



Cuando el negro se tiñe de amarillo

Ludovico Longhi

Universidad Autónoma de Barcelona

1. Introducción

Como afirma Giuseppe Petronio (1985), crítico literario, el género que en España se llama *negro*, al otro lado de la cadena pirenaica deviene *polar*. Una fusión lexical entre *policier* y *noir* que reenvía a sinestesias de paisajes sumergidos en el blanco. Al cruzar los Alpes todo cambia, todo se tiñe de “amarillo”. Es decir, en italiano, *Giallo*. Una definición que (a diferencia de la fusión morfológica de la segunda y la adjetivación cromática de la primera) se debe a una afortunada invención publicitaria: Mondador, la famosa editorial transalpina, desde 1929 envía en los quioscos italianos *pulps* de color canario. Son historias policíacas, casi siempre, muy negras, ya que la colección anticipa su oscura homóloga francesa (la *série noir* de Gallimard es del 1945), pero sus protagonistas raramente han tomado vida en películas autóctonas. Existen, es cierto, a partir de los años treinta, producciones cinematográfica italianas construidas alrededor de mecanismos de intriga y suspense, pero es solo en los 60 que el *Giallo* adquiere su propia configuración cinematográfica. Es gracias a Mario Bava que —a partir de su película del 1962, *La ragazza che sapeva troppo*— se puede

empezar a delinear históricamente y lingüísticamente este nuevo subgénero cinematográfico. Se trata de un nuevo corpus de obras caracterizadas por un particular dispositivo de *thrilling*, miedo y terror. Películas que a menudo adoptan la perspectiva visual (psicológicamente desequilibrada) del asesino y que como veremos, son directas herederas del noir clásico.

2. La magia combinatoria de las unidades mínimas

El intento de acercamiento a la complejidad de los fenómenos requiere siempre herramientas de análisis sencillas. Instrumentos que en el *vaivén científico* de lo particular a lo general (a veces excesivamente determinista) y de lo general a lo particular, seleccionan sintagmas mínimos. Unidades casi mágicas que funcionan como llaves interpretativas de lo existente y como ingredientes de futuras y maravillosas combinaciones. El famoso director y teórico del teatro, Konstantin Stanislavski, reflexionando sobre la propia memoria anímica, había teorizado la existencia de pocas emociones básicas: gracias a sus infinitas combinaciones (como infinitas son las combinaciones de las notas musicales) el arte escénico funcionaba como modelo interpretativo de la vida. También los colores básicos son pocos, pero la fantasía combinatoria del artista sigue regalando variaciones cromáticas antiguas y novedosas. Así lo han ilustrado los pintores puntillistas Georges Seurat y Paul Signac justo sus militancia casi didáctica a favor de la yuxtaposición de unidades mínimas.

Ahora, las variaciones cromáticas que nos interesan se originan de la suma de pigmentos: el negro, el absorbimiento total de luz que, para recobrar claridad y evitar diálogo entre sordos, necesita un movimiento deconstructivo hacia la definición de sus componentes primarios. En esta dirección una vez desvinculado el concepto cine negro de las *Black Movies* (películas realizadas en los años Diez y destinada al público afroamericano) son necesarias algunas distinciones:

Los historiadores del cine, dependiendo de su origen estadounidense, europeo o asiático dan distintas definiciones del cine negro. Algunos lo consideran el brusco revelador de la otra cara de los espejismos del sueño americano y otros piensan que esta forma de cine amalgama las complejidades del alma humana en todas las circunstancias y en todos los países del mundo. Unos rechazan las producciones que no tratan de una época contemporánea del rodaje y otros incluyen obras que se desarrollan en el pasado o incluso en el futuro. Muchos escriben que sólo forman parte de este grupo las películas en blanco y negro y otros no dudan en incluir las obras rodadas en color. Unos lo limitan a las producciones rodadas en interiores urbanos, mientras que otros lo amplían a obras situadas en el medio rural. Finalmente, unos consideran que esta categoría singular dejó de existir desde finales de los años cincuenta y otros más consideran que la industria cinematográfica nunca ha dejado de producirlas, para el cine o para la televisión (...). Actualmente, los críticos engloban en esta etiqueta todas las películas policíacas de la

historia del cine (pasada, presente y futura), thriller, película de enigma o de investigación, aventura policíaca con elementos documentales, melodrama sobre la delincuencia juvenil, road movie desatada o producción gore con serial killer (Simsolo, 2007, p. 17).

“Donde hay contradicción es necesaria una distinción” dirían los pragmáticos. Cuando la crítica se encuentra en la necesidad urgente de vincular un discurso interpretativo a la polisemia del texto fílmico, frecuentemente recurre a conceptos más connotativos que denotativos. A veces son clamorosos errores (de “errar” por caminos que se alejan peligrosamente del objetivo), a veces son brillantes combinaciones de unidades *denotativas* mínimas. Es decir, tal como proponía antes, variaciones cromáticas sorprendentes, nuevas y sorprendentes yuxtaposiciones de colores básicos.



3. El beneficio de la larga distancia

Con el beneficio de la larga distancia (al reparo de la obsesión del *novum* propia del crítico) el historiador puede definir la propia paleta, la propia gama de conceptos denotativos, sencillos pero porosos, mínimos pero estimulantes. Una larga distancia (temporal y geográfica) que es tanto necesaria (porque, a diferencia de comedia o melodrama, nuestro objeto de estudio no tiene referentes transmediáticos prestigiosos), cuanto ineludible (porque, a diferencia de otros géneros o subgéneros, el núcleo fundacional de nuestro estudio, justo en el momento de su

realización, no tenía conciencia de insertarse en una tipología representativa y argumentativa establecida):

... en su época dorada el concepto western o musical indicaba una tipología de películas conocida y consensuada entre el gremio productivo hollywoodiense y la comunidad del público. De lo contrario el film noir obtiene su definición y se convierte en objeto de análisis histórico-crítico solo a mitad de los 50 cuando la temporada de su máximo esplendor ya había concluido. De allí que los directores de los filmes noir más famosos y celebrados, en aquel entonces no tenían la menor idea de estar configurando un nuevo subgénero (circunstancia confirmada por la perplejidad con la cual posteriormente los cineastas han contestado a preguntas sobre su contribución al noir); así como ni público ni críticos contemporáneos eran conscientes de estar mirando o valorando película de este tipo. En otras palabras el concepto de cine negro es una categoría únicamente crítica creada a posteriori... (Gandini, 2001, p. 11).

... A posteriori, es decir, en virtud de una larga distancia temporal porque el trecho meramente *geográfico* ha sido suficiente.

4. Una proyección del pasado

Recuerda Naremore (1998, p. 11) que el cine negro pertenece tanto a la historia del cine como a la de las ideas. Se trata de una importante herencia cinematográfica, tanto como de una intuición proyectada en el pasado: una intuición que proviene de una geografía distante. En Francia la *intelligenza* más vanguardista había mostrado desde siempre gran interés por el cine. Pasión quizás motivada por una punta de chovinismo (¿no es el cine un invento francés?) que adquiere una eco mundial después de 1945, tras el retiro de las tropas alemanas. Es justo cuando se vuelven a distribuir (después de cinco años de embargo) las películas norteamericanas. En el mismo mes de julio de 1946, repentinamente el público puede disfrutar de cuatro auténticas joyas *Ciudadano Kane* (Welles, 1941), *Perdición* (Wilder, 1944), *La loba* (Wyler, 1941) y *El halcón maltés* (Huston, 1941).

La Cinémathèque Française, que había sobrevivido en clandestinidad durante la guerra empezó a programar viejas películas. Grupos de estudiantes llenaban las salas y se entusiasmaban a discutir o escribir de cine con el mismo espíritu crítico empleado en los cafés para las reflexiones sobre marxismo, existencialismo y fenomenología (Bordwell y Thompson, 2010, p. 515).

En este clima estimulante de cinefilia aumentaban vertiginosamente los cineclubes (alrededor de 200 en 1954) y sus inscritos (alrededor de 200 mil). Grupos de laicos vinculados con la iglesia católica, y comprometidos con la educación, fundan una agencia que organizaba proyecciones para millones de espectadores. En las universidades aparecían los primeros

cursos de cine y, a lado de la disciplina de historia, se crea *ex novo* la de filmología. Proliferan las revistas: en 1945 *L'Écran français* sale de la clandestinidad, el año siguiente se publica la *Revue du cinéma*, a continuación, los *Cahiers du cinéma* (1951) y *Positif* (1952). Son justamente dos críticos galos Frank y Chartier (redactores respectivamente de las primeras dos publicaciones citadas *Ecran y Revue*) que individúan una cierta confluencia de elementos compositivos y argumentativos en un corpus restringido pero significativos de películas recién estrenadas: *El halcón maltés*, *Perdición*, y *Laura* (Preminger, 1944), *Historia de un detective* (Dmytryk, 1944), *El cartero llama siempre dos veces* (Garnett 1946). Para describir los calvarios nebulosos (confundidos entre onirismo, realismo social y abstracciones ideológicas) de personajes perdidos en caídas sin retorno, para dar un nombre al vértigo colectivo que provocaban la atmósfera de pesadilla difusa con realismo áspero, en este grupo de películas Frank (1946) recurre al adjetivo *negro*. Una definición cromática que adopta una brillante intuición del crítico visionario Astruc. Este último en su reseña de *Muerto cada amanecer* (Keighley, 1939), había subrayado cierto paralelismo entre el subgénero cinematográfico de *gánsters* (producido por la W. B.) y la novela policíaca norte americana que él llama *negra*:

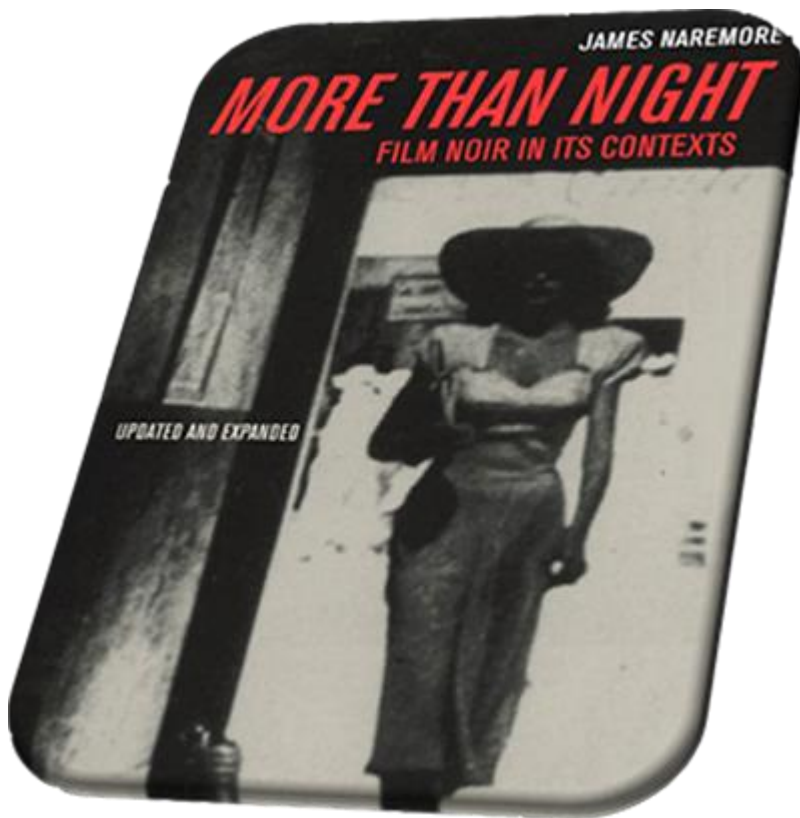
Lo más interesante de la película es ese carácter único que la Warner imprime a todas sus producciones, ya sean los tiroteos de ángeles de caras sucias o los dramas de la soledad y del orgullo por lo que Bette Davis pasea su mirada consumida. Efectivamente, la Warner ocupa un lugar importante en la producción de Estados Unidos. Corresponde más o menos a lo que sería en Francia una productora que simultáneamente abarcase lo que representan la Nouvelle Revue Française, el café de Flore o Paris-Soir. Sus películas son policíacas, sociales y eróticas, pero siempre con una chispa de ese espíritu que no tenemos más remedio que calificar de intelectual. Incluso sus películas de juventud no tienen esa frescura transparente y este chorro de colores inofensivos que solemos encontraren las mejillas de las actrices sonrosadas de ojos azules. Es Hollywood pasado por Freud. Esta corriente responde a la “novela negra” de Dashiell Hammett y de Peter Cheney que Marcel Duhamel desea dar a conocer a los franceses (Astruc, 1945).

Cine *noir* entonces porque *negro* es el color del luto, de la muerte, de la oscuridad que mezcla y confunde desesperación con mala suerte. Negro porque era el color del antifaz de espías, ladrones y de héroes populares enmascarados (Zorro, Fantomas, The Spirit) como recordaba la cabecera de la revista *The Black Mask*: una máscara negra que enreda los códigos maniqueos y empalidece en un *milieu* duro de pelar. Negro, como las series de novelas distribuidas en los quioscos franceses antes (*Le Dominio Noir*) y después de la 2ª guerra mundial (*Le Bandeau Noire*, *Le Veuve Noire*, *Le Fleuve Noir*). Pero, sobre todo, *negro* como el calificativo que Prevert regala a Gallimard para la *Série Noire*: la colección donde el coordinador de la edición Duhamel publicaba y republicaba las novelas policíacas *hard boiled* de Hammet, Chandler, Brunett, McCoy, McBain y, Matheson entre otros. Poco meses después del

entusiástico *bautismo a posteriori* del *Ecran*, Chartier ajusta el tiro. El crítico de la *Revue* vincula la violencia psicológica de dinámicos rituales homicidas, el carácter sombrío, opaco y pesimista de los estrenos norteamericanos, al aura crepuscular y claustrofóbica de algunas obras de Marcel Carné como *El muelle de las brumas* (1938) y *Hotel du Nord* (1938):

Hemos hablado de una escuela francesa de cine negro, pero *Quai des brumes* y *Hotel du Nord* al menos traían aires de rebeldía, el amor cruzaba como el espejismo de un mundo mejor. Una reivindicación social implícita abría la puerta a la esperanza y, aunque los personajes estaban desesperados, despertaban nuestra piedad o nuestra simpatía. Aquí no hay nada de esto, encontramos monstruos criminales o enfermos sin justificación que hacen lo que hacen movidos por la fatalidad de lo mal que están en su interior (Chartier, 1946).

Una crítica visionaria e iluminada, en la inminente urgencia de dar nombre a este concentrado y explosivo fenómeno cinematográfico, habían utilizado lo que tenían a su alcance Gallimard y Gabin.



5. El *Panorama*, una visión en perspectiva

Apagada la urgencia hay alivio, una tregua pasajera y peligrosa porque antecámara del conformismo, la tempestad del olvido. Aquí recuerda Benjamin la necesidad de un historiador, de su precioso mandato:

Hay que tratar de reparar la tradición del chaparrón del conformismo que está a punto de borrarla. El historiador debe mantener viva en el pasado la chispa de la esperanza (...) consciente del hecho que, si gana el enemigo conformista(...) nadie (...) ni nosotros ni nuestros antepasados, esteraremos a salvo (Benjamin, 1995, p. 77).

Casi diez años después, la etiqueta *noir* es recogida por dos redactores de esfera *Positif*: Borde y Chaumeton con su *Panorama du film noir américain*. Son dos exégetas con una visión de historiadores libres de políticas de autor de los jóvenes turcos de *Cahiers*: una perspectiva estimulante y operativa ya que el concepto *noir* que intentan definir no depende de marcas autorales de un único demiurgo. Gracias a la larga distancia, ahora geográfica y temporalmente completa se propicia una confluencia de características comunes en el ámbito de estilo, atmósfera y argumento. Una concentración de elementos en un conjunto de películas que ubica a la colección Gallimard (de hecho su curador Duhamel redacta el prefacio de su ensayo) como conjunto de producción nacional. Serie circunscrita, en un espacio y un tiempo de origen (1941-45), de apogeo (1946-48), de declinación (1949-50) y de conclusión (1951-53). En su definición básica (y germinal para futuras exégesis y producciones) el *noir* se libera de pegajosas comparaciones con realismos poéticos, mágicos o neorrealismos. Para Borde y Chaumeton, el cine negro americano se define por una atmósfera onírica, ambigua, vagamente irreal que se vincula a un particular tratamiento de la violencia, a una explícita representación de la agresividad que puede tomar el camino de la brutalidad o del erotismo. Explícita, casi hiperbólica y siempre anti documentalista:

El documental considera el asesinato desde fuera, desde el punto de vista de la policía oficial, el cine negro lo considera desde el interior, desde el punto de vista de los criminales (...) Es una tradición del documental policiaco representar a los detectives como hombres rectos, incorruptibles y valerosos. No es así en la serie negra. Si hay policías, son corruptos, asesinos incluso, o al menos se dejan atrapar por los engranajes del crimen. No es casual que los guionistas apelen con tanta frecuencia al personaje del detective privado. Resultaba delicado cuestionar con demasiada frecuencia a la policía oficial de los Estados Unidos. El detective privado, entre el orden y la delincuencia, buscando su camino entre dos aguas, poco escrupuloso, pero sin nadie a quien rendir cuentas, salvo a él mismo, cumple con las exigencias de la moral y las aventura criminal. Como por compensación, los delincuentes son más bien simpáticos (...) Todas las obras de esta serie presentan una unidad de orden afectivo: el estado de tensión que genera en el espectador la desaparición de sus referencias psicológicas. La vocación del cine negro es crear un malestar específico (Borde y Chaumeton, 1955, p. 17).

Los dos críticos insisten en indicar que el *específico malestar* del cine negro se detecta en particulares elementos compositivos (fílmicos, lingüísticos o argumentales) que miran a forzar las convenciones representativas y narrativas clásicas, desplazar y destruir sus referencias

psicológicas. Entonces, más allá de la precisa delimitación temporal y geográfica, Borde y Chaumeton proponen un proceso de definición metodológicamente estimulante. Apostilla, en esta dirección, Cowie:

Lo que a posteriori se ha llamado *film noir*, sin constituir un género propio, define una acumulación de elementos que venían empleados para producir el “diferente” y el “nuevo” en una película; por lo tanto *film noir* indica una serie de posibilidades para hacer diferentes los géneros existentes (...) Esta definición nos proporciona la idea exacta de la consideración que, de las películas tenía Hollywood (Cowie, 1993, p. 131).

Borde y Chaumeton en lugar de insistir en la selección (a menudo forzada) de elementos radicalmente transgresivos proponen una línea historiográfica de interpretación fluida que indica elementos de comunidad del pasado: figurativamente individúan la configuración de la atmósfera *noir* la convergencia de una serie de soluciones formales ya presentes en el cine policiaco y de gánster de los 30 —particularmente *Scarface, el terror del hampa* (Hawks, 1932)—, la tradición terrorífica de la Universal y las producciones RKO de Lewton de los primeros años 40 —*La mujer pantera* (1942), *El hombre leopardo* (1943) de Tourneur—. ¿Y en Europa? En una suma discontinua de industrias nacionales que emplean gran parte de sus esfuerzos defender su propia y pequeña parcela de las amenaza del gran tiburón norteamericano ¿hay espacio para la creación de producto medio? ¿Hay lugar para el desarrollo de un género o subgénero autóctono?



6. La chica que *leía demasiado*: del negro al amarillo

A estas cuestiones (que a menudo son preguntas retóricas) contesta Navarro (2001), haciendo propia la perspectiva de Borde y Chaumeton de la *larga distancia* que el historiador debe combinar los elementos básicos en la justa secuencia:

El cine europeo (...) también ha cultivado, en épocas pretéritas y con gran éxito cualitativo, el cine de género. Pero, por desgracia, el Viejo Continente, desgarrado por dos guerra mundiales y agitado por turbulentos acontecimientos sociales y políticos (la Guerra Fría, el Mayo 68), no tuvo posibilidad de articular el adecuado entramado industrial que facilitara su consolidación económica y cultural, afectando a su actual divulgación y análisis. Con muy notable excepciones (...como) el cine de terror producido por la compañía británica Hammer Film (... o como Italia que) al amparo del llamado Miracolo económico (...) conoció un periodo de esplendor industrial y cultural (...) Un cine que no descuidó el cultivo de los géneros cinematográficos (el terror gótico, el western, la comedia, el cine de aventuras, el melodrama), primero como principal instigador de nuevas tendencias y tratamiento estético y, posteriormente, como hábil fabricante de exploits que, con rapaz voracidad y cierta habilidad creativa, apuraban el éxito cosechado por los grandes blockbusters estadounidenses. Entre los géneros más genuinamente italianos (y por ende, europeos) destacó con luz propia el giallo (Navarro, 2001, pp. 9-11).

De acuerdo con el concepto de género como conjunto dinámico, en movimiento continuo, de diversificaciones, para triunfar o fracasar, el género adquiere gran dignidad o desaparece según el éxito popular (Altman, 2000, p. 94), se define el concepto de *giallo* en modo orgánico como una síntesis dialéctica de las duras leyes de mercado y la tradición artesanal de los talleres renacentistas italianos. En la línea del *Panorama du film noir américain* el género transalpino amarillo indica (a posteriori) una serie de películas de producción nacional temporalmente comprendida entre el 1962 y el 1982. El término *ad quem* corresponde al estreno de *Tenebrae* (Argento) film que resume y compendia la idea (heredada del cine negro) de representar el crimen desde la perspectiva del asesino: un serial killer norteamericano que es al mismo tiempo detective ocasional y famoso escritor de *gialli*. El término *ab quo* se define a partir de la realización del film de Bava *La muchacha que sabía demasiado* donde la joven protagonista (también norteamericana y rubia platino como una *femme fatale*) entra y sale de una peligrosa trama de homicidios gracias a su pasión por la lectura... de *gialli*. Otro color, el amarillo que (como y antes de Duhamel y Gallimard) precisa una colección de novelas policíacas y criminales. En los quioscos la serie francesa era inmediatamente reconocible por la portada chillona de color negro y amarillo, la italiana solo por el amarillo.



7. Conclusiones

La coincidencia del traslado cromático (desde la colección literaria hacia la serie cinematográfica) entre *noir* y *giallo* no se verifica meramente a nivel superficial o (nunca mejor dicho) de portada. Es cierto que a diferencia del *noir* americano (donde frecuentemente se encuentran adaptaciones de novelas *hard-boiled* a menudo los mismos escritores se convierten en guionistas) los argumentos del amarillo son prácticamente originales, en su totalidad. Sin embargo las similitudes productivas, formales y argumentativas son múltiples. Como el *noir* también el *giallo* mezcla atmósferas y planificación (sistema de *découpage*) propios de géneros de explotación precedentes (policíaca y góticas). Recombinando códigos básicos de los géneros hollywoodienses clásicos, atrevidos productores transalpinos de películas a bajo coste (Athena Cinematografica) intentan conquistar una parcela de mercado nacional. Protagonistas absolutos de esta operación (que en razón de dimensiones limitadas de la industria italiana llamamos artesanal) son Freda y Bava. Artífice, el primero de *Los vampiros* (1957) tentativo irregular de imitar el éxito mundial de la pequeña Hammer. Declarado seguidor, el segundo, del mecanismo hitchcockiano del suspense como se muestra en el título *La ragazza che sapeva troppo*. Un suspense reinventado que aligera la trama de la solución del misterio, libera la violencia, el mal, el homicidio no solo de las connotaciones sobrenaturales si no de la excesiva capa maniquea.

Pasando por una variación cromática del negro al amarillo el público regala su empatía a un detective o un policía de moralidad incierta y participa al delito con los mismos ojos del asesino.



Bibliografía

- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- ASTRUC, A. (1945). "À chaque aube je meur". *Combat. Le Journal de Paris*, 12-setiembre, p.24.
- BENJAMIN, W. (1995). "Tesi di filosofia della storia VI". *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.
- BORDE, R. y CHAUMETON, E. (1955). *Panorama du film noir américain*. Paris: Editions de Minuit.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (2010) *Storia del cinema e del film dalle origini a oggi*. Milano: McGraw-Hill - Il Castoro.
- CHARTIER, J.P. (1946). "Les Américains aussi font des films noirs". *Revue du Cinéma*, 2, novembre, pp. 67-70.
- COWIE, E. (1993). "Film Noir and Women". En *Shades of Noir*, J. Copjec (ed), London: Verso.

- FRANK, N. (1946) "Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle". *L'Écran français*, 61, 28 de agosto, pp. 14-16.
- GANDINI, L. (2001). *Il film noir americano*. Torino: Lindau.
- NAREMORE, J. (1998). *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. Los Ángeles: University of California Press.
- NAVARRO, A.J. (2001). *El giallo italiano. La oscuridad y la sangre*. Madrid: Neuer.
- PETRONIO, G. (1985). *Il punto su: Il romanzo poliziesco*, Bari: Laterza.
- PEZZOTTA, A. (1995). *Mario Bava*, Milano: Il Castoro Cinema.
- SIMSOLO, N. (2007). *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza.
- STANISLAVSKI, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.