

Romà Gubern

El cinema negre és un gènere o una escola? Això s'ha discutit molt. Per exemple, el meu amic Javier Coma diu que és una escola del cinema americà. La diferència entre gènere i escola és que gènere són tradicions temàtiques; la comèdia és un gènere —trobem comèdies al cinema italià, al cinema francès, al cinema espanyol i a l'americà—. Escola és un moviment nacional d'un país —l'*expressionisme* alemany, el *neorealisme* italià, la *nouvelle vague* francesa— amb un període de temps limitat, que dona una sèrie de pel·lícules homògenes, que tenen una relació, un aire de família.

Alguns teòrics pensen que el cinema negre és una escola del cinema americà que té un arc de vida entre el 1941 i el 1958 —*grosso modo*— entre *El halcón maltés* i *Sed de mal*, que és el gran moment de plenitud i d'esplendor d'aquesta escola; el que passa és que aleshores ens demanam, on col·locam Jean-Pierre Melville, o del cinema britànic, fins i tot del cinema espanyol com *Apartado de correos 1001*, per tant és discutible aquest encasellament. En el cas del western és més evident, perquè efectivament és un gènere que trac-

ta d'una realitat americana específica que és la de la conquesta de l'oest, la frontera, el *far west*. En canvi la delinqüència urbana organitzada, el gangsterisme és un fenomen occidental.

El cas és que els antecedents del gènere negre vénen de la literatura, és una mica la mare d'on surt la mitologia negra. Concretament d'un novel·lista, Dashiell Hammett, que a l'any 1929 comença a publicar per entregues, en forma de serial, una novel·la que esta publicada i traduïda que és *Red harvest* (*Collita roja*).

L'estructura de serial comença l'any 1927, que és l'any de la pel·lícula de Josef Von Sternberg *La ley del Hampa* (*Underworld*), que és cert que encara no és una pel·lícula característica del perfil del cinema negre, però precursora evidentment ho és; és més, s'ha dit moltes vegades que el gàngster protagonista de *La ley del hampa* és un antiheroi romàntic que té una certa admiració anarquista per part d'Sternberg envers aquest personatge, acorralat al final i tancat en aquell apartament blindat amb la noia, de manera que és una mirada que després la censura reprimirà, aquesta mirada llibertària del gàngster com a rebel social contra el món. El 1927 és, doncs, un any clau.

Però dos anys després esclata la depressió. A l'octubre del 1929, el *crash* de Nova York —no s'ha de dir "*crack*" que és incorrecte— crea un clima de crisi econòmica, també de crisi moral, de crisi política i naturalment aquest camp de cultiu permet desenvolupar el cinema negre.

La novel·la negra tenia, naturalment, unes arrels precursors. Quan intentam fer la geneologia de la novel·la negra, veient que l'àvia era la policíaca tal com la va formular Edgar A. Poe amb August Dupin o Conan Doyle amb Sherlock Holmes o Chesteron amb el Pare Brown. El que passa és que aquesta novel·la policíaca clàssica, era bàsicament una novel·la enigma: hi havia un assassinat, unes peces que calia resoldre, però hi havia ja elements de criminalitat, d'inseguretat col·lectiva, d'angoixa, d'una comunitat inquietada per l'aparició d'un assassí en sèrie. També aquestes novel·les tenien un punt en comú molt interessant, que el detectiu era privat, en antagonisme o rivalitat sempre amb el policia oficial, que pertanyia a una institució pètria, maldestra, ineficax... i els detectius treballaven al marge dels organismes oficials, en competència amb les institucions de l'Estat.

*La jungla de asfalto.*

Després d'aquesta novel·la policíaca, va aparèixer al món anglosaxó un corrent derivat del naturalisme, de la novel·la social: Upton Sinclair, Theodor Dreisser, Sinclair Lewis, John Dos Passos... on l'acció passa a barris suburbials, on hi ha elements de lluita de classes, de denúncia d'una injustícia social. Per tant, comença a agafar cos una narrativa que mira a la realitat social cara a cara i que, naturalment, contribueix a fecundar la novel·la negra de què estam parlant.

També a finals del segle XIX, cap el 1896 —per tant contemporani del cinema—, apareix un tipus de literatura de quiosc, que és el que s'anomena el *pulp magazine* —de polpa, perquè estava fet de paper molt barat, de mala qualitat, marró, groc... les *short stories*, en què hi havia diverses novel·les curtes de lectura. I concretament aquesta fórmula del *pulp magazine*, com la revista *Black mask* (*La màscara negra*), en què hi va escriure Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, va ser-ne una de les pedreres.

I finalment, l'últim referent literari: el periodisme de crònica negra, de successos. Cal recordar que el 1919 és quan s'aprova la llei Volstead, que im-

planta la prohibició de begudes alcohòliques, la prohibició de consum, transport, comerç, fabricació, és fruit d'una campanya puritana. És una història realment, bastant inversemblant; la prohibició va començar a alguns estats sobretot del nord, industrials en la teoria que els obrers s'engataven, freqüentaven la taverna i, per tant, el seu rendiment era inferior, i per tant no anaven a treballar, es va culpar l'alcoholisme de la indisciplina laboral de la classe obrera.

Aquest estat d'opinió purità es va anar estenent; en principi eren quatre o cinc *dry states* (estats secs), després deu, després dotze, fins que finalment l'any 1919 es va aprobar a escala nacional la llei Volstead, que va estar en vigor fins a l'any 1933, fins l'època de Roosevelt. La prohibició de fet va fomentar la fabricació, transport, comerç i consum, clandestí de begudes. Tots hem vist les pel·lícules famoses en què anaven a certs edificis; havies de trucar, t'obrien, entraves... Luís Buñuel, a les seves memòries, explica que ell va treballar, a principis del 1931, a Hollywood, contractat per la Metro, que mai s'ha begut tant en aquell país tant com durant la prohibició.

Vist des d'aquesta perspectiva doncs, la prohibició va fomentar el gangsterisme, que en bona part venia de la màfia italoamericana; i d'on venia aquesta? Venia dels immigrants de Sicília, de la Itàlia del sud, la Itàlia pobre, que anaven a cercar feina a Amèrica i que naturalment contactaven amb els familiars o amics de Sicília. Aquest sistema d'ajuda mútua va crear la màfia, que no és més que una gran família —i es diuen així—. És una família extensa en què els nebots, els segons nebots, els tercers nebots... i això és la màfia; res més que això. És el mateix que l'església catòlica en el seu camp, que té una estructura —i perdonau la comparació brutal— de màfia. No és casual que la màfia fos un invent de la Itàlia del sud. Itàlia és un país políticament jove; l'Estat italià és creat a finals del segle XIX, les institucions polítiques eren encara fràgils, febles, poc fiables i, per tant, la societat italiana va inventar un fenomen de teixit de cohesió fora de l'Estat italià.

El gangsterisme, la màfia, la corrupció de les institucions, dels poders, dels policies, dels fiscals... i naturalment, la novel·la negra es pot dir que és un mirall d'una societat en crisi, que trenca els clixés de la mitolo-



*Hampa dorada.*



*Scarface.*

*Recuerda.*



gia optimista que tothom és feliç, de les comèdies americanes clàssiques on ella i ell s'estimen i s'acaben casant. Hi ha aquesta mirada pessimista sobre les ambicions, les perversions, la cobdícia, la violència... jo diria sobretot l'ambició, si em diguessin quin és el gran tema central de la literatura negra, novel·la negra i cine negre: l'ambició personal, depredadora.

Per altra banda, abans parlava de *La ley del hampa* d'Sternberg, encara una pel·lícula muda, però sabeu que el 1929-1930 s'acaba establint el cinema sonor, que aporta una dimensió expressiva molt important al cinema. Les persecucions en cotxe, els neumàtics que xiulen, els trets de les metrelladores, hi ha tot un univers acústic propici que el cinema sonor potència fins i tot separat de la política sonora del gènere.

Un esquema molt freqüent en les primeres pel·lícules de cinema negre,

de les precursoras dels anys trenta, era l'esquema que els angloamericans anomenen *rise and fall*—ascens i caiguda—; efectivament, quan examinem pel·lícules com *Hampa dorada* de Le Roy, és l'ascens del gàngster i la seva caiguda, *Public Enemy* de William Wellman, *Scarface* de Howard Hawks; per tant, hi ha una sèrie de models estructurals que no inventa la novel·la negra, però que s'adopten. Naturalment, en aquesta primera etapa del cinema sonor, també s'adapten diverses novel·les de Dashiell Hammett: *El balcón maltés* del 1931, *La llave de cristal* del 1936. També deriva aquest cinema de gàngsters cap a un subgènere o una derivació que és el cinema de presons i presidencials com *20.000 años en Sing-Sing* de Michael Curtiz.

El que aporta el gènere negre és una antropologia pessimista en què aquesta imatge edulcorada de l'*American dream*, de la societat perfecta,



*La ley del Hampa.*

del capitalisme, es trenca brutalment perquè es demostra que la societat està governada per les ambicions personals, pel relativisme i l'ambigüitat moral: els textos de Sigmund Freud que comencen a ser bastant coneguts —comença a escriure a finals del segle XIX—, la difusió de la seva obra és dels anys vint (les primeres edicions de Freud a Espanya van ser del 1927-1928). Freud va descriure l'ésser huma com un personatge víctima o posseït pels seus instints, l'instint d'amor, de desig, de destrucció, l'ambició, el món inconscient reprimint pel superego... tot aquest nou sistema d'antropologia que deriva de la lectura freudiana de l'ésser humà, és el teló de fons d'aquesta nova visió pessimista.

És més, quan esclata la Segona Guerra Mundial, apareix un fenomen importantíssim: les dites neurosis de guerra. Molts soldats han de donar-se de baixa perquè tenen atacs de pànic. És divulgada a través de revistes populars com el *Readers Digest*, es comença a parlar de complexos, de traumes, i el públic en general comença a familiaritzar-se amb aquests conceptes.

Hi ha una pel·lícula concretament d'Alfred Hitchcock que és *Recuerda* (*Spellbound*) de l'any 1945, que la còpia encara porta —jo la vaig veure quan es va estrenar a Barcelona al Cine Cristina— en els vídeos i dvd, una explicació escrita que comença dient, "Aquesta pel·lícula tracta dels complexos, que

són deguts a uns traumes...", dedica vint línies a explicar al públic general el que és. Per tant, hi ha la difusió, la vulgarització d'aquests conceptes que vénen del freudisme (complex d'Èdip). En el cas de *Recuerda*, que és una pel·lícula emblemàtica, perquè Gregory Peck és víctima d'un complex de culpabilitat. Però si veieu *Al rojo vivo* de Raoul Wash —una pel·lícula sobèrbia, extraordinària— el gàngster protagonista que interpreta James Cagney, és un gàngster edípic que té una atracció malaltissa per la mare, té una mena d'efecte possessiu molt xocant.

No és casual que el naixement de la narració en primera persona amb càmera subjectiva, és un fruit del cinema negre. La identificació amb la primera persona. És cert que moltes novel·les negres estan escrites en primera persona, però la legitimació d'aquest punt de vista apareix en una pel·lícula de Robert Montgomery de l'any 1946, que es diu *La dama del lago*, que està rodada gairebé completament amb càmera subjectiva.

Vull fer un aclariment teòric sobre aquest tema, durant el cinema mut existia la càmera subjectiva; és més, en els seus principis cap el 1901 o 1903 va aparèixer un gènere que els historiadors anomenam *film-voyeur*, en què es veia el forat d'un pany amb una silueta, i sortia pel darrere una senyoreta que es treia una mica de roba. No es veia el que es veuria si es veïes a través del forat d'una porta,

sinó que es veia el que permetia la censura que es veïes. La noia quedava amb una combinació fins a la punta dels peus, però en fi, la gent —els homes— es feien il·lusions. Aquesta interpel·lació del forat del pany, era òbviament una càmera subjectiva, estava pensada i dissenyada per això però no era una narració en primera persona, perquè n'hi hagi és necessari el camp semàntic de la paraula, la lingüística, el pronom personal en primera persona. I això és un invent del cinema sonor, però sobretot la seva formulació més radical arriba amb dues pel·lícules del cine negre, *La dama del lago* del 1946 i *La senda tenebrosa* del 1947 de Delmer Daves, en què més de la meitat està rodada en primera persona i càmera subjectiva —amb Humphrey Bogart de protagonista—.

Per tant, no és casual aquesta voluntat d'anar a les arrels de la comprensió de l'ésser humà. Però un punt de vista òptic a l'espai mai pot traduir les vivències d'un personatge perquè no és res més que això. Veieu que hi ha una assimetria entre el que és un punt de vista òptic a l'espai suposadament d'una persona, això no ens transmet cap de les vivències subjectives d'aquella persona. Des del punt de vista epistemològic hi ha qualche cosa que falla; però és un artífici interessant, i efectivament el fracàs de *La dama del lago* és molt fructífer i molt interessant, donant peu a molts



articles i reflexions teòriques sobre la càmera i el seu punt de vista...

Naturalment, a l'espai privilegiat del cinema negre —estic citant algunes característiques formals i temàtiques— és l'espai urbà que simultàniament està essent descobert pel cinema italià neorealista, en part per raons pràctiques perquè els estudis estaven en males condicions i *Cinematicità* tampoc no ho permetia, i en part per voluntat testimonial i política ja que, és un cinema d'exterioris urbans —*Roma, ciudad abierta* està

rodada tota amb interiors i exteriors naturals, *Ladrón de bicicletas*...—. però també si repassam la filmografia del cinema negre trobarem títols tan emblemàtics com *La ciudad desnuda*, *La jungla de asfalto* de John Huston, *Mientras Nueva York duerme* de Fritz Lang... Per tant el protagonisme de l'espai urbà com a territori d'inseguretat, de perill, de risc, d'amenaça.

El segon element per ancorar el cinema negre és la nit, és el moment de la inseguretat, el moment del miste-

ri, el moment del perill, títols que avallen que la nit és l'espai privilegiat del cinema negre: *Mil ojos tiene la noche* de John Farrow, *They live by night* de Nicholas Ray del 1949, *Nightfall* de Jacques Tourneur del 1956, *A cry in the night* del 1956, per tant, la nit és un element també fonamental.

I ja que parlo de nit, he de parlar de llum. La nit permet, per altra banda, la fotogènia: el terra mullat, l'asfalt mullat, el reflex de la llum elèctric, els neons... Hem de parlar de llum. ■



*Public enemy.*



*El balcón maltés.*