

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 cànion del cinema negre. La provatura de Damico té, doncs, un èxit limitat, perquè no descriu la totalitat del *corpus* (ni tan sols del cànion) 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