



Aproximació a la definició de cinema negre

Marti Martorell

Un dels gèneres cinematogràfics que més problemes planteja a l'hora d'estudiar-ne els paràmetres que el defineixen és el que s'intenta d'explicar en aquest article. Les raons són múltiples i es mirarà de comentar-ne les principals.

El primer entrebanc que cal evitar és la confusió que hi ha entre «cinema policíac» i «cinema negre». La raó d'aquesta confusió no rau tant en qüestions estilístiques, on sí que pot haver-hi grans convergències, sinó que consisteix més aviat en conceptes d'ordre ideològic i, fins i tot, moral. Com que aquests dos gèneres cinematogràfics s'avenen molt amb els respectius gèneres literaris, és permès d'explicar tot això amb una comparació, una mica grollera si es vol, entre «un autor policíac» (Arthur Conan Doyle, creador de

Sherlock Holmes) i un «autor de gènere negre» (William R. Burnett, autor de les novel·les, entre d'altres, *Little Caesar* i *High Sierra*).

Com a rerefons de les novel·les protagonitzades per Sherlock Holmes, hi ha gairebé sempre constants aquestes dues idees: la primera és que tota maquinació de qualsevol persona pot ser sempre descoberta per una altra (en aquest cas és la lluita entre la intel·ligència del malfactor i el raciocini de Sherlock Holmes), tan sols són necessàries l'observació i la perspicàcia i, en molt comptats casos, l'atzar; la segona, i la que ens porta a parlar dels termes d'ideologia i moral del principi, és que el poder efectiu (*the establishment*) no és posat gens en qüestió. És a dir, Sherlock Holmes no resol tant el cas per demostrar que en sap molt, sinó que és més important treure d'enmig l'element pertorbador que ha trencat l'harmonia, en una societat tan marcada com és la victoriana, i permetre que tot resti com sempre ha estat. Convé, per tant, que hi hagi una persona que en faci de guàrdia... i qui n'és l'encarregat no es pot qüestionar gens si els motius pels quals la persona que ha realitzat la malifeta són justificats o no. Simplement, tot es redueix a «qui l'ha feta, la paga».

En, canvi, en llegir les obres de Burnett, qui tan sols cerqui tot un seguit de resolucions d'enigmes trobarà que les expectatives que se n'havia fet no es compleixen: no interessa descobrir el malfactor—fins i tot pot ser que ja des d'un bon començament se sàpiga qui és—, sinó, més aviat, descriure quins són els motius que han provocat el crim o el delictes. És la descripció d'aquests motius i de les conseqüències que se n'extremen l'element sobre el qual s'articula la novel·la negra. En aquestes novel·les no funciona la identificació del delinqüent amb el mal i del policia amb el bé, perquè el primer pot haver delinquit simplement perquè així li han obligat les injustícies socials i el segon haver-se tornat corrupte per ambició. Sovint, l'explicació de les injustícies esmentades suposa, doncs,



que un dels trets més significatius d'aquest gènere sigui la crítica social. I en aquests casos la crítica social sí que suposa qüestionar *the establishment*, sobretot quan el poder efectiu és injust amb els més indefensos.

Més o menys aclarit aquest punt, cal demanar-se si el gènere negre, ja a l'àmbit cinematogràfic, té realment diferents corrents o si aquests són també gèneres independents que tan sols presenten semblances amb el primer. El grau d'entropia que s'aconsegueix a l'hora de voler-ne establir una resposta és molt alt. Es pot ben dir que hi ha una resposta diferent segons cada autor. Un exemple d'aquest fet es pot veure en un article breu de la revista *Viridiana*,¹ l'autor de la qual, Francisco Llinás, en fer una ressenya de la bibliografia sobre les pel·lícules de gàngsters produïdes per la companyia Warner, constata la dificultat de concretar els límits entre aquest tipus de pel·lícules i el cinema negre. Segurament els autors que han resolt millor aquest punt de discussió són Carlos F. Heredero i Antonio Santamarina.² Per aquests estudiosos, el cinema negre presenta quatre etapes que comencen en èpoques diferents i, finalment, conviuen. A més, vinculen l'aparició de cada corrent amb uns fets polítics i socials determinats, els divideixen en fases i també evidencien que són permeables, és a dir, una pel·lícula pot presentar a la vegada característiques pròpies de diferents àmbits. Fetes aquestes precisions, cal assenyalar quins són aquests corrents: el cinema de gàngsters; el cinema policíac (no entès, però, simplement com a cinema d'intriga, com és el cas del gènere descrit al començament de l'article); el cinema de detectius i el cinema criminal.

Quant al cinema de gàngsters, aquests autors expliquen que és el primer de tots que sorgeix —amb la pel·lícula *Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn LeRoy, 1931)— i que, evidentment, mostra des de dins el món del gangsterisme. Dins aquest grup engloben també:³ el cinema penitenciari (*I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*), Mervyn LeRoy, 1932); el cinema de denúncia

social (*Fury* (*Fúria*), Fritz Lang, 1936); el cinema que tracta des d'un punt de vista sociològic el gangsterisme (*High Sierra* (*El último refugio*), Raoul Walsh, 1941); el neogangsterisme (*The Killers* (*Forajidos*), Robert Siodmak, 1946); i finalment l'etapa manierista, que marca l'ocàs d'aquest tipus de cinema (*Violent Saturday* (*Sábado trágico*), Richard Fleischer, 1955).

Respecte del cinema policíac, aquest s'ha d'entendre com el que té com a protagonista un agent de la policia i que, segurament, són més lineals que la resta de pel·lícules d'altres corrents. Per etapes, distingeixen: el cinema policíac d'optimisme primitiu, que intenta mostrar la superioritat del cos de policia enfront del món de la delinqüència (*G-Men* (*Contra el imperio del crimen*), William Keighley, 1935); el cinema policíac documental (*This Gun for Hire* (*El cuervo*), Frank Tuttle, 1942); i el pessimisme crític (*The Big Heat* (*Los sobornados*), Fritz Lang, 1953).

Destaca especialment el cinema de detectius, caracteritzat especialment per l'ambigüitat. La raó és que el detectiu es troba en un punt enmig dels policies i dels gàngsters, en què no hi ha veritats absolutes i els límits de la legalitat no són prou clars. En una primera etapa en són protagonistes indiscutibles les pel·lícules que tenen com a personatges principals els detectius Sam Spade (creació literària de Dashiell Hammett) i Philip Marlowe (degut a Raymond Chandler). Aquí és obligatori, per tant, esmentar com a exemples les pel·lícules *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*), de John Huston (1941), i *The Big Sleep* (*El sueño eterno*), de Howard Hawks (1946). Una darrera etapa la protagonitzen detectius caracteritzats per un fort individualisme, com ho demostra la pel·lícula *Kiss Me Deadly* (*El beso mortal*), de Robert Aldrich (1955).

Finalment, cal parlar del cinema criminal, situat entre el policíac i el de

gàngster, i que té com a punt principal ser més proper a la realitat que els dos tot just esmentats i que situa l'americà mitjà, l'home corrent del carrer, com a centre de l'argument que conta. Les principals pel·lícules que es troben dins aquest grup són: *Double Indemnity* (*Perdición*), de Billy Wilder (1944); *Laura*, d'Otto Preminger (1944); *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*), de Fritz Lang (1944) i *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*), de Tay Garnett (1946).

Una vegada vistos els quatre corrents principals, encara s'hi ha d'afegir que conviuen durant tres dècades —des del 1930 al 1960— i que estaran ben marcats pels principals esdeveniments històrics i polítics coetanis: el final de la llei seca; la política del *New Deal* de Franklin D. Roosevelt per tal de superar la crisi del 1929; el naixement del cinema sonor; el codi Hays; la Segona Guerra Mundial; la situació socioeconòmica de la dona —relacionada amb l'aparició de la figura de la *femme fatale* o *spider woman*—; la caça de bruixes començada pel macarthisme...

En articles propers s'aprofundirà sobre alguns dels punts que tot just s'han esbossat i es farà l'anàlisi d'una part de les pel·lícules —ja sigui de forma isolada, ja sigui en relació amb d'altres— que s'han esmentat i d'altres que, tot i no aparèixer a les línies anteriors, ben mereixen ser tractades, com és el cas de la inquietant *Out of the Past* (*Retorno al pasado*), de Jacques Tourneur (1947). ■

¹ Llinás, F. «La Warner y los gàngsters en la literatura cinematográfica». *Viridiana*, núm. 5 (setembre de 1993), pàg. 155-158.

² Heredero, C. F.; Santamarina, A. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós (Paidós Studio, 115), 1996.

³ Entre parèntesi s'assenyalen les pel·lícules més representatives de cadascun d'ells.

