

# 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 zietela “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 aldatetekin 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 (ingeleseaz *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 bigarreanean %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, ateak irekita uzten dituela edozein film gehitzeko, zinema beltzaren ezaugarri bereizgarrien zehaztasun falta dela eta.

Ez da harrizkera 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 ereduako 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 araberako pertsonaiak; b) istorio dramatikoak argumentuan zehar, non heriotzak eta indarkeriak protagonismo garrantzitsua baitute; c) testuinguru sozialaren araberako gatazka eta kriminalitatea; d) legetik kanpo bizi diren pertsonaiak, euren jarreraren legaltasuna eta moralitasuna beti bat ez datozelarik; e) kontaktzen 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, gehiengoa ez direla zinema beltzaren ezaugarri bereizgarriak, baizik eta, garai hartako Hollywoodeko zinemarenak; adibidez, *western* pelikuletan pertsonaia estereotipatu asko egoteaz gain, gehiengoa 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 ideologikoen *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 elkartzan 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 zirrarra 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<sup>a</sup>. (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