

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 hispanico, 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 descendiente), 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.