, J. (1997): *Rojo sobre negro (1930-1960)*, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo
- MARTIN, A. (2001): «Light my FIRE: The Geology and Geography of Film Canons», Australian Film Critics Association (AFCA), [22/05/2010], <<http://www.afca.org/LightFire.php>>
- NAREMORE, J. (1998): *More than Night: Film Noir and its Contexts*, Berkeley: University of California
- NEALE, S. (2000): *Genre and Hollywood*, Londres: Routledge
- PALACIOS, J. (2005): «Páginas negras. *Film noir* y literatura: el punto de vista *pulp*» a Palacios, J. i Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 17-65
- PEREZ BOWIE, J. A. (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad
- PLACE, J.; PETERSON, L. (1974): «Some Visual Motifs in the *Film Noir*» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 77-93.

- SALLITT, D. (2002): «Sight Unchanged: How did the Film Canon get so Stodgy?», *Slate*, [22/05/2010], <<http://www.slate.com/id/2069759/>>
- SANCHEZ NORIEGA, J. L. (1998): *Obras maestras del cine negro*, Bilbao: Mensajero
- SANTAMARINA, A. (1998): *El cine negro en 100 películas*, Madrid: Alianza Editorial
- SCHRADER, P. (1996): «Notes on *Film Noir*» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 53-63
- SCHRADER, P. (2006): «Canon Fodder», *Film Comment*, 5, vol. XLII, 33-49
- SILVER, A.; WARD, E.; ed. (1992): *Film Noir: An Encyclopedia of the American Style*, Woodstock: Overlook
- SILVER, A.; URSINI, J. (2004): *Film Noir*, Colonia: Taschen
- SIMSOLO, N. (2005): *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid: Alianza
- STEIGER, J. (1985): «The Politics of Film Canons», *Cinema Journal*, 3, vol. XXIV, 4-23
- SULLÀ, E. (2007): «El cànon literari: per a una definició operativa», *Literatures*, 5, 9-22
- VILELLA, E. (2007): *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*, Lleida: Pagès
- WEINRICHTER, A. (2005a): «Fundido a negro. La oscura fascinación del *film noir*» a Palacios, J. i Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 67-99
- WEINRICHTER, A. (2005b): «Kiss kiss bang bang: La femme noire» a Palacios, J. i Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 321-331
- WOLLEN, P. (1993): «Films: Why do Some Survive and Others Disappear?», *Sight & Sound*, 5, vol. III, 26-28

ZINEMA BELTZAREN KANON ERAKETA DELA ETA

Enric Sullà

Katedraduna

Universitat Autònoma de Barcelona

Aipatzeko gomendioa || SULLÀ, Enric (2010): "Zinema beltzaren kanon eraketa dela eta" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 3, 13-28, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/eu/enric-sulla.html> >.

Ilustrazioa || Patricia López

Itzulpena || Mikel Igartua Querejeta

Artikulu || Jasota: 2010/03/31 | Komite zientifikoak onartuta: 2010/05/07 | Argitaratuta: 2010/07

Lizentzia || 3.0 de Creative Commons lizentzia Aitortu -ez merkataritzarako- lan eratorririk gabe.



Laburpena || Errazagoa da kanon bat ezartzea haren eraketa prozesua aztertzea baino. Artikulu honetan zinema beltzaren kanona nola eratu den azaltzen saiatuko gara, bi elementu ezberdintzea proposatuz: *corpusa* edo katalogoa, hau da, egin diren film guztiak, eta kanona, maisu-lanek osatua. Konstelazio bat osatuko balute bezala, lan hauek oinarri hartuta egin dute lan adituek zinema beltz osoaren ezaugarri bereizgarriak zehaztu nahian, ordena tematiko, narratibo eta estilistikoari dagokionez. Azken batean prozesu kritiko bat da eta ez dago adostasunik zinema beltza esparru teorikoan genero bat den edo zinema ipar-amerikarraren baitan atal edo ziklo bat osatzen duen erabakitzeko. Edonola ere, ukaezina da esparru enpirikoan existitzen dela.

Gako-hitzak || Kanona | Zinema beltza | Generoa | Zikloa | Ezaugarri bereizgarriak | Pertsonaia adierazgarriak.

Abstract || It is easier to establish a canon than to analyze its formation process. This article attempts to explain how the film noir canon was formed using the distinction between the corpus or catalog, the whole of the films, and the canon, the masterpieces. These have constituted the models, upon which, like in a constellation, the academics have attempted to gauge the distinctive features of the lot in the thematic, narrative and stylistic orders. A critical construction in the end, there is not agreement about if film noir is a genre at the theoretical level, either a series or a cycle of the American cinema, but its existence is undeniable at the empirical level.

Key-words || Canon | Film noir | Genre | Cycle | Distinctive features | Representative characters.

Kanonaz dihardugunean bi kontzepturen artean nahasmena sor daiteke: kanona bera, alde batetik, eta nik katalogo edo *corpus* izenaz proposatzen dudan beste hori beste aldetik. Esan beharra dago azken termino horrek bere baitan hartzen dituela aztergai diren lan guztiak, kasu honetan, “zinema beltza” izenpean biltzen diren pelikula guztiak. Bestalde, kanona osatzen duten pelikulek beraien kalitatearen inguruan adostasun bat dute; beste modu batera esanda, gehiengoaren ustez baliotsuak (edo baliotsuenak) diren filmak baino ez dira kanonean sartzen eta, beraz, ondo kontserbatzea, aztertzea eta mirestea merezi dute (Sullà, 2007: 9-22). Hala ere, oso film gutxi direla azpimarratuko nuke katalogo edo *corpus*-etik aukeratu direnak, hainbat irizpide erabili ondoren (esangura historikoa, jorrotutako gaiak, estilistika, narratiba, pertsonaiak...) balioa eman zaielarik. Aukeraketa prozesu baten emaitza da, beraz eta prozesu hori garbiago ikusten da zinean, bere historia laburra dela eta, literaturan baino.

Alde batetik, zinema beltzaren kanonaren eraketak agerian uzten du adostasun baten sorrera pelikula multzo baten inguruan, baita bat ez datozen kanonak existitzeko aukera ere, bata bestearen ondoren sortua edo momentu berean existitzen direnak. Beste alde batetik, argi dago hainbat taldek parte hartzen dutela aukeraketa prozesu horretan, produkzio-etxe eta banatzaileengandik bertatik hasita (pelikulak gordez edo ez eta horien ustiaketarekin jarraituz), bibliotekari eta artxibozainak (hauek erosi, gorde eta jendearen eskura jarritz), irakasleak (pelikulak klasean azaltzeko eta aztertzeko aukeratuz beraien prestigioa eta distribuzioa areagotuz), zinegileak eurak (egin dituzten film edo idatzietan erreferentzia eginez, lanok berreskuratu eta eraberrituz) eta, azkenik, publikoa, ikuspegi komertzialetik (ikusle kopurua) zein kultutik (pelikula, genero edo zuzendari jakin batzuei atentzio berezia jartzen dieten talde txikiak) (Steiger, 1985; Wollen, 1993; Schrader, 2006). Are gehiago, zinemaren kanona eratzeko prozesuetako bat hainbat ekitalditan egindako bozketak lirateke (festibalak, ospakizunak, egunkari edo aldizkarien zenbaki bereziak), pelikula onenen zerrenda bat osatu nahi izaten baitute, orokorrean edo baita genero edo garai jakin bati dagozkionak ere. Adibidez, Sight & Sound aldizkari britainiarrak 1962 urtetik hasita, hamar urtean behin bozketa bat antolatzen du inoiz egon diren hamar filmik onenak aukeratzeko, aldi batetik bestera emaitzak asko aldatzen direlarik. Hasiera batean, kritikariek bakarrik har zezaketen parte, baina beranduago zuzendariak ere gonbidatu zituzten bozketetan parte hartzera, beti ere nazioartean ezagunak baldin baziren (Martin, 2001; Sallit, 2002). Honek guztiak bi zeregin errazten ditu: alde batetik, zinemari buruz jendeak duen iritzia zein den jakiten laguntzen du, eta bestetik, hasiberriak orientatzeko balio du, ikusi edo ezagutu *beharko* lituzketen pelikulak zehaztuz.

Zinema beltzari dagokionez, lehenik esan beharra dago kritikari frantsesek jarri zietenela “zinema beltza” izena Frantzia estreinatutako pelikula ipar-amerikar bakan batzuei 1945. urtean, naziengandik askatu ondoren. Izan ere, antza omen zeukaten Gallimardek argitaratutako *série noire*, polizia-nobela bildumarekin. Bilduma honek 1945. urtetik biltzen zituen Estatu Batuetan joan den mendeko 20 eta 30. hamarkadetan *pulp Black Mask* aldizkariaren inguruan sortutako *hard-boiled* joerako lan eta autoreak (Naremore, 1998). Esan dezakegu hasiera batean eleberri eta pelikula guztien funtsezko osagaia krimena zela; are gehiago, Ipar Ameriketako nobela joera berdina ere “nobela beltza” izena jaso du (Coma, 1985; 1994). Kritikari frantsesek pertzepzio hau mantendu zuten 1946tik, harik eta 1955. urtean Raymond Borde eta Etienne Chaumeton *Panorama du film noir américain 1941-1953* lana argitaratzeko moduan izan ziren arte. Bertan, ardatz kronologiko batek sei pelikula sail erakusten zituen eta hauetatik bakarra sartzen zen zinema beltzaren multzoan (besteak psikologia kriminala, garaiko pelikula kriminalak, gangster pelikulak, polizia dokumentalak eta gizarte pelikulak ziren). Sail bakarra beraz zinema beltzari zegokiona, Ipar Ameriketara 1941 eta 1951. urte bitartean ekoiztutako hogeita bat pelikula bakarrik biltzen zituena.

Zinema beltzaren *corpusa* sortzeko pelikulak aukeratu behar izan dira, baina baita denbora-muga batzuk ezarri ere. Kasu honetan, adostasuna badago muga hauen inguruan: 1941 eta 1958 urte bitartea hartzen dute kontuan (Schrader, 1996). Baina badago zinema beltzaren sorrera 1940. urtera aurreratzen duenik edota haren desagerpena 1959 edo 1960. urtera atzeratzen duenik. Batzuek 30. hamarkadan gai kriminalak jorratzen zituzten pelikulak ere zinema beltzaren barruan sartzen dituzte, batez ere hamarkada horretako gangster pelikulak *corpusera* gehituz (Herdero y Santamarina, 1996; Luengos, 1997). Alderantziz, batzuen ustez ez legoke arazorik zinema beltzaren bizitza gaur egunera arte luzatzeko, nabarmenak liratekeen alaketekin batera (Sánchez Noriega, 1998; Santamarina, 1999; Balagué, 2004; Ballinger y Graydon, 2007). Argi dago zinema beltzari denbora-mugak jartzeak garai historiko bat ezartzea eta fenomenoari aurrekariak eta ondorengoak ematea dakarrela, baita historia edo barne-garapen bat ere, beti ere jaiotza, heldutasuna eta gainbehera desberdintzen baditugu, eredu organiko batean bezala. Honela, Borde eta Chaumeton-ek (1955), Schrader-ek (1996) edo Herdero eta Santamarinak (1996) zinema beltzaren baitan bereizten dituzten aroak aurkituko genituzke. Edonola ere, garai klasiko delako horretako zinema beltzak, 1941 eta 1958. urte artean ekoiztutakoak, *corpus* itxi bat osatzen du hasiera batean.

Hala ere, zinema beltzaren *corpusa* zein kanona eratzerakoan bada nabarmendu beharreko funtsezko urrats bat. 70. hamarkadatik gaur egunera arte Ipar Ameriketara eta nazioartean sortutako bibliografia

oparoan izatasun zehatz bat eman nahian, zinema beltza aztertzeo esfortzu handia egin dela ikus daiteke, Hollywoodeko bertako generoen artean beste bat gehiago izan dadin. Ulertzekoa da jarrera hori, izan ere, zinema beltza genero bat izango balitz Hollywoodeko beste generoen adinako errekonozimendua izango luke, presentzia soziokultural eta historikoa bermatuz. Hala eta guztiz, aditu guztiak ez daude ados zinema beltzari estatus hau ematearekin.

Kontu honi guztiari ordena bat emate aldera gogoratu nahiko nuke genero zinematografiko bat zer den. Lehenik, “industriaren produkzioaren aurretik doan eta hura programatu eta eratzen duen *oinarrizko eskema* edo formula da”; bigarrenik, “egitura formala da”; hirugarrenik, “banatzaileek eta film kudeatzaileak erabakiak hartzeko beharrezkoa den *etiketa* edo kategoriaren izena da”; eta, laugarrenik eta azkenik, generoa ikuslearekiko kontratua da (Altman, 1999: 35; letra etzana jatorrizko testuari dagokio, baita Pérez Bowie, 2008 ere). Beraz, generoaren estatusa akordio soziokultural bat da dagokien pelikulen produkzioa, banaketa eta kontsumoa erregulatzen duena eta haren ezaugarri bereizgarriak zehazten dituena. Hau honela, duda izpirik gabe dakigu 40 eta 50. hamarkadetan Hollywooden indarrean zen genero sisteman ez zegoela inongo generorik industriak berak “zinema beltza” deitzen zuenik; hitz gutxitan azalduta, Hollywoodeko adituek ez zuten zinema beltzik egiten (ez zekiten ez zuzendari eta ez ekoizleek), film kudeatzaileek ez zuten zinema beltzik programatzen, ikusleek ez zekiten zinema beltza ikusten zutela, ezta kritikariek ere (ipar-amerikarrek, gertuenekoe) ez zuten izen hori erabiltzen. Edonola ere, gangster, detektibe, suspense eta krimen pelikulak existitzen zirela esan daiteke (ingelesez *thriller* deritzona, itzultzen hitz zaila) genero independente gisa, neurri batean (Neale, 2000). Pelikula guztietan agertzen zen krimena funtsezko gai gisa, baina ikuspegi desberdinak erabiltzen zituzten harekin lan egiteko. Ikuspuntu historikotik beraz, ez zegoen oinarrizko eskemarik, ez egitura, ez akordiorik zinema beltzari zehazki zegokionik, baina horrek ez du esan nahi zuzendari, gidoigile eta ekoizleek ez zutela lan egiten pelikula jakin batzuen ereduari jarraituz. Pelikula horiek pertsonaiak, istorioak eta hauek kontatzeko moduak partekatzen zituzten eta moda moduko bat sortu zuten 1940 eta 1960 artean, urte-bitarte zabalena hartuz gero.

Hona iritsita, zinema beltzaren kontzeptuak sortzen duen jarrera kritikoa ulertzen lagunduko duten bereizketak aipatzea beharrezkoa da. Izan ere, kanonaren eraketan parte hartzen duten faktoreen artean kritika da zinema beltza eraikitzeo ezinbestekoa izan dena. Hasteko, zinema beltz klasikoaren garaian, 1941 eta 1958 urte bitartean, Hollywooden egindako produkzio osoa ezagutu behar da: guztira 6359 pelikula, kopuru nahiko harrigarria. Ondoren, kontutan izan behar da garai horretan bertan zinema beltzaren katalogoak (corpusak) biltzen dituela Borde eta Chaumetonen 22 pelikula

(1951 baino lehenagokoak denak), Silver eta Warden katalogoko 312 (1992) edota Luengoseneko 409, beti ere 1941 eta 1958 urte bitartean ekoiztutako pelikulak kontuan hartuta. Lehenengo kasuan produkzio osoaren %4,9 osatzen du eta bigarrean %6,4 (Neale, 2000: 156). Ehuneko txikiak izateak ez du garrantzirik, Hollywoodeko produkzioaren baitan genero txikia dela besterik ez bailuke esan nahiko. Garrantzitsua dena zera da, zein irizpide erabili diren aukeraketak egiteko. Horren emaitza da, adibidez, Luengasek zinema beltzean sartu izana *The leopard woman* (1942) bezalako pelikulak, edota Hitchcock bezalako zuzendariak, honen *Strangers on a train* (1951) pelikula bete-betean sartuko litzatekeelarik zinema beltzaren aro klasikoan.

Edonola ere, zinema beltzak ehuneko txiki bat baino betetzen ez badu ere Hollywoodeko zinema klasikoa delako horretan, honekin alderatuta osatu behar da haren definizioa (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985). Izan ere, zinema beltz klasikoaren garaiko pelikulak dira (1941-1958) *corpus* nagusia osatzen dutenak. Agerikoa da, beraz, esfortzu handia egin dela zinema beltzaren katalogo konkretu bat osatzeko, behar dituen mugak zehaztu eta egonkortuz, genero guztiei dagokien bezala. Hala ere, esfortzu horren emaitza hainbat katalogoren artean dabil: Silver eta Ward (1992), Luengos (1997) eta Duncan (2006), besteak beste. Autore hauek guztiek luzatzen dituzte denbora-mugak 1940tik 1960ra arte, garai klasikoari dagokionez, eta aurrekariak eta jarraitzaileak gehi daitezkeela uste dute. Hala eta guztiz ere, kritikariek ez dute beti *corpus* hau erabili lanerako (luzeegia gerta litekeena), beste aukeraketa batekin baizik. Aukeraketa hau da kanon deritzona, zinema beltzaren maisu-lanek, klasikoek osatua. Ezbairik gabe kritikarien arteko adostasun baten bidez osatu da pelikula multzo hau eta bertatik abiatuta tradizio akademikoak zinema beltzaren modelo kontzeptuala eraiki du. Ondoren, modelo hau *corpus*-eko beste pelikula batzuetan ere ikus daitezkeela erakutsi nahi izan da, beraien osotasunean ez bada, zatiren batean behintzat. Berriz ere diot prozesu kritikoa izan dela, *corpua* faktore sozial eta historikoekin uztartu duena, ezaugarri bereizgarriak eta aurrekariak (eta ondorengoak) aurkitzeko balio izan duena pelikula multzo itxi batean oinarriturik eta, ondoren, ezaugarriok iraganen islatu dituen multzoari batasuna eta koherentzia eman nahian. Gogoratu behar da multzo hori ez dela azterketa sistematiko baten emaitza osoa (ezaugarri bereizgarriak falta dira) ezta argi eta garbi dokumentatutako errealitate enpirikoa ere (Neale, 2000: 153). Azpimarratu behar da ekintza horrek, alde batetik, zinema beltzaren baitan koka daitezkeen pelikulen zerrenda ixteko balio duela, baina, beste alde batetik, atak irekita uzten dituela edozein film gehitzeko, zinema beltzaren ezaugarri bereizgarrien zehaztasun falta dela eta.

Ez da harrizkoa zinema beltzaren kanonak zerrenda forma izatea (Eco, 2009), adibidez, espainolez irakurtzen dutenentzako hiru lan,

film bakoitzaren datu teknikoak, istorioaren laburpena eta iruzkin labur bat erakusten duten hiztegiak Bi kasutan ehun bat pelikula dira; zenbaki horrek balio sinbolikoa duela dirudi, gainera: *El cine negro en cien películas* (Santamarina, 1998) eta *Obras maestras del cine negro* (Sánchez Noriega, 1998). Bestalde, Balaguék (2004) corpusa berrogeita hamabi pelikulatara mugatzen du. Esan beharra dago lehenengo kasuak 1912tik 1998ra arteko pelikulak biltzen dituela, honek dakarren kontzeptuaren lausotasunarekin. Bigarren kasuan, berriz, 1930 eta 1960 urte bitartekoak biltzen dira. Hirugarren adibidean, Balaguék hogeita hamargarren hamarkadako pelikulak ere aintzat hartzen ditu gaur egunekoetara arte. Oro har, eta hainbat pelikula DVD formatuan berreskuratu izanari eskerrak, kritikariek oinarri duten corpusera jotzea gero eta errazagoa da, komentarioa gertuagotik eta indar gehiagoz egin daitekeelarik. Hala ere, ezin uka daiteke corpusean aipatzen diren hainbat pelikula lortzea oso zaila dela aditu ez direnentzat.

Borde eta Chaumetonek ez zuten euren garaian zinema beltzaren karakterizazioa saihestu nahi izan: «la ambivalencia moral, la violencia criminal y la contradictoria complejidad de las situaciones y de los móviles concurren para darle al público un mismo sentimiento de angustia o de inseguridad, que es la marca propia de la película negra de nuestra época. Todas las obras de esta serie se hacen notar por la misma identidad de orden emocional; *el estado de tensión que nace en el espectador con la desaparición de sus puntos de guía psicológicos*. La vocación de la película negra es la de crear un malestar específico» (Borde eta Chaumeton, 1958: 20; letra etzana jatorrizko testuari dagokio). Ziurrenik ez zen lan zaila izan karakterizazio horren inguruan pelikula multzo bat biltzea, baina denetan zailena publikoaren erreakzioak kontrolatu ahal izatea da. Nola antzeman daiteke “egonezin espezifikoa” hau eta nola egozten zaie pelikula batzuei eta beste batzuei ez? Borde eta Chaumetonen oinarriak eztabaidagarriak badira ere, izan ere, nekez sinesteko moduko egiaztatze enpirikoen harreraren fenomenologiak osatutako oinarriak ziren, autore hauek 1955an aukeratutako pelikula multzo batekin (hogeita bi, gogora dezagun) lotu zitekeen etiketa bat sortzen zuten eta, aldi berean, baita erreferentziatzeko kanon bat osatu ere.

Zinema beltza kritikari ipar-amerikarrentzat aztergai bihurtu zenean ere, frantsesetik hartutako *film noir* izenaz, hainbat saiakera egin ziren hori definitu eta karakterizatzeko. Arrakasta handiena izan zuena Paul Schrader gidogile eta kritikariarena izan zen. Haren ustez, zinema beltza ez da generoa, ezpada zinemaren historiaren periodo zehatza, 40. hamarkadako eta 50. hamarkada hasierako pelikulek laburbildua. Pelikula hauek “portrayed the world of dark, slick city streets, crime and corruption” (Schrader, 2005: 307). Zinema beltzaren gai nagusia iragana eta orainarekiko grina litzateke, baina baita etorkizunarekiko beldurra ere, izan ere, zinema

beltzaren protagonistak etorkizunean pentsatzeari beldurra dio eta, horren ordez, egunerokoari bizirauten saiatzen da. Hori lortu ezean, iraganera egiten du atzera (2005: 313). Baina Schrader-en ustez, zinema beltza batez ere estilo bat da, gatazkak bisualki lantzen baititu eta ez gaiaren arabera; gaia estiloaren baitan dago ezkutatua (2005: 299-319).

James Damicok, berriz, zinema beltzaren eredu zko egituraren prototipo hau proposatu zuen:

Either he is fated to do so or by chance, or because he has been hired for a job specifically associated with her, a man whose experience of life has left him sanguine and often bitter meets a not-innocent woman of similar outlook to whom he is sexually and fatally attracted. Through this attraction, either because the woman induces him to it or because it is the natural result of their relationship, the man comes to cheat, attempt to murder, or actually murder a second man to whom the woman is unhappily or unwillingly attached (generally he is her husband or lover), an act which often leads to the woman's betrayal of the protagonist, but which in any event brings about the sometimes metaphoric, but usually literally destruction of the woman, the man to whom she is attached, and frequently the protagonist himself. (1978: 103)

Esan dezadan, bide batez, eskema hori guztiz bat datorrela honako pelikula hauekin: *Double Indemnity* (1944), *Scarlet Street* (1945), *Out of the Past* (1945) eta *The Killers* (1946). *The Maltese Falcon* (1941) pelikularekin, berriz, neurri batean baino ez dator bat eta batere ez azken hauekin: *Laura* (1944), *The Big Sleep* (1946) eta *The Big Heat* (1953), pelikulok zinema beltzaren corpusean ez ezik, kanonean ere aurkitzen ditugun arren. Damicoren saio horren arrakasta, beraz, mugatua da, ez baitu zinema beltzaren corpus osoa deskribatzen (ezta kanon osoa ere).

Jarraian, Sánchez Noriegaren ustez (1998) zinema beltza generoa dela erakusten duten ezaugarriak zerrendatuko ditut: a) estereotipoen arabeko pertsonaiak; b) istorio dramatikoak argumentuan zehar, non heriotzak eta indarkeriak protagonismo garrantzitsua baitute; c) testuinguru sozialaren arabeko gatazka eta kriminalitatea; d) legetik kanpo bizi diren pertsonaiak, euren jarreraren legaltasuna eta moralitasuna beti bat ez datozelarik; e) kontatzen diren gertakizunak gaur egungoak dira eta normalean hirietan kokatzen dira; f) ikus daitekeen estetika espresionista da; g) elkarrizketak laburrak eta zuzenak dira, oso "zinematografikoak" eta sarritan baita zinikoak ere eta h) istorioak eleberri merkeetan oinarrituta daude (*pulp fiction*) eta baita kazetaritza erreportajeetan ere (Sánchez Noriega, 1998: 12-13). Zerrenda horretako lehen eragozpena zera da, gehiengo ez direla zinema beltzaren ezaugarri bereizgarriak, baizik eta, garai hartako Hollywoodeko zinemarenak; adibidez, *western* pelikuletan pertsonaia estereotipatu asko egoteaz gain, gehiengo horrelakoxea da eta sarri aurkituko ditugu elkarrizketa

labur, zuzen eta zinikoak; estetika espresionista ere ez da zinema beltzean bakarrik erabiltzen, garai hartako beste hainbat generok ere bazerabilten; hiriko pertsonaiak eta gaur egungo istorioak ohikoak dira musikal eta komedietan. Heriotza eta indarkeriaren protagonismoa ere ez daitezke bereizgarritzat jo, zinema beltzaren aurretik edo harekin batera finkatutako generoetan pentsatu besterik ez dago, gangsterrak, detektibeak edota, orokorrean, *thriller*-a. Ildo horretatik, batez ere detektibeen generoarekin eta baita *western*-arekin jarraituz, legaltasuna eta moralitasuna bat ez etortze hori ere ezin daiteke bereizgarritzat jo. Azkenik, hasiera batean testuinguru sozialaren garrantzia berezko ezaugarria dela pentsa daiteke, baina problematika sozialaren generoan ere aurki dezakegun zerbait da eta, gainera, ez da beti argi agertzen zinema beltzaren corpusean. Bukatzeko, ukaezina da zinema beltzak neurri handi batean eleberri merke eta kazetaritza erreportajeetatik edaten duela eta, behin eta berriz narratiba popularrari asko zor zaiola errepikatu bada ere (Palacios, 2005; Cattrysse, 1992), hori ere ez da inongo fenomeno bereizgarria eta, gainera, zinemarako moldatu diren autore guztiak ez dira kategoria berekoak. Hori dela eta garrantzitsua da hainbat nobelagileren gailentasuna aitortzea, besteak beste, D. Hammett, R. Chandler, J. M. Cain edo C. Woolrich, eta baita G. Greene ere. Horietako batzuk herri-literatura eta literatura landuaren arteko mugan kokatzen dira (Chandler), baina denak ez dira nobela beltzarekin uztartzen (Cattrysse, 1992).

Atzera egingo dut gogorarazteko Borde eta Chaumetonek euren liburuan kontu handiz darabiltena "serie" hitza eta ez "genero" zinema beltzari erreferentzia egiterakoan. Seriea honela definitzen dute:

un conjunto de películas nacionales que poseyeran algunos rasgos comunes a todas ellas (estilo, atmósfera, temática) lo suficientemente acusados para enclasarlas sin equívoco, y para conferirles con el tiempo un carácter inimitable. (Borde y Chaumeton, 1958: 10).

Ukaezina da dagoeneko zinema beltza pelikula nazional multzo bat dela, iparamerikarrak, hain zuzen ere (Coursodon, 1996), eta arrazoa zuten hainbat autorek esaten zutenean serieek iraupen desberdinak izan ditzaketela, bi urte izan edo hamar urte izan: hamazazpi zinema beltzaren kasuan. Zinema beltza genero gisa karakterizatzen duten proposamen esanguratsu batzuk labur aztertu ondoren, uste dut onartu beharra dagoela ez dituztela gutxieneko baldintzak betetzen. Horregatik, praktikoagoa iruditzen zait hura serietzat jotzea (edo ziklotzat), antzeko generoekin erlazio estuak dituelarik, gangsterrenarekin, adibidez. Hala ere, ezinezkoa zait ukatzea zinema beltza autonomia nahikodun bilduma gisa jaso duen kritikarien esfortzuak ikusle askoren pertzepzioa hezi duela, neu barne, 1941 eta 1958 urte bitartean egindako pelikula iparramerikarretan, bereizgarriak ez badira ere, berezko ezaugarrien

presentzia (osoa edo partziala) antzemateko.

Hala ere, honako hau ere azaldu nahiko nuke, zinema beltza generotzat jo daitekeela konstelazioaren metafora erabiliz gero (Vilella, 2007). Metafora honek gaikako joera desberdinak biltzea ahalbidetzen du, gutxieneko karakterizazio batetik hasi: gangster, polizia, detektibe eta krimen pelikulak (Herebero y Santamarina, 1996), Borde eta Chaumeton-enarekin jarraitu (1955) eta gehiegizko zerrendatzeetara heldu arte, zeinak hain dira zehatzak ez baitute ezertarako balio, adibidez, Durgnaten aitzindaria (1970) edota duela gutxiko Silver eta Ursinirena (2004). Berriz ere diot zinema beltza aukeratutako pelikula multzo edo kanon baten inguruan osatzen joan dela. Pelikula hauetako bakoitza generoaren klasiko bihurtu da alde batetik eta, bestetik, baita erreferente ere, antzerako ezaugarriak zituzten pelikulekin batu ahal izateko, nahiz eta horiek ez ziren erreferentearen kalitate estetiko edo tematikoaren mailara heltzen. Zinema beltzaren inguruan egin diren ikerketetan erraza da aurkitzea pelikula jakin batzuk genero baten muina zirela, edo, gutxienez, gai, narrazio edota estilo joera esanguratsu baten adierazgarri zirela. Pelikula hauetako bakoitzak osatuko luke, beraz, konstelazioaren muina (konstelazio hori zinema beltza izanik). Muin hori, berriz, antzeko pelikula sail batez inguraturik egongo litzateke eta hauek ereduak, klasikoak zenbat eta urrunago egon, orduan eta aukera gehiago izango lituzkete muin tematiko ezberdin baten ezaugarri berak edukitzeko. Izar distiratsuenek (klasikoak), dudarik gabe, distira txikiena edukiko luketen izarrak antolatzen lagunduko lukete (distiratsuenetatik hasita "ilunenetara" heldu arte). Horiek, baina, klasikoaren arteko bitarteak beteko lituzkete, baita euren trantsizioak finkatu ere, harik eta generoa ezabatu eta desagertuko litzatekeen mugara heldu arte, beti ere antzerako generoak kutsatu ondoren, *western*, melodrama edo zientzia-fikzioa, adibidez (Ballinger eta Graydon, 2007: 233-246). Gehitutako efektua litzateke *corpusa* ixtea beharrezkoa ez izatea, izan ere, beti aurkitu ahalko lirateke zinema beltzaren ezaugarriak hainbat pelikulatan, nahiz eta hasiera batean kanonean txertatutako ereduak urrun daudela iruditu.

Egia baldin bada kanona osatzen duten lanek edota klasikoek komentarioei esker dirautela (Kermode, 1983:67), dudarik ez dago zinema beltzaren kanonak komentario eta interpretazio ugari erakarri dituela, izar zinematografikoaren inguruan sarritan erabili ohi den mitologia falta izan gabe. Zinema beltzaren existentziari eta genero edo serie gisako estatusari dagokionez, hainbat interpretazio eman izan dira eta kritikak beti bilatu izan ditu, ezaugarri estilistikoak gain, landutako gaien inguruko ezaugarriak, zinema beltza zein testuinguru sozialetan sortu zen irudikatzen lagunduko zutelakoan. Aditu askok Iparramerikako gizarte arazoei erantzuteko modu gisa ikusten dute: 1920ko hamarkadan delinkuentzia antolatuak izan zuen garapena, Lege Lehorra zela eta, baita ondorengo hamarkadan

izan zuen hedatzea ere, gangsterra bezalako pertsonaia ezagunak sortuz, baita polizia, justizia, politika eta administrazio publikoaren ustelkeria ere; bestalde, gerrak eta soldaduen itzulerak eragindako ezinegona eta segidan beste gerra bat eduki izana, hasiera batean ideologikoa baino ez bazen ere, gerra hotza...

Bibliografiak Iparramerikako gizartearen azterketa kritiko gisa erakusten du zinema beltza, bertako berdintasun falta eta bidegabekeriena, alde guztietako ustelkeriarena, herritar normalak babesik gabe uzten zituena, ahulenak miserian murgilduz eta egoera prekarioenetan zeudenen artean krimena zabalduz. Ezin daiteke ahaztu 1929ko krisia eta ondorengo depresio ekonomikoa, milioika pertsona lanik gabe utzi zituena. Baina ez da kontu bera genero edo serie baten azalpena eman nahi izatea gizartearekin duen erlazioan oinarrituta eta pelikula zehatzen interpretazioa. *Corpusaren* osotasunarekin dihardugunean, oso zaila da garaiko gizarteari uztartzea, izan ere, pelikula guztiek ez dituzte gai berak jorratzen, ezta modu berean ere, hau da, ezin da guztiekin jarrera kritiko bera erabili (egoera guztiak bakar batean laburbiltzea eta gizartearen ardura paraleloan arintzea zinema klasikoaren arau adela gogoratu besterik ez dago); gainera, ia bi hamarkada luzeko garai historikoa izan zen barne gertaera (gangsterrak, indarkeria, krisi ekonomikoa) eta kanpo gertaera (mundu gerra) ugarirekin, horregatik, interpretazio bat baino gehiago izan ditzake. Era berean, garai historiko horretan argi ikusten zen, beharrezkoa izanez gero, produktu zinematografikoen eta gizarte bizitzaren arteko erlazio zuzen eta konplexua. Hala ere, Coma eta Latorre (1981), Heredero eta Santamarina (1996) edo Luengos (1997) bezalako adituak zinema beltzaren testuinguru historikoa berreraikitzen saiatzen dira eta euren tentsio ideologikoei *corpusa* baloratzerakoan progresistatzat jo daitekeen jarrera erakusten dute.

Azterketa soziologiko batean kontuan izan beharreko beste gauza bat da produktu artistikoa, zinema beltza kasu honetan, haren produkzioa gobernatu zuen arau zehatzen arabera ere sortu zela, ziurrenik horiek izango zuten lehentasuna, gainera. Arauok, hasteko, Hollywoodeko estudioetako produkzio sistemarenak izango liriateke eta, ondoren, zinema kriminal edo *thriller* generoarenak. Gainera, litekeena da zuzendari aleman batzuk eramandako espresionismo zinematografikoaren influentzia ere islatzea, Hollywooden indarrean zegoen joerarekiko adostasuna edo desadostasunaz gain (Bordwell, 1985: 74 – 77). Kontuan izan behar dira, beraz, Hollywoodeko estudio handi eta ez hain handietan indarrean zeuden produkziarako baldintzak, *star system*-a kasu, baita A serieko eta B serieko pelikulen arteko bereizketa ere (B serieko pelikulak saio bikoitzetan betelanerako erabiltzen ziren), hau da, aurrekontu eta zinegileen eskura zeuden baliabideen arteko bereizketa (Kerr, 1979). Izan ere, zinema beltzaren *corpuseko* zati handi bat aurrekontu txikiko

edo B serieko pelikulek osatzen dute, eta horrek, noski, pelikularen kalitate estilistikoa eta narrazioarena baldintzatzen du hainbat arrazoiengatik: fotografia arrunta, gidoi eskematikoak edota filmatzeko denbora gutxiegi eduki izana. Jakina, *corpusean* film onak eta txarrak nahasten dira, baita zinema beltzaren kanonean ere: *The Maltese Falcon* (1941) John Huston-ena edo Howard Hawks-en *The Big Sleep* (1946) beste hauekin batera, Joseph H. Lewis-en *Gun Crazy* (1950) edo *Detour* (1945) Edgar G. Ulmer-ena.

Azpimarratu beharreko beste faktore bat, interpretazio soziologikotik autorearen arazora garamatzana, zinema beltzaren zuzendarien inguruan egindako ikerketak dira. Sánchez Noriegak (1998) egindako zinema beltzaren maisu-lanen bilduman Fritz Lang-en bederatzi film biltzen ditu eta, horiekin batera, Alfred Hitchcock, Otto Preminger eta Robert Siodmak-en bost, Orson Welles-en lau eta, azkenik, hiru honako zuzendariak, Sam Fuller, John Huston, Mervyn LeRoy, Raoul Walsh, Billy Wilder eta William Wyler. Izen zerrenda horrek segituan pizten ditu zalantza bat baino gehiago: aipatutako Lang-en film guztiak zinema beltzari ote dagozkion, Hitchcock-en zein pelikula koka daitezkeen zinema beltzean, jatorri alemaneko zuzendariak eta iparramerikarrek genero honekiko bete zuten rola eta generoa edo seriea eratzerakoan izan zuten eraginaren garrantzia. Are interesgarriagoa da jakitea zenbaterainoko eragina duten zinema beltzaren pelikulek bestelako zuzendarien filmografiarengan eta zinema mota horrekin lan egitea ahalbidetu zien baldintzak zeintzuk izan ziren, Wilder-en kasua adibidez, *Double Indemnity* (1944) filmaren zuzendaria, generoaren baitan maisulantzat jotzen dena. Halaber, bide batez beste kontu deigarri bat aipatu nahiko nuke. Garai hauetan, literaturaren teoriak autorearen heriotzaren inguruko eztabaidekin diharduenean, zinema kritikariek, 50. hamarkadako *Cahiers du cinéma*-k bultzatutako *politique des auteurs*-ari jarraika, B serieko zuzendariak berreskuratzen egin dute lan, besteak beste, Phil Karlson, Joseph H. Lewis edo Edgar G. Ulmer. Badirudi autore hauen filmografiako zinema beltzeko filmak funtsezkoak izan zirela eta, aurrekontuak mugatuak izan arren, nolabaiteko izaera arrastoak ikusi nahi izan dira, lan erraza ez bada ere (Palacios y Weinrichter, 2005).

Komenigarria da gogoratzea zenbaterainoko indarra izan zuen Hays kodearen zentsurak (30. hamarkada erdialdetik indarrean) moral publikoari zegozkion aspektuetan, puritanismo mugatua gailentzen zen, edonolako erotismo adierazpenak debekatuz, baita heterosexualitate arruntenetik at zegoen edozein aukera ere. Kode horrek erotismo adierazpen guztiak zorrotz kontrolatzera behartzen zuen, beti ere keinu eta zentzu bikoitzetan oinarriturik. Billy Wilder-en *Double Indemnity* (1944) filmean aseguru sailtzailea eta etxeakoandre elkartzen diren lehenengo agerraldi ezagunean argi asko ikus daiteke keinu txiki batzuk (biluzik dagoela ikusarazten

duen toalla, emakumeak orkatilan daraman katetxo bat) eta zentzu bikoitzez betetako elkarrizketa bat (R. Chandlerrek idatzia gainera) direla oinarri. Joseph H. Lewis-en *Gun Crazy* (1949) filmean, berriz, maitaleen arteko erlazioaren erotismoa begirada sutu, eta neurtutako musu eta besarkaden bitartez gauzatzen da, baita biek pistolekiko duten grinaren bitartez ere.

Genero kritikan iritsi da zinema beltza ikergai pribilegiatu izatera (Kaplan, 1980; Krutnick, 1991). Gizonezkoen eta emakumezkoen errepresentazioak, baita homosexualitatearenak ere (erdi-ezkutuan bada ere) interes handia piztu du zinema mota honetan, *tough guy* eta *femme fatale* ugarik osatutako multzo erakargarria erakusten baitu, galtzaile zerrenda luze batekin batera. Robert Siodmak-ek zuzendutako *The Killers* (1946) eta *Criss Cross* (1949) pelikulak gogoratu besterik ez dago. Horietan gorputz sendodun Burt Lancaster Ava Gardner eta Yvonne de Carlo bezalako bi emakume eder, baina zorrotzen jostailu gisa agertzen zaigu. *Double Indemnity* (1944) filmean, berriz, gizonezko protagonistari birritan sartzen diote ziria konplizeak eta maitaleak. Baita Jacques Tourneur-en *Out of the Past* (1947) filmeko gizonezko protagonisten kasua ere, biak engainatu dituen emakumeak hiltzen baititu. Argi dago galtzaile hauekin batera detektibe eta polizia gogor asko bereiz daitezkeela (horietako batzuk, gainera, zinema beltzaren eta imaginario mundialaren ikono bihurtu dira), besteak beste, Sam Spade eta, batez ere, Philip Marlowe biak ere Humphrey Bogart-ek interpretatuak, edota *The Big Heat* (1953) filmeko polizia, Glen Ford-ek eginiko papera, izan ere, aktore horrek jada zirrara handia sortu zuen Rita Hayworth-i emandako belarrondokoarekin, Charles Vidor-en *Gilda* (1946) filmean. Ezin utz dezaket aipatu gabe egon diren gangsterren zerrenda luzea, Bogart-ek berak edota Edward G. Robinson eta James Cagney-k antzeztuak, ondoren polizia eta ikertzaile gogor ere bihurtuko zirenak (Silver eta Ursini, 2005; Simsolo, 2005; Ballinger eta Graydon, 2007).

Femme fatale-aren pertsonaia anbigua da (Weinrichter, 2005b). Izan ere, azkenean iruzurra eta traizioa zigortu egiten dira eta horrek emakumearen hondamena edo heriotza dakar. Horixe gertatzen zaie film hauetako protagonistei: John Huston-en *The Maltese Falcon* (1941), Robert Siodmak-en *The Killers* (1946) edo John Cromwell-en *Dead End* (1947). Baina ezin da ahaztu emakume mota honek duen indarra eta egoerei aurre egiteko prestutasuna, baita gizonak menderatzekoa ere. Adibidez, Fritz Lang-en *Scarlet Street* (1945) filmeko emakumeak bere maitalea esplotatzen du, hark emakumea mantentzeko enpresan dirua lapurtzen duelarik, baina, emakumeak gizonari barre egiten dionean emakumea hiltzen du. Horren antzera, *Gun Crazy* (1950) filmeko emakumearen pertsonaia ere interesgarria da: bizimodu erosoa nahi eta maitalea lapurtzera behartzen du dirua azkar lortu ahal izateko. Baita *The Killers* (1946) filmaren hasieratik bi nesken artean agertzen zaigun aurkaritza ere: protagonistaren

bizilaguna, neska ilehoria, promesa gaztea alde batetik, eta *femme fatale* beltzarana (gangster baten bikotekidea) bestetik. Azken honek protagonista izugarri erakartzen du, baina, ezinbestean, traizio egiten dio.

Laburbilduz, testua bera, pelikula, aztergai nagusia izan da zinema beltzaren bibliografia eratzerakoan. Esfortzu handia egin da talde osoaren, seriearen, ezaugarriak zehazteko eta, emaitzak eztabaidagarriak izan badira ere, horrek ez du ekidin film zehatzen edota film pasarteen azterketa sakona egitea. Ariketa hau areagotzen ari da, gainera. Ildorik oparoena Paul Schrader-ek (1996) hasitakoa izan zen. Schraderrek zioen zinema beltza estilo bat, atmosfera bat, proposamen bat dela eta, ñabardura ugarirekin, nahikoa arrakasta izan duela etengabe hazten doan bibliografia eratzeko. Gainera, zinema beltzak hainbat azterketa sakon eta zehatz ahalbidetu ditu, multzo osoaren karakterizazio saiakerak galarazi gabe eta, aldi berean, oraindik eratzeko dagoen corpusean film jakin batzuek duten tokia justifikatuz (Place eta Peterson, 1974). Zinema beltzak berezko estiloa duela baieztatzea eztabaidagarria da. Izan ere, film asko daude, ez corpusean bakarrik, baita kanonean ere, oso ezaugarri estilistiko gutxi dituztenak, betiko agertokiak kontuan hartzen ez baditugu (gaueko kale bakarti eta bustiak eta kontraste handiko argiak barrualdeetan).

“Zinema beltza” sintagma, gaur egun, bi multzori erreferentzia egiteko erabiltzen da: alde batetik, 1941 eta 1958 urte bitartean Hollywoodeko estudioetan ekoiztutako film kriminal ia guztiak eta, bestetik, beranduago sortutako film kriminal ugariak (*post-noir* edo *neo-noir* deritzona) . Azken multzo honetan garai klasikoko estetika erabiltzen ez bada ere, haren jarraipen bat islatzen du gutxienez. Ildo honetatik, gaur egungo filmetan duen presentziagatik eta garai klasikoko corpusak eta, batez ere, kanonak bizirik irauten dutelako uste dut zinema beltza gaur egungo tresna bisual eta ikonografikoa dela, ez bakarrik kritikari eta adituena, baita zinema mota honek sortzen duen lilurari ihes egin ezin dien (eta ihes egin nahi ez duten) hainbat ikuslerena ere (Weinrichter, 2005a).

Bibliografia

- AA. VV. (1980): *Women in Film Noir*, ed. de E. A. Kaplan, Londres: BFI
- AA. VV. (2005): *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, ed. de J. Palacios i A. Weinrichter, Madrid: T & B
- AA. VV. (1996): *Film Noir Reader*, ed. de A. Silver i J. Ursini, Nova York: Limelight
- ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós
- BALAGUÉ, C. (2004): *Las mejores películas de cine negro*, Madrid: Ediciones JC
- BALLINGER, A.; GRAYDON, D. (2007): *The Rough Guide to Film Noir*, Londres: Rough Guides
- BORDE, R.; CHAUMETON, E. (1955): *Panorama du film noir*, París: Editions de Minuit
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMAS, K. (1985): *The Classical Hollywood Cinema*, Londres: Routledge & Keagan Paul
- BOULD, M. (2005): *Film Noir: From Berlin to Sin city*, Londres: Wallflower
- COMA, X. (1985): *Diccionari de la novel·la negra*, Barcelona: Edicions 62.
- COMA, X. (1994): *Diccionari del cinema negre*, Barcelona: Edicions 62
- COMA, J.; LATORRE, J. M^a. (1981): *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona: Fabregat
- COURSODON, J. P. (1996): «La evolución de los géneros» a Rimbau, E.; Torreiro C. (eds.), *Historia general del cine, VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid: Cátedra, 225-307.
- DAMICO, J. (1978): «Film Noir: A Modest Proposal» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 95-105
- DUNCAN, P. (2006): *Film Noir*, Harpenden: Pocketessentials
- DURGNAT, P. (1970): «Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir» a Silver A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 37-51
- ECO, U. (2009): *El vértigo de las listas*, Barcelona: Lumen
- HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. (1996): *El cine negro*, Barcelona: Paidós
- KERMODE, F. (1985): *Forms of Attention*, Chicago: University of Chicago
- KERR, P. (1979): «Out of What Past? Notes on the B Film Noir» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 107-127
- KRUTNICK, F. (1991): *Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres: Routledge
- LUENGOS, J. (1997): *Rojo sobre negro (1930-1960)*, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo
- MARTIN, A. (2001): «Light my FIRE: The Geology and Geography of Film Canons», *Australian Film Critics Association (AFCA)*, [22/05/2010], <<http://www.afca.org/LightFire.php>>
- NAREMORE, J. (1998): *More than Night: Film Noir and its Contexts*, Berkeley: University of California
- NEALE, S. (2000): *Genre and Hollywood*, Londres: Routledge
- PALACIOS, J. (2005): «Páginas negras. Film noir y literatura: el punto de vista pulp» a Palacios, J. i Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 17-65
- PEREZ BOWIE, J. A. (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad
- PLACE, J.; PETERSON, L. (1974): «Some Visual Motifs in the Film Noir» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York: Limelight, 77-93.
- SALLITT, D. (2002): «Sight Unchanged: How did the Film Canon get so Stodgy?», *Slate*, [22/05/2010], <<http://www.slate.com/id/2069759/>>
- SANCHEZ NORIEGA, J. L. (1998): *Obras maestras del cine negro*, Bilbao: Mensajero
- SANTAMARINA, A. (1998): *El cine negro en 100 películas*, Madrid: Alianza Editorial
- SCHRADER, P. (1996): «Notes on Film Noir» a Silver, A. i Ursini, J. (eds.), *Film Noir Reader*,

- Nueva York: Limelight, 53-63
- SCHRADER, P. (2006): «Canon Fodder», *Film Comment*, 5, vol. XLII, 33-49
- SILVER, A.; WARD, E.; ed. (1992): *Film Noir: An Encyclopedia of the American Style*, Woodstock: Overlook
- SILVER, A.; URSINI, J. (2004): *Film Noir*, Colonia: Taschen
- SIMSOLO, N. (2005): *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid: Alianza
- STEIGER, J. (1985): «The Politics of Film Canons», *Cinema Journal*, 3, vol. XXIV, 4-23
- SULLÀ, E. (2007): «El cànon literari: per a una definició operativa», *Literatures*, 5, 9-22
- VILELLA, E. (2007): *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*, Lleida: Pagès
- WEINRICHTER, A. (2005a): «Fundido a negro. La oscura fascinación del film noir» a Palacios, J. i Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 67-99
- WEINRICHTER, A. (2005b): «Kiss kiss bang bang: La femme noire» a Palacios, J. i Weinrichter, A. (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T & B, 321-331
- WOLLEN, P. (1993): «Films: Why do Some Survive and Others Disappear?», *Sight & Sound*, 5, vol. III, 26-28