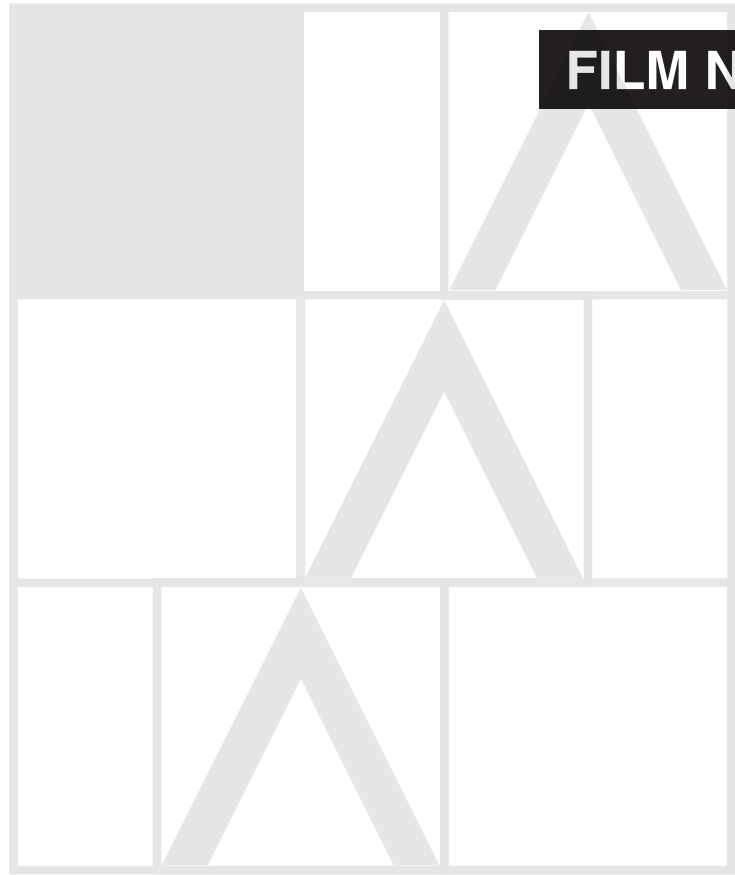


FILM NOIR

María Negroni



la marca
editora



FILM NOIR

la marca
e d i t o r a

BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de la marca editora, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros, tipos y temáticas —teoría del cine, de la fotografía, de los medios, crítica de arte y de la cultura, manifiesto estético, ensayo filosófico, entre otros—, pueden ser ordenados en una misma categoría: obras capaces de hacernos reflexionar con el fin primordial de formar una mirada crítica, activa, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Éstos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procurar señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

FILM NOIR

María Negroni

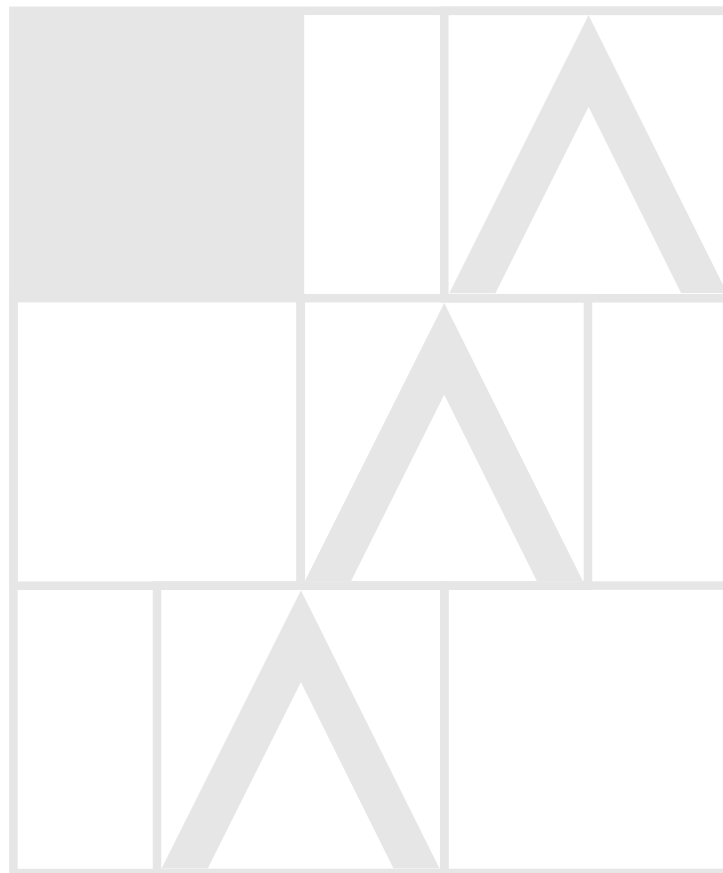


la marca editora

Título	<i>Film Noir</i>		
Autora	María Negroni		
Colección	Biblioteca de la mirada		
Director de colección	Guido Indij		
Coordinación editorial y tapa	Luciano Páez	Prólogo	11
Corrección	Anna María Souza		
Composición de interior	Brenda Wainer	I. Las flores del mal	
Foto de tapa	Jane Greer en un fotograma de la película <i>Out of the Past</i>	¿Una invención francesa?	19
Editorial	la marca editora	Por esas calles mezquinas: Raymond Chandler	23
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina	Las reglas del juego: el policial	31
Tel	(54-11) 4 552-3834	II. Historias de detectives	
E-mail	lme@lamarcaeditora.com	La frialdad del sabueso: <i>The Maltese Falcon (El balcón maltés)</i>	37
W ³	www.lamarcaeditora.com	El caballero de la noche Philip Marlowe: <i>Murder My Sweet (Historia de un detective)</i>	41
Libro de edición	Argentina	III. Eróticas del crimen	
Impreso en / Printed in	Argentina	La tentación absoluta: <i>The Postman Always Rings Twice (El cartero llama dos veces)</i>	49
Taller	Latingráfica	La longitud de los besos: <i>The Killers (Los asesinos)</i>	55
ISBN	978-950-889-354-3	Por el camino de la perdición: <i>Double Indemnity (Pacto de sangre)</i>	61
Fecha de impresión	Abril 2021	Amores perros de un detective: <i>Out of the Past (Retorno al pasado)</i>	67
Depósito de ley	11.723	IV. Ocho millones de historias	
©	la marca editora	Matemática nocturna: <i>Night and the City (Siniestra obsesión)</i>	75
		Buenos Aires Noir: <i>Gilda (Gilda)</i>	81
		Mientras la ciudad duerme: <i>The Asphalt Jungle (La jungla de asfalto)</i>	85
		V. La colección criminal	
		El artista como criminal: <i>Laura (Laura)</i>	91
		Canción de cuna para un asesino a sueldo <i>This Gun for Hire (Un alma torturada)</i>	97
		El sindicato del crimen: <i>The Big Heat (Los sobornados)</i>	103
		Las fronteras del mal: <i>Touch of Evil (Sed de mal)</i>	109
		Epílogo	115

Negroni, María
 Film noir/ María Negroni. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la marca editora, 2021.
 120 p.; 20 x 14 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij,)
 ISBN 978-950-889-354-3
 1. Ensayo. 2. Cine. 3. Arte I. Título.
 CDD 791.4361

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.



Hay ocho millones de historias en la ciudad desnuda.

Ésta es una de ellas.

Jules Dassin. *The Naked City*, 1948

la marca
e d i t o r a

Llegué al *film noir* sin darme cuenta. Atraída, sobre todo, por la fotografía, esos planos torcidos en blanco y negro que tocaban una sinfonía absoluta y la amueblaban con escaleras amenazantes, personajes seductores y ruines, crímenes y antros del mal. Me tomó un tiempo –no mucho– reconocer en esos paisajes una afinidad casi escandalosa con la cornucopia gótica de castillos colgando del abismo, huérfanos depredadores y pasiones arcaicas.

Tuve que advertir que una larga lista de cineastas del expresionismo alemán –sin ir más lejos Billy Wilder o Fritz Lang– habían emigrado a Hollywood, empujados por Hitler, para hacer la conexión. ¿Cómo no había visto, en la afición a las sombras del *film noir*, el mismo rostro desencajado de aquel expresionismo, su misma música sedienta? ¿No era, acaso, el detective del *noir* una versión urbana del huérfano de la novela gótica, siempre un poco turbio, un poco poeta de los desperdicios, escribiendo con los detritus de la urbe sus propios himnos a la noche?

Los directores alemanes, era evidente, se habían traído en la valija un activo peligroso. No sólo las afinidades literarias (su debilidad por el Círculo de Jena) sino el arsenal visual de la “pantalla demoníaca”, con su predilección por las guaridas y los planos alterados. En su haber, quiero decir, no sólo había obras maestras como *El estudiante de Praga*, *Metrópolis*, *Nosferatu*, *El Golem* o *El gabinete del Dr. Caligari*; había una escuela de ideas, lo que se llama una poética.

De pronto, las coincidencias se me hicieron obvias. También en el *noir* hay tópicos, tan fijos como recurrentes. Una hora

(la noche), un motivo (el crimen), un personaje (el detective), una corte de maleantes (ladronzuelos, matones), un peligro rubio (la *femme fatale*) y una propensión ubicua (a traicionar, robar o matar) alcanzan para una fórmula que las variaciones confirman. Habría que agregar enseguida: en la estructura del *noir* —en su trama enrevesada— hay siempre una catábasis o, lo que es igual, un viaje por las alcantarillas y el submundo urbano donde se explayan, como sinécdoques, crimen y castigo, deseo y culpa.

Y, sin embargo, la geometría en el *noir* se complica. Allí donde el gótico elige una dirección obsesiva y unidireccional (se diría una flecha que apunta siempre hacia abajo donde está encerrado y suprimido el deseo), el *noir* construye un triángulo con una medianoche —la *femme fatale*— instalada en el centro. Marido/esposa/amante sexy; o bien, padre/hija/madrastra sexy; o bien, maligna mujer sexual/jovencita inocente/víctima masculina, son sólo algunas de las combinaciones posibles.

Moviéndose por ese triángulo, mientras tanto, el detective —astuto entre astutos— despliega sus dotes de “llanero solitario”, evitando a las mujeres emocionalmente frágiles, sin olvidar jamás que la ciudad es todo cuanto tiene y quiere tener por familia.

Mientras tanto, las fantasías sexuales —más bien desbocadas— no aparecen, como en el gótico, percibidas desde la perspectiva de la infancia. Se recordará que el personaje de *Psicosis*, el *Nosferatu* de Murnau, el hijo del “Amo” de *Metrópolis*, actúan todos como niños cuyo crecimiento, por algún motivo, se ha visto interrumpido. Aquí estamos en pleno mundo adulto, manchado. De ahí que lo sexual sea más explícito y que el detective se involucre con la mujer seductora, aunque lo haga supuestamente para desmascararla y logre, como “intocable” que es, salir indemne del trance. Bienvenidos a esta nueva versión del monstruo femenino. Una vez más, la viuda negra, con sus largos guantes de seda, su escote, su corsé, sus tobilleras (y demás arreos para manipular), transformada en máquina de matar.

Los problemas, se ve, varían; el efecto no. Hay más: ningún retrato del *film noir* sería completo sin alumbrar eso que tuerce subrepticamente su afectividad tonal. Me refiero al lenguaje, ese gran protagonista que los extraordinarios autores del policial norteamericano aplicaron con saña a una materia viscosa. El lenguaje, me atrevería a decir, es la firma inconfundible del género, el sello, a la vez tenso e irónico, que se imprime sobre la imagen y la vuelve dichosamente inestable. No se trata de sostener que el *wit* (o “agudeza”, como insuficientemente traduce el castellano), con sus desplantes lacónicos y ocurrencias brillantes, sea privativo del *noir*; se trata de percibir que nunca antes puso el cine tanto empeño en los duelos verbales, tanto apetito voraz en los flirteos lingüísticos, las insinuaciones, las propuestas deshonestas. (Quizá esto explique la fascinación que produjeron estos films entre los franceses.)

Dije estilo, sexualidad, lenguaje. Esta tríada requiere de una sede para explayarse y la encuentra, por supuesto, en la ciudad. No cualquier ciudad, sino la gran urbe norteamericana (Nueva York, San Francisco, Chicago, Los Ángeles) enarbolada como una suerte de antípoda extrema de lo rural, como si se tratara de imprimir una distopía sobre el mito de la Nueva Jerusalén que trajeron al continente los primeros cuáqueros y divulgaron luego las caravanas calvinistas durante la Conquista del Oeste. Así, el *noir* escribe sobre la pantalla palabras sucias que componen una serie (de la) B: *booze* (alcohol), *blondes* (rubias), *blood* (sangre), *bullets* (balas).

Hay que decirlo enseguida. La época de gloria del *film noir* coincide con la Segunda Guerra Mundial (*El balcón maltés*, de John Huston, es de 1941) y culmina a finales de los 50, cuando el *noir* parece haber agotado, por exceso y exacerbación, su arsenal de imágenes. No por nada *Sed de mal* (1958) de Orson Welles es a menudo considerada como la última película del género: lo que se ve allí no es más que el grado cero de una estética,

su más acabada pesadilla: un mundo donde el tráfico de drogas, el comercio sexual y los comportamientos ilícitos endémicos se han adueñado de las oscuras calles de una ciudad fronteriza, sin más protección que un policía obeso y racista, alcohólico y enfermo, física y espiritualmente, encarnado por el mismo Welles.

Son épocas difíciles, de desconcierto social y valores que se tambalean: los soldados regresan a un país cambiado, donde las mujeres tuvieron que salir a trabajar para mantener el hogar, y ya no responden, no al menos con tanto entusiasmo, a la moralina insulsa estilo Doris Day. También la vieja red urbana hace agua y aún falta para que se afirme el modelo alternativo del suburbio ordenado, con sus horrendas casas todas iguales, con cuatro perros, cuatro televisores, cuatro autos. Aún no existe una versión tangible de lo que vendrá. Por ahora, todo huele a podrido: predominan las zonas intransitables donde el crimen es rey y la pobreza medra. La “jungla de asfalto” es uno de los nombres de esa calamidad. Basta circular por sus callejones, sus empedrados mojados por la lluvia y detenerse, de vez en cuando, en lugares de paso (estaciones de servicio, casinos, cabarets, aguantaderos) para captar su clima inhumano, su escenografía de neón y desconsuelo. En eso se especializa la cámara subjetiva del *film noir*: en invocar, por medio de largos *flashbacks*, los vericuetos de la historia escondida y, al mismo tiempo, registrar los negros saltos de un corazón de cemento.

Por si algo faltaba, por esos mismos años el senador McCarthy desata en Washington la paranoia del *peligro rojo*, invocando la ética de la eficacia –la eficacia de la Lista Negra– para instaurar un régimen de persecución ideológica que interroga, censura y deja sin trabajo a muchos directores, guionistas, técnicos y actores de Hollywood, obligando a muchos de ellos a (volver a) exiliarse.

Tendría que agregar que tal persecución es también, sin mucho disimulo, una cruzada de la moral protestante. Y sin embargo, a pesar de los controles del tristemente célebre *Production Code*, Hollywood no se amilana. No del todo. Nunca antes ni después

se dio allí semejante constelación de artistas participando de un mismo proyecto estético. La lista es impresionante y abarca técnicos, sonidistas, músicos, productores, fotógrafos y directores que, como dije, muchas veces provenían de Europa del Este.

A los ya mencionados Fritz Lang y Billy Wilder, hay que agregar a Otto Preminger, Robert Siodmak, Jacques Tourneur, Edward Dmytryk, Max Ophüls, Michael Curtiz o Edgar G. Ulmer, y también a otros directores de talla, nacidos en los EE.UU., como Jules Dassin, John Huston, John Tuttle, Nicholas Ray, Joseph H. Lewis, Howard Hawks, Raoul Walsh y el mismo Orson Welles.

También se integran al proyecto actores estelares (Richard Widmark, E. G. Robinson, Humphrey Bogart, Glenn Ford, Alan Ladd, Robert Mitchum, James Cagney, Peter Lorre o Kirk Douglas), actrices (Ava Gardner, Lauren Bacall, Jane Greer, Barbara Stanwick, Janet Leigh, Veronica Lake, Gloria Grahame o Rita Hayworth) y escritores que participan como autores o guionistas (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, William Faulkner, Ernest Hemingway, James M. Cain, W. S. Burnett, Horace McCoy o Cornell Woolrich).

Con esta artillería, el *film noir* organiza su resistencia, sin duda un poco extraña. Como si dijéramos: bajo la figura de los galanes recios y las rubias glaciales –no inmunes al goteo erótico y “asesino” de la sensualidad– una versión diferente de los hechos tiene lugar: más temprano que tarde, ese ácido corrosivo termina con la pulcritud y las buenas costumbres que reclaman siempre las fuerzas del orden y permite desarticular, aunque más no sea en forma provisoria, los intentos de normalización y control.

Visto desde hoy, además, se agradece la ausencia de lo “políticamente correcto”, ese invento reciente norteamericano para edulcorar el salvajismo de los prejuicios sociales. Aquí las corruptelas del poder, la brutalidad de la policía, la violencia implícita en los nexos amorosos y el raído anonimato del conjunto quedan expuestos sin disimulo.

De la novela gótica al *film noir*, así, la serie negra encuentra su particular modo de perseverancia y maleabilidad. Y de paso prueba también que el arte, en su eterno nomadismo involuntario, expone siempre “secretos” vinculados a verdades incómodas. Una vez más, lo que está en juego –al margen del plano argumental– es el deseo, con su presencia intimidante y su impertinencia social, latiendo abajo, con la fuerza de un huracán, reverberando como un signo que no accediera a la luz y que, por eso mismo, se vuelve amo y señor del mundo individual y colectivo. No es poco ni mucho. Es apenas algo no regulable, no susceptible a ningún mensaje, ninguna reconciliación. En ese desacato, en esos decorados donde se aloja la muerte rancia, reside una función política. También la ambición estética se revela como una oposición indigerible.

I. Las flores del mal



la marca
editora

¿Una invención francesa?

Dicen las malas lenguas que la categoría del *film noir* fue inventada por los franceses. Lo cierto es que el crítico francés Nino Franck fue quien acuñó la expresión en 1946 para referirse a las películas norteamericanas de la década del 40 que comenzaron a llegar a París, apenas terminada la Segunda Guerra Mundial. También fueron dos franceses, Raymond Borde y Étienne Chaumeton, quienes primero definieron los rasgos de ese cine en su *Panorama du film noir américain* (1955) y son famosos los cineastas de la Nouvelle Vague que, como François Truffaut y Jean-Luc Godard, hicieron de ese corpus un objeto de culto desde las páginas de los *Cahiers du Cinéma*.

Más allá de lo provocador de la premisa, lo cierto es que el *film noir* recibió de Europa un impulso indiscutible. Se sabe que el psicoanálisis, con su interés por los sueños y los rincones oscuros del pasado, inspiró escenas enteras, y sería imposible concebir el pesimismo más bien cínico de estas películas sin pensar en el existencialismo y su apología de las situaciones extremas (*La náusea*, de Sartre, es de 1938; *El extranjero* de Camus, de 1942). A esta lista, André Bazin agregará la escuela de Breton, señalando, como puntos de contacto entre surrealismo y *film noir*, la inquina antisocial, el aura de lo maravilloso aplicado a lo urbano y, en general, el clima de crispación, euforia y caos que transforma la trama en un verdadero “teatro de la crueldad”. Tampoco faltan críticos que suman, entre los antecedentes del género, al cine mudo de Weimar, el modernismo soviético, el así llamado realismo poético francés, tal como se plasmó en los films *Nana*, *La gran ilusión*, o

La bestia humana de Jean Renoir, y el neorrealismo italiano, en especial *Ladrón de bicicletas* (De Sica, 1948), *Roma, ciudad abierta* (Rosellini, 1945) u *Obsesión* (Visconti, 1943).

De este lado del Atlántico, sin embargo, no faltaban precursores. Bastaría mencionar algunos films proto-noir de D. W. Griffith; las películas de terror de los años 30 que hacían de la producción misérrima una política de efectos, el cine de Joseph von Sternberg, en especial su trilogía muda sobre *gangsters* y, por supuesto, Orson Welles. En Welles, digamos, estos films no sólo encuentran una escuela de altísima complejidad artística; también descubren una técnica que deviene anzuelo, espejo y contrapartida de un mundo desquiciado, incluso más hostil que la soledad que estrangula a los personajes.

Son años de grandes cambios para EE.UU., de súbito interés por la materia urbana y sus ritos desolados. Artistas provenientes de diversas disciplinas (Edward Hopper y Reginald Marsh, en pintura; el grupo Ash Can en gráfica; Arthur “Weegee” Fellig, en fotoperiodismo) se dejan imantar por esa sordidez. El cine los tomará como ejemplo. Sin ir más lejos, *La ciudad desnuda*, el libro de fotos que Fellig publicó en 1945, registrando la más espeluznante serie de asesinatos ocurridos en las calles de Nueva York, inspiraría más tarde a Jules Dassin a realizar su famoso *docu-noir* homónimo de 1948. Este film, se recordará, abre con un panorama de una ciudad fantasmal mientras se escucha la frase: “Hay ocho millones de historias en La Ciudad Desnuda y ésta es una de ellas”.

Todo esto ya estaba en el aire durante la Gran Depresión: los colapsos bancarios, el desempleo, el aumento en las tasas de criminalidad, las interminables colas para conseguir comida. El sueño americano se desplomaba como si la sociedad misma hubiera penetrado en la noche. Parecía la profecía autocumplida de los *Roaring Twenties*, esa década que tan bien plasmó Raoul Walsh, desgarrada por la Ley Seca, el poder de las mafias y la corrupción política.

No es otro el panorama que captaron, por esos mismos años, los escritores del *pulp fiction*. Herederos de la dicción escueta de Hemingway y de la visión de la sociedad de Henry James y Joseph Conrad, impusieron un estilo nuevo a un género ya existente y crearon la versión más extremista de la novela negra: lo que Graham Greene, desde Inglaterra, bautizó como “melodrama sangriento”.

Prosa dura, que trabaja sobre la fórmula del policial para romperla o desquiciarla, para crear con ella un mundo “experto en degenerados” (la frase es de Chandler), lleno de sujetos neuróticos, tramposos, perturbados, sociópatas o simplemente locos. También irrumpen en escena, por primera vez, homosexuales y lesbianas.

El clima se ha vuelto asfixiante. “Todo lo que quiero –dice el detective Philip Marlowe– es romper esta atmósfera de planeta muerto”. En las ficciones del *noir*, por eso, rara vez los personajes son criaturas de la luz. Yo hablaría, más bien, de seres desorientados que se debaten entre la inocencia y la depravación, el presente y el pasado, el azar y el destino, la marginalidad social y el raquitismo emocional, sin entender cómo fue que llegaron hasta aquí, qué o quién los empujó, arrebatándoles el sueño del progreso, la promesa fallida de recompensas al esfuerzo.

¿Necesito agregar que semejantes disyuntivas están en la raíz del prototipo americano? Ninguna otra cultura podría haber llegado a esta convivencia tan íntima entre el pecado y la culpa, el rencor y la violencia, la rigidez y el exceso. En estas películas hay frases impresionantes: se describe a la mujer como “el animal más peligroso del mundo” (*Détour*, Edgar G. Ulmer, 1945); se tilda a los policías de imbéciles; se ve a la ciudad como objeto de fascinación y de escarnio. Hay algo excesivo en estas yuxtaposiciones, algo que se mueve a gran velocidad –quizá la misma cámara de filmación– para captar los pliegues de una realidad enferma.

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?
Podés adquirirlo en www.lamarcaeditora.com y en cientos de
librerías.
Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



la marca
e d i t o r a