



# UNIVERSIDAD VILLA RICA

---

---

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN

“EL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO CON  
CARACTERÍSTICAS DEL *FILM NOIR*”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN

PRESENTA:

**NICOLÁS LÓPEZ SAMPERIO**

Directora de Tesis

LIC. ZULLY TOCAVEN CONSTELA

Revisora de Tesis

LIC. MARÍA GUADALUPE CRUZ NUÑEZ

BOCA DEL RIO, VER.

2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPÍTULO 1 METODOLOGÍA</b>	
1.1 Planteamiento del problema	3
1.2 Justificación	4
1.3 Objetivos	6
1.4 Hipótesis	6
1.5 Variables	6
1.6 Definición de variables	7
1.7 Tipo de estudio	9
1.8 Diseño	11
1.9 Población y muestra	13
1.10 Instrumento de medición	14
1.11 Recopilación de datos	15
1.12 Proceso	16
1.13 Procedimiento	16
1.14 Análisis de datos	18
1.15 Importancia del estudio	18
1.16 Limitaciones	19
<b>CAPÍTULO 2 MARCO TEÓRICO</b>	
2.1 Antecedentes	20
2.1.1 La estética del cine clásico	20
2.1.2 Géneros cinematográficos	25
2.1.2.1 Western	33
2.1.2.2 Comedia	34
2.1.2.3 Drama	38
2.1.2.4 Terror	41
2.1.2.5 Acción y aventura	45
2.1.2.6 Ciencia ficción	47
2.1.2.7 Cine fantástico	49
2.1.2.8 Musical cinematográfico	50
2.1.2.9 Cine de suspenso	52
2.1.2.10 Cine épico o cine histórico	55
2.1.2.11 Cine bélico	57
2.1.2.12 Cine biográfico	59
2.1.2.13 Cine de arte	60
2.1.2.14 Cine documental	61
2.1.2.15 Cine de animación	62
2.1.2.16 Cine de <i>gánsters</i>	64
2.2 Cine Negro	66
2.2.1 Definición	66
2.2.2 Descripción del cine negro	71
2.2.3 Antecedentes del cine negro	79
2.2.4 Evolución histórica del cine negro	89
2.2.5 Clasificación del cine negro	102
2.2.6 El cine negro actual	108

2.2.6.1 Cine negro contemporáneo: el drama	112
2.2.6.2 Cine negro contemporáneo: el terror	115

### **CAPÍTULO 3 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS**

3.1 Análisis de la cinta <i>Matando Cabos</i>	117
3.1.1 Ficha técnica de la película	117
3.1.2 Sinopsis de la cinta	118
3.1.3 Tabulación de resultados	120
3.2 Análisis de la cinta <i>Cero y van cuatro</i>	126
3.2.1 Ficha técnica de la película	126
3.2.2 Sinopsis de la cinta	128
3.2.3 Tabulación de resultados	130
3.3 Análisis de la cinta <i>Nicotina</i>	136
3.3.1 Ficha técnica de la película	136
3.3.2 Sinopsis de la cinta	137
3.3.3 Tabulación de resultados	138
3.4 Análisis de la cinta <i>Gente común</i>	142
3.4.1 Ficha técnica de la película	142
3.4.2 Sinopsis de la cinta	143
3.4.3 Tabulación de resultados	144

### **CAPÍTULO 4 CONCLUSIONES**

<b>FUENTES</b>	155
----------------	-----

**LISTA DE TABLAS**

Tabla 1.1	120
Tabla 1.2	120
Tabla 1.3	120
Tabla 1.4	121
Tabla 1.5	121
Tabla 2.1	122
Tabla 2.2	122
Tabla 2.3	123
Tabla 2.4	123
Tabla 2.5	123
Tabla 2.6	124
Tabla 2.7	124
Tabla 2.8	124
Tabla 2.9	124
Tabla 3.1	130
Tabla 3.2	130
Tabla 3.3	131
Tabla 3.4	131
Tabla 3.5	131
Tabla 4.1	132
Tabla 4.2	132
Tabla 4.3	132
Tabla 4.4	133
Tabla 4.5	133
Tabla 4.6	133
Tabla 4.7	134
Tabla 4.8	134
Tabla 4.9	134
Tabla 5.1	138
Tabla 5.2	138
Tabla 5.3	139
Tabla 5.4	139
Tabla 5.5	139
Tabla 6.1	139
Tabla 6.2	140
Tabla 6.3	140
Tabla 6.4	140
Tabla 6.5	140
Tabla 6.6	140
Tabla 6.7	141
Tabla 6.8	141
Tabla 6.9	141
Tabla 7.1	144
Tabla 7.2	145
Tabla 7.3	145
Tabla 7.4	146
Tabla 7.5	146
Tabla 8.1	146

Tabla 8.2	147
Tabla 8.3	147
Tabla 8.4	147
Tabla 8.5	148
Tabla 8.6	148
Tabla 8.7	148
Tabla 8.8	149
Tabla 8.9	149

## INTRODUCCIÓN

Como una aproximación al descubrimiento de la relación que guardan los estereotipos presentes en el cine mexicano contemporáneo con la realidad social, la presente investigación se encamina hacia el supuesto de que dicha relación estereotipo-realidad presentada por el cine mexicano contemporáneo está estrechamente vinculada con la visión que tuvo el cine negro de su propio contexto.

Algunos directores mexicanos contemporáneos narran situaciones intensas y problemáticas sociales en varias cintas, cuya realización les ha brindado méritos internacionales. ¿Pero se deben tocar estos temas para trascender? La respuesta puede encontrarse mirando alrededor. Entonces se podrán observar las condiciones actuales donde se desarrolla el cine mexicano: descubrimientos corruptos destapados recientemente, abundancia de pobreza y hambre, violencia y pérdida de valores en todos los estratos y una lista interminable de disfunciones sociales. Así, se podrá comprobar que el cine mexicano de hoy tiene congruencia con su realidad histórica.

Por lo regular, la investigación sobre el cine en México se encamina hacia el estudio del llamado “séptimo arte” y su influencia en la sociedad, por lo que este estudio brinda una perspectiva paralela: cómo la realidad influye al cine mexicano en su aproximación al género negro.

Esta tesis tiene como fin mostrar una perspectiva sobre el cine mexicano contemporáneo desde la perspectiva del género negro, no tanto en su estética, sino dirigida al contenido. Para ello fue indispensable hablar de los nuevos arquetipos de lo ilegal, lo cuestionable y lo deplorable que se han configurado a partir de la realidad actual y su reflejo en la pantalla grande.

El presente trabajo se encuentra estructurado en tres capítulos. El primero corresponde al protocolo metodológico que fue construido para que sirviera de guía en el desarrollo del proyecto; y en el segundo se encuentra el marco teórico, constituido a partir de una amplia investigación documental acerca de los géneros cinematográficos en general y del cine negro en específico, enfatizando sobre todo la presencia de los elementos arquetípicos que distinguen a la corriente del *“film noir”*. En cuanto al tercer capítulo, en él se encuentra la explicitación del trabajo de campo realizado a partir de la observación de cuatro cintas mexicanas contemporáneas, en las cuales se pueden apreciar algunos rasgos que las aproximan al género negro, aunque con obvias transformaciones y adecuaciones históricas y culturales. Además se presentan las conclusiones a las que se llegó, así como la bibliografía que sirvió de soporte para la elaboración del documento.



## CAPÍTULO 1

### METODOLOGÍA

#### 1.1 Planteamiento del problema

Con la proliferación de arquetipos y temas del *“film noir”* en otros géneros, la tendencia de unificarlos bajo este nombre apunta a la paradoja de desear mantener vivo un género que tuvo su mejor expresión entre los años cuarenta y terminó en crisis en la década de los sesenta. Sin embargo, esta abundancia de arquetipos se hace aún visible en algunos elementos importantes de la filmografía mexicana actual, en especial en cuanto a los personajes, las tramas y los entornos.

En los llamados *thrillers* nacionales de la década pasada, los principios inherentes al género -como la crítica social o el reflejo del carácter violento- mantienen relación, aunque con variaciones significativas, con el cine negro. Esta permanencia y modificación se transpone a los clásicos modelos: la mujer fatal, el matón, el policía corrupto y demás arquetipos, simplemente se adaptan a un contexto distinto al del original cine negro. En muchos casos, estas adaptaciones no son sólo producto de versiones históricas o sociales cercanas a la coyuntura actual, sino que responden en su mayoría a las intenciones estéticas (o, al menos, tienen ese propósito) de adaptarse a las características representativas del postmodernismo. De este modo, la realidad que se percibe actualmente es

reflejada con la visión técnica del cine negro en filmes mexicanos que, en mayor o menor medida (como quedará establecido a lo largo del estudio), se mantienen fieles al género.

De lo anteriormente expuesto surge la interrogante que da pie a la presente investigación:

¿Las características más importantes del cine negro, como personajes, tramas y entornos, se están presentando realmente en el cine mexicano contemporáneo?

## 1.2 Justificación

Partiendo del supuesto de que actualmente la forma narrativa con mayor poder de seducción es el cine, se debe apreciar que el mensaje que es transmitido por este medio será ampliamente percibido. Pero, ¿de dónde tomar una narración capaz de seducir a tanta diversidad de espectadores? Es difícil, sin embargo, para identificar al público con la película se debe buscar un lado común. Es imposible crear un personaje que represente a tanta variedad; no obstante, el elemento compartido se encuentra en el contexto.

De esta manera, se aprende a ver y a reconocer en el espejo imaginario de la pantalla los fragmentos de la identidad cultural. Espejos de la realidad que en ocasiones la dramatizan y que en otras se quedan cortos, los medios masivos – que, en muchos casos, ya dejaron de soñar con utopías- ahora muestran la dirección decadente en la que va la sociedad actual, sea con argumentos de ficción o adaptaciones, reduciendo la realidad en cuanto a lógica y proporciones de modo tal que responda a las propiedades del lenguaje mediático. Y cabe señalar que, desarrollándose dentro de un contexto social, político y cultural tan poco prometedor, es difícil vislumbrar un futuro más optimista para la realidad social y, por ende, para la temática de las producciones fílmicas que surgen como reflejo de ésta.

Expuesto lo anterior, hablar del cine contemporáneo en México es hablar de un cine con una visión social perfectamente representada y congruente con un entorno caótico. Y es aquí en donde el estilo *noir*, el género policial y de gánsters, es retomado probablemente sin intención expresa. Es cierto que el *film noir*, en su origen más remoto, surgió como espejo de la realidad social de su época. Visto desde un enfoque contemporáneo, el cine negro sigue vigente, representado por otros “clichés”, pero compartiendo su fin inicial.

Por otro lado, los paradigmas de la clasificación de los géneros fueron establecidos en torno al cine clásico en una época donde las corrientes dictaban sus normas y estructuras y éstas eran fielmente respetadas, no pudiéndose aplicar tal cuales al cine contemporáneo. Con el advenimiento del cine moderno, la importancia del cine de autor surge como consecuencia de la hibridación de géneros y es entonces cuando la fijación por categorizar cuanto filme se producía se olvida.

Averiguar las características del cine negro en los filmes mexicanos contemporáneos contribuye como aportación al estudio del género en México a partir de su hibridación con otros géneros, tarea que ha sido elaborada desde contextos extranjeros. Desde la perspectiva del contexto, es importante saber cómo es planteada la realidad por el cine y cómo se adecua perfectamente a las características de un género cuyo auge se vio hace ya más de medio siglo.

La utilidad la encontrarán quienes estudian los discursos cinematográficos en el espacio nacional, al tener esta referencia para futuras investigaciones.

Esta tesis representa la oportunidad de demostrar que lo que en algún momento se llamo *film noir* sigue vigente, aunque con variaciones naturales; de otro modo, el cine negro actual carecería de representantes. Sin embargo, quedará establecido que, a pesar de que el cine negro no ha mantenido su pureza, sigue presente y tiene como caso específico, y como oportunidad de ejemplificación, al cine mexicano actual.

### **1.3 Objetivos**

#### **1.3.1 Objetivo general**

- Demostrar que el cine negro que se maneja a través de los filmes mexicanos contemporáneos mantiene características muy similares al de los años cuarenta.

### 1.3.2 Objetivos específicos

- Demostrar que los arquetipos del cine negro sólo han sufrido una recolocación histórica.
- Explicar que el contexto en que se producen los filmes negros surge como característica primordial dentro de la estructura narrativa de las cintas.

### 1.4 Hipótesis

Las características más importantes del cine negro, como personajes, tramas y entornos, siguen vigentes en el cine mexicano contemporáneo, pero considerando la diferencia de contexto.

### 1.5 Variables

Variable 1: *Características más importantes del cine negro (personajes, tramas y entornos)*

Variable 2: *Diferencia de contexto*

### 1.6 Definición de variables

➤ *Características más importantes del cine negro (personajes, tramas y entornos)*

Definición conceptual:

El cine negro es un género cinematográfico que se desarrolló en Estados Unidos durante la década de 1940 y 1950. El término fue acuñado en Francia (*film noir*). Habitualmente, las películas caracterizadas como de cine negro giran en

torno a hechos delictivos y criminales con un fuerte contenido expresivo y una característica estilización visual. Su construcción formal está cerca del expresionismo. Se emplea un lenguaje elíptico y metafórico donde se describe la escena caracterizada por una iluminación tenebrosa en claroscuro, escenas nocturnas con humedad en el ambiente, se juega con el uso de sombras para exaltar la psicología de los personajes. Algunos de estos efectos eran especialmente impactantes en blanco y negro. Al mismo tiempo, la personalidad de los personajes y sus motivaciones son difíciles de establecer. Las fronteras entre buenos y malos se difuminaban y el héroe acostumbra a ser un antihéroe atenazado por un pasado oscuro.

El cine negro presenta una sociedad violenta, cínica y corrompida que amenaza no sólo al héroe/protagonista de las películas sino también a otros personajes, dentro de un ambiente de pesimismo fatalista. Los finales suelen ser agrisados cuando no presentan directamente el fracaso del protagonista. Otro punto característico del cine negro es la presencia de la *“femme fatal”*, la mujer fatal que, aparentemente inofensiva, puede conducir a sus víctimas al peligro o a la muerte<sup>1</sup>.

#### Definición operacional:

Para fines de esta investigación se considerarán como principales características del cine negro los aspectos que se refieren a:

- **Personajes:** los sujetos reales o simbólicos, ideados por el autor que desempeñan un rol en la historia, y accionan sobre ella. Entre ellos se encuentran los héroes-antihéroes y la mujer fatal; su personalidad y motivaciones no se pueden establecer con claridad y predomina en ellos el pesimismo y el fatalismo.
- **Tramas:** Conjunto de situaciones ocasionadas o no por los personajes, que son ligadas dándole forma a la historia, haciendo de ésta un suceso reconocible y clasificable. En este caso giran en torno a hechos

---

<sup>1</sup> “Cine negro”, *Wikipedia*, [http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_negro](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_negro)

delictivos y criminales, con finales ambiguos, generados en una sociedad donde imperan la violencia, el cinismo y la corrupción.

- Entornos: Conjunto de elementos temporales y espaciales en los que se desarrolla una acción. En el cine negro los ambientes suelen ser oscuros, húmedos, tenebrosos, emparentados con el expresionismo fílmico.

➤ *Diferencia de contexto*

Definición conceptual:

Descrita por Edmond Marc y Dominique Picard (1998), la teoría de la interacción social aportó una noción que fue de gran utilidad: el contexto, entendido como el espacio en que tienen lugar las relaciones y los intercambios entre los sujetos. El contexto no es sólo el entorno de la interacción o el conjunto de circunstancias en que ésta se inserta, sino que *“es, fundamentalmente, un campo social (conjunto de sistemas simbólicos, estructuras y prácticas) que constituye a la vez un referente, un sistema convencional y un orden que hacen posible el intercambio y le otorgan sus mayores significaciones”<sup>2</sup>.*

Como campo social, ofrece códigos o sistemas semióticos indispensables para la comunicación, los cuales abarcan desde la lengua hasta la simbología del espacio, el vestido y, en general, el conjunto de rituales que organizan las relaciones sociales, incluyendo la esfera estética; también impone normas y reglas de conducta que ejercen una acción reguladora que favorece la socialización. Todo código es un sistema semiológico que funciona como modelo normativo para la estructuración de los intercambios sociales.

Así, la diferencia de contextos se refiere al hecho de que dos objetos culturales se encuentren ubicados, por razones históricas o geográficas, en espacios sociales diferentes.

---

<sup>2</sup> Marc, Edmond y Picard, Dominique, *La interacción social*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 75.

Definición operacional:

Se entenderá como diferencia de contexto la distancia cronológica, social y cultural que separa al cine negro original, desarrollado en los años treinta del siglo pasado, en el clima amargo y desilusionado de la época de la Gran Depresión norteamericana, del cine mexicano contemporáneo, fruto de los primeros años de la presente centuria y realizado en un periodo de crisis económica y social generalizada.

Esta diferencia de contexto tiene como orígenes la evolución cultural, económica, política y tecnológica ocurrida a partir de los años treinta y hasta la fecha, además de la situación geográfica, la cual difiere de aquel espacio donde se creó el cine negro. Por último, el cine negro se desarrolló en un contexto cultural distinto, mientras era la vanguardia artística imperante el expresionismo alemán, hecho que difiere en gran medida de la situación contemporánea donde las películas que serán objeto de análisis (*Matando Cabos*, *Cero y van cuatro*, *Nicotina* y *Gente común*), producidas en un lapso histórico distinto al del auténtico "film noir", presentan obvias distinciones en los ambientes y en los contenidos temáticos.



### **1.7 Tipo de estudio**

Se trató de un estudio cualitativo porque el método cualitativo es más comprensivo y por ello puede aplicarse a análisis globales de casos específicos. Las perspectivas y técnicas cualitativas funcionan sobre la "variedad" de los pocos casos que se estudian, apuntando fundamentalmente a la comprensión de significados y sentidos. Esa variedad tiende a reproducir, en una muestra pequeña

de casos, la complejidad del universo; por lo tanto, los casos elegidos deben ser “excepcionales” o “ejemplarizantes”, es decir, atreverse a dar testimonio de lo vivido y no por lo raros, sino por *“lo típico e incluso banal”*<sup>1</sup>. Tales casos pueden, eso sí (aunque ello no ocurrió en este trabajo), ser acompañados por otros que resultan excepcionales justamente por lo contrario: por lo “inusuales”, y que tienen como rol el de actuar como casos testigo.

Pero esa variedad de la cual se habla no es posible de establecer si antes del trabajo de campo y la determinación de las unidades de una muestra construida razonadamente, no se cuenta con un conocimiento previo muy vasto y completo del marco contextual. Cuando el marco contextual asume un papel protagónico en el proyecto, los casos seleccionados para la muestra serán entonces representativos, dado que partirán de la consideración de las características del universo estudiado que sean presuntamente relevantes en función del objeto de estudio.

El método cualitativo entiende que cada fenómeno es cualitativamente único, lo que equivale a decir que los fenómenos sociales son cualitativamente diferentes. Se fundamenta en un modelo de conocimiento donde se empieza con ciertas observaciones de un suceso, desde las cuales inductivamente se desprenden ciertas cualidades que finalmente dan un concepto acerca del fenómeno<sup>2</sup>. Es decir, el método cualitativo parte desde un acontecimiento real acerca del cual se quiere hacer un concepto. Se está ante algo que se quiere saber qué es. El punto de partida son las observaciones que se han hecho y se hacen acerca del acontecimiento inmerso en la realidad. La meta es reunir y ordenar todas esas observaciones en algo comprensible; dicho de otro modo, configurar un concepto acerca del fenómeno.

---

<sup>1</sup> Di Santo, María Rosa y Von Sprecher, Roberto, “Investigación cualitativa en comunicación. Algunos problemas y situaciones”, ponencia correspondiente a la mesa de trabajo *Problemas metodológicos en la investigación en comunicación*, Encuentro de Docentes e Investigadores de la Comunicación del MERCOSUR, Universidad Nacional de Río Cuarto, octubre de 1999, <http://www.ceride.gov.ar/servicios/comunica/ponencias/situaciones.htm>

<sup>2</sup> Mella, Orlando, *Naturaleza y orientaciones teórico-metodológicas de la investigación cualitativa*, 1998, [http://www.investigación\\_cualitativa.pdf](http://www.investigación_cualitativa.pdf)

El método cualitativo tiene así como objetivo la descripción de las cualidades de un fenómeno. Sus resultados no dan conocimiento respecto de cuántos fenómenos tienen una cualidad determinada; en lugar de eso se trata de encontrar las cualidades que, en conjunto, caracterizan al fenómeno, o sea, aquello que cualitativamente permite distinguir el fenómeno investigado de otros. El encuentro con el acontecimiento que se va a estudiar es el punto de partida de la investigación, mientras que la determinación de sus cualidades es la meta. Esta metodología busca un concepto (un conjunto estructurado de cualidades) a partir de observaciones hechas.

El tipo de estudio realizado es descriptivo, pues detalla las características más importantes de un fenómeno en cuanto a su aparición, mas no brinda una explicación de la naturaleza de las variables. En este tipo de estudios el investigador sabe de antemano los objetivos que quiere estudiar y, por consiguiente, conoce el instrumento que tendrá que utilizar. La población y muestra son delimitados por el investigación de igual forma.

### **1.8 Diseño**

El diseño de esta investigación, como se dijo, corresponde a un estudio cualitativo. Este tipo se caracteriza porque su diseño es más flexible que en otros casos y, por lo mismo, permite -e incluso estimula- la realización de ajustes a lo largo de todo el proceso de investigación con el fin de sacar provecho a la información reunida en las fases tempranas de su realización. Este tipo de estudios tienen una lógica ante todo explicativa.

La presente investigación, por su propuesta metodológica, también se incluye dentro de los diseños no experimentales, en los cuales el investigador observa los fenómenos tal y como ocurren naturalmente, sin intervenir en su

desarrollo; es obvia la inclusión del estudio realizado dentro de esta categoría puesto que se basó en la observación crítica e interpretativa de cuatro cintas de cine mexicano contemporáneo. En cuanto a su temporalidad, pertenece a los diseños transversales, mismos que implican la recolección de datos en un único corte en el tiempo, pues la observación de las películas se hizo en un sólo momento y, por otro lado, por su misma naturaleza, este tipo de objetos de investigación no tienden a evolucionar.

La tesis, sustentada en la técnica de la observación, consistió en dar seguimiento a algunos rasgos específicos del cine negro que se presentaron en filmes mexicanos contemporáneos, tomar información y registrarla para análisis. La observación llevada a cabo es de tipo no participante, caracterizada porque se recoge información sin intervenir en el documento, hecho u objeto a observar. La observación fue estructurada y estuvo apoyada por elementos técnicos, como el recurso auxiliar del plan o guía de observación, por lo que puede considerársele como una observación sistemática<sup>3</sup> donde el investigador se limita a observar sin participar en los acontecimientos. Además fue una observación de tipo documental dado que se buscaron datos contenidos en materiales fílmicos.

En términos generales puede decirse que las fases de la técnica de observación consisten en:

- a) Determinar las características a observar
- b) Determinar los objetos a observar
- c) Determinar la forma de registro de datos (plan de observación)
- d) Proceso de observación crítica
- e) Registro de datos observados
- f) Análisis e interpretación de datos
- g) Elaboración de conclusiones

La observación es, probablemente, la técnica quizás más utilizada por la metodología cualitativa. Para ponerla en práctica, lo primero que debe tenerse en

---

<sup>3</sup> Goode, William, *Métodos de investigación social*, México, Trillas, 2004, p. 158.

cuenta es que lo que se observa son hechos tal como ocurren. Los acontecimientos que se observan tienen además la característica de ser, por así decirlo, "naturales", o sea que no han sido sometidos a ningún tipo de manipulación. Por otra parte, cuando se utiliza la observación como una técnica básica en la investigación social cualitativa, se plantea de inmediato una cuestión crucial: el hecho de que la percepción humana es altamente selectiva. Esto significa que, mirando hacia el mismo escenario, distintas personas verán distintas cosas. Lo que la gente ve es altamente dependiente de sus intereses y contextos personales. Cada cultura dice qué ver y el sistema de valores indica cómo interpretar lo que pasa ante los ojos. Por ello, lo que se presentará más adelante en el tercer capítulo, como análisis e interpretación de los resultados obtenidos a partir de la aplicación de la técnica, no es sino la perspectiva del investigador acerca del fenómeno estudiado.

## **1.9 Población y muestra**

El universo, en este caso, estuvo conformado por todas las cintas del cine mexicano actual en general, incluyendo películas realizadas desde el año 2000 y hasta el 2005.

Para seleccionar la muestra se recurrió a un procedimiento no probabilístico, particularmente a través del muestreo a conveniencia, pues las unidades de la muestra fueron elegidas de acuerdo al criterio del investigador por considerar que cuentan con algunas características específicas que se adecuaban a las necesidades del estudio.

La muestra seleccionada incluyó cuatro filmes:

- *Nicotina* (2003), dirigida por Hugo Rodríguez y con guión de Martín Salinas.
- *Gente común* (2004), dirigida por Ignacio Rinza y con guión de Juan Carlos Gutiérrez.

- *Matando Cabos* (2004), dirigida por Alejandro Lozano y con guión de Álvaro Bernat, Kristoff Raczynski y Alejandro Lozano.
- *Cero y van cuatro* (2004), dirigida por Alejandro Gamboa, Antonio Serrano, Carlos Carrera, Fernando Sariñana; con guión de Antonio Armonía.

Cabría señalar que, como toda muestra cualitativa, ésta no busca realmente representar una distribución de individuos dentro de una población. Por ello se dice que tales muestras no son mejores cuanto mayor es el número de entidades estudiadas, sino por el modo en que, a través de ellas, se logra presentar todas las diversidades pertinentes al colectivo analizado.

### **1.10 Instrumento de medición**

El plan o guía de observación se concentró en 2 categorías principales: estereotipos de personajes y las tramas del cine negro.

De los estereotipos de los personajes se buscó correspondencia en los filmes mexicanos contemporáneos en las siguientes categorías: detective de vida desordenada, mafioso que amenaza el orden legal, policía corrupto, mujer fatal, atractiva y seductora, y antihéroes. Para concentrar los resultados de la observación se elaboraron unas tablas donde se estableció el estereotipo (descrito ampliamente en el marco teórico), se señaló su correspondencia en el filme, en el caso de existir, y se agregó su descripción.

Para mejor comprensión del análisis que se realizó posteriormente, se construyó una tabla por cada uno de los estereotipos de personajes considerados.

Tabla 1: Estereotipos

Estereotipo de Personaje	Personaje Correspondiente en el filme	Descripción

De las tramas manejadas en el cine negro se buscaron correspondencia en los filmes mexicanos contemporáneos en las siguientes categorías: lucha contra el crimen, alejamiento del maniqueísmo, perspectiva fatalista de la realidad, triunfo aparente del antihéroe, violencia, fascinación erótica, tráfico ilegal, situaciones donde se ponga en juego la vida y donde se figure la realidad social contemporánea. De éstas, también se tabuló su correspondencia en el filme y se agregó su descripción; y, al igual que en el caso anterior, se elaboró una tabla por cada uno de los rasgos de las tramas que fueron incluidos en el análisis.

Tabla 2: Tramas

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción

### 1.11 Recopilación de datos

La primera fase de la recolección de datos consistió en determinar las características específicas que se buscaban y habrían de observarse. Por consiguiente, se debió elegir los documentos cinematográficos en los cuales se localizaban estas características. Una vez seleccionadas las cintas que serían objeto del análisis, se diseñó un plan o guía de observación donde se establecieron los elementos que se observarían de manera que pudieran ser fácilmente identificados; para ello se elaboraron las tablas correspondientes.

A continuación se realizó el proceso de observación y registro, el cual consistió en observar detenidamente cada uno de los filmes, registrando en las tablas aquellos datos que fueran significativos para la investigación, misma que se centró, como ya se ha dicho, en buscar la correspondencia de los filmes mexicanos contemporáneos, en cuanto a tramas y personajes, con los arquetipos más representativos del cine negro.

## **1.12 Proceso**

- 1.12.1 Planteamiento del problema
- 1.12.2 Formulación del plan de trabajo
- 1.12.3 Recopilación de los datos
- 1.12.4 Análisis de interpretación de los resultados
- 1.12.5 Redacción del informe

## **1.13 Procedimiento**

- 1.13.1 Se eligió el tema de la investigación.
- 1.13.2 Se llevó a cabo una investigación exploratoria acerca del tema elegido para conocerlo más a fondo.
- 1.13.3 Con el conocimiento adquirido al respecto, el tema seleccionado fue delimitado para facilitar su abordaje.
- 1.13.4 Después de ubicar el tema delimitado dentro de un contexto, se planteó la pregunta central de la investigación.
- 1.13.5 Se estableció la hipótesis de trabajo que sería sometida a comprobación.
- 1.13.6 Se plantearon los objetivos del trabajo, tanto el general como los específicos.



- 1.13.7 Se determinó el diseño de la investigación, eligiendo el tipo de estudio que más adecuado resultaba para los fines perseguidos.
- 1.13.8 Fueron seleccionados los métodos y las técnicas más idóneos para el proyecto, determinándose aplicar un diseño cualitativo basado en la técnica de la observación sistemática y no participante.
- 1.13.9 A partir del método y la técnica elegidos, se pasó a la elaboración del instrumento para recolección de los datos primarios, es decir, el plan o guía de observación.
- 1.13.10 Se efectuó un procedimiento de muestreo no estadístico para determinar las cintas que serían observadas, eligiéndose cuatro que reunían las características que interesaban al investigador: que fueran producciones de cine mexicano contemporáneo y que poseyeran rasgos del cine negro clásico. Las películas seleccionadas fueron *Matando Cabos*, *Cero y van cuatro*, *Nicotina* y *Gente común*.
- 1.13.11 Se llevó a cabo una amplia investigación documental en fuentes tanto bibliográficas como electrónicas para dar sustento teórico al estudio.
- 1.13.12 El material obtenido a través de la investigación documental fue leído críticamente para extraer aquellos datos significativos y útiles para el trabajo. Con ellos se hizo una primera redacción del marco teórico.
- 1.13.13 Se aplicó el instrumento para la recolección de datos primarios, consistiendo éste en la observación de las cuatro cintas seleccionadas como muestra.
- 1.13.14 Ya aplicado el instrumento, y teniendo los datos registrados en las tablas construidas para tal fin, se pasó al análisis de los mismos.
- 1.13.15 Los datos analizados fueron sometidos a un proceso de interpretación para darles un sentido con base en el marco teórico previamente establecido, haciéndose una redacción provisional de los resultados del trabajo de campo.

1.13.16 Se elaboraron las conclusiones.

1.13.17 Se hizo una redacción final, a manera de reporte de todo el proyecto, para presentarlo como informe de lo realizado.

## **1.14 Análisis de datos**

El análisis de datos se concretó a una descripción del investigador de los datos observados y a su comparación con los parámetros preestablecidos del cine negro. Dado que el análisis sobre las características del cine negro pueden ser descritas, pero no medidas -es decir, resulta imposible medir el nivel de “negrura” de un filme-, se podían obtener dos conclusiones absolutas: existen o no existen las características del cine negro en el cine mexicano contemporáneo. Para llegar a estas conclusiones fue necesario registrar las observaciones realizadas a las cintas ya mencionadas en un instrumento de recolección de datos en donde se establecieron categorías sobre ellos y se clasificaron.

Por otro lado, para llegar a una conclusión sobre la vigencia del cine negro se contemplaron los resultados del análisis de los 4 filmes que por sus características fueron seleccionados. Al observar características del cine negro en los 4 filmes de 6 directores se facilita la conclusión sobre la vigencia de los rasgos del cine negro en el cine mexicano contemporáneo.

## **1.15 Importancia del estudio**

La importancia de la presente investigación está fundamentada en las aportaciones que se hacen al estudio del género negro en México, el cual, aunque parezca un objeto de estudio olvidado, se debe contemplar por las razones que en la investigación se concluyen: que no es un género muerto; que sigue vigente y que está presente en el cine mexicano, recolocado históricamente como producto

obvio de la evolución social y cultural, e incluso de las transformaciones de la propia cinematografía en cuanto a temas y contenidos. El género negro evoca una realidad a la cual hoy día, bajo las perspectivas de denuncia, ilustración o parodia, los directores mexicanos contemporáneos brindan su perspectiva particular.

Esta tesis también constituye una aportación para el estudio de la realidad social vista a través de los medios masivos; y, en este caso específico, a través del cine y de su género negro.

### **1.16 Limitaciones**

Las limitaciones de la investigación recaen en el análisis de la observación y comparación de las características del cine negro puesto que, al haber sido decididos por el investigador los puntos a observar, pudiera tomarse como una observación y un análisis desviados, constituyendo, por tanto, un análisis subjetivo. Aunque cabe señalar que la subjetividad es, prácticamente, condición inseparable de todo proceso de investigación, y en especial de aquellos que se ubican dentro del enfoque cualitativo.

Otra limitación se refiere a que sólo se analizaron cuatro películas, existiendo tal vez otras muchas que reúnan los requisitos de actualización del género negro; y que las cintas estudiadas fueron elegidas a criterio del investigador, por lo que no representan el resultado de un muestreo probabilístico y, por ende, su representatividad pudiera ser puesta en duda. Sin embargo, como ya se explicó en el apartado correspondiente al diseño de la investigación, tal procedimiento de muestreo era el más adecuado para el caso en cuestión.

## CAPÍTULO II

### MARCO TEÓRICO

#### 2.1 Antecedentes

##### 2.1.1 La estética del cine clásico

El cine, que nació prácticamente como un espectáculo de feria, es hoy el arte popular por excelencia; además es el arte que más rápido ha evolucionado en su historia, pues ninguna de las otras artes ha recorrido tanto camino en sus primeros cien años de vida: desde unos rudimentarios comienzos hasta fundirse con las tecnologías de última generación.

El cine como industria y espectáculo de masas tuvo una enorme expansión con la llegada del sonido, que es cuando surgen los grandes mitos, tanto por lo que respecta a los géneros como a los rutilantes astros y estrellas creados en serie por el *star-system*. Hoy día, su influencia en la sociedad, tanto en la educación como en los aspectos propagandísticos más diversos, así como en las demás artes, ha sido inmensa. Asimismo, es un arte especial puesto que su

dependencia del binomio comercio-industria es absoluta. Su característica de espectáculo y entretenimiento ha sido constante a lo largo de sus más de 100 años de existencia, en los cuales la industria cinematográfica, apoyada por las grandes organizaciones mundiales de producción, distribución y exhibición, se ha dirigido casi siempre a la inmensa mayoría, subrayando, en la mayor parte de los casos, el aspecto de entretenimiento que busca. Esta mixtura de arte e industria es el más evidente ejemplo de espectáculo de masas: espectáculo colectivo dirigido a un público indiferenciado, fiel adepto de la gran pantalla.

Así, los antecedentes del cine negro como producto fílmico deben buscarse en el desarrollo del llamado “cine clásico”, concepto con el que Lauro Zavala, en el texto *Cine clásico, moderno y posmoderno*<sup>1</sup>, define al cine espectacular por antonomasia, es decir, al cine que convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica, en la cual se han incorporado los elementos de diversas tradiciones artísticas producidas y probadas con anterioridad al surgimiento del cine.

En el mismo documento, Zavala expone los que él considera los 10 componentes fundamentales para constituir la experiencia estética del cine: inicio, imagen, sonido, puesta en escena, edición, género, narrativa, intertexto, ideología y final.

El inicio en el cine clásico corresponde a lo que los formalistas rusos llamaron *narración*, es decir, el paso de un plano general a un plano de detalle. Esta convención proviene directamente de la novela decimonónica, que es el género narrativo más complejo hasta la segunda mitad del siglo XIX. Este inicio cumple la función de anunciar, de manera implícita, la conclusión de la narración,

---

<sup>1</sup> Zavala, Lauro, “Cine clásico, moderno y postmoderno”, *Razón y Palabra*, no. 46, ITESM, agosto-septiembre de 2005, <http://www.razonypalabra.org.mx/actual/lzavala.html>

cumpliendo así lo que Roland Barthes ha llamado *intriga de predestinación*, la cual a su vez puede ser explícita o alegórica<sup>2</sup>.

Otro elemento clave es la composición de las imágenes, que cumple con una función representacional; esto significa que es consecuencia del supuesto de que la narración es la representación de una realidad preexistente, y que esta representación es fiel a la naturaleza de esa realidad. Por eso mismo, la composición visual es estable (horizontal, omnisciente, selectiva y desde la perspectiva de un espectador adulto).

El sonido, por su parte, cumple una función didáctica, de tal manera que acompaña a la imagen y refuerza, intensifica y corrobora su sentido evidente, en ocasiones, anunciando algún sentido que el personaje ignora en ese momento; pero que está definido por las reglas del género al que pertenece la historia. En otras palabras, el uso del sonido crea consonancias simultáneas o resonancias diferidas con el sentido que tienen las imágenes visuales.

La sucesión de imágenes es causal, o sea, sigue una lógica en la que a toda causa le sigue un efecto único y necesario. En ese sentido, la edición es metonímica, es decir, el sentido de cada imagen se confirma al establecer la relación que ocupa con las demás, y sigue un orden hipotáctico, o sea un orden que no puede ser fragmentado o suspendido, pues de este orden sucesivo depende la consistencia unitaria de la narración.

La puesta en escena está sometida a las necesidades dramáticas de la narración, de tal manera que el espacio acompaña al personaje. Esta preeminencia del personaje sobre la puesta en escena otorga unidad dramática a cada secuencia, y propone una lógica fácilmente reconocible por el espectador, al reproducir las convenciones de los arquetipos del héroe, su antagonista y los demás personajes.

---

<sup>2</sup> *Idem.*

La estructura narrativa está organizada secuencialmente para que la historia y el discurso coincidan puntualmente. Y esta secuencia corresponde, en la mayor parte de los casos, a las doce unidades estructurales de la narrativa mítica, precisamente en la secuencia estudiada por la antropología cultural: presentación del mundo ordinario, llamado a la aventura, aparición del sabio anciano, presentación del mundo especial, adiestramiento del candidato, las primeras heridas, visita al oráculo, descenso a los infiernos, desaparición del sabio anciano, salida de los infiernos, prueba suprema y regreso al hogar<sup>3</sup>.

Las fórmulas genéricas, especialmente aquellas que adquirieron una estructura más elaborada y estable a partir de la década de 1940 en el cine norteamericano, tienen preeminencia sobre la naturaleza de cada personaje, de tal manera que cada uno de los personajes cumple una función precisa en la lógica del género al que pertenece la película.

En cuanto a los mecanismos de intertextualidad, inevitables en toda forma de arte surgida a partir del siglo XX, son utilizados en el cine clásico de manera implícita, a menos que el tema de la historia sea precisamente la puesta en escena de una producción cinematográfica.

El final narrativo suele ser epifánico, es decir, totalmente concluyente y relativamente sorprendente para el espectador, de acuerdo con la estructura propia del cuento clásico. Esta estructura consiste en la presencia simultánea de dos historias, una de las cuales es evidente y la otra está oculta. La revelación del sentido se encuentra en la historia implícita, que se hará explícita al final de la película. A esta revelación de la verdad narrativa la llamamos *epifanía*, y su presencia se apoya en el principio de *inevitabilidad en retrospectiva*, de tal manera que, al resolver todos los enigmas, parece inevitable y necesario.

---

<sup>3</sup> *Idem.*

La ideología que da consistencia a todos estos componentes es de carácter teleológico, lo que implica el presupuesto de que todo lo que se narra lleva necesariamente a una conclusión única e inevitable. Por lo tanto, la visión del mundo propuesta en el cine clásico es la de llevar al protagonista a la anagnórisis (el reconocimiento de su verdadera y hasta entonces oculta identidad) a partir de una lógica causal y presentada como natural.

Por otra parte, Zavala reconoce que el cine clásico presupone, antes de la existencia de la narración preexiste una realidad que puede ser narrada de manera idónea y que puede ser representada con los recursos cinematográficos. Esta representación tiene como finalidad espectacularizar el relato, de tal manera que se resaltan los elementos más importantes de acuerdo con una economía narrativa derivada de las convenciones genéricas e ideológicas previamente elegidas<sup>4</sup>.

En síntesis, podría decirse que el cine clásico tiene un inicio narrativo con intriga de predestinación, imágenes con una composición estable, sonido didáctico, edición causal, puesta en escena que acompaña a los personajes, organización narrativa de carácter secuencial con un sustrato mítico que se atiene a las fórmulas genéricas, su intertextualidad es implícita, y el final es sorpresivo. Todo ello es consistente con una ideología teleológica y espectacular, donde se presupone la existencia de una realidad que es representada por la película.

Al tener una naturaleza espectacular y didáctica, este tipo de cine puede ser disfrutado por cualquier espectador, independientemente de su experiencia personal y cinematográfica, pues se apoya en los elementos específicos de la tradición genérica y cultural. Su lector implícito es cualquier espectador que desea ver una narración audiovisual de carácter tradicional, espectacular y efectiva. El cine clásico reproduce las convenciones que dan sentido a una realidad que es

---

<sup>4</sup> *Idem.*



presentada precisamente a través de las convenciones del lenguaje cinematográfico.

A pesar de todo lo anteriormente expuesto, se debe recordar que cada película es distinta a todas las demás, incluso cuando pretende asimilar y reproducir las convenciones de la tradición genérica a la que pertenece. Estas diferencias no sólo dependen del texto, sino también del contexto de cada lectura hecha por cada espectador en cada proyección. Pero además, cada uno de los componentes puede pertenecer a distintos regímenes semióticos en distintos momentos de una misma película. Esa diversidad es uno de los factores que llevan al espectador a ver la película siguiente, con la seguridad de que será una experiencia distinta de cualquier experiencia anterior. La película es distinta, pero también los públicos son distintos al momento de verla por primera ocasión o al verla de nuevo.

De acuerdo con la lógica de la recepción, no existen películas clásicas, modernas ni posmodernas, sino tan sólo lecturas contextuales de películas en las que se reconocen determinados componentes de acuerdo con el contrato simbólico de lectura y las negociaciones que cada espectador realiza antes, durante y después de ver cada película. Ese proceso es siempre distinto de sí mismo; y este hecho recuerda que el cine, como fenómeno semiótico, es inevitablemente moderno.

### **2.1.2 Géneros cinematográficos**

Hablar de comedia, cine de acción, drama o suspenso significa aludir a los géneros cinematográficos. En realidad, la cuestión del género es casi tan consustancial al cine como el propio celuloide sobre el que se construye, y se hace difícil hablar de películas sin tener en mente un elemento tan básico como el

de su adscripción a un género determinado, entendido como una manifestación sin mayor intención de clasificar y etiquetar.

Los géneros cinematográficos son considerados como mecanismos culturales que brindan un conocimiento previo de la obra que el espectador o lector elige. Éstos proceden de clasificaciones clásicas que facilitan la producción de una obra, así como su disfrute. De los aspectos que pueden delimitar un género se pueden mencionar el desarrollo y los elementos narrativos, el argumento, los símbolos, la base temática, el mayor o menor grado de ficción o verosimilitud, etc. Los mecanismos clásicos de cada género han cumplido esencialmente funciones narrativas centradas en el argumento. Estas funciones, al mismo tiempo, crean un compromiso comunicativo: sirven de unión entre lo que el autor quería producir y lo que el público esperaba, deseaba o necesitaba recibir. Aun así, la función más significativa sería la económica, que puede determinar la elección, producción y posterior acogida por parte del público de un determinado género.

Para Eduardo Rodríguez Merchán, los géneros cinematográficos son mecanismos culturales que facilitan el conocimiento previo de la obra que el lector o espectador escoge para su deleite. Proviene de categorías artísticas clásicas que facilitaban la producción de la obra al mismo tiempo que su consumo. Estas categorías culturales se encuentran presentes en todos los modelos de creación literaria desde la Grecia clásica, incluso antes de que fueran explícitamente desarrolladas por el filósofo griego Aristóteles en su *Poética*. Con la llegada del cine y de las otras artes narrativas industrializadas (como el cómic, el periodismo o la literatura en entregas), estos mecanismos culturales se radicalizaron y se convirtieron en sólidos nexos de carácter económico<sup>5</sup>.

Los códigos diegéticos, los elementos narrativos, los planteamientos argumentales, las iconografías, las preocupaciones temáticas o la utilización de

---

<sup>5</sup> Rodríguez Merchán, Eduardo, "Mecanismos de género: reflexiones sobre el documental y la ficción (1)", *Dialogica*, [http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/cat\\_generos.php](http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/cat_generos.php)

materiales ficticios o reales delimitan las fronteras entre un género y otro. Dentro del llamado cine de ficción, los géneros clásicos se conformaron durante las etapas del cine de los años treinta y cuarenta para diluirse poco a poco, según se van contaminando las diversas categorías que les diferenciaban. Los mecanismos clásicos de género cumplían primordialmente funciones narrativas: disminuyendo y seleccionando la inmensa variedad de posibilidades argumentales con objeto de facilitar la lectura y la comprensión del texto fílmico.

Estas funciones narrativas establecían, a su vez, un pacto de tipo comunicativo, estableciendo un duradero puente de unión entre la producción de sentido por el creador y las expectativas del lector. Sin embargo, la función más decisiva no será solamente la que implica una interrelación cultural entre el fabricante de películas y el espectador, sino la función económica, pues el mecanismo de género concilia al menos dos fuertes intereses de tipo económico: en primer lugar, una cierta garantía de audiencia, que se afirma al conocer las claves de lo que desea que le narren y que, por tanto, garantiza también en cierta manera el éxito de taquilla; en segundo lugar, una disminución de los costes de producción al permitir a las empresas productoras especializarse en un género o en otro, abaratando los precios de fabricación de las películas<sup>6</sup>.

Pero no siempre fue así. Las primeras películas no eran sino filmaciones más cercanas conceptualmente a lo que hoy se consideraría un video casero que a cualquier otro producto de imagen. Pero eso duró muy poco y, una vez superada la fascinación que la mera imagen en movimiento generaba, los primeros cineastas tuvieron que empezar a urdir, con el fin de conseguir entretener a un público ávido de ese nuevo espectáculo, argumentos de ficción, historias concretas que contar; empezó a plantearse su calificación conforme a ciertos estándares y convenciones; así nacieron los géneros cinematográficos. Lógicamente, sus primeras "tablas" de clasificación fueron bien elementales y no

---

<sup>6</sup> "1. Géneros cinematográficos", *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo1.htm>

contaban más que con dos "grandes" géneros basados en un criterio de intencionalidad y acento anímicos: drama y comedia, o sea, tristeza y lágrimas vs. alegría y sonrisas. Esta división tan básica aún sigue vigente hoy día (con todos los matices que se quieran considerar) y bajo ella se aglutina y clasifica un amplísimo volumen de la producción cinematográfica mundial.

Esta distinción fue, paulatinamente, creciendo y enriqueciéndose con más y más géneros, ampliando y diversificando los criterios definidores, que ya no iban a ser solamente los intencionales, sino que buscarían apuntar en las más variadas direcciones y ámbitos. Desde clásicos y de largo alcance, como el "*western*", el musical o el suspense, hasta otros de ámbito más limitado (al menos, en sus orígenes, y más por limitaciones técnicas o económicas que de vocación autoral), como el histórico, el fantástico o el biográfico. Y así ha seguido creciendo y creciendo hasta hoy día, cuando la maraña de géneros, subgéneros, escuelas y tendencias (estas últimas no deberían confundirse con aquellos, pero, en ocasiones, es difícil deslindarlos) llega a hacerse verdaderamente inextricable.

Cuando se va a realizar una cinta, lo primero que hay que decidir es si la película se va a adscribir a un determinado género o no. Los directores con cierto estilo personal, a veces, se saltan los géneros ya establecidos y construyen su "género personal" porque consideran que adscribirse a un género supone cierto servilismo hacia el modelo, ya que todo el programa del cine de géneros (aventuras, comedia, terror, suspenso) tiende a pregonar una serie de siluetas intercambiables y previsibles, como siempre ocurre cuando los guionistas deben acomodarse a un gusto ya demostrado empíricamente por el público. De ahí que su atención venga a centrarse en los estereotipos, tomados como instrumentos que favorecen la persuasión, el efectismo y, ante todo, la concisión a la hora de colorear los personajes.

Milagros López Morales<sup>7</sup> explica que los géneros fílmicos se pueden clasificar en dos grandes grupos:

- a) Géneros mayores (que coinciden con el teatro)
  - El *drama* vendría a ser el primer gran género. Cuando tiene un toque sentimental se le llama *melodrama*.
  - El segundo sería la *comedia*, dentro del cual se incluyen las películas cómicas. Hoy en día se dice que la comedia oscila entre el sainete, que es algo así como “la comedia de los pobres”, graciosa, inesperada y caricaturesca; y la alta comedia (heredera de Óscar Wilde), que sigue el estilo del sainete, pero sin miseria y sin conmiseración.
  - El tercer género mayor es el *musical*.
- b) Géneros menores (el resto de géneros: policiaco, terror, oeste, etc.)

Otros autores organizan los géneros cinematográficos de distinto modo, incorporando la comedia, el musical, la ciencia ficción, el “*western*”, el cine de terror, el cine épico y de aventuras, el cine de *gángsters*, el cine de arte, el documental, el cine histórico y el cine animado. Otra clasificación incluye: el cine mudo, el género de fantasía, el cine de suspenso, el cine bélico, la animación, el cine romántico y el cine pornográfico.

Una propuesta de clasificación más amplia podría ser la siguiente, misma que, a su vez, clasifica las producciones cinematográficas a partir de seis criterios<sup>8</sup>:

- a) *Atendiendo al género*
  - Cine bélico: Incluye el drama bélico, el cine pacifista y la comedia militar.
  - Cine biográfico.

---

<sup>7</sup> López Morales, Milagros, *Lecciones de cine (2ª parte)*, [http://www.encadenados.org/n40/lecciones\\_cine2.htm](http://www.encadenados.org/n40/lecciones_cine2.htm)

<sup>8</sup> “3. Clasificación de los géneros” *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo3.htm> y “4. Clasificación de los géneros (2)”, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo4.htm>

- Cine cómico: abarca el género burlesco y la comedia.
- Cine de acción: comprende cintas de aventuras y las películas de artes marciales.
- Cine de aventuras: incluyendo el cine de acción, de piratas y de aventuras medievales.
- Cine de catástrofes
- Cine de ciencia ficción
- Cine de terror: dentro de éste quedan incorporados los subgéneros del *gore*, la licantrópía, el satanismo, el vampirismo y los sucesos paranormales.
- Cine de romanos: integra al *peplum* y a la variante correspondiente del cine histórico.
- Cine del oeste o *western*.
- Cine histórico.
- Cine musical: es un amplio compendio dentro del cual se ubican, entre otras variaciones, el musical americano, la ópera, la ópera “*rock*”, el musical ranchero mexicano, la zarzuela, la copla española, el flamenco, los conciertos, etc.
- Cine negro: con sus vertientes de suspenso, “*thriller*”, cine de *gángsters* y cine penitenciario.
- Cine policiaco.
- Cine político.
- Cine religioso.
- Comedia: de la clásica americana a la romántica, pasando por la dramática, la italiana y la española.
- Cine animado, o sea, los dibujos animados.
- Cine de drama: dentro de éste se encuentran el melodrama, el drama romántico y el drama social.
- Cine de suspenso: comprende como subgéneros el “*thriller*”, las películas de intriga, el cine criminal y el cine policiaco.

b) *Atendiendo al formato*

- Largometrajes.
  - Cortometrajes.
  - Cine mudo.
  - Cine sonoro.
  - Cine animado.
- c) *Atendiendo a la procedencia o estilo narrativo*
- Cine español.
  - “*Nouvelle vague*” (nuevo cine francés).
  - Cine europeo de autor.
  - Cine chino.
  - Cine japonés.
  - Cine latinoamericano.
  - Dogma 95 (movimiento cinematográfico).
- d) *Atendiendo al tipo de usuario*
- Cine infantil.
  - Cine para adolescentes.
  - Cine para adultos.
- e) *Clasificaciones intergenéricas o híbridas*
- Cine de carretera (“*road movies*”).
  - Cine de mujeres.
  - Homosexualidad en el cine.
  - Cine y literatura.
  - Cine en el cine.
- f) *Realidades sociales o valores humanos llevados al cine*
- Drogas y alcoholismo.
  - Enfermedades físicas y mentales.
  - Pena de muerte.
  - Crisis juveniles.
  - Pena de muerte.
  - Racismo.

En realidad resulta complejo establecer una tipología de los géneros cinematográficos porque, a medida que pasa el tiempo, algunas de estas clasificaciones evolucionan de una manera increíble, acaparando la atención del público; o bien dejan de tener el auge que pudieron tener en un principio, pero con la ventaja que no desaparecen. Además hay que añadir la introducción de nuevos géneros como el llamado "cine de animación", la expansión del cine erótico y pornográfico, etc. Si a esto se le suman las similitudes entre géneros -como ocurre con el policiaco y el cine negro; o entre el infantil, el de dibujos animados y de animación, por ejemplo-, la tarea de clasificar el corpus de obras cinematográficas se hace complicada y arriesgada.

La adscripción de una película a un género concreto, por tanto, no es cuestión sencilla; y se hace más compleja porque se impone cada vez más una tendencia desaforada hacia la hibridación, especialmente en el cine más comercial (aunque no exclusivamente en él). Se hace casi imposible encontrar películas "puras" porque, aunque suele haber una trama o línea de acción principal en función de la cual se etiqueta a la cinta, las subtramas o tramas paralelas suelen discurrir por otros derroteros: no hay historia bélica sin "historieta" de amor, ni historia fantástica sin contrapunto dramático, etc.

Sobre todo desde la década de los cincuenta, los géneros de antaño se encuentran muy contaminados unos por otros; por ello han dado lugar a metagéneros o subgéneros cuyas fronteras son demasiado débiles como para establecer clasificaciones férreas. Por esta razón, incluso las distinciones que en principio pueden aparecer como más luminosas y clarificadoras (ficción frente a no ficción, realismo frente a fantasía) pueden ser también las más engañosas.

Así, es muy común encontrarse con la mezcla o hibridación de géneros, entre los que se pueden encontrar desde el documental a la ciencia ficción, los dramas, el género negro, el cine de acción, de aventuras; del *western* al llamado



cine de animación e incluso el cine erótico y pornográfico<sup>9</sup>, así como sus múltiples combinaciones: películas con forma de documental, pero de historia ficticia; cine histórico-bélico; dramas, cine negro o western con toques de humor, aventuras y acción. Igualmente hay mezclas de oeste y musical (*Siete novias para siete hermanos*, Stanley Donen, 1954); oeste y negro (*Su única salida*, Raoul Walsh, 1947); melodrama, terror y negro (*La escalera de caracol*, Robert Siodmak, 1945), negro y ciencia ficción (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982); melodrama y negro (*Días sin huella*, Billy Wilder, 1945), etc.

### 2.1.2.1 Western

El cine del oeste o “western” –también llamado cine de “cowboys” o de vaqueros- es el género ciertamente más específico con respecto a su temática y uno de los primeros en aparecer, por lo que se engloba entre los géneros clásicos. Acaso el que está más enraizado en la historia de los Estados Unidos, en él se trata justamente de presentar la conquista de los territorios americanos, así como la vida en el oeste estadounidense en la segunda mitad del siglo XIX. Los primeros “westerns” propiamente dichos son *El gran robo al tren* (Porter, 1903)<sup>10</sup>, producida por Edison; y *Rescued from an Eagle’s Nest* (Porter, 1907), aunque algunos autores consideran que la primera gran producción de esta línea es *El Caballo de Hierro* (1924) de John Ford.

Hay muchos tipos de cintas “westerns”, incluyendo el llamado “spaghetti western”, nombre con el que se conocen las películas del oeste tardías realizadas en Italia bajo la dirección de figuras como Sergio Leone. Empero, se suele subrayar la raíz histórica del género a partir de relatos que, con la conquista del oeste, la lucha por la tierra, los pioneros, el establecimiento de la ley y la justicia,

---

<sup>9</sup> *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/excelencia/generoscine/capitulo1.htm>

<sup>10</sup> “Géneros cinematográficos. El western”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/western.htm>

los límites y fronteras, etc., han creado una épica de la fundación de los Estados Unidos<sup>11</sup>. La conquista del oeste -la mítica, se entiende-, como señala Ernesto Diezmartínez Guzmán<sup>12</sup>, representa los valores estadounidenses por excelencia, basados en el Destino Manifiesto (por el cual el país estaba destinado a llevar la civilización y el progreso a todas partes), el individualismo (característica del hombre moderno), la simplicidad moral (los estadounidenses son los buenos; todos los demás, como los indios, los malos) y la idílica unión entre el hombre y la naturaleza (el auténtico hombre, por entonces, se forjaba domando potros o cortando leña). En suma, el mito de la conquista del oeste representa la ideología de la vencedora Unión (es decir, de las tropas norteamericanas).

El *western* es uno de los géneros cinematográficos más populares. Basado a menudo en la vida en los estados fronterizos de Norteamérica, con frecuencia describe situaciones y personajes brutales, e incluye algún tipo de moraleja final. Algunos de los conflictos típicos de estas cintas son: colonos vs. indios, vaqueros vs. apaches, seres humanos vs. la naturaleza, civilización vs. vida salvaje, *sheriff* vs. pistolero, el pistolero bueno vs. el malo, orden vs. anarquía, individualismo vs. comunidad, este vs. oeste, colono vs. nómada, granjero vs. industrial, héroe vs. *döpelgänger* (su doble), etc. Empero, alejado de temas o tratamientos, a este género le van mejor los decorados exteriores y es más identificado simplemente por su iconografía: sombreros, vaqueros, pistoleros vengadores o profesionales, desierto, caballos, indios, ranchos, diligencias, cuatreros y demás.

En suma, la historia del *western* coincide con la historia del cine americano. El concepto llegó a implicar o aludir a un complejo “contenido formal” bastante definido (filme de acción, carácter épico-dramático, punto de vista neocolonialista y racista, ambiente del oeste, un tipo de hombre), de forma que se constituyó en un aparente género del cual derivaron variados subgéneros, pues no sólo surgieron

---

<sup>11</sup> “13. Cine del oeste (*western*)”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo13.htm>

<sup>12</sup> Diezmartínez Guzmán, Ernesto, “Diez cosas que hay que saber sobre el *western*”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10western.htm>

oeste-denuncias, sino que también oeste- satíricos, farsas, dibujos animados y documentales sobre el mismo.

### **2.1.2.2 Comedia**

El género de comedia forma parte también de los géneros clásicos y pretende recrear o hacer reír al espectador mediante una trama con enredos diversos, personajes únicos, diálogos ingeniosos y finales complacientes. De todos los géneros, parece ser el más difícil de practicar porque requiere de varios elementos: tradición (hay países que nunca hacen comedias porque en su cultura no hay tradición que las respalde), sofisticación (al no existir tradición acerca del género, cuando se le aborda los trabajos se acercan al sainete), diálogos magistrales (que deben ser brillantes y cínicos), estilización plástica y visual (incluyendo los decorados y la totalidad de la puesta en escena) y personajes muy ricos y exquisitos<sup>13</sup>.

El origen de la comedia cinematográfica es muy antiguo, pues el primer ejemplo parece ser *El regador regado* (1895), cinta filmada por los Lumière. Cuando el humor está mitigado por conflictos con tratamiento realista se suele hablar de comedia dramática.

Este género engloba, a su vez, a la comedia clásica americana con los dos subgéneros de comedia sofisticada y extravagante. La comedia sofisticada se desarrolla en ambientes refinados donde se pone en relación a personajes aristocráticos a través de diálogos con réplicas brillantes; se basa en situaciones equívocas y confusiones de todo tipo y propicia la evasión, aunque contiene elementos dramáticos y, en el fondo, una crítica más o menos hiriente o amable hacia las convenciones sociales y la hipocresía<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> López Morales, Milagros, *op.cit.*, nota 12.

<sup>14</sup> "18. Cine comedia", *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo18.htm>

Por otra parte, la comedia extravagante o *screwball comedy* es una comedia romántica alocada con la fórmula de “muchacha-conoce-muchacho”: la pareja protagónica (estén los dos solteros, casados o divorciados) se ve envuelta en un serie interminable de enredos; aunque en el fondo se aman, hacen todo lo posible para demostrarse que se odian. Estas películas muestran una visión anárquica e irreverente de la vida doméstica y de los conflictos románticos; su centro argumental es la batalla de los sexos y sus personajes provienen, en general, de la clase alta. Las *screwball comedy* se caracterizan por tener una o varias de estas características: *gags* físicos, enloquecidas vueltas de tuerca, diálogos ingeniosos y una inclinación por la sátira social; se basan en la gracia de los diálogos y en el juego interpretativo, y otorgan importancia a la improvisación y a un ritmo más ágil.

Esta variedad fue impulsada por la entrada de la mujer al mercado laboral a raíz de la depresión económica y la vida cada vez más urbanizada en los Estados Unidos de los años treinta, por lo que el tema principal de las cintas clásicas del género es la amenaza que para el mundo masculino representa una mujer activa y/o agresiva; el final feliz llega cuando la pareja se reconcilia, se casa o se enamora. La *screwball comedy* ha tenido un notable desarrollo que va desde *El amor llama a tu puerta* (Stevens, 1943) hasta *Mejor... Imposible* (Brooks, 1997).

En la comedia en general, el tratamiento de los asuntos suele ser amable y optimista, sobre todo en formas como la comedia musical. Si bien el musical empezó en forma de melodrama con intermedios cantados, luego se agregaron bailes y coreografías con una mínima trama que solía provenir de la *screwball comedy*; pero, ya para fines de los años treinta, el género se había independizado hasta convertirse en musical a secas.

Hasta la llegada del cine sonoro a fines de los años veinte, el tipo de comedia fílmica que prevaleció fue la comedia de payasadas, conocida como

*slapstick* (es decir, de golpe y porrazo), que consiste en una comicidad agresiva, a veces hasta cruel, en donde abundan golpes, corretizas, caídas, pérdida de ropa, choques de autos, etc. Estas películas de cine cómico son una sucesión de *gags* hilvanados y no poseen una estructura dramática precisa, progreso narrativo o evolución en los personajes. Se basan en conflictos resueltos a base de persecuciones, batallas de pasteles, golpes, bofetadas, caídas y otros recursos presentados con un tratamiento amable. Explotan la dialéctica infracción/castigo, el tipo del chico travieso, la figura del tonto y del vagabundo o la persecución<sup>15</sup>.

El más conocido director de este género fue Mack Sennet<sup>16</sup> y entre los principales comediantes destacaron Charles Chaplin (*Tiempos modernos*, 1935), *Fatty* Arbuckle, Harry Langdon y la famosa pareja integrada por Laurel y Hardy; estos últimos fueron representantes de una fórmula específica de comedia: la *buddy-movie*, una comicidad basada en parejas/disparejas que, con el paso del tiempo, se pasó a los terrenos del melodrama, el cine policial y las películas de aventuras<sup>17</sup>. Entre las cintas más destacadas de la época están *El hombre mosca* (1923) y *El estudiante novato* (1925) de Sam Taylor, así como *Sus primeros pantalones* (1927) de Frank Capra.

Con la llegada del cine sonoro, la comedia se llenó de palabras: tarabillas absurdas y delirantes, sarcasmos políticamente incorrectos, agresividad sexual, etc. En el caso del humor negro, se trata de filmes oscuros y sardónicos que se ríen, sin sentimentalismo de por medio, de todo los temas serios habidos y por haber, como ocurre en *La guerra de los Roses* (1989) de Danny De Vito.

En suma, este género tiene como característica el arte de hacer reír a la gente creando diversas situaciones de frenesí, descuidos exagerados, etc., que

---

<sup>15</sup> "6. Cine-biografía y cine cómico", *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/cursos/vida/generoscine/capitulo6.htm>

<sup>16</sup> "Géneros cinematográficos. La comedia", *La web de Icarito*, <http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/comedia.htm>

<sup>17</sup> Diezmartínez Guzmán, Ernesto, "Diez cosas que hay que saber sobre comedia", *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10comedia.htm>

sean del agrado del público<sup>18</sup>. Busca la carcajada en el espectador mediante episodios de humor elemental, grotesco o absurdo, carente de matices o profundidad psicológica. Con estas características se pueden distinguir los siguientes estilos nacionales de filmes:

- En Francia se identifican tres vertientes: la comedia ácida, mitad poética y mitad bufa; la fantasía intermedia entre la comedia, el sueño y la burla; y la serie de películas que participan de lo que ha sido llamado el estilo rosa, versión de las comedias de enredo en estructura cinematográfica.
- En Italia, lo mejor de la comedia se inspira en la comedia del arte y en los *pernacchio* napolitanos, mezcla de fantasía y de verdadera borrachera.
- En América se dio una especie de estado de gracia entre los guionistas y realizadores de la época clásica, con chispeante ingenio en los detalles, etc. Pero después de un tiempo, bajo el pretexto de resultar agradable y optimista, el género perdió su vitalidad.
- En Inglaterra, uno de los grandes acontecimientos del cine en la segunda posguerra ha sido la popularización del humor inglés. Es fácil señalar el punto de partida de estas comedias: se escoge una situación que por su extravagancia parezca contraria a toda verosimilitud, y se desarrolla con toda seriedad.

### **2.1.2.3 Drama**

En este género se incluyen películas que abordan conflictos personales y sociales con un talante y una resolución realistas. Son historias que tratan las cuestiones decisivas en la vida, como el amor, los celos, el desamor, la necesidad de cariño, la experiencia de paternidad o maternidad, el dolor, etc. Si dentro del paradigma realista el tratamiento es más amable, el drama deriva hacia la

---

<sup>18</sup> "Géneros cinematográficos", *Rincón del Vago*, <http://html.rincondelvago.com/generos-cinematograficos.html>

comedia; y, por el contrario, si subraya la impotencia del ser humano frente al conflicto, adquiere el tinte de la tragedia<sup>19</sup>.

La principal especialización de este género es el melodrama, que aborda temas intemporales a través de personajes que mantienen relaciones afectivas y donde la representación de los sentimientos y conflictos busca la mayor empatía con el espectador. El melodrama es el más popular y duradero de los géneros fílmicos en el cine occidental. Sea en la época de oro del cine mexicano, en el Hollywood de siempre o en el cine europeo, el melodrama en sus distintas fórmulas y vertientes parece invencible.

Cinematográficamente hablando, el melodrama es una categoría de cintas que mueven al "*pathos*" (al drama) a través de protagonistas/víctimas manejado por fuerzas más poderosas que ellos. El término se aplica hoy día a cualquier obra con trama romántica en la que el autor manipula los acontecimientos para actuar directamente sobre las emociones del público sin tener en cuenta la lógica o el desarrollo del personaje. Aunque la idea, en general, es mostrar lo que es correcto a través del sufrimiento del inocente, su función primordial es divertir. En el melodrama los personajes viven con frenesí; su forma de sentir y mirar el mundo es exagerada y se mueven en circunstancias originadas a partir de valores contrapuestos: amor/odio, bien/mal, amor/deber. En este sentido, el mundo presentado por el melodrama es simple y maniqueo<sup>20</sup>.

El melodrama está estructurado a través de un doble reconocimiento: cómo son las cosas y cómo deben ser; el impulso moral de las historias une estos extremos. En cine, el género durante el siglo XX se ha plasmado en series de películas que se valen de recursos melodramáticos como el suspenso y otras emociones intensas propias de películas románticas, policiacas, de terror y todas

---

<sup>19</sup> "19. Drama y cine pornográfico", *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo19.htm>

<sup>20</sup> Diezmartínez Guzmán, Ernesto, "Diez cosas que hay que saber sobre el melodrama", *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10melodrama.htm>

aquellas que producen en el espectador un ejercicio emocional intenso; las cintas de este tipo siempre presentan tensión con otras emociones, sobre todo con la acción: rescates de último minuto, persecuciones y peleas, que aumentan y prolongan el drama. Esto es, el melodrama de acción nunca carece de drama, así como el melodrama puro siempre suele tener algo de acción.

Con el paso del tiempo, el melodrama ha sido cada vez más influenciado por el realismo, basándose en los conflictos y problemas cotidianos; por ejemplo, resuelve problemas de legitimidad moral. Esta tendencia realista ha llevado a concebir distintas vertientes dentro del género:

- El melodrama familiar, ejemplificado con trabajos como *El noviazgo del padre de Eddie* (1963) de Vincente Minelli y *Kramer contra Kramer* (1979) de Robert Benton; o bien al estilo mexicano de *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949).
- El melodrama de época, que abarca cintas variadas que van desde *Perfidia* (1943) de Leslie Arliss a *La edad de la inocencia* (Martín Scorsese, 1993).
- El melodrama romántico, que se basa en la expresión pura acerca del sentimiento amoroso que invade o ataca a todos los seres humanos<sup>21</sup>, con cintas como *La habanera* (1937) del director alemán Douglas Sirk, *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz y *Los puentes de Madison* (1995) de Clint Eastwood; o los melodramas mexicanos como *María Candelaria* (1943) de Emilio Fernández.
- El melodrama de desastres que, aunque suele ubicarse dentro de la aventura, es un género híbrido entre el drama y la aventura espectacular. Aquí predominan los casos en que el desastre tiene su origen en un fenómeno de la naturaleza de carácter excepcional, como terremotos, maremotos, avalanchas de nieve e inundaciones, como es patente en cintas como: *Aeropuerto* (1970) de George Sætón, *La aventura del Poseidón* (1972) de Ronald Neame, *El coloso en llamas*

---

<sup>21</sup> *Op. cit.*, nota 23.



(1974) de John Guillermin e Irvin Allen, *Titanic* (1997) de James Cameron y *La tormenta perfecta* (2000) de Wolfgang Petersen<sup>22</sup>.

También ingresan en la categoría de melodramas los “*woman’s films*”, cintas en donde la protagonista es una mujer que se sacrifica, sufre, llora y lucha por algo o alguien, tal como ocurre en *Amor prohibido* (Marshall Herskovitz, 1998).

#### **2.1.2.4 Terror**

Es el género cinematográfico que comprende las películas que provocan en el espectador miedo, angustia u horror mediante personajes humanos, animales o mecánicos y monstruos imaginarios que resultan amenazantes o destructores para los protagonistas, que aparecen débiles o impotentes frente a ellos. Este género recurre a la fantasía y al miedo a través de personajes monstruosos y sobrenaturales, como brujas, fantasmas, espíritus, demonios o vampiros<sup>23</sup>.

A lo largo de su historia, junto a tratamientos realistas del terror, abundan los filmes fantásticos y de ciencia-ficción. Así, como ya se mencionó, dentro de este género quedan incorporados el subgénero del “*gore*”, que se desarrolla a partir de los años sesenta, y las temáticas sobre la licantropía (hombres lobo), el satanismo, el vampirismo y los sucesos paranormales.

Según comenta Ernesto Diezmartínez Guzmán<sup>24</sup>, el cine de horror ha conseguido muchos seguidores porque tiene una función evasiva y catártica: los monstruos fílmicos y los mitos del género son representaciones sociales de temores, frustraciones y problemas que tiene una sociedad. Ver una cinta de terror

---

<sup>22</sup> “9. Cine de catástrofes”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/cursos/vida/generoscine/capitulo9.htm>

<sup>23</sup> “Géneros cinematográficos. Cine terror”, *La web de Icarito*, <http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/terror.htm>

<sup>24</sup> Diezmartínez Guzmán, Ernesto, “Otras diez cosas que hay que saber sobre cine de horror”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/11horror.htm>

ayuda a olvidarse de los problemas reales y permite al espectador la identificación dual con la víctima y el victimario: el público se debate entre la solidaridad con la víctima y la identificación con el victimario. A través de esa doble identificación, las películas de horror ayudan a proyectar agresividades y frustraciones; por ejemplo, la derrota del mal (o su condición de invencible, según sea el caso del filme) extrapola una relación real con poderes más fuertes que los espectadores -por ejemplo, un jefe indeseable-.

El cine de horror sirve para invocar nuestros miedos más ocultos: nuestras pesadillas, nuestra vulnerabilidad, nuestra alienación, nuestro terror de lo desconocido, nuestro temor a la muerte, a la pérdida de identidad, a la sexualidad, nuestra dependencia del cuerpo y sus posibilidades naturales (decadencia, mutilación, posibilidad de ser *poseído* y *habitado*)<sup>25</sup>.

Este género se especializa en la crueldad, la violencia y los crímenes que se ejercen en un grupo, bien sea de personajes o protagonistas, para infundirles miedo<sup>26</sup>. También se recurre a la fantasía y al miedo a través de personajes monstruosos y sobrenaturales, como brujas, fantasmas, espíritus, demonios o vampiros. De hecho, podría decirse que el origen de las tramas del cine de terror proviene de narraciones tradicionales sobre brujas, vampiros y seres fantásticos; de fábulas, mitos e historias de fantasmas; y por supuesto, de melodramas criminales, negros y sombríos, y de novelas góticas, muchas veces popularizados a través de la literatura “*pulp*” de finales del siglo XIX.

Empero, el horror también está íntimamente ligado con la realidad. Si el horror es real, la fuente es una desviación de la conducta “normal” (como, por ejemplo, Norman Bates en *Psicosis*); si es parte real y parte “no natural” (por ejemplo, el monstruo de Frankenstein), la fuente es lo paranormal; si el horror no tiene nada que ver con la realidad (vampiros, zombies, fantasmas), la fuente es lo sobrenatural.

---

<sup>25</sup> Diezmartínez Guzmán, Ernesto, “Diez cosas que hay que saber sobre cine de horror”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10horror.htm>

<sup>26</sup> *Op. cit.*, nota 23.

El cine de terror comenzó con el expresionismo alemán, aunque sus antecedentes se sitúan en la ciencia ficción cinematográfica, que se preocupó principalmente por crear monstruos alienígenos, lo que propició el nacimiento de un género conocido como cine de terror. *El Gabinete de Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) está considerado por muchos críticos como el primer gran filme dentro de este género, si bien también se le considera dentro del cine fantástico. En general, las primeras películas basadas en seres de otros planetas, criaturas mutantes o humanos carentes de alma eran melodramas estereotipados al estilo de *Nosferatu, el vampiro* (1922) de F.W. Murnau. Las escasas cintas hollywoodenses de horror de principios de siglo siempre tenían una explicación lógica, como la clásica *El fantasma de la Ópera* (1925) de Rupert Julian.

De hecho, podría decirse que a Hollywood no le interesó el cine de horror hasta la llegada del sonido, en plena Gran Depresión de la década de los treinta, cuando acaparó las preferencias del público. Universal Pictures fue el primer estudio hollywoodense centrado en el cine de horror, con dos grandes cineastas, James Whale y Tod Browning, y sus personajes emblemáticos (*Drácula*, *Frankenstein*, *El Hombre Lobo*, *La Momia*, *El Hombre Invisible*), muchas veces encarnados en fabulosos actores como Bela Lugosi o Boris Karloff<sup>27</sup>. Entre las producciones más famosas de Browning están: *El trío fantástico* (1925), *Maldad encubierta* (1926), *La casa del horror* (1927), *Garras humanas* (1927), *Drácula* (1931), *La parada de los monstruos* (1932) y *Muñecos infernales* (1936); mientras que de Whale sobresalieron *El doctor Frankenstein* (1931) y *El caserón de las sombras* (1932).

Otros tempranos éxitos del cine de terror fueron *La momia* (1932) de Karl Freund, *La máscara de Fu-Manchú* de Charles Brabin y *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper y Shoedsack. Como se ve, en la década de los años treinta el cine de terror acaparó las preferencias del público. Más tarde destacarían André

---

<sup>27</sup> "11. Cine terror", *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo11.htm>

de Toth con *Los crímenes del museo de cera* (1953) y Terence Fisher con *La maldición de Frankenstein* (1957) y *Drácula* (1958).

Según los críticos, el mejor cine de horror se ha hecho en épocas de crisis: en la Alemania prenazí, en el Japón de la segunda posguerra, en los Estados Unidos de la Gran Depresión, en la época de la Guerra Fría y en los problemáticos años sesenta y setenta. Sin embargo, a partir de los años cincuenta el cine de horror se va a fundir en más de una ocasión con la ciencia ficción, aunque se siguieron produciendo cintas claramente aterradoras, como *La momia* (1959) de Terence Fisher; *El hundimiento de la casa Usher* (1960), *El péndulo de la muerte* (1961) y *El cuervo* (1963), todas de Roger Corman; o *La semilla del diablo* (1968) de Roman Polanski y *La noche de los muertos vivientes* (1969).

De 1970 en adelante este género se hizo más descriptivo y violento, con películas como: *La residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) de Narciso Ibáñez Serrador; *Vinieron de dentro de...* (1975) de David Cronenberg; *Carrie* (1976) de Brian de Palma; *La mano* (1980) de Oliver Stone; *El beso de la pantera* (1982) de Paul Schrader y *Drácula de Bram Stoker* (1990) de Francis Ford Coppola. *El exorcista* (1973), protagonizada por Linda Blair, es considerado el filme más terrorífico de todos los tiempos, según los expertos; tanto así que en el 2000 se reestrenó con una imagen y sonido propios del nuevo milenio, con imágenes nunca antes vistas, convirtiéndose de nuevo en un éxito de taquilla<sup>28</sup>.

Esta vertiente fílmica se sigue cultivando hasta hoy y tanto *Drácula* como *Frankenstein*, tal como se vio, han sido encarnados por decenas de actores a través del tiempo porque constituyen las dos fórmulas clásicas de este género fílmico, representadas por dos personajes literarios: el horror construido por el hombre (el monstruo) y el horror que proviene de lo desconocido (el vampiro).

#### **2.1.2.5 Acción y aventura**

---

<sup>28</sup> *Op.cit.*, nota 28.

El cine de acción y aventura se caracteriza, entre otras cosas, por un tratamiento intrascendente o pseudodramático de los conflictos que plantea, presentado a través de un relato esquemático y protagonizado por personajes arquetípicos, estereotipados y antitéticos (héroes y villanos). De ordinario, los personajes luchan por un objetivo -talismán, tesoro, resolución de un misterio, rescate de personas, etc.-; para conseguirlo, los protagonistas sufren variados conflictos y experimentan una transformación a lo largo de la historia, que generalmente termina con un final feliz y con la consecución de la meta planteada.

Muchas veces la acción sucede en el pasado; pero, sin importar la ubicación cronológica, siempre las cintas se distinguen por la abundancia de secuencias donde priman el dinamismo -persecuciones, huidas, carreras y combates-, la violencia y el enfrentamiento espectacular a través de luchas cuerpo a cuerpo y con máquinas, tiroteos, explosiones, incendios, etc.<sup>29</sup>

Las especializaciones más importantes del macrogénero incluyen<sup>30</sup>:

- La acción espectacular, con películas cuya estructura se limita a engarzar una sucesión de secuencias sorprendentes, tal como ocurre en *Bonnie y Clyde* (1967) de Arthur Penn, *Tango y Cash* (1989) de Andréi Konchalovski, *Volar por los aires* (1994) de Stephen Hopkins y *La teniente O'Neal* (1997) de Ridley Scott.
- Las películas de piratas y aventuras marinas, como *La isla del tesoro* (1934) de Victor Fleming, *Piratas del mar* (1942) de Cecil B. De Mille o *Moby Dick* (1956) de John Huston.
- Las aventuras de capa y espada, o las aventuras medievales, al estilo de *Los tres mosqueteros* (1935) de Rowland V. Lee, *Los caballeros del rey Arturo* (1953) de Richard Torpe, *Robin y Marian* (1976) de Richard

---

<sup>29</sup> "7. Cine de acción", *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo7.htm>

<sup>30</sup> "8. Cine épico y de aventuras", *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo8.htm>

- Lester, *Excalibur* (1981) de John Boorman y *La máscara del Zorro* (1998) de Martin Campbell.
- Las aventuras que transcurren en espacios exóticos, del tipo de *Tras el corazón verde* (1984) de Robert Zemeckis y *La joya del Nilo* (1985) de Lewis Teague.
  - Las cintas de espionaje y agentes secretos, como *El tercer hombre* (1950) de Carol Reed, *En la línea de fuego* (1993) de Wolfgang Petersen y *Misión imposible* (1996) de Brian de Palma.
  - El cine de artes marciales, encabezado por Bruce Lee en *Kárate a muerte en Bangkok* (1971) y *La conexión china* (1972), ambas dirigidas por Wei Lo, así como *Operación Dragón* (1973) de Robert Clouse.
  - Las aventuras futuristas en espacios terrestres, marinos o el espacio exterior, incluidas muchas veces dentro del cine de ciencia ficción.

Típico del género es el ciclo de cintas que giran en torno a un personaje. Quizá el primero abordado de este modo haya sido Tarzán, personificado por distintos actores a través del tiempo, desde *Tarzán de los monos* (1932) de W. S. Van Dyke hasta *Greystoke, la leyenda de Tarzán* (1984) de Hugh Hudson<sup>31</sup>. También está la enorme lista de títulos protagonizados por James Bond, como *Agente 007 contra el doctor No* (1962) de Terence Young y *Nunca digas nunca jamás* (1983) de I. Kershner. Otro personaje que ha dado origen a una serie ha sido el policía duro y poco ortodoxo Harry Callahan, desde *Harry el Sucio* (1971) de Don Siegel hasta *Impacto súbito* (1983), dirigida por el propio Clint Eastwood, protagonista de las cintas. Steven Spielberg, por su parte, ha dirigido algunos títulos famosos dentro del género, como la famosa *Tiburón* (1975) y la serie de Indiana Jones, que fue una recreación del cine clásico de aventuras, con títulos como *En busca del arca perdida* (1981), *Indiana Jones y el templo maldito* (1984) e *Indiana Jones y la última cruzada* (1989). Asimismo hay que mencionar la saga de *Rambo*, protagonizada por Sylvester Stallone: *Acorralado* (1982, Ted Kotcheff),

---

<sup>31</sup> "Géneros cinematográficos. Cine épico y de aventuras", *La web de Icarito*, <http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/epico.htm>

*Rambo-Acorralado 2ª Parte* (1985, G. Pan Cosmatos) y *Rambo III* (1988, Peter Mac Donald).

### **2.1.2.6 Ciencia ficción**

Es el género cinematográfico al que pertenecen películas que narran historias en un futuro imaginario, ordinariamente caracterizado por un desarrollo tecnológico mayor. Suele estar emparentado con el género fantástico, aunque este último no siempre se refiere al futuro y, de hecho, puede plantearse bajo dos orientaciones básicas: la del horror y el espanto, y la de lo sobrenatural, que puede aproximarse a lo sagrado. Otra diferencia es que la ciencia ficción tiene mayor realismo y los argumentos se justifican desde un punto de vista científico aunque haya elementos no reales, como viajes en el tiempo o inventos inverosímiles<sup>32</sup>.

Entre los primeros ejemplos de la ciencia ficción cinematográfica está la película de Georges Méliès *Viaje a la luna* (1902), la cual -al igual que la mayoría de las que dirigió su autor- es una fantasía que se sirve de efectos especiales para simular lo imposible. Muchos de los clásicos del primer cine pertenecen también al género fantástico, entre ellas *El Golem* (1920).

Este género está lleno de efectos especiales, montajes, iluminaciones y representaciones hoy en día digitales para así transmitirle a los espectadores emociones y vivencias que van más allá de una simple proyección; es decir; llevarlos a un nivel de transportación e identificación con los personajes, de una manera virtual<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> "10. Ciencia ficción", *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo10.htm>

<sup>33</sup> *Op. cit.*, nota 23.

El género de la ciencia ficción fascinó a los cineastas desde los primeros días del cine y la mayoría de las primeras películas fueron adaptaciones de novelas o “comics”. Tuvo sus orígenes hace muchos años atrás, cuando apareció en pantalla uno de sus primeros precursores: *Flash Gordon*, una historieta que, como muchas, fue llevada al cine y que trataba de un héroe de ficción que debía luchar contra los peligros de la humanidad. Más adelante, aparecería *El Capitán Maravilla*, que con la palabra mágica “¡Shazam!” se convertía en un superhombre capaz de realizar importantes vuelos. Finalmente surgirían los famosos Superman (llevado al cine varias veces: en 1978 por Richard Donner; en 1980 y 1983 por Richard Lester; y en 1987 por Sidney J. Furie), Batman y Robin (también protagonistas de una serie de cintas)<sup>34</sup>.

Entre los temas más frecuentes en la ciencia ficción cinematográfica figuran la falibilidad de los científicos, la urgente necesidad de cooperar en el ámbito internacional contra posibles invasiones extraterrestres, la hostilidad de la gente hacia cualquier criatura extraña y los aspectos perversos de la tecnología. Ejemplos de ello son *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, *La guerra de los mundos* (1953) de Byron Haskin y *Planeta prohibido* (1956) de Fred McLeod Wilcox. A partir de 1960 las películas de ciencia ficción se centraron ante todo en las aventuras espaciales, cosechando un éxito sin precedentes hasta la fecha, como lo muestran *2001, una odisea en el espacio* (1968) de Stanley Kubrick, 1968), convertida en hito del cine de ciencia ficción; *El planeta de los simios* (1968) de Franklin J. Shaffner y *La amenaza de Andrómeda* (1971) de Robert Wise, entre otros títulos.

En los últimos años los temas han comprendido viajes interplanetarios, seres extraterrestres, experimentos atómicos y mundos futuros. Entre las películas más representativas de este género están las que conforman la saga iniciada con *La guerra de las galaxias* (1977) de George Lucas, película bélica que revolucionó

---

<sup>34</sup> “Géneros cinematográficos. Ciencia ficción”, *La web de Icarito*, <http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/ficcion.htm>



la industria del cine comercial contando una aventura espacial que casi todos los estudios de Hollywood habían rechazado y que, sin embargo, pasó de repente a formar parte de la cultura popular, redefiniendo el espectáculo del cine.

Steven Spielberg también alcanzaría gran éxito con este tipo de cintas, pues bajo su dirección se realizaron dos de las más serenas y emotivas películas de ciencia ficción: *Encuentros en la tercera fase* (1977) y *E.T. el extraterrestre* (1982), una de las películas más taquilleras de la historia del cine; ambas explotaron la fascinación por las posibilidades de vida extraterrestre y su posible contacto con los humanos. Un tanto diferente es el trabajo de Ridley Scott en *Alien, el octavo pasajero* (1979), película de terror de ciencia ficción con varias secuelas. Más recientemente destacó la costosa producción *El quinto elemento* (1997) del francés Luc Besson.

#### **2.1.2.7 El cine fantástico**

Las películas de este género se caracterizan porque describen lo imposible y se interesan poco, o nada, por crear un efecto realista, buscando, en su lugar, complacer o aterrorizar a la imaginación. Aparecen incluso cintas basadas en juegos de computadora, como *Calabozos y dragones*, siendo lo más usual las que se sustentan en libros acerca de temas fantásticos, como las misiones mágicas, los combates con monstruos o las ciudades de laberintos: *La historia interminable* (1984, Wolfgang Petersen; 1990, George Miller). Como ya se dijo, está emparentado con la ciencia ficción y muchas realizaciones podrían ubicarse en ambos géneros.

En los últimos años unos de los trabajos más exitosos han sido las sagas de Harry Potter, *El señor de los anillos* (con base en los relatos de John Ronald Reuel Tolkien) y la recientemente iniciada *Crónicas de Narnia* (a partir del texto de Clive Staples Lewis), que pertenecen perfectamente a esta categoría, aunque existen muchos antecedentes: desde *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, *El hombre*

*invisible* (1933), *El mago de Oz* (1939) de Victor Fleming, *La bella y la bestia* (1945) de Jean Cocteau y *Julieta de los espíritus* (1965) de Federico Fellini, hasta la futurista y violenta *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, *Céline y Julie van en barco* (1974) de Jacques Rivette y *Los caballeros de la tabla cuadrada y sus locos seguidores* (1974) de Monty Piton. Tim Burton es uno de los directores que más ha destacado recientemente dentro de este género, con cintas al estilo de *Bittlejuice* (1988), *Batman* (1989) y *El joven manos de tijera* (1990).

### **2.1.2.8 Musical cinematográfico**

El musical es un género que enfatiza la importancia de la música, las canciones y la danza como parte central de la narrativa cinematográfica. Se encuadra en el musical toda película que otorga importancia al espectáculo de la música a través de canciones, bailes o coreografías; incluso también se podrían considerar musicales las biografías de compositores o intérpretes. Pero el musical por excelencia es el musical americano, un género genuino que se caracteriza por historias optimistas y de cierta frivolidad, en las que una trama y unos personajes muy simples sirven de soporte para números musicales espectaculares. Se llama también comedia musical porque los tratamientos dramáticos resultan excepcionales<sup>35</sup>.

Su origen está en las piezas teatrales musicales, en las operetas, en las revistas musicales, en el “*vaudeville*” y en el “*music-hall*”. Probablemente la primera película musical sea *The Broadway Melody* (Beaumont, 1929), que tiene la trama típica del género (una corista que llega a convertirse en una rutilante estrella). El filme cuenta con la partitura de Arthur Freed y Herb Brown, figuras emblemáticas del género.

---

<sup>35</sup> “15. Cine musical”, *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo15.htm>

En su etapa clásica (1929-1950), el musical estaba conformado por historias sencillas, con un ritmo regular de canciones y números musicales, un seguro final feliz y una voluntad decididamente escapista. Este formato fue el que siguió la Metro-Goldwyn-Mayer durante muchos años. El primer gran director de musicales fue Ernst Lubitsch con sus operetas *The Smiling Lieutenant* (1931) y *La Viuda Alegre* (1934), producidas por la MGM, que también produjo el primer musical negro: *Hallelujah* (Vidor, 1929). En otros países también se cultivó el musical cinematográfico, con cintas como *La ciudad de las canciones* (1930) o *La canción del navegante* (1932) del director italiano Carmine Gallone.

Podría decirse que entre 1929 y 1930 surgió en Broadway la comedia musical, género que atrajo rápidamente a los espectadores. Los productores le dieron mucha importancia al baile que acompañaba las melodías, con temas que realmente no tenían ninguna trascendencia; éstos incluso podían llegar a ser aburridos, pero la música era capaz de dar un giro al producto.

Más tarde destacó la dirección de Arthur Freed, acaso el más grande productor de musicales de Hollywood, entre cuyos mejores trabajos para la MGM están la producción asociada de *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) y la producción individual de *Un día en Nueva York* (Stanley Donnen y Gene Kelly, 1949), *Un americano en París* (Vincente Minelli, 1951) y *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly y Stanley Donnen, 1952), sin duda la comedia que marcó esta primera época del musical y cuyos protagonistas, Gene Kelly y Debbie Reynolds, tuvieron gran aceptación entre los espectadores<sup>36</sup>. Posteriormente, bajo la dirección de Gene Kelly se realizó *Invitación a la danza* en 1956, película bailada en su totalidad. Ese mismo año se realizó el musical *El rey y yo* de Walter Lang. En cuanto a los compositores, destacaron talentos de la talla de Irving Berlin, Cole Porter, George Gershwin y Leonard Bernstein. Además del musical americano por

---

<sup>36</sup> "Géneros cinematográficos. Cine musical", *La web de Icarito*, <http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/musical.htm>

excelencia, existieron en los cincuenta otras traslaciones desde los escenarios de Broadway como las óperas negras.

En los años sesenta y setenta la producción de películas musicales se mantuvo constante, sobresaliendo la dirección de Robert Wise en *Amor sin barreras* (*West Side Story*, conjuntamente con Jerome Robbins, 1961), *Sonrisas y lágrimas* (1965) y el gran clásico *La novicia rebelde* (1965), así como el trabajo del genial compositor Nino Rota, a quien se debe la espléndida musicalización de *Romeo y Julieta* (1966, Paul Czinner), *El padrino* (1972, Francis Ford Coppola) y *Amarcord* (1974, Federico Fellini), entre otras. Todas estas producciones ayudaron a atraer a los espectadores nuevamente a las salas de cine.

Por entonces también los musicales empezaron a tocar temas políticos y sociales de manera explícita a través de varias adaptaciones de obras de Broadway y la puesta en imágenes de óperas-“rock” y óperas-“pop” como *Cabaret* (1972), *Godspell* (Greene, 1973), *Jesucristo Superestrella* (Norman Jewison, 1973), *Vaselina* (Kleiser, 1978) o *Hair* (Forman, 1979), aunque también se mantuvieron otros dentro de una línea más tradicional: *Mi bella dama* (George Cukor, 1964), *Mary Poppins* (1964, Robert Stevenson), *Oliver* (1968, Carol Reed), *Hello Dolly* (Kelly, 1969), *Dulce Caridad* (Fosse, 1969), *Un violinista en el tejado* (Jewison, 1971) y *Cabaret* (Fosse, 1972), por mencionar algunos. Igualmente entraron en la categoría las biografías de músicos y grupos o la plasmación de conciertos de “rock” y otros híbridos.

En resumen, el musical o disco-film involucra el sonido como forma de darle al protagonista un desenvolvimiento artístico y bailable dentro del desarrollo de la película; es decir, incluirle un movimiento innovador y revitalizador como otra manera de darle forma a una nueva expresión<sup>37</sup>. Más recientemente han sobresalido dentro del género *Evita* (Parker, 1996) y *Chicago* (Marshall, 2002).

---

<sup>37</sup> *Op. cit.*, nota 23.

### 2.1.2.9 Cine de suspenso

El concepto de “*thriller*” se aplica a una película emocionante. Como en muchos otros casos de los géneros cinematográficos, no existe una traducción literal del término y algunos llaman, equivocadamente, cintas de suspenso al “*thriller*”. También llamado intriga, aborda sucesos criminales o que entrañan amenazas de muerte, aunque éstos quedan en segundo plano frente al mecanismo narrativo que hace de la participación del espectador y de diversas hipótesis sobre los interrogantes planteados, el motivo espectacular. Los personajes son investigadores (policías, detectives privados, agentes secretos, periodistas o simples aficionados) y falsos culpables, criminales, agentes enemigos, etc., pero, en ningún caso, tienen relación con el crimen organizado, como sucede en el cine de gánsters.

De hecho, en ciertas clasificaciones se le atribuyen al cine de suspenso dos subgéneros: el cine negro, que se enfoca en hechos o sucesos llenos de ironía, desesperación y tensión; y el cine de detectives, que se especializa en mafias y desenvolvimiento de crímenes<sup>38</sup>. El cine de suspenso o “*thriller*” se diferencia del cine negro por la preocupación que se tiene por la trama policíaca, así como por la psicología de los personajes, características que acaban ocultando el contexto social del mundo del crimen. Mientras el cine de suspenso vertebraba sus relatos a través de la personalidad singular de los protagonistas, en el cine negro éstos son tipos representativos de una sociedad y una época concretas.

Sin embargo, el suspenso policiaco – como el propio “*film noir*” - se inspira en la novela negra, principalmente de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, con tres de los más famosos detectives: Sam Spade, Phillip Marlowe y Mike Hammer. La intriga criminal suele estar protagonizada por investigadores, pero le concede un rango similar a los asesinos, pistoleros o psicópatas.

---

<sup>38</sup> *Idem.*

Como explica Ernesto Diezmartínez Guzmán<sup>39</sup>, el suspenso en sí no es un género, sino un mecanismo narrativo que puede ser usado en cualquier otro género (en la comedia, en el melodrama, en el horror, en el “*western*”); en pocas palabras, el suspenso existe cuando el espectador sabe más que los personajes. Sin embargo, hoy día se le considera como una variante fílmica distinta del cine de terror y de otras especies cinematográficas, cuyo objetivo principal es provocar emoción en el público colocando a los personajes en constante peligro, aunque las razones por las cuales llegan a ello puedan resultar absurdas y sin sentido. A esto Alfred Hitchcock lo llamó el “McGuffin”, es decir, aquello que es muy importante para los personajes, pero no para el espectador, como botellas de vino con uranio, planos valiosísimos o dinero que pasa de una mano a otra. Al final de cuentas, el susodicho McGuffin no sirve para nada; sólo es el pretexto para iniciar la acción. Otra de las fórmulas más populares del *thriller* es la del “falso culpable”, es decir, la persecución de alguien por un crimen que no cometió.

El máximo exponente del *thriller* es Hitchcock, que manejó el suspenso ya desde *El enemigo de las rubias* (1926). Fue llamado el “Mago” del género por su brillante desempeño, creando las más altas escenas llenas de miedo, terror y total suspenso. Sin embargo, el primer gran cineasta de este género fue, en realidad, Fritz Lang con sus cintas sobre el Dr. Mabuse.

Existen diferentes tipos de *thrillers*, entre los cuales destacan: el psicológico, como *Cuéntame tu vida* (Hitchcock, 1945); el de espionaje, estilo famoso en décadas anteriores, con cintas como *El agente secreto* (Hitchcock); el *thriller* erótico (pero *soft-core*, es decir, sin desnudos explícitos), propio de años más recientes, con *Bajos instintos* (Verhoeven, 1992) como claro ejemplo; el *whod’unit*, es decir, el *thriller* centrado en adivinar quién es el culpable, como ocurre en *Identidad* (Mangold, 2003); el de vuelta de tuerca sorpresiva, al estilo de

---

<sup>39</sup> Diezmartínez Guzmán, Ernesto, “Diez cosas que hay que saber sobre el *thriller*”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10thriller.htm>

*Sospechosos comunes* (Singer, 1995); el policial, como *Tráfico* (Soderbergh, 2000), y el de *serial-killer*, con ejemplos como la saga sobre Hannibal Lecter (*El silencio de los inocentes*, *Hannibal* y *El dragón rojo*).

#### **2.1.2.10 Cine épico o cine histórico**

Este género –que comparte elementos del melodrama, del cine de acción y a veces hasta del suspenso- se mueve en un mundo heroico, donde los combates, luchas y aventuras son algo de cada día. Predominan las decoraciones, la acción y lo narrativo. Una de las características es que sus personajes abarcan todas las épocas históricas.

En realidad resulta complejo catalogar a un tipo de cine como histórico porque la mayoría de las producciones necesariamente pasan por la historia. Sin embargo, hay dos temas que, al ser llevados a la pantalla, únicamente reconstruyen hechos reales –o considerados como tales-, sin otro objetivo que mostrar fielmente dicha realidad: la Biblia y las guerras<sup>40</sup>. En las reconstrucciones bíblicas destacó Cecil B. de Mille durante la década de los años veinte, con películas tan importantes como *Rey de Reyes* (1927). Más tarde realizó *El signo de la cruz* (1932), *Cleopatra* (1934), *Las Cruzadas* (1935) y *Sansón y Dalila* (1949), así como *Los Diez Mandamientos* (1956), logrando un importante éxito entre los espectadores.

Este cine religioso cuenta con elementos espectaculares como la ambientación histórico-mitológica y el empleo justificado de trucajes. Sobresalen las pasiones, episodios del Antiguo Testamento y, sobre todo, vidas de Cristo y de

---

<sup>40</sup> “Géneros cinematográficos. El cine histórico”, *La web de Icarito*, <http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/historico.htm>

los santos<sup>41</sup>: *Gólgota* (1935) de Julien Duvivier, *El evangelio según San Mateo* (1964) de Pier Paolo Pasolini, *Hermano Sol, hermana Luna* (1972) de Franco Zeffirelli y *La pasión de Cristo* (2004) de Mel Gibson.

Se destacaron en el cine mudo producciones como *La caída de Troya* (1911) de Giovanni Pastrone o *Napoleón* (1926) de Abel Gance. Por su parte, los soviéticos hicieron lo propio con sus ideas revolucionarias en *El acorazado Potemkín* (1925) de Serguéi Mijáilovich Eisenstein. Ya en el cine sonoro sobresalieron: *Salomón y la reina de Saba* (1959) de King Vidor, *Rey de reyes* (1961) de Nicholas Ray, *David y Goliat* (1960) de Richard Pottier y Ferdinand Baldi, *El Cid* (1961) de Anthony Mann, *Cleopatra* (1963) del estadounidense J. L. Mankiewicz y *La batalla de Argel* (1965) del italiano Gillo Pontecorvo. Más recientemente se pueden citar *El último emperador* (1987) de Bernardo Bertolucci y *Lancelot. El primer caballero* (1995) de Jerry Zucker.

Dentro de esta línea está el llamado *peplum*, género –o subgénero- híbrido de drama y aventuras que se identifica con facilidad por estar ambientado en la antigüedad clásica griega o romana. Sus argumentos y tramas hacen referencia a la antigüedad, su historia, sus mitos. También se incluyen historias bíblicas y relatos con héroes y animales mitológicos en ese mismo espacio, que son claramente fantásticas<sup>42</sup>.

En un principio fueron los productores italianos quienes se preocuparon por exaltar el pasado histórico de su país<sup>43</sup>. Así, el nacimiento del *peplum* puede fecharse en 1914 con la monumental *Cabiria*, de Giovanni Pastrone, aunque entre sus antecedentes se encuentran *Marco Antonio* y *Cleopatra* (1913) y *Julio César* (1913), ambas de Enrico Guazzoni. A pesar de las superproducciones estadounidenses y de algunos otros países europeos, el género surgió claramente

---

<sup>41</sup> "17. Cine político y cine religioso", *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo17.htm>

<sup>42</sup> "12. Cine de romanos", *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo12.htm>

<sup>43</sup> *Op. cit.*, nota 35.



en los estudios italianos, donde desarrolló sus propios códigos a finales de la década de 1950. De ahí los directores italianos lanzaron con éxito comercial una forma enteramente nueva de espectáculo cinematográfico al mercado mundial, incluido Estados Unidos. *Cinecittá* fue el lugar de rodaje de los “*peplums*” de la década de 1950 (películas épicas ambientadas en la antigua Roma, Egipto) con grandes masas de figurantes, escenarios gigantescos y actores musculosos.

Temas sacados del clasicismo, incluidos los comienzos del cristianismo, han sido evocados por el cine desde sus orígenes hasta los años cincuenta, en especial por Hollywood: *Escipión el Africano* (1937) de Carmine Gallone, *La túnica sagrada* (1953) de Henry Koster, *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick. Obras literarias tan famosas como *Quo Vadis?* de Henryk Sienkiewicz y *Los últimos días de Pompeya* han dado lugar a numerosas adaptaciones; por ejemplo, sobre la primera se pueden citar los trabajos de Enrico Guazzoni (1912) y Mervyn Le Roy (1951), mientras que la segunda ha sido dirigida cinematográficamente por Luigi Maggi (1908), Mario Caserini (1913), Carmine Gallone (1926), Ernest Schoedsack (1935) y Sergio Leone (1960).

En cualquier caso, el “*peplum*” se nutre de los mitos y sucesos ejemplares de la historia y de la literatura para explotar su potencial dramático y espectacular mediante los recursos típicos de la aventura, los grandes decorados y las acciones de masas. Producción popular sobre todo entre los años 1958-1965, el “*peplum*” se dividió entre el “*peplum*” histórico (*El rapto de las sabinas* de Richard Pottier, 1961; *El león de Esparta* de Rudolph Maté, 1962; *Julio César* de J. L. Mankiewicz, 1953; *La caída del Imperio Romano* de Anthony Mann, 1964; *Faraón* de Jerzy Kawalerowicz (1966), y el “*peplum*” mitológico (*Ulises* de Mario Camerini, 1954; *Helena de Troya* de Robert Wise, 1955; *Hércules* de Pietro Francisci, 1957; *La venganza de Hércules* de Vittorio Cottafavi, 1960; *El monstruo de Creta* de Silvio Amadio, 1960).

### 2.1.2.11 Cine bélico

Algunos dramas tienen como trasfondo algún episodio de guerra, por lo que algunos críticos los ubican como un género aparte: el cine bélico, el cual sirve o se desempeña para reflejar una visión clara acerca de ciertos conflictos universales o simplemente para hacer referencias históricas de hechos o acontecimientos históricos importantes para el mundo entero<sup>44</sup>.

Este género –o subgénero- cinematográfico agrupa a las películas de guerra, normalmente con un tratamiento épico o de aventuras. Puede coexistir con otros géneros y así se habla de drama bélico, aventura bélica, comedia bélica... En todo caso, el cine bélico ha ocupado un importante sitio dentro de la historia del cine y hasta hoy este tipo de filmes continúan haciéndose.

En la medida en que optan por uno de los bandos o tienen en cuenta el contexto social y político, las películas bélicas suelen reflejar la ideología dominante del momento en que se realizan; están teñidas de sentimientos patrióticos o nacionalistas o servir de instrumento netamente propagandístico<sup>45</sup>. Debido al peso del cine norteamericano en el panorama mundial hay mayor memoria de aquellas guerras en las que ha participado el ejército estadounidense, en especial los casos de Corea y Vietnam; algunos ejemplos de la primera temática son *Casco de acero* (1950) de Sam Fuller y *La cima de los héroes* (1959) de Lewis Milestone, mientras que dentro de la segunda se ubican *Nacido el cuatro de julio* (1989) y *El cielo y la tierra* (1993) de Oliver Stone. Además hay que mencionar que E.U. se ha preocupado siempre de mostrar al enemigo lo más malo posible, como se ve en *El puente sobre el río Kwai* (1957) de David Lean, recurso que hasta hoy continúan utilizando en sus películas<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> *Op. cit.*, nota 23.

<sup>45</sup> "5. Cine bélico", *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo5.htm>

<sup>46</sup> "14. Cine histórico", *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo14.htm>

Otras famosas cintas bélicas son: *Los inconquistables* (1947) de Cecil B. DeMille y *La roja insignia del valor* (1951) de John Huston, sobre la guerra de Secesión americana; *Sin novedad en el frente* (1930) de Lewis Milestone, *Cuatro de infantería* (1930) de G. W. Pabst, *Adiós a las armas* (1932) de Frank Borzage, *Senderos de gloria* (1957) de Stanley Kubrick, y *Gallipoli* (1981) de Peter Weir, acerca de la 1ª Guerra Mundial; *Las bicicletas son para el verano* (1983) de Jaime Chávarri y *¡Ay, Carmela!* (1990) de Carlos Saura, sobre la guerra civil española; y *¿Arde París?* (1966) de René Clement, *Salvando al soldado Ryan* (1988) de Steven Spielberg y *La delgada línea roja* (1998) de Terence Malick, con temáticas vinculadas a la 2ª Guerra Mundial, considerada como el tema más tratado en el cine, lo que ha permitido a cada país exaltar sus propias ideas y valores.

#### **2.1.2.12 Cine biográfico**

En este género, o subgénero, se incluyen las películas que narran la biografía de una persona real con ciertas licencias históricas<sup>47</sup>. Con menos frecuencia se cuenta la vida de un personaje de ficción; un ejemplo de ello puede ser *Los cuatrocientos golpes*, primer largometraje de François Truffaut, estrenado en 1959, que narra la difícil vida de un muchacho, Antoine Doinel, para quien el director tomó como referencia su propia biografía.

Abundan las biografías de músicos, pintores, políticos y cantantes. Por ejemplo, Vincente Minelli dirigió en 1956 *El loco del pelo rojo*, una extraordinaria biografía de Vincent Van Gogh. El británico Ken Russell realizó varias cintas dentro del género, como *La pasión de vivir* (1971), biografía de Piotr Illyich Tchaikovski; *Una sombra en el pasado* (1975), sobre Gustav Mahler; *Listzomanía* (1975), acerca de Franz Liszt, y *Valentino* (1977), basada en la vida del célebre galán del cine mudo Rodolfo Valentino. En 1979, el cineasta francés André Techiné llevó a la pantalla la biografía de la familia Brontë en el filme *Las*

---

<sup>47</sup> *Op. cit.*, nota 20.

*hermanas Brontë*; en 1985, Karel Reisz dirigió *Dulces sueños*, la biografía del cantante Patsy Cline; en 1988, Bruno Nuytten contó la historia de la escultora francesa Camille Claudel, colaboradora y amante de Auguste Rodin, en *Camille Claudel*; y en 1995, Oliver Stone hizo lo propio con la biografía del presidente norteamericano Richard Nixon en *Nixon*.

Estas películas se realizan tanto por los valores dramáticos de su itinerario vital como para mostrar un determinado ambiente o una época. En el primer caso se encuentran la aclamada cinta *Mi pie izquierdo* (1989) de Jim Sheridan, biografía del escritor irlandés Christy Brown, quien sufría de parálisis cerebral, o *La Raulito* (1973) del chileno Lautaro Murúa, que narra la vida de María Esther Duffaut, interna en una prisión argentina. En el segundo se ubican *Las montañas de la Luna* (1990) de Bob Rafelson, sobre la vida del antropólogo irlandés Richard Francis Burton, explorador de África y Oriente, y *Basquiat* (1996), biografía del pintor, dibujante y creador de *graffiti*, Jean-Michel Basquiat llevada a la pantalla por Julian Schnabel resaltando el estilo de vida de las minorías étnicas y el ambiente de la subcultura neoyorkina.

Las *biopic*, es decir, las películas biográficas que buscan mandar un mensaje de amor, de valentía o de esfuerzo a través de la vida de un héroe o heroína, como *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg o *Elizabeth, la reina virgen* (Shekar Kapur, 1998), también ingresan en la categoría de melodramas.

### **2.1.2.13 Cine de arte**

Durante los años treinta, las películas que se realizaron en Hollywood se preocuparon más que nada por exaltar la fantasía, por lo que otro sector sería el encargado de darle al cine un toque de seriedad y realismo. Así es como nace el cine de arte, mayoritariamente europeo, con películas como la alemana *El ángel*

*azul* (1930) de Josef von Sternberg, que dio a conocer a Marlene Dietrich; o *La gran ilusión* (1937) de Jean Renoir, considerada una de las grandes películas antibélicas de la historia del cine<sup>48</sup>. Sin embargo, este tipo de cine se trasladó a Estados Unidos cuando Orson Welles, un cineasta, escritor, director y actor, sorprendió al mundo con su primer filme con nuevos encuadres, objetivos angulares y efectos de sonido, que ampliaron considerablemente el lenguaje visual del cine: *El Ciudadano Kane* (1941), que está considerada por los críticos como la mejor película de la historia<sup>49</sup>.

#### **2.1.2.14 Cine documental**

El cine documental tiene como objetivo reflejar fielmente, en la medida de lo posible, hechos y eventos de la realidad. Sus pioneros fueron los hermanos Lumière, los mismos que inventaron el cinematógrafo, y los noticieros Charles Pathé, que fueron los primeros en filmar noticias y hechos de la vida real. El estadounidense Robert Flaherty fue el más fiel representante de este género con la película *Nanuk, el esquimal* (1922), que sin argumento -es decir, sólo con secuencias de la vida diaria- muestra la historia de un esquimal y su familia<sup>50</sup>. Otro de sus trabajos fue *Hombres de Arán* (1934). En México sobresalió Salvador Toscano.

En Inglaterra puede citarse el trabajo realizado en los estudios Ealing, considerados durante la 2ª Guerra Mundial como pioneros en el estilo de cine de guerra documental, como se aprecia en *San Demetrio, Londres* (1943) de Charles Frend. Luego vendrían los trabajos del director Carol Reed, que codirigió con

---

<sup>48</sup> "Géneros cinematográficos. El comienzo del cine arte", *La web de Icarito*, <http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/arte.htm>

<sup>49</sup> "2. El comienzo del cine arte", *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo2.htm>

<sup>50</sup> "Géneros cinematográficos. El documental", *La web de Icarito*, <http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/documental.htm>

Garson Kanin *La verdadera gloria* (1945), documental considerado como una valiosa aportación a las películas bélicas.

En la Unión Soviética, entre tanto, destacó Dziga Vértov; y en Holanda, Joris Ivens, que no solo se abocó al documental por sí mismo, sino además, evolucionó hasta la protesta social<sup>51</sup>. Otros directores de cine documental son el húngaro Miklós Jancsó, el brasileño Leon Hirszman, el chileno Ricardo Larrain, el portugués Manuel de Oliveira, el alemán Volker Schlöndorff y el cubano Humberto Solás.

### **2.1.2.15 Cine de animación**

Los dibujos animados son una especialidad del cine que consiste en producir la ilusión de que dibujos pintados a mano u objetos estáticos tienen movimiento propio, ilusión que se produce fotografiando fotograma a fotograma, variando la posición del objeto en cada uno de ellos para simular la acción. Su característica es que se encarga de crear imágenes o muñecos que serán los protagonistas. Este tipo de género es básicamente para el público infantil, ya que se desarrollan historias con base en personajes animados, alegres, divertidos y llenos de sentimientos e imaginación<sup>52</sup>.

El origen del cine de animación es anterior al del cine en movimiento. Se basaba en ilusiones ópticas producidas con aparatos anteriores al cinematógrafo. Varios años después de que el cine con acciones en vivo reales fuera una realidad, Edwin S. Porter hizo la primera animación de objetos, fotograma a fotograma, para la compañía Edison: en 1905 hizo *How Jones Lost His Roll* y *The Whole Dam Family and the Dam Dog*. La idea fue aplicada por vez primera para hacer una serie de dibujos animados por parte de James Stuart Blackton, de la

---

<sup>51</sup> "22. Cortometrajes, documental y making off", *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo22.htm>

<sup>52</sup> *Op. cit.*, nota 23.

compañía Vitagraph, en *Humorous Phases of Funny Faces* (1906). También durante aquel año, Blackton produjo otra película, *A Midwinter Night's Dream*, en la que una serie de muñecas de juguete parecían moverse al desplazar levemente sus miembros entre fotograma y fotograma, sistema que constituyó el primer ejemplo de la animación de muñecos.

Posteriormente, estas técnicas fueron utilizadas por cineastas europeos como el español Segundo de Chomón y el francés Emile Cohl, quien produjo la primera serie uniforme de dibujos animados, trazando dibujos sencillos de figuras humanas esquemáticas que daban saltos y sufrían transformaciones espectaculares. Una de sus películas es *Fantasmagoría* (1908). Otro francés considerado como pionero de la animación es Émile Reynaud<sup>53</sup>.

Pero, fue finalmente Walt Disney quien llenó de animación al cine. De él fue la idea de combinar dibujos y acción real, como hizo en 1923 con su película *Alicia en el país de los dibujos animados*. Disney fue el creador de Mickey Mouse, quizá el personaje animado más famoso del mundo; y en 1928 realizó la primera animación sonora: *La danza macabra*. A Disney se le atribuye haber industrializado este género al introducir, en los años treinta, el proceso de producción sistematizado para películas animadas, que rápidamente se convertiría en el modelo estándar del género. En 1938 filmó la historia de *Blanca Nieves y los siete enanos*, considerada el primer largometraje del cine animado. Con trabajos como éste, Disney logró que se alcanzaran niveles muy altos de calidad en la reproducción del movimiento. Los estudios Disney se situaron en la primera posición de las productoras de animación, tanto artística como comercialmente.

Sin embargo, al paso del tiempo y con los costos de producción en continuo ascenso, la animación al estilo Disney se volvió demasiado cara, y la mayoría de los estudios volvieron gradualmente al estilo de animación limitada, que sólo

---

<sup>53</sup> "Géneros cinematográficos. El cine animado", *La web de Icarito*, <http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/animado.htm>

permitía movimientos toscos. Para compensar estas pérdidas en el campo visual, se le dio más peso a la banda sonora, que cada vez estaba más llena de diálogos y risas. La introducción de las máquinas de fotocopiado simplificó el proceso de producción y abarató los costos, lo que facilitó una nueva imagen en las películas, como se puso de manifiesto en *101 dálmatas* (1961).

En los años ochenta y noventa la calidad de la animación empeoró con la generalización de las burdas —y baratas— animaciones generadas por ordenador que introdujeron las productoras japonesas, a excepción de películas realizadas por artistas de la animación como Don Bluth (*Fievel y el Nuevo Mundo*, 1986), o el propio estudio Disney que ha intentado rememorar con bastante éxito las excelencias de los años dorados de las décadas de 1930 y 1940 (*La sirenita*, 1989; *Pocahontas*, 1995).

También en Disney, como en otras compañías, se han buscado nuevas formas de animación, como es el caso de *Pesadilla antes de Navidad* (1993) de Henry Selick, que se convertiría en la primera película en plastilina realizada por la famosa compañía de animación.

#### **2.1.2.16 Cine de gánsters**

Es el cine de bandas criminales (*gánsters* y mafiosos) y agrupa a películas que tratan el crimen organizado: desde las historias de los *gánsters* de los años veinte a las familias mafiosas que se reparten la ciudad y obtienen sus beneficios de la extorsión, las apuestas ilegales o la prostitución. En estas películas, con recurrentes secuencias de acción violenta, se suele mostrar el ciclo vital del *gánster* (orígenes modestos, lucha por la vida, ascensión y caída), los sobornos a policías y políticos, las batallas por el poder dentro del grupo y los enfrentamientos entre bandas. Esta especialización surge en los años treinta y, en cierta manera, funda el género criminal.



Los temas, entonces, son las historias de crímenes, detectives, *gángsters* y ladrones, ambientadas en las décadas de 1920 y 1930 en Estados Unidos. El cine de *gángsters* es el mayor representante del cine de acción y el mejor evaluado en cuanto a producciones y trabajo actoral. La primera filmación de este tipo que se realizó fue *Bajos fondos* (1927) de Joseph von Sternberg, en el cine mudo; más tarde, *El pequeño César* (1931) de Mervyn Le Roy, provocó un escándalo de proporciones en Estados Unidos al mostrar tantos hechos delictuales juntos, ya que se creía que era una forma de avalar la delincuencia<sup>54</sup>.

La trama clásica del cine de *gángsters* —como se presenta en *Scarface*, *Vergüenza de una Nación* (Hawks, 1932) y similares— está centrada en la crónica del auge y la caída de un famoso criminal, enfrentado a la ley y/o a sus competidores, aunque también se habla de películas de *gángsters* con ribetes psiconáuticos. Se incluyen clásicos como *Los violentos años veinte* (1939) de Raoul Walsh, *Cayo Largo* (1948) de John Huston y *Chicago, años 30* (1958) de Nicholas Ray; y, más recientemente, *Once upon a time in America* (1984) de Sergio Leone, *Muerte entre las flores* (1990) de Joel Coen y *Casino* (1995) de Martin Scorsese.

Las grandes cintas de *gángsters* -desde la original *Scarface* hasta *Buenos muchachos* (Scorsese, 1990), pasando por la trilogía de *El Padrino* (Coppola, 1972/1974/1990)- llevan implícita una carga moralista (el crimen no paga o cobra caro) aunque, en ocasiones, el *gángster* es retratado como una víctima de las circunstancias. Ernesto Diezmartínez Guzmán señala que el *gángster* hollywoodense puede ser violento, brillante, calculador y hasta maquiavélico; pero, al final de cuentas, se revelará como un individuo materialista, inmoral, autodestructivo, paranoico y megalomaniaco, y por ello tendrá su castigo<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> “Géneros cinematográficos. Los gángsters en el cine”, *La web de Icarito*, <http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/gangsters.htm>

<sup>55</sup> Diezmartínez Guzmán, Ernesto, “Diez cosas que hay que saber sobre gángsters”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10gangsters.htm>

Este género adquirió popularidad en la Era de la Prohibición estadounidense (1930-32) aunque antes ya habían aparecido algunas notables cintas de pandilleros, delincuentes y *gángsters* como *La Ley del Hampa* (1927), de Josef von Sternberg y Arthur Rosson. En gran medida, el éxito del cine de *gángsters* se debió al contexto histórico de los años treinta -con los mafiosos de verdad matándose en las calles de Chicago y Nueva York- y a la llegada del cine sonoro. Gracias al sonido, el cine de mafiosos se volvió “realista”: el rechinado de las llantas, las ametralladoras escupiendo plomo o los gritos de asombro de los ejecutados se volvieron sonidos cotidianos en las salas de cine de todo el mundo.

A partir de la década de los cuarenta el género *gangsteril* comenzó a tomar un rumbo más policial, es decir, se ponía énfasis a la investigación de casos criminales.

Ante la interrogante de si la “*gangster-movie*” es un género propio o, más bien, una fórmula de otros géneros más claramente establecidos como el melodrama o el *thriller*, y para aclarar las diferencias o semejanzas entre el cine de *gángsters* y el *film-noir*, que es el objeto de estudio del presente trabajo, se pasará a continuación a explicar con detalle qué es el cine negro y cuáles son sus características.

## **2.2 Cine negro**

### **2.2.1 Definición**

Cuando se habla de las tendencias que más incidencia han tenido en el desarrollo del cine en Occidente, hay que encontrarlas en el viejo continente y del río Grande hacia arriba: el expresionismo en Alemania, el neo-realismo en Italia y, en Estados Unidos, uno de los movimientos más importantes, al cual los puristas no lo catalogan como género: el conocido como “*film noir*” o cine negro.

El término “cine negro” ha sido utilizado por la crítica para describir un ciclo de películas americanas cuyo comienzo suele fijarse con *El halcón maltés* (1941), dirigida por John Huston y protagonizada por Humphrey Bogart y Mary Astor, basada en la novela homónima de Samuel Dashiell Hammett (1930)<sup>56</sup>. El *film noir*, denominado así en 1946 por el crítico de cine francés Nino Frank, engloba a los filmes que, por el lado argumental, derivan del cine criminal; y, por la estética, del expresionismo alemán. Estos dos factores se habrían de conjugar en una época de crisis en los Estados Unidos para ver nacer a este género, al cual se le considera como parte fundamental de la época dorada de Hollywood y tuvo su mayor auge en la década de 1940 a 1950.

El cine negro no es un género en el sentido convencional del término. No está definido, como los géneros del Oeste y de gánsters, por convenciones de escenario y conflicto, sino más bien por las más sutiles cualidades de tono y atmósfera. Además, *film noir* es un calificativo de origen europeo y no propiamente americano, en donde el término *thriller* ha pasado a definir a estas películas. Se cree que *film noir* es un término derivado de *roman noir* (novela negra), nombre utilizado por los críticos literarios franceses de los siglos XVIII y XIX para referirse a la novela gótica inglesa.

El *film noir* clásico puede leerse como una severa crítica a la “enferma” sociedad estadounidense, con su galería de personajes cínicos, alienados, corruptos y desilusionados, cuyas historias se desenvuelven en los oscuros y corruptos escenarios del bajo mundo del crimen. En estas cintas, tanto héroes como villanos son cínicos desilusionados, inseparablemente ligados al pasado e inseguros o apáticos ante el futuro. Hoy es un género que se expande más allá de sus tópicos y clichés y “contamina”, por llamarlo así, a otros modelos de narración fílmica, como la ciencia ficción, el terror o inclusive el cine erótico. Sin embargo, en

---

<sup>56</sup> “16. Cine negro”, *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo16.htm>

un sentido estricto, los críticos señalan que el cine negro sólo es aquel producido entre los años 1940 (con algún antecedente) y, con evidentes muestras de crisis, hasta 1960.

... El *film noir* o cine negro fue aquel que reinó en Hollywood en los años cuarenta y la primera mitad de los cincuenta con argumentos y personajes de índole criminal. Detectives privados y policías de moral dudosa, vampiresas tan atractivas como letales, poderosos magnates de vicios ocultos, delincuentes profesionales y ciudadanos corrientes súbitamente situados al margen de la ley por un mal paso... Toda una constelación de seres cínicos, desilusionados y corruptos protagonizó los largometrajes de este género en su hora dorada. Cuando la división entre buenos y malos se difuminó ostensiblemente. Cuando villanos y héroes - llamarlos antihéroes es más adecuado- acostumbraban a ser duros solitarios, generalmente atados a un pasado comprometedor, dueños de un presente violento y un futuro sin esperanzas. Incluso cuando el protagonista logra sobrevivir [...], persiste una sensación de derrota...<sup>57</sup>.

No es por el azar que ocurriera un cine de tanta calidad en la forma y el contenido. La Ley Seca duró 14 años en Norteamérica, de 1919 a 1933. En ese lapso, el cine norteamericano convertía en héroes a los mafiosos y justificaba a los delincuentes. En 1934, un código de censura dirigido hacia las grandes productoras obligó a cambiar los guiones y los protagonistas dejaron de ser forajidos y se convirtieron en policías, detectives, periodistas, abogados y políticos.

Con tales antecedentes, los años inmediatamente después del final de la Segunda Guerra Mundial marcaron el comienzo de la fase crucial en la creación, la definición y la popularización del *film noir* norteamericano, en el cual, de acuerdo con Henrique Lazo, se conjugaron distintos elementos: una estética marcada por las sombras y lo tenebroso del expresionismo alemán; el sentido de lo cotidiano y el valor de la lucha de la gente del común del neo-realismo italiano; y el contenido oscuro de cualquier sociedad de la posguerra: mujeres con pasado y hombres sin futuro<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> *Introducción al cine negro*, <http://members.fortunecity.es/severinon/introduccion.htm>

<sup>58</sup> Lazo, Henrique, "Cambio de rol", *El Universal.com*, [http://noticias.eluniversal.com/2005/11/13/opi\\_art\\_13490b.shtml](http://noticias.eluniversal.com/2005/11/13/opi_art_13490b.shtml)

En efecto, como señala el crítico de cine Pablo del Moral, el *film noir* aludía, en los treinta y cuarentas, a un estilo muy particular que usualmente incluía una trama policíaca o de misterio. El estilo visual del *film noir* se caracteriza por explotar la oscuridad produciendo una sensación claustrofóbica, la que refuerza su narrativa de desesperación y la sensación de encontrarse en un lugar sin salida, estilo que contrastaba con el de la narrativa tradicional hollywoodense, donde el bien tiene un triunfo garantizado sobre el mal. El protagonista era, por lo general, un antihéroe y los villanos no eran necesariamente vencidos al final. Estas historias sin duda se presentaron como respuesta al predominante cine optimista de aquellas décadas, que buscaba alentar a la población afectada por los conflictos económicos de la época. El cine negro, por el contrario, intentaba mostrar crudamente la forma en que la naturaleza humana se adapta a esas rigurosas condiciones<sup>59</sup>.

Género para unos y estilo para otros, lo “*noir*” hace referencia a ese grupo de películas producidas en Estados Unidos, sobre todo durante los años cuarenta y cincuenta, que tienen como característica una serie de componentes narrativos, dramáticos y de composición visual -catorce, para ser exactos, según Lauro Zavala-, quien describe que este género puede ser conocido por: la presencia simultánea y persistente de una cámara emplazada en ángulos excéntricos y con movimientos violentos y laberínticos; el protagonista suele estar acompañado por algún arquetipo femenino (“*femme fatal*”); su filosofía es la de un determinismo social casi absoluto; la firme ambigüedad moral de los personajes y de la instancia narrativa; el escepticismo irónico y rasgos de paranoia<sup>60</sup>.

El mundo del “*film noir*” es uno de detectives, apostadores y *gángsters*. Es un mundo urbano donde los personajes están siempre en fuga, ya sea escapándose de alguien o de sí mismos; son personajes desconfiados, solos,

---

<sup>59</sup>Del Moral, Pablo, “Secuestro infernal: Crítica”, *La Butaca*, <http://www.labutaca.net/films/6/the-wayofthegun2.htm>

<sup>60</sup>López, Fabiola, “*Estética e ideología del cine negro*, charla de Lauro Zavala en la Cineteca Nacional”, *Azteca 21*, <http://www.azteca21.com/noticias/buenas-noticias/%93estetica-e-ideologia-del-cine-negro%94,-charla-de-lauro-zavala-en-la-cineteca-nacional/>

alienados y rodeados por un sentimiento de fatalidad. Temas característicos de la narrativa “noir” son los relacionados con traición, inocencia sospechosa, avaricia y deseo, desarrollados en un mundo sin barreras morales estrictas y donde las posibilidades de cambio y transformación no existen.

Uno de los rasgos más sobresalientes de esta filmografía es, precisamente, la densidad narrativa: en las películas de serie negra suceden muchas cosas en poco tiempo, pues los argumentos narran con rapidez una serie de hechos, en buena parte imprevisibles y de casualidad difusa, y lo hacen con una concisión relevante. En la fascinación que ejercen los personajes y las historias radica su capacidad para ser aceptados con muy pocos elementos y, al mismo tiempo, dejar entrever todo un mundo -sugerido, pero nunca explicitado- detrás de ellos.

Las primeras obras maestras se dan durante la Segunda Guerra Mundial, ciertamente una época de pesimismo histórico que entronca directamente con los personajes decadentes y moralmente ambiguos del cine negro. El “*film noir*” se desarrolla entre la crisis de 1929 y termina a finales de los cincuenta, siendo un género típicamente norteamericano (aunque no restringido a esta nación).

Más de sesenta años después, el género retoma fuerza, pero esta vez con una intención muy distinta: ahora, haciendo uso de técnicas fílmicas sofisticadas y aprovechando el descontento general con el homogéneo producto hollywoodense, el nuevo cine negro ha florecido en el campo independiente como una moda (tal vez pasajera) que, con mayor o menor éxito, reta al espectador a experimentar una corriente narrativa reciclada en su concepto, pero más o menos novedosa en su ejecución. Desde luego, la popularidad de este tipo de cine radica completamente en el éxito de *Pulp Fiction* y de sus populares seguidoras, como *Go, Lock, Stock and Two Smoking Barrels* y la extraordinaria *Bound*, así como *The Way of the Gun* (traducida como *A sangre fría*).

La expresión *cine negro*, al principio, tuvo una connotación crítica y analítica y durante muchos años no despertó el interés de la industria cinematográfica; de hecho, varios clásicos del cine negro fueron catalogados y exhibidos bajo otras clasificaciones, como el melodrama, porque el concepto estaba asociado a un estilo visual fuerte y característico que, sin embargo, también presentaban películas de otros géneros. Así, la crítica no sabía si considerar a este tipo de cine como un género, un estilo o un movimiento.

Los cambios en la forma de pensar de la industria en las dos últimas décadas han zanjado esta disputa académica. Los directores ahora deciden realizar películas negras, los distribuidores las comercializan y los canales de televisión las emiten en ciclos retrospectivos.

### **2.2.2 Descripción del cine negro**

El cine negro es uno de los géneros favoritos del cine clásico; está caracterizado, sobre todo, por una visión dual de lo real: la consideración de que por debajo del orden aparente existe una realidad -de mayor calado y más importante- que tiene un talante sustancialmente conflictivo<sup>61</sup>. Es decir, el carácter "negro" de este cine reside no tanto en los aspectos temáticos o formales como en una metafísica, una consideración de lo real que establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad y una indagación más profunda y determinante para el resultado de los conflictos dramáticos; de ahí el tono amargo, escéptico o pesimista que, en definitiva, ofrecen las películas, mismo que pone de relieve la corrupción policial, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder, los mecanismos del subconsciente etc., todos los cuales tienen en común una fatalidad destructora y necrófila.

---

<sup>61</sup> "Filmografía del cine negro americano", *Cine negro americano*, <http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/DISTRITODOCVIEW?url=/1544/doc/Filmografia/Filmografia.htm>

La violencia y la amenaza de la muerte presiden de continuo el devenir de los relatos y las conductas de los personajes. Ante la muerte no hay seguridad ni en unas fuerzas de la ley que protejan ni en un héroe que luche satisfactoriamente contra quien la provoca; sobre todo cuando la muerte no se encarna en un enemigo neto, sino en alguien cercano a quien se ama o en el propio sujeto que puede intuir que su sed de poder o su pasión amorosa conducen fatalmente a un destino trágico. En este sentido, hay que subrayar que frente al convencionalismo del final feliz del cine clásico, la serie negra presenta un parentesco incuestionable con la gran tradición de carácter trágico, desde los griegos a Shakespeare.

Una causa no menor en esta apreciación de la realidad, en esta antropología dualista, está en la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud divulgada en la sociedad norteamericana en los años cuarenta. Como lo señala el Dr. José Luis Sánchez Noriega, el freudismo, al establecer la distinción entre consciente y subconsciente y la dualidad Eros/Thanatos -el impulso erótico, constructor de vida; y el impulso destructor o de muerte-, ofrece una explicación a la motivación criminal: son los mecanismos psíquicos (complejos, pulsiones, sexualidad enferma) que acaban por doblegar la voluntad de los individuos -entiéndase que de cualquier individuo- los que están en la base del crimen<sup>62</sup>. Lo relevante de esa explicación está en su carácter médico o científico, es decir, no moral. Con ello se está en disposición de empatizar con los personajes cuyas conductas les caracterizaban, hasta ese momento, como malignos. Ya no hay un mal neto o un bien evidente; en un mismo individuo coexisten ambas realidades.

Los *“films noir”*, como característica singular, brindan un aire de pesimismo fatalista y transcurren en una sociedad corrupta y falsa que amenaza al héroe y a veces también a otros personajes. Incluso si el protagonista logra sobrevivir, suele persistir una sensación de derrota. El tema más recurrente del género *“noir”* es

---

<sup>62</sup> Sánchez Noriega, José Luis, “Filmografía y bibliografía del cine negro americano (1930-1960)”, *Revista Latina de Comunicación Social*, La Laguna (Tenerife), número 24, diciembre de 1999, <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999adi/11negrofi01.html>



quizás la pasión por el pasado y el presente, pero también el miedo al futuro. El héroe *noir* teme mirar hacia adelante y, en su lugar, trata de sobrevivir al día; y si no lo logra, retrocede al pasado. Por tanto, las técnicas del *film noir* enfatizan la pérdida, la nostalgia, la falta de prioridades claras, la inseguridad; después, sumergen estas dudas interiores en manierismo y estilo. En un mundo así, el estilo cobra suma importancia; es todo lo que separa a las cintas de la falta de sentido del mundo real.

Otro rasgo típico es la obsesión de los personajes protagónicos por una “mujer fatal”, peligrosa o aparentemente peligrosa -o bien de apariencia inofensiva-, que puede conducir a sus víctimas al peligro o a la muerte, y que a menudo es apoyada por otro hombre joven y guapo. Esto es, que el elemento narrativo envuelve un protagonista masculino, el que es hechizado por una mujer bella y peligrosa que lo lleva a un mundo de caos y culpabilidad. Y es que, como explica Núria Bou<sup>63</sup>, la “*femme fatale*” se sirve del universo femenino de las apariencias para desplegar su poder devastador: “*primero bajo un aspecto amable, repetidas caras angelicales demoran, inquietas, el momento de hacer emerger el rostro negativo, la parte devastadora que se esconde tras cada gesto domesticado. Pero la ambigüedad en cada gesto impera entre estas criaturas, siempre ambivalentes, siempre sorprendentes*”.

A este contexto argumental se le suma la estética negra, proveniente del expresionismo alemán: su iluminación de manchas y sus encuadres inclinados, los toques de estilización en tinieblas, los contraluces, el tono sombrío de sus decorados, una iluminación tenebrosa en claroscuro, escenas nocturnas -a veces en calles de pavimento húmedo y resbaladizo-, el uso de sombras para realzar la psicología de los personajes (por ejemplo, planos de sombra en la cara que sugerían el lado oscuro no revelado de la personalidad) o la situación narrativa (como sombras en forma de reja que den sensación de que el personaje está

---

<sup>63</sup> Bou, Núria, *Retrato nocturno de la “femme fatale”*, [http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/bou\\_e.htm](http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/bou_e.htm)

atrapado), un marco claustrofóbico y composiciones desequilibradas. La atmósfera de desesperación es expresada a través de un estilo visual que enfatiza cuadros oscuros. La luz principal proviene de lámparas, ventanas, etc., que se encuentran dentro del lugar donde se desarrolla la acción. La escasa luz produce áreas de gran contraste y sombras, las que funcionan escondiendo caras, piezas, etc.; y, por extensión, actúa escondiendo la motivación real de los personajes:

Una gabardina, la ciudad de noche, los adoquines mojados. Mucho calor en el ambiente, una Colt deformando la chaqueta y los recuerdos de una mujer fatal. Es todo lo que han necesitado algunos de los mejores cineastas para desarrollar todo un género, el del cine negro, en el que la ambigüedad moral de los protagonistas, la figura del antihéroe y una buena dosis de misoginia se dan la mano con la violencia, las bandas de gánsters, la mafia y una policía tan corrupta como los políticos que la mantienen<sup>64</sup>.

Cabe señalar otra serie de características visuales como el manejo del *flash-back* para dar mayor realismo y la voz en *off* del protagonista, efecto que provoca mayor subjetividad. En términos de estilo y técnica, puede resumirse que el *film noir* abunda en escenas nocturnas, tanto interiores como exteriores, con *sets* que sugieren un realismo sórdido e iluminación que enfatiza las sombras y acentúa el ambiente de fatalismo. Los tonos oscuros y el tenso nerviosismo son reforzados por una oblicua coreografía de la acción, composiciones expresionistas y ángulos de cámara sofocantes. Para enfatizar muchos de estos efectos era de suma importancia que las cintas se hicieran en blanco y negro. Recientemente se han logrado efectos expresivos similares en películas a color gracias a una iluminación y una escenografía especiales. En todo caso, tanto de la narrativa de la película como de la composición de la imagen final se desprende, generalmente, una sensación de fracaso. La temática en todo momento refleja el contexto, y la necesidad de un desenlace favorecedor.

El crimen, visto como el hecho de quebrantamiento de la ley y visto desde la perspectiva de quienes lo cometen, es la característica más constante de la película negra. Son pocos los estilos o series en toda la historia del cine que en un lapso tan reducido acumulen tantas desenfundadas brutalidades y asesinatos. La

---

<sup>64</sup> "Cine negro", *Telepolis*, <http://www.telepolis.com/monografico/mono020/>

muerte sórdida o extravagante surge siempre como final de un sinuoso y angustioso camino. Podría decirse que el filme negro es, en toda la extensión de la palabra, un film de muerte.

Por otra parte, pocas películas han mostrado la inseguridad de las relaciones entre los individuos del hampa. Se pueden entrever, en la galería de delincuentes y sospechosos, algunas estratagemas de autoridad, complejas y cambiantes, que hacen pensar en ciertos lazos de relación de determinadas estructuras políticas; y se aprecia que se sustentan sobre el dinero, el vicio, la extorsión y la traición. La misma ambigüedad se extiende a la ambivalencia de los caracteres. El héroe de una sola pieza, el *gángster* primitivo a lo *Scarface* (“Cara cortada”), ha desaparecido de la película negra, dando lugar a la aparición de todo un mundo de asesinos angélicos, de bandidos neuróticos, de jefes de banda megalómanos, y de comparsas inquietantes o tarados. Existen, asimismo, los ejecutores de la terrible sociedad anónima del crimen al estilo de *Sin conciencia*, todos ellos toxicómanos, viciosos o enajenados. Ocurre incluso que, a veces, si son víctimas es porque no han conseguido ser verdugos.

También se observan algunas contradicciones por parte del héroe: a menudo es un hombre ya maduro, casi viejo, y ni siquiera guapo. Y en otras ocasiones es un héroe pasivo que se deja arrastrar hasta el límite entre la ley y el crimen, como Orson Welles en *La dama de Shanghai* (1947). Este, como se ve, se encuentra lejos del clásico superhombre de la película de aventuras:

Es así como el sólido vehículo de la narración clásica se abandona a la deriva en un océano inescrutable: sin rumbo seguro que oriente a los personajes, el héroe deambula triste, cansado, oculto tras severas máscaras (lo mismo vale para el rostro tosco de Humphrey Bogart que para la mirada incierta de Robert Mitchum). Incauto, el arquetipo masculino se revela desprovisto de la energía que le es habitual, ora un vulgar vendedor de seguros -Fred MacMurray en *Perdición*-, ora un vagabundo dubitativo, como John Garfield en *El cartero siempre llama dos veces*. ¿Qué hombre ha sido más insignificante que el Edward G. Robinson de *Perversidad* y cuál más inseguro que el Joseph Cotten de *Niágara*?<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Bou, Núria, *op. cit.*, nota 68.

Es latente esa ambigüedad tan característica del género en los personajes femeninos, cuyo más frecuente exponente es la mujer fatal. La *femme fatale*, de trayectoria similar a la del *gángster* -precipitadamente desplazado por la intrusión de las historias de detectives-, no sólo se acomoda a una sociedad ociosa, sino que ambiciona tener el mundo en sus manos, tal y como lo hacen los varones. De ella puede decirse que está frustrada y es criminal, mitad devoradora y mitad devorada, desenvuelta y acorralada; y que, al final, cae víctima de sus propias trampas. Como señala Núria Bou<sup>66</sup>, en un espacio “*en el que no hay lugar para el héroe solar*”, la figuración femenina toma la iniciativa en el relato, “*se apodera del reino oscuro del cine negro y amplifica la turbulenta moral que convoca el género: seductoras, farsantes, mortíferas desde el primer beso, anulan también todo intento de linealidad argumental y, despiadadas, conducen al héroe hacia un desolado callejón sin salida*”.

Podría decirse que, en el cine negro, el debilitamiento de la masculinidad dinamiza a aquella feminidad que aspira a poseer algo más que un hogar ordenado. Frente a la incorporación masiva de los varones a las filas armadas debido a los conflictos bélicos de la época, estas mujeres fatales encuentran la oportunidad de ir a la búsqueda de bienes materiales y, retomando hábitos pasados (como aquella figuración femenina de los inicios del cinematógrafo: las “vampiresas” vestidas con satén negro, luciendo cabelleras intrincadas y largos cigarrillos con boquilla), se convierten en “*venenosos reclamos en circulares salones de baile*”. Estas mujeres liberadas, estas “*diosas imprescindibles de lujosos santuarios al servicio del ocio y de la corrupción*”, prefieren estar al lado de hombres que, lejos del combate, se enriquecen con las pérdidas de la guerra. Ligadas de esta manera a maestros depravadores, son utilizadas para atraer a víctimas atables. Pero la “*femme fatale*” aprende rápidamente el lenguaje de la seducción y, tan perversa o más que el hombre, empieza a trabajar por cuenta propia y sueña con prescindir del marido explotador<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> *Idem.*

Por otra parte, el tema de la violencia ha sido renovado en la historia del cine por la película negra. En primer lugar, se ha abandonado una de las convenciones clásicas en la película de aventuras: el combate en igualdad de condiciones o de armas. La lucha se convierte en “ajuste de cuentas”, en palizas inhumanas, o en la fría ejecución. La primera secuencia de la película de Robert Siodmak, *Forajidos*, donde dos hombres, en busca de su víctima, aterrorizan a los clientes de un bar con una seguridad casi profesional, casi naturalmente, y que hace pensar en *cumplidores de su deber* al igual que los hombres que integraban la Gestapo hitleriana, quedará seguramente como uno de los momentos más estremecedores del cine norteamericano, como un fragmento inolvidable de documental que hace surgir a una raza desconocida.

También el cine negro incluye a anormales, a burdos asesinos, a viscosos cobardes, a delincuentes humillados por sus cómplices y a veces también a individuos desenfrenados. En fin, una gama inédita de crueldades.

En el verdadero filme negro, lo insólito es inseparable de lo que se podría llamar “*la incertidumbre de los móviles*”. Y es este acento de confusión el que precisamente constituirá la medula misma del onirismo o aspecto de mal sueño que caracteriza a la serie negra. Hay también obras cuyo marco artificioso encara únicamente al símbolo y a la ficción. Es la acumulación de planos realistas sobre un tema extraño, su conjunto, lo que crea una atmósfera de pesadilla, tan característica de la verdadera película negra, cuya alma son, sobre todo, los decorados interiores más que los exteriores:

De principio a fin asistimos a una crónica realista - documental confrontada con la utilización de elementos oníricos que dan como resultado una atmósfera de pesadilla, requisitoria ineludible para desorientar al espectador y hacerle perder sus esquemas habituales. Y en ese misterio conseguido por la incertidumbre de los móviles dentro de una situación claramente kafkiana radican los postulados de la serie, regida por una total, fría y calculada ambigüedad<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> “El *thriller*: cine de gánsters y cine negro”, *Cine clásico*, <http://www.cineclasico.com/polic/poli/gansters/gansters.htm>

Se deduce fácilmente que todos los componentes del estilo negro conducen a idéntico resultado: desorientar al espectador, el cual no encuentra sus puntos de guía habituales. El público de cine está acostumbrado a ciertos convencionalismos: acción lógica, distinción evidente entre el bien y el mal, caracteres definidos, móviles claros, escenas más bien espectaculares que realmente brutales, heroína exquisitamente femenina y héroe honesto. El bien y el mal se codean con frecuencia, hasta el punto de confundirse. Se sospecha tanto de la víctima como del verdugo, quien por añadidura continúa apareciendo simpático. La protagonista suele ser viciosa, toxicómana o borracha. En definitiva, la película adopta el carácter de un sueño y el público busca en vano la vieja lógica de antaño, tan bondadosa y fácil.

Se aprecia, asimismo, que la violencia desborda los cauces, confundiendo con lo extraño e inquietando con esa especie de crueldad gratuita; por otra parte, hay que reconocer que esa puja en el asesinato magnifica dramáticamente al asesino. En resumen, se podría hablar del cine negro así: la ambivalencia moral, la violencia criminal y la contradictoria complejidad de las situaciones y de los móviles, concurren para crear en el espectador un mismo sentimiento de angustia y de inseguridad, que es la característica propia de la película negra de nuestra época. Así, pues, se comprueba que la vocación del filme negro será la de provocar ansiedad.

En suma, entre las principales características que distinguen al cine negro pueden mencionarse las siguientes<sup>69</sup>:

- a) Personajes estereotipados.
- b) Historias dramáticas en las que la muerte o la violencia mortal tienen un protagonismo importante en el desarrollo del tema.
- c) Los conflictos y la criminalidad vienen determinados por un contexto social.

---

<sup>69</sup> *Op. cit.* nota 61.

- d) Los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas.
- e) Protagonistas que representan seres humanos en el límite (héroes, villanos, ambiciosos, etc.), solitarios, desconfiados; no muestran sus sentimientos y son escépticos e irónicos.
- f) Presencia de la llamada *femme fatal*, capaz de dominar al protagonista por su atractivo sexual y con unos fines inconfesados; son mujeres inteligentes, ambiciosas, calculadoras.
- g) La acción narrada es contemporánea y se ubica preferentemente en espacios urbanos, principalmente en la noche: clubes nocturnos, fábricas abandonadas, etc., en ciudades como Chicago, Los Ángeles y San Francisco, principalmente.
- h) Los finales suelen experimentar la resolución insatisfactoria de los conflictos (pesimismo, muerte como destino liberador).
- i) Estética visual de carácter expresionista.
- j) Diálogos cortantes, muy “cinematográficos” y frecuentemente cínicos.
- k) Historias basadas en novelas baratas y en reportajes periodísticos.

### **2.2.3 Antecedentes del cine negro**

El género llamado negro, cuya denominación les corresponde a los franceses, es como un gigantesco árbol cuyas ramas están formadas por distintos medios de expresión; estas ramas serían, principalmente: la novela negra, el cine, el teatro, la radio y el *comic*. El cine negro está considerado, por lo general, como el resultado de una fusión entre el cine de terror de la década de 1930 de la Universal Pictures y el subgénero de ladrones y policías, aunque este último no ponía de manifiesto una preocupación por los orígenes sociales del crimen. Pero, si la fuente inmediata del filme negro es la novela negra, ésta deriva, a su vez, de la novela policiaca y hay diferencia entre ambas corrientes.

Los investigadores sugieren que el origen inmediato del llamado “*film noir*” emana de la novela policial negra de origen americano o inglés, especialmente la desarrollada durante la década de 1920, cuando surgió una nueva variedad de historia policiaca difundida a través de las revistas de la época: el *thriller*. Esta nueva corriente se propuso derribar las barreras que separaban la ficción detectivesca de otros géneros populares, como la intriga y los relatos de espías. Entre los más destacados autores estadounidenses de este género figuran Samuel Dashiell Hammett, creador de Nick Charles y Sam Spade, y Raymond Thornton Chandler, creador de Philip Marlowe, uno de los detectives más populares del siglo XX. Muchas obras de ambos escritores se han convertido en fuentes para los guiones de cine, consiguiendo gran éxito.

Hammett destacó sobre todo por su realismo, por la franqueza con que dibuja a sus personajes y escribe su diálogo, así como por el impacto con que se desarrolla el argumento, que supone la descripción gráfica de actos brutales, y por las actitudes sociales, hipócritas y cínicas. Está considerado como el autor que ennobleció la novela policiaca y que demostró que también en este género se pueden denunciar las corrupciones políticas y económicas, aunque nada de todo esto está reñido con el humor. *El halcón maltés* (1930), en la que Hammett da vida a su personaje más conocido, Sam Spade, fue la pionera del estilo de novela negra policiaca. Por su parte, Chandler es conocido ante todo por ser el creador de Philip Marlowe, un duro y honesto detective privado cuya sensatez choca en ocasiones con el entorno brutal, sórdido y envarado de California, donde trabajaba.

En general, puede decirse que los detectives más famosos de la tradición de la novela policiaca estadounidense eran tipos duros que trabajaban más por dinero que por diversión. Si bien estas historias respetaban todas las reglas clásicas del género, el énfasis se ponía más en la acción, y la intriga pasaba a ocupar una posición secundaria.



Durante la Segunda Guerra Mundial ya habían circulado, aunque en forma clandestina y limitada, las novelas de Chandler, Hammett, Horace McCoy, David Goodis, Cornell Woolrich, James M. Cain y otros grandes de la novela detectivesca estadounidense de la línea dura, cuyas obras eran mucho más que meros relatos policiales y describían un mundo oscuro y corrupto en el que los límites entre el bien y el mal eran poco distinguibles. De hecho, entre las diferentes historias del género *noir*, las escritas por James M. Cain destacan por sus apasionados personajes, cuyas acciones son inevitablemente motivadas por el sexo. Esta particularidad provocó más de una dificultad para llevar a la pantalla sus novelas, en una época en la que el cine aún no se mostraba explícito con estos temas. Sin embargo, son estas historias las que han sobrevivido mejor al paso de los años y aún se muestran tanto o más poderosas que cuando fueron filmadas.

Fue en 1945 cuando el francés Marcel Duhamel diseñó para la editorial Gallimard una colección de novelas policiacas a las que su amigo, el guionista Jacques Prévert, denominó *Série Noire* (Serie Negra), cuya presentación se distinguía por una cubierta negra con una orla amarilla; este proyecto se inspiraba en el nombre de una revista norteamericana del mismo tipo, llamada *Black Mask*, que surgió en 1920. De ahí surgió la expresión “novela negra”. En su mayoría adaptados a la pantalla, estos textos dieron origen al cine negro o “*film noir*”.

Para algunos autores, los textos publicados en *Black Mask* pueden sin mucho riesgo considerarse novelas negras por el tratamiento realista, el tipo de argumento y el enfoque de crítica social. En esencia, la novela negra debe reunir una de las características citadas: el relato de un conflicto que suele llevar en su esencia un hecho delictivo, que se desarrolla en un entorno fácilmente reconocible con personajes igualmente identificables (verosimilitud) en unión al menos de otra de las dos más esenciales, el realismo y la crítica social.

Por otra parte, cabría mencionar que los “*pulps*”, el soporte donde aparece esa nueva escuela literaria, eran publicaciones baratas, debido a la escasa calidad de la pasta de papel hecha con pulpa (de donde sale el nombre), y por ello se convirtieron en el típico producto de narrativa de evasión para consumo de masas. Los “*pulps*” asumieron el papel de crónica y testimonio del violento presente de la época; solían editar varios relatos por número y se caracterizaban por sus portadas llamativas y por especializarse en cada uno de los diferentes géneros de literatura popular. *Black Mask*, sin embargo, llegó a ser un tipo de *pulp* diferente en cuanto al conjunto de autores que abrigó, a cuyos textos su director más conocido, Joseph T. Shaw, exigirá una calidad superior a la que normalmente era necesaria para publicar en aquellos folletos. Por ello las narraciones de *Black Mask* y su particular visión crítica estaban en primera línea de la literatura de consumo de masas para dar cuenta de aquellos mecanismos perversos de la sociedad capitalista; sin pretensiones quizá, pero con gran calidad.

Las principales líneas temáticas que caracterizan la narrativa vehiculada en los “*pulps*” fueron dos, según explica José María Latorre<sup>70</sup>, y ambas serían muy aprovechadas posteriormente por el cine negro: la tendencia de nombre “*crook-story*”, caracterizada por el protagonismo de los delincuentes; y la tendencia denominada “*hard-boiled*”, cuyo punto de vista asumía la defensa del ciudadano contra las agresiones del *gangsterismo* y contra la corrupción administrativa, manifiesta en todos los órdenes.

En términos generales, se conoció como “*hard boiled*” a las novelas policiales negras de origen inglés cuyo inicio remoto, y ciertamente más representativo, se encuentra en los relatos de Conan Doyle y su Sherlock Holmes. En Norteamérica, “*hard boiled*” era el adjetivo que comúnmente acompañaba las descripciones editoriales para la promoción de los relatos: una promesa de acción intensa, de fuerza acorde con los tiempos que corrían. El tratamiento de temas y

---

<sup>70</sup> Latorre, José María, “El cine negro: Un género sin límites cinematográficos”, *La Gangsterera*, <http://gangsterera.free.fr/cineGenero%20sin%20limitesJLatorre.htm>

personajes era heredero directo del realismo. La novela "*hard boiled*" era la novela de la acción y de la mirada, que desmitificaba muchos de los escenarios falsos de la novela policial. En la tradición literaria de este estilo, los escritores crearon al personaje "duro", es decir, aquel que tiene una forma cínica de actuar y de pensar que le separa de las emociones comunes; es un romanticismo con capa protectora.

Por todo ello es que, cuando las películas de los años cuarenta se volvieron hacia los "duros" bajos fondos morales americanos, la escuela literaria "*hard-boiled*" estaba esperando con sus convenciones vigentes de héroes, personajes secundarios, argumentos, diálogos y temas. Para Paul Schrader, el más *hard-boiled* de los escritores de Hollywood fue un autor, ya citado, Raymond Chandler, cuyo guión para *Perdición* (dirigida en 1944 por Billy Wilder), basado en una historia de James M. Cain, fue el mejor escrito y más característicamente "*noir*" de esa época. Además, *Perdición* fue la primera película realmente representativa de la esencia del "*film noir*": algo de poca monta, irredento, antiheroico<sup>71</sup>. Como comentario al respecto puede agregarse que, en sus etapas finales, el "*film noir*" adaptó y después sobrepasó a la escuela *hard-boiled*. Películas maníacas o neuróticas posteriores a 1948, como *Con las horas contadas* (1949) de Rudolph Maté, *Al rojo vivo* (1949) de Raoul Walsh, *Al borde del peligro* (1950) de Otto Preminger, *Corazón de hielo* (1950) de Gordon Douglas y *Los sobornados* (1952) de Fritz Lang, son todas *post-hard-boiled*.

Continuando con la novela negra, puede decirse que es la novela del mundo profesional del crimen. Debe su nombre, entonces, a dos factores: a que originalmente fue publicada en la revista *Black Mask* de Estados Unidos y en la colección *Série Noire* francesa, y a los ambientes "oscuros" que logra. El término se asocia a un tipo de novela policiaca en la que la resolución del misterio no es el objetivo principal; es habitualmente bastante violenta y las divisiones entre el bien

---

<sup>71</sup> Schrader, Paul, "La otra leyenda negra. Notas sobre *film noir*", ABC.es, [http://cultural.abc.es/semanal/semana/fijas/cine/estasesmana\\_002.asp](http://cultural.abc.es/semanal/semana/fijas/cine/estasesmana_002.asp)

y el mal están muy difuminadas. La mayor parte de sus "héroes" son individuos derrotados, en decadencia, que buscan encontrar la verdad (o algún atisbo de verdad). Actualmente se le considera el subgénero más cercano a la crónica periodística y al relato social reivindicativo de los desajustes, injusticias y lacras del sistema. En el terreno autoral, se considera a John Carroll Daly como precursor de un tratamiento realista de la temática criminal.

José F. Colmeiro define a la novela policiaca como una *"narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado"*<sup>72</sup>. Puede decirse que es un relato de misterio en el que se plantea un enigma criminal, por lo general un asesinato, investigado por una o más personas. El protagonista suele ser un detective o un oficial de policía y la narración se ofrece en primera o en tercera persona. El encargado de la investigación interroga a los sospechosos y reúne pruebas para reconstruir el crimen. El detective comparte con el lector las pistas que va encontrando, pero no revela su significado hasta el final de la novela.

Dentro de este género, la investigación desarrollada a lo largo de la narración se basa en el análisis del móvil, las circunstancias y los medios que llevaron a cometer el crimen; y el caso se resuelve tras eliminar a todos los sospechosos que no se ajustan a estos criterios. Con el fin de que la trama resulte difícil para el detective e interesante para el lector, el autor va sembrando de obstáculos el desarrollo de la investigación: diversos sospechosos, nuevos casos de asesinato, pretextos para desviar la atención del lector y, a menudo, episodios de violencia. Sólo al final, se desenmascara al culpable y se explican los pasos seguidos para resolver el caso.

Javier Coma explica que se trata de una literatura narrativa, con origen en Estados Unidos durante los años veinte y con desarrollo típico y primordialmente norteamericano, ceñida al enfoque realista y sociopolítico de la temática

---

<sup>72</sup> "El nacimiento de un género", *La Gangsterera*, <http://gangsterera.free.fr/histnacigenero.htm>

contemporánea del crimen, encauzada paulatinamente como un género determinado y con una dimensión de crítica social<sup>73</sup>. Paco Taibo II, por su parte, señala lo siguiente:

Una novela negra es aquella que tiene en su corazón un hecho criminal y que genera una investigación. Lo que ocurre es que una buena novela negra investiga algo más que quién mató o quién cometió el delito, investiga a la sociedad en la que los hechos se producen. Empieza, contando un crimen, y termina contando cómo es esa sociedad<sup>74</sup>.

Sin embargo, también se ha demostrado la existencia de vínculos entre el movimiento poético realista de la década de 1930 en Francia y el cine negro de Hollywood. Está claro que el fatalismo, por ejemplo, de *Los amantes de la noche* (rodada en 1947 y estrenada en 1949), dirigida por Nicholas Ray, parece indicar una vuelta apasionada a los temas de *Muelle de brumas* (1938) de Marcel Carné. Realmente Ray fue el primero en utilizar un helicóptero en el rodaje de las secuencias de acción en un intento consciente de evocar la idea de destino e inevitabilidad.

El reflejo más inmediato del universo delictivo y de la conflictividad callejera encontraba acomodo también en las páginas de la prensa. A su vez, las películas de temática criminal comenzaron a surgir -si bien con un grado de homogeneidad genérica muy inferior- casi al mismo tiempo que las novelas, lo que en ocasiones ha permitido considerar que, al menos en este primer momento de su desarrollo, el cine de *gánsters* apareció vinculado al periodismo y a la crónica de actualidad. El periodismo parecía ser, entonces, el tronco común del que nacen, en primera instancia (pues no será ésta su única fuente de inspiración), tanto los argumentos de la literatura como los del nuevo modelo cinematográfico; y también la fuente de donde proceden algunos de los primeros guionistas del cine sonoro y algunos de los más conocidos novelistas de la serie negra.

---

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> *Idem.*

La muerte del fiscal de Nueva York, William J. Fallon (de gran actualidad en la prensa de la segunda mitad de los años veinte), el asesinato del fiscal de Los Angeles, Earl Rogers, y el cuerpo sin vida -encontrado en un subterráneo- del periodista Jake Lingle son, entre muchos otros, algunos de los sucesos que ofrecieron, primero a la prensa, carnaza especulativa y, luego, al cine, material de base para la ficción. Varias películas, de hecho, tomaron como base aquellas noticias; respectivamente: *The Mouthpiece*, *Alma libre* y las dos realizadas en 1931 que se inspiran en el tercero de aquellos casos: *Danzad, locos, danzad* de Harry Beaumont, y *El dedo acusador* de John Francis Dillon.

Si bien la prensa constituía el primer canal suministrador de soportes argumentales para la ficción criminal, los escenarios teatrales recurrieron, asimismo, con frecuencia a esta fuente de materia prima para conformar la primera versión de aquella. Con raíces o sin ellas en las páginas de los periódicos, lo cierto es que -de forma paralela a la novela- el teatro ofrece por aquellos años una cantera de gran productividad para los argumentos de las películas que van configurando el género.

También, antes de que el cine fijara su atención en estas nuevas líneas narrativas, el género negro se había impuesto y desarrollado con fuerza propia en el teatro norteamericano de los años veinte. Algunos éxitos de Broadway contruidos en torno al fenómeno del *gangsterismo* preceden, de hecho, a la aparición de las primeras novelas ilustradas en pasta de papel de baja calidad y económicos o *pulps* y, durante todos los años treinta, el teatro ya nunca dejó de proporcionar al cine ideas dramáticas para sus producciones sobre el universo del hampa. Así nacieron, entre muchas otras, películas inspiradas en la escena teatral neoyorquina, como *El bosque petrificado* (1936) de Archie Mayer, con Humphrey Bogart interpretando al *gángster* Duke Mantee, papel que dos años antes había hecho en Broadway.

Tanto para la crítica y para el público occidental la película negra, representa un género de importancia sociológica. Se manifiesta en ella cierto tipo de reflexión emotiva que, visto desde un punto de vista estricto, es tan peculiar en el tiempo como en el espacio, pero, al mismo tiempo, de múltiples contextos. Es así, sobre el plano de una afectividad de reacciones quizás efímeras, donde deberá buscarse la raíz de este estilo, que reúne a producciones tan distintas como *La dama de Shanghai* y *La jungla de asfalto*.

John Huston, Howard Hawks, Billy Wilder, Otto Preminger, Robert Siodmak, Orson Welles y Alfred Hitchcock se cuentan entre los directores más representativos del género. Sin embargo, a pesar de considerársele como un producto típicamente norteamericano, el *film noir* ha tenido seguidores en distintos países, principalmente en Europa.

El hecho de que el cine negro surgiera y se desarrollara dentro de la corriente general llamada "realismo americano" puede hacer pensar en una posible trasposición de modos a Europa, una vez que se concretó en su panorama cultural un movimiento de parecido signo realista, que en Italia y Francia asumiría verdaderas características vanguardistas. Sin embargo, ya en una primera aproximación desde un prisma metodológico se ve que los géneros se interfieren en estos dos países; puros o no, nunca alcanzarán el último término de la grandeza épica del lado estadounidense.

Ello es aplicable sobre todo a Francia, donde se ha pretendido ver una corriente de *films noirs* que abarca prácticamente desde los años treinta hasta la actualidad. Nada más lejos de la realidad, pues a la falta de agresividad y autenticidad de la mayoría de las películas francesas se une la desorientación de unas formas estilísticas que igual pueden aliarse con el realismo (en cuanto a los personajes), el romanticismo (escondido entre el tratamiento poético de lo "negro")

y el naturalismo (referido a los ambientes)<sup>75</sup>. Todo junto da como resultado un cine populista y costumbrista muy distante (salvo en contados casos) del realizado en los estudios hollywoodenses y recubierto, en cambio, por una suerte de fatalismo que con el tiempo viene a resultar enteramente gratuito. Empero, entre las cintas más famosas de esta corriente destaca, por ejemplo, *El clan de los sicilianos* (1969) de Henri Verneuil, obra maestra del género estelarizada por Jean Gabin

A nivel nacional, tal vez los inicios del género estén en trabajos como *Luponini. El terror de Chicago* (1935) de José "Ché" Bohr. Más tarde Juan Orol cultivó un peculiar cine negro mexicano con películas como *Los misterios del hampa* (1944), *El reino de los gánsters* (1947) y *Gánsters contra charros* (1947); años después dirigió *El sindicato del crimen o La antesala de la muerte* (1953), coproducida con Cuba, y *Bajo la influencia del miedo o Gangsterismo en el deporte* (1954), así como *Historia de un gánster* (1968) y *Organización criminal* (1968), ambas coproducciones con Puerto Rico.

Sin embargo, los especialistas sostienen que el título del mejor "film-noir" mexicano acaso sea para *La noche avanza* (1951) del maestro Roberto Gavaldón. De hecho, Gavaldón está considerado como el cineasta nacional que con mayor seguridad se movió en la estilística y temática del cine negro y su inclinación hacia las temáticas oscuras es evidente en películas como *La otra* (1946), *En la palma de tu mano* (1950) y *El niño y la niebla* (1953), películas en las que realizó mancuerna con el escritor José Revueltas.

Paralelamente al surgimiento del cine negro hollywoodense, en México se comenzaron a explorar temáticas adecuadas a una estética *noir*. Sin embargo, fueron pocos los directores mexicanos que se aventuraron a experimentar con las posibilidades expresivas de la fotografía en blanco y negro como lo hizo Roberto Gavaldón en *La diosa arrodillada* (1947). En esta cinta, la maestría del fotógrafo Alex Phillips logra momentos de gran belleza plástica, mientras que los elegantes

---

<sup>75</sup> "El cine negro europeo", *Cine clásico*,  
<http://www.cineclasico.com/polic/negro/europeo/europeo.htm>



movimientos de cámara diseñados por Gavaldón contribuyen a crear una atmósfera asfixiante. El resultado es un filme con una gran fuerza expresiva, uno de los mejores de su realizador.

Entre 1964 y 1965 se realizó otra película relacionada con el tema: *El gángster*. Más recientemente, hay otros dos ejemplos más que rescatables de la presencia del género negro en el cine nacional: *Motel* (1983) de Luis Mandoki y, sobre todo *Llámenme Mike* (1982) de Alfredo Gurrola. En el terreno del “*videohome*” resalta *Gente común* (2004) de Ignacio Rinza, que representa una aproximación al cine negro que se realiza actualmente en países como Estados Unidos e Inglaterra. Otros casos, calificados como cercanos a la imitación burda del género, son *Nicotina* (2003) de Hugo Rodríguez y *Matando Cabos* (2004) de Alejandro Lozano. También se incluye en el género la cinta *Cero y van cuatro* (2004), codirigida por Alejandro Gamboa (episodio *El Torzón*), Antonio Serrano (episodio *Vida exprés*), Carlos Carrera (episodio *Barbacoa de chivo*) y Fernando Sariñana (episodio *Comida de perros*).

Hay cine negro en lugares tan lejanos como la India, donde el productor S. Mujerjee llevó a las pantallas, en 1943, el mayor éxito de la productora: *Kismet* (*Destino*), una imitación del cine negro de la Warner Brothers. Varias décadas después, en Irlanda se realizó la película más conocida de Neil Jordan, *Mona Lisa* (1986), que es un filme policiaco en el que se percibe la influencia de este tipo de cintas.

El cine negro ha tenido repercusiones en otros ámbitos, como la literatura y el *comic*. En el terreno literario cabe señalar que, entre 1939 y 1975, el género de la novela policiaca experimenta un importante desarrollo bajo la influencia del cine negro estadounidense. Tanto así, que la novela policiaca, que había tenido un escaso desarrollo en las letras españolas, en la década de 1970 surgió con gran fuerza de escritores influidos, tanto por el cine negro estadounidense como por las novelas de este mismo género europeas y americanas, como: Eduardo Mendoza,

Manuel Vázquez Montalbán, Andréu Martín y, por supuesto, Juan Madrid. Otro español que reconoce la influencia tanto del cine negro como de la novela policiaca es Antonio Muñoz Molina.

#### **2.2.4 Evolución histórica del cine negro**

Convertida en la primera potencia económica mundial tras el desenlace de la primera gran guerra con la derrota de Alemania y el grave endeudamiento financiero de Inglaterra y Francia, la sociedad estadounidense experimenta durante la década siguiente un crecimiento industrial y económico sin precedentes que la lleva a convertirse en la primera sociedad de consumo de masas.

Esta fase de prosperidad inusitada, que permite la incorporación de la mujer al trabajo y que facilita la entrada en los hogares americanos de la radio, el automóvil o los primeros electrodomésticos, conduce, en otro orden de cosas, a un fervoroso culto a la libertad de mercado y al espíritu empresarial e innovador que, según la ideología del momento, son los motores de la nueva situación de progreso que vive el país. La mitología americana del éxito encuentra así terreno abonado sobre el que fertilizarse y los supuestos triunfadores, entre los que se encuentran el emprendedor Al Capone y algunos otros amigos suyos, gozan, en estos años veinte, de una popularidad y de una admiración que ocultan las contradicciones de una sociedad cuyas diferencias internas se acrecientan cada día que pasa.

La corrupción, mientras tanto, aprovechó esta fase de desarrollo y expansión capitalistas para extender sus tentáculos por todas las esferas de la administración pública. Ambos factores (desarrollo económico y corrupción política y administrativa) atraen a las ciudades a una masa de excluidos que buscan en sus calles la posibilidad de un enriquecimiento rápido, fácil y poco escrupuloso.

El *gangsterismo* se convierte de este modo en un fenómeno de progresiva extensión que invade las ciudades aprovechándose del último triunfo de la América rural sobre la América urbana: la ley seca de 1919, que prohibió el consumo, la venta y la distribución de bebidas que contengan más de un 0.5% de alcohol. Amplios sectores de la sociedad norteamericana y de sus propias instituciones, se convierten así en delincuentes casi habituales que consumen bebidas alcohólicas en bares clandestinos cuyos propietarios, ante la imposibilidad de recurrir a la policía o a los tribunales para su defensa, son extorsionados por las bandas de *gángsters* que controlan también la venta y la distribución de este tipo de bebidas.

Las incursiones de la mafia se vuelven un asunto cotidiano. La mafia había comenzado a actuar en Sicilia en la época feudal para proteger los bienes de los nobles; pero durante el siglo XIX se transformó en una red de clanes criminales que dominaban la vida rural siciliana y cuyos miembros estaban obligados a guiarse según un rígido código de conducta que les exigía evitar cualquier contacto o cooperación con las autoridades. Algunos de los integrantes de esta organización delictiva emigraron a Estados Unidos a comienzos del siglo XX, donde no tardaron en aprovechar las redes del crimen organizado de este país, especialmente durante la etapa de la prohibición de bebidas alcohólicas en la década de 1920. Cuando la revocación de esta ley en 1933 puso fin al contrabando de alcohol, la mafia se dedicó a otras actividades ilegales como el juego, la prostitución y, en los últimos años, los narcóticos.

En medio de este clima social someramente dibujado surgen algunos filmes que, de forma incipiente, aluden en sus fotogramas al fenómeno del *gangsterismo*. Se trata de los primeros antecedentes de un género que nace al mismo tiempo que el cinematógrafo; se convierte, durante estos años, en un espectáculo de masas para una sociedad que puede disfrutar ya de un cierto ocio.

El derrumbe del sistema financiero que provoca el *crack* de 1929 acaba de un plumazo con la creencia en un crecimiento económico ininterrumpido, sin

retrocesos, y sume al país en una oleada de bancarrotas y a la sociedad norteamericana en una crisis social, económica y de valores sin precedentes. El optimismo incauto de la década anterior deja paso a los grises nubarrones del pesimismo y la nación se introduce en un larguísimo túnel del que no logrará escapar sino hasta mediada la década de los años cincuenta. Un túnel que, sin embargo, sirve para alumbrar en la oscuridad de sus paredes el período clásico de un movimiento que más tarde llegará a ser conocido como cine negro.

De hecho, son los años inmediatamente posteriores al desastre financiero de 1929 -el período más duro de la Depresión- los que ven surgir también las películas más radicales del cine de *gángsters*, con títulos como *Hampa dorada* (1931) de Mervyn LeRoy, *El enemigo público* (1931) de William Wellman, o la ya citada *Scarface, el terror del hampa* (1932) de Howard Hawks, quien dirigiera también *El código penal o Código criminal* (1931). Es ésta, entonces, la primera etapa del cine negro americano, caracterizada por ser un reflejo de la lucha contra el crimen organizado, tema patente en las cintas mencionadas. Son años de incertidumbre, de desasosiego, de un cierto vacío de poder que posibilita la irrupción, entre sus intersticios, de unas imágenes que nadan a contracorriente de las recomendaciones oficiales.

Otras cintas negras del periodo, de acuerdo con el catálogo presentado por el Dr. José Luis Sánchez Noriega<sup>76</sup>, son: *El acusador de sí mismo* (1930) de John Cromwell; *Fuera de la ley* (1930) de Tod Browning; *El dedo acusador* (1931) de John Francis Dillon; *El presidio* (1931) de George Hill; *Redimida* (1931) de George Abbott; *Damas de presidio* (1931) de Marion Gering; *Alma libre* (1931) de Clarence Brown; *Conducta desordenada* (1931) de John Considine; *El escándalo del billón de dólares* (1932) de Harry Joe Brown; *Alcohol prohibido* (1932) de Victor Fleming; *Alias, la condesa* (1932) de Alexander Hall; *El monstruo de la ciudad* (1932) de Charles Brabin; *La carretera del infierno* (1932) de Rowland Brown; *Los asesinatos de la Calle Morgue* (1932) de Robert Florey; *La dama del club nocturno* (1932) de

---

<sup>76</sup> *Op. cit.*, nota 67.

Irving Cummings; *Dama por un día* (1933) de Frank Capra; *El crimen del siglo* (1933) de William Beaudine; *Matando en la sombra* (1933) de Michael Curtiz; *Los desaparecidos* (1933) de Roy del Ruth; *El vagón de la muerte* (1934) de Harry Beaumont; *La ciudad siniestra* (1934) de Lloyd Bacon; *El misterio del Gran Hotel* (1934) de Eugene Forde; *El regreso del terror* (1934) de Howard Bretherton; *El caso del perro aullador* (1934) de Alan Crosland; y *El crimen del Dr. Crespi* (1935) de John H. Auer.

Así, las películas de *gángsters*, junto con los musicales, dominarían la pantalla a comienzos de 1930 y le dieron dinamismo, vigor y realismo a la cinematografía. Las instituciones públicas, sin embargo, no se encontraban en condiciones de soportar las dosis de violencia que destilaban las imágenes de estos filmes -glorificadores, en cierto modo, de la figura del *gángster*- y no tardaron en replantearse su actitud ante ellos. Algunas veces, inclusive, las reacciones procedían de las filas corporativas de los propios productores. De esta manera, gran parte de la violencia y la carga sexual de las primeras películas de *gángsters*, así como de las comedias musicales, fue reducida por la influencia de la Legión Católica para la Decencia y la creciente fuerza de las leyes de la censura de 1934.

Paralelamente, la radio y el “*comic*” tampoco fueron ajenos a este movimiento. A finales de los años veinte aparecieron en los periódicos norteamericanos las primeras tiras de dibujo realista y, en 1931, un personaje de “*comic*” de corte conservador y no humorístico, el detective Dick Tracy (creado por Chester Gould), consiguió un éxito desbordante que sólo encontraría oposición en otra nueva serie gráfica ideada en 1934: *Secret Agent X-9*, dibujada por Alex Raymond y con guión del mismísimo Hammett, colección que mantuvo un ácido tono mientras el novelista se ocupó de los textos.

Aprovechando el impacto popular de la radio, este medio fue usado mayoritariamente para responder al género negro, pues el cine ya estaba bastante constreñido por la censura. En esta línea, la radio presentaba seriales

reaccionarios que solían insertarse dentro de la propaganda de las instituciones yanquis; los más populares de estos seriales fueron *Gangbusters* y *Mr. District Attorney*, aparte de *Dick Tracy* –el héroe del “comic” convertido en personaje de un serial radiofónico-, en donde la narración tomaba como objeto de culto al FBI (en inglés, Federal Bureau of Investigation) y a los fiscales, todo lo contrario de la novela y el cine.

La ascensión a la presidencia del demócrata Franklin Delano Roosevelt, en 1933, y el rearme moral y económico que supone el “*New Deal*” van a tapar con cemento las fisuras del poder, dando lugar a un tipo de cine distinto que, más acorde con el clima de regeneración que vive el país, tratará de dar respuesta a los problemas planteados en esos difíciles momentos. Como resultado de la nueva voluntad de cambio comienza la persecución del *gangsterismo*, se deroga la ley seca el 5 de diciembre de 1933, se inician, a finales de la década, los procesos judiciales contra los jefes mafiosos y se impone el código Hays (bautizado así por dirigirlo el político y moralista Will Hays) por parte de la *Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)* debido al influjo del creciente poderío de las capas puritanas. Esta reglamentación representaba el intento de regular los valores morales del cine a través de un código de censura interna creado por la propia industria de Hollywood en 1930, el cual obligaba a todas las productoras pertenecientes a la *MPPDA* a pasar a la censura previa de sus guiones y películas.

La violencia es, con todo, la nota dominante de estos años en los que el bandolerismo se apodera del Medio Oeste; el gangsterismo traslada sus métodos a los sindicatos, las drogas y la prostitución; los pistoleros de la patronal se entregan a la ruptura de huelgas y a la persecución de los activistas sindicales, y el FBI (colaborador adicional en esta última tarea) emprende una dura batalla represiva contra los atracadores que asolan las zonas rurales. Bajo el lema del “aquí no pasa nada”, el cine más o menos negro se limitaría a desfigurar en lo posible estos macilentos retratos de la vida real. Cuando el lema cayó por sus

propios fueros, dicen los críticos, “abrió las puertas a los conciertos nauseabundos de las metralletas, en cuyo trasfondo reverberaba una lucha competitiva a gran escala en la que se debatían todos los códigos morales que posibilitaban una sociedad estratificada”<sup>77</sup>.

En los primeros años treinta, el cine supuso el espaldarazo definitivo al género negro al aportar las nuevas técnicas del sonido; así, la cotidiana violencia ciudadana no sólo adquiriría un rostro reconocible en la pantalla grande, sino también un sonido tristemente familiar para los espectadores. Es como si Hollywood hubiera estado esperando el nacimiento del cine sonoro para lanzarse masivamente encima de la novelística negra, incorporándole el protagonismo del sonido y contratando sólidos actores procedentes del teatro, así como algunos novelistas que tenían, por entonces, un gran éxito popular. Es decir, todos los elementos se conjugaron: la novela popular necesitaba la agilidad de los escenarios del cine y la movilidad de la cámara; por su parte, el cine necesitaba a los novelistas para tramar sólidamente sus ficciones y al teatro para reclutar a grandes actores que ahora –por los requerimientos del cine sonoro- tenían que saber hablar.

Todo el panorama se vuelve mucho más confuso como consecuencia del áspero combate ideológico que se libra en esos años; y desde las pantallas empiezan a emerger diferentes corrientes: el ciclo penitenciario, las películas de denuncia social, la apología de los agentes de la ley, etc., distintas en formas y contenidos, pero que reflejan, en cierto modo, el debate que se abre paso en la sociedad:

A la lógica de las acciones, al maniqueísmo distintivo entre el bien y el mal, a la espectacularidad y al dibujo cosificado de los personajes, el *thriller* opone acciones inciertas, relaciones confusas, ambigüedad del medio criminal y una antimoral: no en el sentido nietzscheniano de inmoralista, sino como confrontación subjetivista de una moral ya impuesta. Como género anticonvencional, el *thriller* expresa su caracterización de modos y fórmulas a través de una temática ambivalentemente filosófica y en cualquier caso política; y una complejidad de situaciones que no son más que el retrato fidedigno de una América desgarrada por

---

<sup>77</sup> *Op. cit.*, nota 73.

sus contradicciones históricas y, en última instancia, el reflejo de la inseguridad del hombre contemporáneo<sup>78</sup>.

En la segunda mitad del decenio se realizan otras muchas cintas dentro del género negro como, por ejemplo<sup>79</sup>: *La historia del hampa* (1936) de George B. Seitz; *Una hora en blanco* (1936) de Sam Wood; *Abogado criminal* (1936) de Christy C. Cabanne; *La ley en sus manos* (1936) de William Clemens; *Charlie Chan en la ópera* (1936) de H. Bruce Humberstone; *Taxi de medianoche* (1937) de Eugene Forde; *Sólo se vive una vez* (1937) de Fritz Lang; *El gran O'Malley* (1937) de William Dieterle; *El misterio del Gran Hospital* (1937) de James Tinling; *Yo soy la ley* (1938) de Alexander Hall; *Cuatro hombres y una plegaria* (1938) de John Ford; *El rey de Alcatraz* (1938) de Robert Florey; *Una dama en la morgue* (1938) de Otis Garrett; *El gong de la victoria* (1938) de Richard Torpe; *Penitenciaría* (1938) de John Brahm; *Pandillas de New York* (1938) de James Cruze; *El rey de Chinatown* (1939) de Alfred E. Green; *Ángeles con caras sucias* (1939) de Michael Curtiz; *Ellos me hicieron un criminal* (1939) de Busby Berkeley; *Robé un millón* (1939) de Frank Tuttle. *Rejas humanas* (1939) de Charles Vidor; *Huracán* (1939) de John M. Stahl; *El rey del bajo mundo* (1939) de Lewis Sélter; y *No estamos solos* (1939) de Edmund Goulding,

El transcurso de la década va decantando las diferentes opciones hasta que en 1940, cuando Estados Unidos recupera por fin la renta *per cápita* real de 1929 y empieza a vislumbrarse la salida del túnel de la Depresión, la amenaza de una próxima guerra aparece en el horizonte. La ocupación de Austria por las tropas nazis, ocurrida el 12 de marzo de 1938, disparó todas las alarmas y cada vez son más los inmigrantes austriacos y alemanes que huyen de sus países y buscan refugio en Norteamérica. La defensa de las libertades democráticas frente al nazismo se convierte así, gracias a la labor desarrollada por los grupos de inmigrantes, en una preocupación ética que, en mayor o menor medida, afecta a todas las capas sociales y que encuentra buen caldo de cultivo en un Hollywood

---

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> *Op. cit.*, nota 67.



de tendencias progresistas y, en algunas de sus capas, con simpatías izquierdistas durante toda la década. El eco de estas ideas resonará después, con un envoltorio distinto, en los ásperos fotogramas del cine negro.

Por entonces también apareció el “comic” negro considerado como el más interesante de todos: *The Spirit*, lanzado por Will Eisner en 1940; se trataba de una buena y típica expresión de la conflictiva década de los cuarenta en los Estados Unidos y cuyas viñetas poseyeron un ritmo de planificación casi cinematográfica.

Finalmente, el bombardeo de Pearl Harbor por la aviación japonesa el 7 de diciembre de 1941 provoca la entrada de Estados Unidos en el conflicto bélico y de nuevo sume a la sociedad norteamericana en una atmósfera de inquietud, de temor, de ambigüedad y de desasosiego que se traslada, de forma inevitable, a las imágenes de una producción (el cine negro) que empieza a tomar carta de naturaleza en ese mismo año con el estreno de *El halcón maltés*, primera incursión en la dirección que le daría a John Huston dos premios Óscar: al mejor guión y a la mejor dirección. Inspirándose en los modelos novelescos del género, Hollywood proporcionó también obras maestras como: *Historia de un detective* (1944) de Edward Dmytryk; *El sueño eterno* (1946) de Howard Hawks, y *El cartero siempre llama dos veces* (1946) de Tay Garnett. Por su parte, Raymond Chandler, el novelista ya mencionado, escribió los guiones de *Pacto de Sangre* (Wilder, 1944), *La Dalila Azul* (Marshall, 1946) y *Pacto Siniestro* (Hitchcock, 1951), entre varios más.

A estos trabajos se sumaron otros como<sup>80</sup>: *El gángster y la bailarina* (1940) de Archie L. Mayo; *Pasión ciega* (1940) de Raoul Walsh; *La isla del diablo* (1940) de William Clemens; *La carta* (1940) de William Wyler; *El misterio de Fiske Manor* (1941) de Charles Vidor; *El embrujo de Shangai* (1941) de Josef von Sternberg; *Alma en sombra* (1941) de W.S. Van Dyke; *La llave de cristal* (1942) de Stuart

---

<sup>80</sup> *Op. cit.*, nota 73.

Heisler; *El cuervo* (1942) de Frank Tuttle; *Estambul* (1942) de Norman Foster; *¿Quién mató a Vicki?* (1942) de H. Bruce Humberstone; *La sombra de una duda* (1943) de Alfred Hitchcock; *La dama desconocida* (1944) de Robert Siodmak; *Luz que agoniza* (1944) de George Cukor; *La máscara de Dimitrios* (1944) de Jean Negulesco; *Jack el Destripador* (1944) de John Brahm; *La mujer del cuadro* (1944) de Fritz Lang; *Alma en suplicio* (1945) de Michael Curtiz; *Ángel o diablo* (1945) de Otto Preminger; *La casa de la calle 92* (1945) de Henry Hathaway; *Misterio en la noche* (1945) de Lewis Allen; *Que el cielo la juzgue* (1945) de John M. Stahl; *Dillinger, el enemigo público número uno* (1945) de Mark Nossbeck; *Ángel negro* (1946) de Roy William Neil; y *Envuelto en la sombra* (1946) de Henry Hathaway.

Así, diferentes factores parecen haber contribuido al éxito inicial de este género: la inseguridad resultante de la II Guerra Mundial y del comienzo de la Guerra Fría; el miedo y la inseguridad surgidos en la industria a la vista de las investigaciones iniciadas por el Comité de Actividades Antiamericanas; la inseguridad sobre el papel de la mujer al verse primero emancipada de su papel tradicional para participar en la producción en tiempos de guerra y después obligada a reinsertarse en el trabajo del hogar como cualquier soldado al regreso de la guerra; cierta flexibilización de la censura, etc.:

... Los cineastas yanquis contaron la historia de su país. Y dentro de esta historia hay pocos hechos tan destacables como los que recogidos por el cine negro clásico, abarcan medio siglo de vida americana: las consecuencias de la primera guerra mundial, la Ley Seca, el gangsterismo organizado, el *crack* de 1929, la Depresión, los proscritos generados por la Depresión y su rabiosa caza a manos de los hombres del FBI, la segunda guerra mundial, las secuelas de esta guerra, los problemas de adaptación de los excombatientes a su regreso ..., temas todos ellos que han alimentado el género negro...<sup>81</sup>.

Con todo esto, a medida que el género fue avanzando en el tiempo, en la segunda época del cine negro americano las dosis de violencia y fascinación erótica fueron haciéndose más evidentes, como queda de manifiesto en filmes al estilo de: *Encrucijada de odios* (1947) de Edward Dmytryk; *Calcuta* (1947) de John Farrow; *Amor que mata* (1947) de Curtis Bernhardt; *El beso de la muerte* (1947)

---

<sup>81</sup> *Op. cit.*, nota 75.

de Henry Hathaway; *La senda tenebrosa* (1947) de Delmer Daves; *Los amantes de la noche* (1947) de Nicholas Ray; *El asesino poeta* (1947) de Douglas Sirk; *El callejón de las almas perdidas* (1947) de Edmund Goulding; *El proceso Paradine* (1947) de Alfred Hitchcock; *Doble vida* (1948) de George Cukor; *La ciudad desnuda* (1948) de Jules Dassin; *Sangre en las manos* (1948) de Norman Foster; *El abrazo de la muerte* (1948) de Robert Siodmak; *La cicatriz* (1948) de Steve Sekely; *La calle sin nombre* (1948) de William Keighley; *Almas desnudas* (1949) de Max Ophuls; *La casa de la colina* (1949) de Robert Wise; *Despacio, forastero* (1950) de Robert Stevenson; *Punto de ruptura* (1950) de Michael Curtiz; y *La jungla de asfalto* (1950) de John Huston.

Para 1949, las películas americanas estaban en medio de su onda más profunda y creativa. Nunca antes se habían atrevido a mostrar una visión tan dura y poco halagadora de la vida americana y no se atreverían a hacerlo de nuevo durante los siguientes veinte años. Por entonces, en Francia también conoció un momento importante el cine negro, específicamente el llamado “*polar*”, modalidad particularmente francesa del género policial, con directores clásicos como Jacques Becker (*Grisbi*, 1953), Jean-Pierre Melville (*Bob le flambeur*, 1956) Henri-Georges Clouzot (*Las diabólicas*, 1955), Jean-Luc Godard (*Sin aliento*, 1959) y Claude Chabrol (*Inspector Lavardin*, 1986). En su vertiente más difundida, el “*polar*” está más cerca de la serie negra norteamericana que a los clásicos esquemas del “*whodunit*” (“novela problema”) de origen británico. Los ingredientes incluyen cierta complejidad y hasta ambigüedad en el retrato de personajes, sin “buenos” y “malos” nítidamente diferenciados y una atención hacia psicologías y ambientes sociales antes que a la construcción de un enigma, a la manera de las novelas de José Giovanni y Georges Simenon, dos de los referentes del género<sup>82</sup>.

Simenon, por ejemplo, ocupa un lugar de honor en la narrativa policiaca con su célebre personaje del comisario Maigret, un investigador de la verdad muy

---

<sup>82</sup> “Polar = Cine policial francés”, *Diversica. Diversión inteligente*, <http://www.diversica.com/cine/archives/000601.php>

humano, cuyo método consiste más que en deducir, en intuir el motivo del crimen. Las novelas de Simenon se alejan de los esquemas tradicionales de la investigación y ofrecen intensos retratos psicológicos de personajes que se mueven en un mundo de soledad y hastío frente a la derrota. Entre su vastísima producción (casi 500 novelas) cabe mencionar *Maigret* (1934) y *El testamento Donadieu* (1937).

A partir de 1950 se operó un cambio dentro de las tendencias generales de la novela policiaca de habla inglesa, popularizándose ahora las de procedimiento policial, basadas en el *modus operandi* de los detectives reales para resolver sus crímenes. La diferencia con la tradición que anteriormente se expuso, estriba en que el lector no encontraba en los nuevos títulos héroes sin mancha, sino hombres falibles de carne y hueso, especialmente entrenados para el desarrollo de su oficio. Todo ello contribuyó a la evolución del cine policiaco, misma que estuvo condicionada por la incorporación de elementos de misterio y acción, dando lugar, en la tercera época del cine negro americano, al denominado “*thriller*”, esta etapa se caracteriza por su tono híbrido, acogiendo ingredientes procedentes de otros géneros. No obstante, para fijar la esencia de este orden de producciones conviene atender al momento en que se dio nombre al género.

En los años cincuenta se produjeron en los E.U. variadas cintas dentro del género negro; algunas de ellas, entre las mencionadas por el Dr. Sánchez Noriega<sup>83</sup>, son: *Las fronteras del crimen* (1951) de John Farrow; *Extraños en un tren* (1951) de Alfred Hitchcock; *La luz brilló dos veces* (1951) de King Vidor; *Un hombre acusa* (1952) de William Dieterle; *Destino: Budapest* (1952) de Robert Parrish; *Niebla en el alma* (1952) de Roy Ward Baker; *Investigación criminal* (1953) de Arnold Laven; *El hombre de las tinieblas* (1953) de Lew Landers; *Perseguida* (1953) de Rudolph Maté; *Pasado tenebroso* (1954) de William Seiter; *El regreso del gángster* (1955) de Lewis Allen; *El imperio del terror* (1955) de Phil Karlson; *Horas desesperadas* (1955) de William Wyler; *Semilla de maldad* (1955)

---

<sup>83</sup> *Op. cit.*, nota 67.

de Richard Brooks; *Sábado trágico* (1955) de Richard Fleisher; *La noche del cazador* (1955) de Charles Laughton; *Ligeramente escarlata* (1955) de Allan Dwan; *La casa de bambú* (1955) de Samuel Fuller; *La justicia al acecho* (1955) de Howard Koch; *El diabólico señor Benton* (1956) de Andrew L. Stone; *Más dura será la caída* (1956) de Mark Robson; *Mientras Nueva York duerme* (1956) de Fritz Lang; *Para ella, un solo hombre* (1957) de Michael Curtiz; y *Anatomía de un asesinato* (1959) de Otto Preminger.

En los sesentas Francia aportó obras notables a la filmografía negra, como *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard; *El último suspiro* (1966) y *El silencio de un hombre* (1967) de Jean-Pierre Melville; y *El clan de los sicilianos* (1969) de Henri Verneuil, considerada como una auténtica obra maestra del cine francés. Los E.U., por su parte, desarrollaron pocas obras dentro del género, como *La ley del hampa* (1960) de Budd Boetticher o *Un gángster para un milagro* (1961) de Frank Capra.

A partir de la década de los setenta, en la cuarta etapa del cine negro americano, el género en estado puro tendió a desaparecer. No obstante, algunos cineastas rescataron sus elementos esenciales, variando la ambientación e incluso proyectándola hacia el futuro. A esta corriente revisionista, no exenta de obras maestras, pertenecen títulos como: *Klute* (1971) y *Un ángel caído* (1987) de Alan J. Pakula; *Chinatown* (1974) de Roman Polansky; *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese; *Fuego en el cuerpo* (1981) de Lawrence Kasdan; *Hunter* (1986) de Michael Mann; *Perros de reserva* (1992) de Quentin Tarantino; *Casino* (1995) de Martin Scorsese; *La brigada del sombrero* (1996) de Lee Tamahori; *Al caer el sol* (1996) de Robert Benton; *Donnie Brasco* (1996) de Mike Newell; *L.A. Confidential* (1997) de Curtis Hanson; *La última seducción* (1997) y *La ciudad del pecado* (2005) de Robert Rodríguez, calificada como una reinención del género negro, trasladado a la violencia y decadencia de la época actual<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> *Idem.*

Por su parte, también el *polar* francés ha seguido evolucionando a partir de entonces, ofreciendo trabajos bien logrados como: *El círculo rojo* (1970) de Jean-Pierre Melville; *Police Python 357* (1975) y *Serie negra* (1979) de Alain Corneau; *El engaño* (1976) de André Téchiné; *La quiero con locura* (1977) y *Ciudadano bajo vigilancia* (1981) de Claude Miller; *Dossier 51* (1978) de Michel Deville; *Buffet froid* (1980) de Bertrand Blier; *5% de riesgo* (1980) de Jean Pourtalé; *Diva* (1981) de Jean-Jacques Beineix; *Tchao Pantin* (1983) de Claude Berri; *Inspector Lavardin* (1986) y *La flor del mal* (2002) de Claude Chabrol; *L. 627* (1992) de Bertrand Tavernier; *Fred* (1997) de Pierre Jolivet; *El pulpo* (1998) de Guillaume Nicloux; *En venta* (1998) de Laetitia Masson; *El caso Marcorelle* (2000) de Serge Le Péron; *Escenas de crímenes* (2000) de Frédéric Schoendelefer; *Mercaderes de arena* (2000) de Pierre Salvadori; y *Lee mis labios* (2001) de Jacques Audiard<sup>85</sup>.

### 2.2.5 Clasificación del cine negro

El cine negro es un radical rechazo al *American Way of Life* y al tradicional optimismo producido por Hollywood. La ambigüedad moral, la violencia criminal y la contradictoria complejidad de las situaciones le transmiten al espectador el mismo sentimiento de miedo o inseguridad. El cine negro es la patria de la amoralidad, los bajos sentimientos y los bajísimos fondos. Es también uno de los géneros en que mayores innovaciones técnicas y de narración cinematográfica se han dado:

El género negro, universo construido a la sombra del paraíso apolíneo del clasicismo, huye de la optimista nitidez de comedias, musicales o películas de aventuras, desestima la transparencia expositiva del relato hollywoodense, menosprecia al espectador olvidadizo del robusto marco de la pantalla y transgrede de manera tensa pero estilizada los cánones establecidos<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> *Op. cit.*, nota 87.

<sup>86</sup> *Op. cit.*, nota 68.

En la búsqueda de criterios para definir con base en éstos al cine negro, con frecuencia los estudiosos se abstienen de considerar el criterio cronológico. Éste representa una guía para establecer las corrientes en un plano en donde se distinguiría con mayor facilidad la línea que separa una corriente de otra. Por otro lado, la importancia de contemplar la cronología del cine negro americano se establece en la situación política, económica y social que, en gran medida, serviría de imagen a reflejar por el espejo del cine. Ese reflejo estaría influenciado por las estructuras narrativas, estilísticas y dramáticas del *“film noir”*. En otras palabras, la primera característica del cine negro y quizá la más importante, es el contexto.

El contexto del cine negro lo llevaría a evolucionar en sus diversas corrientes, reflejando en todos los casos un deseo social, al tiempo de proclamar una denuncia-reclamo del crimen en el periodo de los años treinta hasta finales de los cincuenta. En líneas generales, el denominado cine negro o cine policiaco, establece sus argumentos en torno a la lucha contra el crimen. De esta manera, se localiza otra característica importante del *film noir*, que sería más evidente en la corriente de cine de *gángsters*.

La naturaleza del personaje protagonista es referencia relevante para la distinción de las corrientes, ya que los aspectos temáticos, estilísticos y narrativos crean una mixtura sin delimitaciones claras (que evidentemente no resultan imprescindibles, pues al fin el cine penitenciario, el policial, el de *gángsters* o de detectives pertenecen al cine negro).

Los *“filmes noir”* se pueden ubicar en 4 grandes bloques con mixturas, pero apropiadamente diferenciados entre sí:

- Cine de *gángsters*.
- Cine policial.
- Cine de detectives.
- Cine criminal.

Cabe hacer la aclaración: ni todo el cine de *gángsters* es cine negro, ni el cine negro se circunscribe al cine criminal o al cine de detectives. Cada uno de estos bloques mantiene correspondencia con sus antecesores en la novela negra.

El cine de *gángsters* está emparentado estrechamente con la “*crook story*” o historias de delincuentes. La línea narrativa en esta corriente se centra en presentar la ascensión social y posterior caída del mafioso protagonista. Esta corriente hacía de ciclo fundacional del cine negro, no siendo los de éste los primeros filmes en recurrir al mafioso como personaje principal, sino que añadieron cierta violencia en las imágenes, la catadura moral y la conquista de poder, empleados por este tipo de delincuentes, ciertamente habituales en la época.

Lo que en el cine negro posterior será una sucesión de móviles inciertos, en esta primera etapa se codificó en unos esquemas plenamente identificables y supuestamente explícitos para el desarrollo lógico de las películas en cuestión. Desarticulados por lo común de un planteamiento general de la criminalidad, esos esquemas son portadores de una abundante mitología que en cualquier caso resultará imprescindible para testimoniar la falsa moral acomodaticia de una sociedad resquebrajada. Dentro de esta mitología, acompañada siempre de una iconografía que ayuda a definir los personajes posiblemente más por sus acciones que por sus reflexiones, es el *gángster* quien indudablemente acarrea mayor peso ya sea por su protagonismo, o por la evidencia social de la que se hizo eco en las pantallas.

Esta es la respuesta que ofrece la ficción criminal a los efectos sociales de la Depresión, auténtico espejo invertido para una audiencia acosada por la crisis y con deseos de evadirse de la realidad, a la que se ofrece una doble gratificación: la posibilidad de vivir (en su imaginación) un proceso de enriquecimiento fácil y de conquista del poder y, al mismo tiempo, el espectáculo de la caída y derrota de los envidiados protagonistas de ese éxito ajeno.



La ficción cinematográfica jamás había concebido un modo narrativo capaz de formalizar tanto en sus códigos y de desarrollarse tan apegado al terreno, tan próximo a las páginas de sucesos y tan atento a la parte más negra y más mezquina de la sociedad. El cine de *gángsters* traducía sobre la pantalla, de forma estilizada, la crónica cotidiana del crimen que tenía como figuras principales, entre otros, a Al Capone, Legs Diamond, Dillinger, "Baby Face" Nelson, Bonnie y Clyde o Ma Barker, figuras centrales de cintas como *Pánico en Chicago* (1931) de Robert Wiene, *La ley del hampa* (1959) de Budd Boetticher, *La matanza del Día de San Valentín* (1967) de Roger Corman, etc.

La corriente comenzó a florecer con el nacimiento del cine sonoro. El cine de *gángsters* pasó a una fase posterior de cine penitenciario, en donde los relatos no traspasan las paredes de la prisión, al igual que los protagonistas. Este cine le agrega un sentido más crítico, un cierto tono de denuncia social. Se hacía crítica al sistema penitenciario y se sustituye el personaje del *gángster* poderoso y seguro de sí mismo por un tipo de delincuente con perfiles más humanos y, en muchas ocasiones, víctima de las circunstancias.

Esto orilló a una corriente de cine de denuncia social, apegado a la filosofía rooseveltiana: "*los tiempos son duros, pero la prosperidad está a la vuelta de la esquina*". Esta tendencia acentúa los efectos de la Depresión y las desigualdades sociales; traza, además, un retrato duro y poco complaciente de la corrupción social, política, judicial, penitenciaria y policial de una sociedad en descomposición que empuja a sus miembros hacia el territorio de la delincuencia.

El cine de *gángsters* disminuirá en los años cincuenta por una lógica razón de contrapeso. El *gangsterismo* no desaparece, pero toma formas cada vez más refinadas -haber trasmutado el alcohol por las finanzas, los votos políticos y el "desarrollo" del Tercer Mundo, por ejemplo-, lo que de paso, y dado su grado de

atracción en una lucrativa y armada sociedad como la americana, impide en muchos casos que salga a la luz pública.

Por otro lado, intentar definir el cine policiaco también conlleva ciertos riesgos; y más porque este género se sirvió de la novela amarilla y dependió de sus variaciones, estilos, personajes y problemas, si bien su evolución -es decir, los frentes originales que pueda ofrecer- parece alejarlo de aquellas fuentes que lo nutrieron en sus primeros momentos<sup>87</sup>.

Uno de sus más tempranos ejemplos tal vez sea *Historia de un crimen* (1901) de Ferdinand Zecca, ilustre e incunable cinematográfico que ofrece todas aquellas garantías exigidas a los relatos criminalistas de la época: apenas permitió la visión del reo de asesinato, dejando amplio margen, en cambio, para presentar al condenado a muerte repasando su vida sentimental. Es así que la moral y la seguridad, tan arraigadas y definidas por las llamadas fuerzas del orden, no mellarían las buenas costumbres, base para su prosperidad social. Aunque sin un planteamiento estrictamente policiaco, y seguramente sin proponérselo, Zecca estableció las bases para un género que haría fortuna en el cine, a pesar de que buscarse más tarde otros derroteros que no serían tampoco los idóneos por la sujeción a unos temas literarios de los cuales debería haber huido.

Podría decirse que el cine policial tiene su origen en el “*police procedural*”, en donde las historias son protagonizadas por íntegros policías o incorruptibles agentes federales. Esta corriente vio su nacimiento tras la censura del gobierno sobre filmes con temas criminales, orillados a dejar de ver al hampa como protagonista y representar una visión más optimista. La narrativa se fija ahora en la contraparte de la mafia, se olvida de la vida del *gángster* y se enfoca en el héroe.

---

<sup>87</sup> “Introducción al cine policiaco y de gángsters”, *Cine clásico*, <http://www.cineclasico.com/polic/poli/intropoli/intro.html>

Estos filmes mantuvieron las estructuras narrativas, estilísticas y dramáticas del modelo al que sustituyen debido a su eficacia comercial ya consolidada; empiezan a proliferar entonces los títulos que, a fuerza de repetir una y otra vez el mismo mensaje, están empeñados en convencer a su espectador de que la delincuencia había sido erradicada del país y sus jefes metidos entre la rejas. En el cine policial (como en la novela del mismo género), se prescinde de antemano de un elemento (testimonial) que mermaría la intriga, facilitando al espectador (o al lector) la identificación del asesino<sup>88</sup>.

El cine de detectives surge y se coloca como punto medio; el protagonista se encuentra en posiciones más ambiguas, alejadas de las definidas por los *gángsters* ubicados fuera del margen de la ley y el policía luchando por exterminarlos.

Existe una variante englobada en el cine negro, pero distinta en esencia: el documental policial, que tiene la característica básica de relatar una investigación criminal siguiendo cada uno de los documentos de un archivo policial. A continuación se presenta el trabajo ingrato de la policía: búsquedas meticulosas e infructuosas, con gran atención para nada. Progresivamente hay una referencia que permite un reajuste de los datos conocidos; un típico testimonio y he aquí la caza final que revela a una banda de asesinos. Sam Carter, citado en el ensayo *El cine negro* de Bernardo Lastra, menciona que en el documental, la muerte está vista desde afuera, desde el punto de vista de la policía oficial, mientras que en la película negra se observa desde dentro, desde el punto de vista de los propios criminales<sup>89</sup>.

Este “apartado” de la serie negra -que ha dado obras relevantes como *La casa de la calle 92* (1945) de Henry Hathaway, *Pánico en las calles* (1950) de Elia Kazan, *Puerto de Nueva York* (1949) de Laszlo Benedek, *La ciudad desnuda*

---

<sup>88</sup> “El crimen”, *Cine clásico*, <http://www.cineclasico.com/polic/poli/crimen/crimen.htm>

<sup>89</sup> Lastra, Bernardo, *El cine negro*, <http://www.qro.itesm.mx/lcc/redoble/negro.htm>

(1948) de Jules Dassin y, ya en el límite del género, *Sin conciencia*, de Windust, tiene algunos rasgos comunes con la serie negra propiamente dicha: realismo del decorado, personajes secundarios muy matizados psicológicamente, escenas inquietantemente brutales y exuberantes desbordes en las persecuciones finales, a modo de final. Con frecuencia, además, estos documentales poseen algunos de los aspectos más típicamente negros: es difícil observar el rostro poco común del jefe de los asesinos.

Sin embargo, hay divergencias entre el “documental policial” y la película netamente negra. Por ejemplo, en las películas del primer tipo, como *La ciudad desnuda*, la acción comienza después del crimen y los asesinos y cómplices atraviesan la pantalla sólo para ser seguidos, espiados, interrogados o muertos; si alguna toma de acción retrospectiva evoca una escena entre bandidos, es para ilustrar una confesión o un testimonio, cuya copia figura en una carpeta. Pues bien, nada de ello hay en el film netamente negro, el cual introduce al espectador en el propio mundo del criminal, describiéndolo bien por leves apuntes, o bien en profundidad con sutil complacencia; de cualquier forma, trata siempre de poner de manifiesto una psicología del crimen que podría compararse a esa psicología mundana tan apreciada a fines de siglo, ya que las dos revelan medios sociales prohibidos, es decir, poco conocidos por la mayoría de los espectadores o lectores a causa de su misma naturaleza y de los insólitos seres que los frecuentan y les dan vida. En otras palabras, en las películas negras la naturaleza del crimen no puede ser conocido nada más que por los propios criminales.

En este punto se puede encontrar una segunda diferencia entre el documental policial y la película netamente negra. Esta segunda divergencia es de tipo moral, y posiblemente más esencial aún. Es práctica frecuente del documental mostrar a los policías o investigadores como hombres rectos, íntegros y templados. En realidad, el documental policial es siempre una película moralizadora a la gloria de la policía.

En un último sitio cabría mencionar a la comedia negra, una parte importante dentro de este género que tiene bastantes seguidores por su estilo peculiar. El humor negro es la especialidad de cierta comicidad británica que tuvo su máxima expresión en las películas de la casa Ealing, como *El Quinteto de la Muerte* (1955) de Alexander Mackendrick. Otros ejemplos de comedia negra son: *El ocaso de una estrella* (1950) de Billy Wilder; *Pero... ¿quién mató a Harry?* (1955) de Alfred Hitchcock; *Arsénico por compasión* (1944) de Frank Capra; *Un cadáver a los postres* de Robert Moore; *Tissues* (1982) de Jane Campion; *Cliente muerto no paga* (1984) de Carl Reiner; *Casada con todos* (1988) de Jonathan Demme y *El juego de Hollywood* (1991) de Robert Altman.

### **2.2.6 El cine negro actual**

Actualmente, los factores subyacentes a la producción de cine negro son la ausencia de censura en la industria, las tensiones derivadas de los conflictos actuales sobre el lugar de la mujer en la sociedad, una desilusión generalizada por la pérdida de valores morales y el estado de la sociedad, la política y el sueño americano.

En los últimos tiempos, la anterior clasificación para el cine negro resulta difícil de aplicar dado que las cintas actuales -que ya son propiamente “*thrillers*”- de la década de los noventa en adelante presentan elementos propios del género, como la crítica social o el reflejo de la violencia, que han mantenido su vigencia, pero con variaciones significativas. Y esta persistencia y/o alteración también se traslada a algunos de los arquetipos que lo conforman. Desde la mujer fatal, hasta el *gángster*, pasando por el policía corrupto, las figuras reconocibles sufren la adaptación a un contexto diferente. Pero no se trata sólo de visiones históricas o sociales cercanas a la situación actual, sino que, en bastantes casos, los cambios

responden a intenciones estéticas o bien denotan una serie de características propias de la corriente cultural dominante: el posmodernismo<sup>90</sup>.

Así, los “*thrillers*” contemporáneos suelen estar mezclados con otros géneros o subgéneros, lo cual tal vez se debe, más bien, a las características y condicionantes sociales y culturales de la época presente, en la cual la habitual estrategia posmoderna es la mezcla, el pastiche y la hibridación. De ahí que el género negro, aunque persiste bajo la forma de algunos rasgos arquetípicos, no se manifieste ya en el cine de una manera purista, como lo refleja, por ejemplo, *L.A. Confidential* (1998) de Curtis Hanson, claro exponente de lo máximo realizable según un cierto canon o paradigma, y que no puede más que *parecerse* a un filme clásico.

Es un hecho que en el cine en general, aunque particularmente el de Estados Unidos, ha dejado de primar la originalidad, la creatividad o, incluso, el mero concepto del trabajo artesano realizado con oficio. Persiste la tendencia a repetir cintas de éxito, o a copiar fórmulas probadas. Como señala Fernando Hugo Rodrigo: *“la mirada nostálgica al pasado es, de hecho, parte de esa mirada actual de la condición artística y cultural; y en los noventa este género acusa las debilidades de la década anterior en cierto modo, agravadas, como ya se dijo: el pastiche indiscriminado, la parodia y la cita cinéfila, sin apenas distancia y, por tanto, reflexión”*<sup>91</sup>.

De esta manera, no deja de ser justamente posmoderno ese afán de recuperar, en realidad artificiosamente, un estilo cancelado, como cancelada está la época (y la coyuntura social, económica, histórica, etc.) que lo vio crecer. Afortunadamente, la mayoría de las cintas que recurren a los elementos

---

<sup>90</sup> El posmodernismo es un movimiento internacional extensible a todas las artes. Hace referencia, históricamente, a un periodo muy posterior a los modernismos; y en un sentido amplio, al comprendido entre 1970 y el momento actual. Teóricamente se refiere a una actitud frente a la modernidad y lo *moderno*. Se trata de un movimiento global presente en casi todas las manifestaciones culturales, incluyendo el cine de Quentin Tarantino y Pedro Almodóvar.

<sup>91</sup> Rodrigo, Fernando Hugo, “Cine negro americano de los 90”, *Magazine Anika Cine*, <http://www.cine.ciberanika.com/arti75.htm>

convencionales del género se alejan de una imitación directa de temas y arquetipos del cine negro clásico, permitiendo incluso una cierta densidad a los personajes.

Entonces, el propio cine copia esa tendencia a mirar al pasado con nostalgia, con intenciones de apropiación (la cita, los “homenajes” que encubren el mero plagio) sin intención -o culpabilidad- alguna. Pero, en ciertos destacados ejemplos del cine negro contemporáneo, ese pasado se observa de modo más reflexivo, ofreciendo interesantes propuestas. Así, cabe cambiar la perspectiva, y demostrar el elemento negativo del pasado. Por ejemplo, *Atrapado por su pasado* (*Carlito's Way*, 1993), de Brian De Palma, desmitifica lo ocurrido anteriormente porque el protagonista quiere moverse hacia delante, deshacerse de un mundo de delincuentes y mafiosos al que ya no desea pertenecer, pero que viene finalmente a cobrarse su deuda. Otra posibilidad es dirigir la reconstrucción histórica hacia aspectos menos mitificadores del gangsterismo, como en el caso de *Donnie Brasco* (1996) de Mike Newell.

Asimismo, en los últimos años se han realizado varias películas muy similares en su temática e inspiración al “*film-noir*”, aunque, por su cambio de escenarios y su iluminación brillante, se les ha llamado “*film-soleil*” (algo así como “filmes soleados”). Dos ejemplos de ello son las notables cintas *Camino sin retorno* (1997) de Stone y *Phoenix* (1998) de Cannon.

También es válido ofrecer una renovación desde dentro, y un nuevo marco/contexto para hacer reverberar las ideas de forma diferente, como hace Abel Ferrara en *El funeral* (1996), cinta que es menos una reconstrucción histórica de los *gángsters* de los años treinta que una prolongación de los temas y obsesiones sobre el género. Y una tercera vía, cercana a la anterior, si bien con personalidad propia, es la de Martin Scorsese. Su mirada revisita el pasado con voluntad realista/naturalista. Y, al tiempo, y sin contradicción, utiliza un estilo barroco, cargado de recursos visuales y sonoros. *Uno de los nuestros* (1990) y

*Casino* (1995) resuelven esta paradoja, justo con la necesaria conciencia de que el arte cinematográfico es ficción, reconstrucción. Aunque sin la fuerza o la capacidad para el detalle de Scorsese, también hay un interesante análisis social en Francis Ford Coppola y *El Padrino III* (1990).

Sin embargo, como explica Fernando Hugo Rodrigo<sup>92</sup>, todos estos son exámenes del pasado. Scorsese acaba actuando casi de sociólogo, pero de una mafia ya inexistente. Y Coppola nunca ha ocultado que su trilogía de los Corleone era, por un lado, un estudio de las relaciones familiares, y, por otro, una mirada de tendencia mitificadora de esos mafiosos de antaño. ¿Hay intenciones de análisis de los temas tratados por el género negro en las circunstancias actuales, en el tiempo contemporáneo? Sí, las hay. Y merecen saludarse aquellas reescrituras del género desde la actualidad, devolviendo la tan olvidada carta del componente social del cine negro: la posibilidad de decir más de lo que ocurre aquí y ahora. Claro que trasladar/transfigurar el código del género negro a (y desde) el presente sigue significando aquello que ya se anticipaba: la necesidad de afrontar y asumir los rasgos posmodernos. De este modo, la mezcla de géneros se suele dar en estas opciones. Principalmente se decantan hacia dos: el drama y el cine de terror.

#### **2.2.6.1 Cine negro contemporáneo: el drama**

En cuanto a la vertiente del drama, hay una intención de reformular los arquetipos y las situaciones desde las obvias transformaciones que sufren hombres y mujeres, criminales y policías en los tiempos actuales; intención que puede ir paralela (si bien no siempre, y no siempre igualmente logrado) a un estudio más profundo de unos personajes y sus relaciones. Ahondar en los arquetipos implica que el elemento dramático se hace un lugar, como lo demuestran los tintes clásicos, casi operísticos, de algunos trabajos.

---

<sup>92</sup> *Idem.*



En consonancia con lo que se señalaba antes como característica del fin de siglo -la búsqueda de una cierta recuperación del relato-, la reescritura posmoderna no busca necesariamente desmontar completamente las estructuras clásicas. De hecho, los acercamientos de los noventa al cine negro no sólo se circunscriben a la preocupación formal, sino (en ocasiones de manera paralela) también al estudio de nuevas posibilidades, en el trazado de personajes. Ejemplos serían los ecos trágicos de *Perros de reserva* (1990) y la perspectiva algo derrotada de los personajes maduros de *Jackie Brown* (1997) de Quentin Tarantino, así como los tintes melodramáticos de la historia de amor en *Cosas que hacer en Denver cuando estás muerto* (1995) de Gary Fleder o el inevitable patetismo del personaje de Lefty en la ya citada *Donnie Brasco*.

Otro ejemplo sería la actualización del arquetipo de la “mujer fatal”<sup>93</sup>. Filmes como *Instinto Básico* (1993) de Paul Verhoeven o *La última seducción* (1994) de John Dahl son buenos ejemplos de “neo-noir” y, además, ofrecen a la mujer fatal ahora como absoluta protagonista, cuyo poder basado en la sexualidad es más explícito: en el primer caso, la mujer no sólo era la orquestadora de los crímenes, sino también la de los hilos de la historia (no es casual que sea una escritora), capaz de anticipar incluso los movimientos del protagonista masculino; en el segundo, la manipulación de la protagonista se apoya en una inseguridad masculina con origen nada menos que una experiencia homosexual. Otro caso, tal vez más perverso, es *Un plan sencillo* (1999) de Sam Raimi, donde el rol se ha extendido nada menos que a una mujer embarazada. Esta aparente madre ejemplar, ama de casa, incluye, sin embargo, varios de los rasgos de manipulación propios del arquetipo. Tal vez se trate de una fusión de los tradicionalmente opuestos mujer virginal/mujer pecadora.

En general, estas películas usan elementos del estilo “noir” de los años cuarenta, así como sus características narrativas, para envolver al público en historias de crimen premeditado y manipulación. Las cintas llevan a cabo, a través

---

<sup>93</sup> *Idem.*

del suspenso y el erotismo, el tema *noir* de la mujer que usa todo su poder sexual e inteligencia para manipular psicológicamente, y a su ventaja, a hombres de carácter débil y con menos experiencia. Parece estar claro, entonces, que las modernas *femmes fatales* y los protagonistas masculinos que sucumben ante ellas tienen rasgos consecuentes con la evolución de los roles sexuales en la sociedad contemporánea. Como las *femmes fatales* del “*film noir*” original, las de ahora no tienen corazón, son agresivas y manipulan -a su favor, por supuesto- a los hombres y a todo aquel que se cruza en su camino; pero, contrario a las *femmes fatales* de los años cuarenta, ellas no tienen un papel secundario en la narración, sino que son el centro.

Ellas son manejadas por el deseo de estar arriba de todo; trabajan fuera de las reglas, como inventando un nuevo código moral que funciona sólo para ellas y que también hacen funcionar para quienes deciden incorporar a su mundo. Explotan su feminidad e inteligencia a su ventaja, utilizando el sexo como el arma principal de doblegación y manejo del entorno. Otro de sus rasgos es que sacan a luz su feminidad sólo para conseguir lo que desean; pero, incluso cuando pretenden ser dulces, la expresión de sarcasmo en su rostro señala su creencia de que los hombres a los que engañan ni siquiera merecen el esfuerzo que implicaría una actuación totalmente convincente. “*Estas femmes fatales son duales: juegan cambiando caras entre, [...] víctimas y predatoras. Son asesinas, destructoras de hombres; y, al mismo tiempo, fingen ser frágiles y necesitar protección. Nunca se reforman, nunca se comprometen y pese a todo, acaban triunfantes*”<sup>94</sup>.

Dentro de las tendencias del cine negro en la actualidad es importante destacar, asimismo, la utilización de nuevos contextos, como un mundo rural contemporáneo –las zonas perdidas de Norteamérica, principalmente- que parece haber heredado la rudeza y bestialidad de tiempos pretéritos; y que permite una

---

<sup>94</sup> “Lo engañaste, hiciste que hiciera lo que tú querías, ¿qué te has imaginado, mala mujer?. *Neo-noir* y la *Femme fatale*”, *El Atico*, sección “Del cine al sofá”, no. 13, agosto de 1999, [www.atico.cl/pages/archivo/anterior/cine/cine13.html](http://www.atico.cl/pages/archivo/anterior/cine/cine13.html)

aproximación bastante crítica a las dos caras -los policías y los delincuentes- y una violencia menos espectacular, más seca, más dura, como es el caso de *Labios ardientes* (1990) de Dennis Hopper, *Red Rock West* (1992) de John Dahl, *Un mundo perfecto* (1993) de Clint Eastwood, *Fargo* (1995) de Joel Cohen o *Aflicción* (1997) de Paul Schrader.

En el campo de los delincuentes, los arquetipos también han sufrido esos envites del tiempo. El mero elemento del dinero crea, casi automáticamente, potenciales delincuentes, torpes o no, aficionados o no, pero desde luego, si la circunstancia lo requiere, asesinos. Algunas cintas que ejemplifican esto son *El clan de los irlandeses* (1990) de Phil Joanou y *Heat* (1995) de Michael Mann. En el campo de los agentes de la ley, no se ha abandonado un retrato cada vez más crítico, sobre todo acerca de la corrupción del sistema policial, como se aprecia en dos trabajos de Sidney Lumet: *Distrito 34: Corrupción policial* (1990), donde el retrato resulta certero y apabullante, lo cual convierte a la cinta, probablemente, en el mejor filme para conocer más y mejor sobre el marco social actual de lo criminal; y *La noche cae sobre Manhattan* (1996).

Hay un arquetipo que ha persistido en mucha menor medida: el del detective, aunque suele aparecer ahora como un individuo consciente de sus limitaciones y debilidades, como ocurre en *Billy Bathgate* (1991) y *Al caer el sol* (1998), ambas de Robert Benton.

### **2.2.6.2 Cine negro contemporáneo: el terror**

Las correspondencias del “thriller” actual con el cine de terror tienen origen, de acuerdo con Fernando Hugo Rodrigo<sup>95</sup>, en la evolución de una temática, fomentada por algunas de las características posmodernas, como la eliminación del “buen gusto” y de la elipsis, ampliando la mirada y la cámara a rincones y submundos (homosexualidad, escatología, pederastia, prostitución) que sólo

---

<sup>95</sup> *Op. cit.*, nota 96.

empezaron a reflejarse en pantalla, en la modernidad del género, como ya lo anticipaba David Lynch con *Terciopelo Azul* (1986).

Los filmes posmodernos se permiten una falta de tabúes en los temas tratados; y es un hecho que uno de los temas favoritos es el mal. Este “mal”, de forma paralela al cine de terror posmoderno, tiende a personificarse en seres, habitualmente con los rasgos del psicópata. Ésta no es una figura casual, ya que, como patología, es representación de la maldad casi en su pureza, sin justificaciones morales, sociales o psicológicas. Es importante enfatizar el proceso ocurrido en el género para pasar del criminal como delincuente al criminal como psicopatología. Además, el psicópata viene siempre de la mano de la violencia, la otra gran materia del “*thriller*”. Por todo ello, es bastante comprensible que ciertos filmes oscilen entre el calificativo de “*thriller*” y el de cine de terror.

El arquetípico del psicópata tiene unos antecedentes más antiguos de lo que pudiera creerse en las ficciones del cine negro; inclusive el tema dio origen a debates extracinematográficos como en el caso de *Henry, retrato de un asesino* (1988) de John McNaughton; pero lo llamativo es que, paralelamente a su preponderancia en el cine de terror, el psicópata ahora protagoniza las ficciones o desempeña un papel esencial en ellas. Varios ejemplos de los noventa serían las figuras de Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos* (1991) de Jonathan Demme, Keiser Sozé en *Sospechosos habituales* (1995) de Brian Synger, John Doe en *Seven* (1995) de David Fincher o Gus en *Cosas que hacer en Denver cuando estás muerto*.

En sus formulaciones más acertadas, estas películas proporcionan un reflejo bastante real de una situación contemporánea, de desesperación, escepticismo e, incluso, nihilismo. Puede que la etapa “moderna” del género se conformara con incluir algunos rasgos de esa realidad, y que la etapa actual los utilice para un discurso pesimista, a tono con la conciencia de crisis, que acontece cada vez que concluye un siglo. Sin embargo, el caso de *Pulp Fiction* (1994) de

Quentin Tarantino es diferente; ahí lo estrambótico de los personajes y situaciones no tiene más fin que la pura exhibición de la propia extrañeza que producen.

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

#### 3.1 Análisis de la cinta *Matando Cabos*

##### 3.1.1 Ficha técnica de la película

- Año: 2004.
- País: México.
- Duración: 93 min.
- 35 mm, color.
- Género: Comedia.
- Clasificación: B.
- Dirección: Alejandro Lozano.
- Producción: Bill Rovzar, Fernando Rovzar, Michaelle Fastlicht, Leslie Fastlicht.
- Compañía productora: Lemon Films.
- Guión: Tony Dalton, Álvaro Bernat, Kristoff Raczyński y Alejandro Lozano.

- Elenco: Tony Dalton (*Jaque*), Kristoff Raczyński (*el Mudo*), Ana Claudia Talancón (*Paulina*), Pedro Armendáriz Jr. (*Óscar Cabos*), Joaquín Cosío (*Rubén*), Rocío Verdejo (*Lula*), Raúl Méndez (*Botcha*), Gustavo Sánchez Parra (*Nico*), Silverio Palacios (*Tony*), Pedro Altamirano (*Nacho*).
- Edición: Alberto del Toro.
- Fotografía / Cinematografía: Juan José Saravia.
- Música: Santiago Ojeda, Juan Carlos Lazano.
- Distribuidor: Videocine.

### 3.1.2 Sinopsis de la cinta

En esta película todo gira en torno a la familia Cabos, cuyo jefe es un empresario rico y poderoso, pero sumamente déspota. Óscar Cabos (Pedro Armendáriz Jr.) tiene una hija de nombre Paulina (Ana Claudia Talancón), la cual está enamorada de un empleado de su padre, conocido por el apodo de “Jaque” (Tony Dalton). Como “Jaque” se está acostando con la hija de su jefe, un día, para su mala fortuna, tiene un altercado con éste y termina con algunas cicatrices. Con tales antecedentes, la acción de la cinta se centra en una noche cualquiera cuando “Jaque” y su amigo “el Mudo” (Kristoff Raczyński) se ven envueltos en un lío con don Óscar, quien, por enredos de esa misma situación, termina *“en trusa, sentado en un excusado, inconsciente, y escuchando las tonterías de Jaque y el Mudo”*<sup>1</sup>, los cuales, para evitar mayores represalias, tendrán que llevar a Cabos a un lugar seguro.

Así, los dos jóvenes ejecutivos viven una aventura insólita: tienen que encontrar la manera de regresar a su jefe sano y salvo a su casa, ya que por extrañas circunstancias se encuentra encerrado en la cajuela del coche de Jaque, semidesnudo y sin sentido; y además deben intentar llevarlo sin que nadie se dé cuenta de lo ocurrido. Lo que no saben es que, paralelamente, Botcha y su amigo Nico (Raúl Méndez y Gustavo Sánchez Parra) intentan secuestrar al magnate

---

<sup>1</sup> *Matando Cabos*, <http://www.dvdenlinea.com/matandocabos.html>

Cabos con intenciones de pedir una gran suma de dinero como rescate y vengar el pasado humillante del padre de Botcha, que era uno de sus mejores amigos de Cabos y a quien éste tiene trabajando como conserje. Pero las cosas salen mal, en la oscuridad existe una confusión de cuerpos y se equivocan de persona, pues el portero -el padre de uno de los captores- es secuestrado en lugar de Cabos.

Como las coincidencias tienen consecuencias, los acontecimientos se van enredando a tal grado que de repente todo mundo está tratando de hacer las cosas correctas, pero con las personas equivocadas, apareciendo en escena personajes tan singulares como Rubén (Joaquín Cosío), un ex luchador profesional conocido como “Mascarita”, su ayudante Tony “El Caníbal” (Silverio Palacios) y la atractiva y sensual amiga de Paulina, Lula (Rocío Verdejo).

La cinta, ganadora del Ariel y el MTV Movie Award, ha sido calificada *como “un festín de humor negro mezclado con referencias al cine de luchadores (en particular a las cintas de El Santo), Tarantino y Scorsese”<sup>2</sup>*. Los personajes son el tipo de personas comunes y corrientes con los que la audiencia se puede identificar; en otras palabras, son como cualquier amigo o vecino. Eso es uno de los puntos más fuertes de la cinta, a la que hay que agregar un estupendo uso de la banda sonora y una edición ágil que mantiene la expectación de qué es lo que va a ocurrir. De acuerdo con la crítica, *“es un estupendo ejercicio de cine realizado sin pretensiones mayores que la de entretener un buen rato al espectador, y lo logra con creces”<sup>3</sup>*.

### 3.1.3 Tabulación de resultados

---

<sup>2</sup> *Matando Cabos*, [http://www.moviola.com.mx/peliculas/m/matando\\_cabos/matando\\_cabos.html](http://www.moviola.com.mx/peliculas/m/matando_cabos/matando_cabos.html)

<sup>3</sup> *Idem*.



Tabla 1.1

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Detective de vida desordenada	Ausente	

Tabla 1.2

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Mafiosos que amenazan el orden legal	Tentativamente: Botcha, Nico y Lula (secuestradores)	No aparecen como mafiosos entendidos como miembros de una liga de crimen organizado; pero sí representan a los secuestradores que, por obvias razones, se constituyen en antagonistas potenciales.

Tabla 1.3

Estereotipo de Personaje	Personaje Correspondiente en el filme	Descripción
Policía corrupto	Ausente	

Tabla 1.4

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Mujer fatal, atractiva y seductora	Ausente	

Tabla 1.5

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Antihéroes	Jaque y El Mudo (personajes principales)	Se trata de antihéroes convertidos por la situación en ganadores y que, por lo mismo, salen limpios de las distintas situaciones que tienen que enfrentar; son como el David que vence a Goliat. A Jaque y al resto de los personajes sólo los protege su suerte (por ejemplo, uno se salva por suerte de un palazo porque su agresor resbala). Psicológicamente el perfil de ambos personajes –tanto de Jaque como de “el Mudo”- indica que no hay en ellos tendencia a involucrarse en situaciones al margen de la ley; cuando se ven inmiscuidos en este tipo de circunstancias delictivas salen triunfadores sin tener, en realidad, la menor idea de cómo lo hicieron.
	Rateros incidentales	Antihéroes incidentales; aparecen como delatores y amenazan a los personajes principales con descubrir su secreto; al final resultan héroes al descubrir el secuestro y adjudicarse el haber salvado a Cabos.

Tabla 2.1

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Lucha contra el crimen	Los personajes principales intentan actuar correctamente y bajo el orden legal.	Los personajes luchan a favor del orden legal para cuidar sus propios intereses y salvar su pellejo. La cinta muestra los constantes altibajos dramáticos que pasan debido a las persecuciones en las que intervienen, y de las que son objeto durante su lucha contra el crimen.

Tabla 2.2

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Se aleja del maniqueísmo	Los personajes son víctimas del infortunio y llevados a actuar de forma ilegal	La doctrina fundamental del maniqueísmo se basa en una división dualista del universo, en la lucha entre el bien y el mal. Niega la responsabilidad humana por los males cometidos porque cree que no son producto de la libre voluntad, sino de las situaciones. El maniqueísmo no tiene cabida en esta historia; los personajes son completamente víctimas de su propio infortunio.

Tabla 2.3

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Perspectiva fatalista de la realidad	Ausente	La perspectiva de la realidad está presentada bajo una visión de humor negro inducida por el realismo de la crueldad. Con ello se deja de volver fatalista la realidad; sin embargo, se la distorsiona al volverla risible.

Tabla 2.4

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Triunfo aparente del antihéroe.	Los personajes principales salen limpios	La trama libera de problemas a los personajes principales hacia el final del filme; sus problemas parecen ser resueltos gracias a alguna clase de casualidad. Aquí cabe señalar que, a pesar de lo explicado en la tabla 2.2, puede decirse que en este punto la cinta sí manifiesta una afinidad exacta con la tendencia maniquea que suele imperar en el cine negro clásico.

Tabla 2.5

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Violencia	Presente en gran parte del filme	El tratamiento de un secuestro involucra, por supuesto, violencia verbal y física; además, a lo largo de la cinta hay distintas secuencias en donde los tiroteos son frecuentes.

Tabla 2.6

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Fascinación erótica	Ausente	

Tabla 2.7

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Tráfico de lo ilegal	Ausente	

Tabla 2.8

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Se pone en juego la vida misma	En las persecuciones en el auto. Al involucrarse en peleas en un bar.	La característica del humor negro en el filme hace abusivo uso del recurso de involucrar la integridad física de los personajes. Buscan peleas frecuentemente. Las situaciones donde se ponen en riesgo las vidas de los personajes son buscadas por ellos mismos.

Tabla 2.9

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Figura la realidad social contemporánea	.	En cierto sentido, <i>Matando Cabos</i> es una representación de algunos problemas sociales (secuestro, alcoholismo, infidelidad, drogadicción, tráfico de drogas) vistos desde una perspectiva en la que los actores se ven llevados a éstas por su infortunio.

En suma, puede decirse que el filme *Matando Cabos* de Alejandro Lozano carece de algunos elementos del cine negro; pero, tiene innegable correspondencia con este género. Existe ausencia de los arquetipos del detective de vida desordenada, el policía corrupto y la mujer fatal, tal como se presenta en las tablas 1.1, 1.3 y 1.4. En cambio, hay correspondencias en las tablas 1.2 y 1.5, la primera de las cuales es aplicada a los mafiosos que amenazan al orden legal y que están representados en este caso por los secuestradores o antagonistas potenciales. Por otro lado, están los antihéroes (Tabla 1.5), que son representados por los personajes principales y aparecen en casi la totalidad del filme; sus características concuerdan a la perfección con los del antihéroe clásico del cine negro: tipejos cualesquiera que salen vencedores gracias a su suerte. Incluso aparecen unos antihéroes incidentales y circunstanciales que son unos marihuanos del barrio.

La trama es un tanto más correspondiente con los principios del *“film noir”* en secuencias específicas; los personajes principales están interesados en hacer lo correcto cuando sea posible, mientras ello no les signifique meterse en peores problemas o causar mayores daños (Tabla 2.1). Por otro lado, la historia no se asemeja al cine negro con respecto al manejo del maniqueísmo (Tabla 2.2), puesto que los personajes son completamente impotentes a los acontecimientos de su desafortunada noche de fiesta; las situaciones se producen solas y éstas los llevan al caos. La trama no muestra una visión fatalista de la realidad; al contrario, la vuelve risible, aunque las situaciones en la vida real no correspondan a tales convenciones (Tabla 2.3). Los antihéroes salen libres y sin ser descubiertos, en un triunfo aparente que corresponde perfectamente con el cine negro (Tabla 2.4) y que, al menos en este aspecto, se vincula perfectamente con la tendencia maniquea que caracterizó al género original.

La violencia es el hilo conductor del filme, el cual, por su temática, está lleno de secuencias de peleas, persecuciones y balaceras claramente observables, además de otras que sólo se dejan a la imaginación (Tabla 2.5). Con la ausencia

de la figura de la mujer fatal no puede estar presente, por consiguiente, una fijación por el erotismo (Tabla 2.6); algo similar ocurre con el tráfico de drogas, que tampoco tiene cabida en esta historia (Tabla 2.7).

Como característica principal de la cinta, se pone en juego la vida de los personajes, tanto principales como secundarios e incidentales. Las secuencias correspondientes son representadas por actitudes buscapleitos, fanfarronas y siempre detrás de un arma -palo de golf, botellas- o de la agresión física directa, a través de golpes (Tabla 2.8). La tabla 2.9 muestra uno de los puntos más importante del cine negro: el reflejo de la realidad social. *Matando Cabos* es una comedia de humor negro; sin embargo, está nutrida por los hechos delictivos más recurrentes en su contexto: drogadicción, secuestro, peleas callejeras, corrupción.

La tradición de cine de denuncia social del género negro, presente de 1933 a 1939, muestra al individuo -maleante o rufián- siendo víctima de las situaciones, llevado a actuar de forma ilegal por lo arrolladora que puede ser la sociedad en la que se desenvuelve. Desde esta perspectiva suceden los hechos en *Matando Cabos*; claro que en la cinta los protagonistas terminan en una condición afortunada. En el desarrollo de la cinta, lo ilegal es lo que se quiere evitar; pero en este afán todo se vuelve más ilícito.

## **3.2 Análisis de la cinta *Cero y van cuatro***

### **3.2.1 Ficha técnica de la película**

- Año: 2004.
- País: México.
- Género: Drama / Acción.
- Dirección: Alejandro Gamboa, Antonio Serrano, Carlos Carrera y Fernando Sariñana.
- Producción: Ekehardt von Damm.

- Compañía productora: Videocine.
- Guión: Antonio Armonía.
- Edición: Óscar Figueroa.
- Sonido: Miguel Sandoval, Miguel Ángel Molina.

#### “El torzón”

- Dirección: Alejandro Gamboa.
- Elenco: René Campero, Guillermo Iván Dueñas, Juan Pablo Medina, Juan Ángel Esparza, Juan Claudio Retes, Gina Vilchis, Fernando Becerril, Judith Arciniega, Julio Alberto Casado, Juan Manuel Poncelis.
- Dirección de fotografía: Salvador Cartas.
- Dirección de arte: Lorenza Manrique.

#### “Vida exprés”

- Dirección: Antonio Serrano.
- Elenco: Alexis Ayala, Raquel Morell, Rene Campero, Javier Zaragoza, Rafael del Villar, Juan Ignacio Pérez Gutiérrez, Manuel Poncelis.
- Dirección de fotografía: Salvador Cartas.
- Dirección de arte: Mirko Von Berner.

#### “Barbacoa de chivo”

- Dirección: Carlos Carrera.
- Elenco: Gastón Melo, Dino García, Silverio Palacios, Ma. Elena Olivares, Ma. Paz Mata, Gerardo Martínez "Pichicuz", Heriberto del Castillo, Ignacio Urcelay, Guadalupe Amezcua, Fernanda Luna, Alma Rhada.
- Dirección de fotografía: Andrés León Becker.
- Dirección de arte: Salvador Parra.

#### “Comida de perros”

- Dirección: Fernando Sariñana.



- Elenco: Alexis Ayala, Raquel Morell, Gustavo Sánchez Parra, Guillermo Iván Dueñas, Juan Ángel Esparza, Martha Cristiana, Paty Muñoz, María Fernanda, Ana María Ciocchetti.
- Dirección de fotografía: Salvador Cartas.
- Dirección de arte: Lorenza Manrique.

### 3.2.2 Sinopsis de la cinta

Esta película integra cuatro paradojas del sistema judicial mexicano, causantes de la inseguridad en que se vive dentro del Distrito Federal<sup>4</sup>.

En “El torzón”, un judicial sorprende a Alfonso y Álvaro fumando marihuana en el interior del auto en plena vía pública. El judicial les pide dinero para dejarlos ir, por lo que Álvaro tiene que conseguir el dinero mientras Alfonso se queda en el coche con el judicial bajo la amenaza de que, si Álvaro no regresa en media hora, Alfonso irá a parar a la cárcel. En su búsqueda por dinero, Álvaro sufre el asalto de un taxista, descubre que su novia le pinta el cuerno y se compromete con sus papás para dejar las drogas.

Mientras tanto, Alfonso soporta las amenazas y vejaciones del judicial. Cuando Álvaro regresa de su vía crucis descubre que el judicial sólo quiere la mitad de lo pactado porque Alfonso, que trabaja para una televisora, le va a conseguir un “*casting*” a la movida del judicial, que resulta ser un “travesti”.

“Vida exprés” muestra cómo, encabezados por el Comanche y el Judicial, un grupo de maleantes secuestran a Teresa, una mujer obesa, dueña de una agencia de publicidad. Cuando Jorge, su esposo, un vividor, se entera, el mundo se le viene abajo por la dificultad que entraña conseguir los dos millones de pesos del rescate. Su esposa le ha prohibido el acceso a todas sus cuentas bancarias para evitar que despilfarre el dinero con otras mujeres. En última instancia tiene

---

<sup>4</sup> *Cero y van cuatro*, <http://www.esmas.com/espectaculos/cine/peliculas/405033.html>

que pedirle a Carlota, su hija, que vacíe su cuenta bancaria, tiene que vender su BMW y algunas joyas de su amante.

Cuando junta el dinero del rescate, los plagiarios le comunican que la cuota ha subido al doble. A Jorge no le queda más remedio que acudir a la policía. El Comanche resulta ser uno de los jefes del departamento de secuestros de la Procuraduría y Jorge, sin saberlo, le ofrece una recompensa a cambio de encontrar a los secuestradores y refundirlos a la cárcel. Por supuesto, el rescate se hace en cuestión de segundos y en medio de una balacera mueren todos los plagiarios.

“Barbacoa de chivo” cuenta cómo, sumidos en la miseria, Jobo y Lupe, su esposa, sufren la desesperación de no tener ni con qué comprar las medicinas para el cáncer que padece su hija de 7 años. Simultáneamente Carlos, un profesor universitario, recorre algunos conventos tomando fotografías. Llevado por la imperiosa necesidad, el Jobo roba la imagen de Santa Úrsula y, en su intento por escapar, choca con Carlos, que toma fotos fuera de la iglesia. El cura sale a la calle dando la alarma de que han robado la imagen y el Jobo señala a Carlos como el ratero.

La gente, enfurecida por el sacrilegio y la falta de justicia, conducen a Carlos hacia la plaza para colgarlo. Cuando están a punto de colgar a Carlos, el Jobo confiesa su culpa y la multitud dirige su rabia contra él. Al comenzar el linchamiento, un rayo cae sobre la imagen de Santa Úrsula que el cura sostiene a lo alto, carbonizándolos a ambos. Entre tanto, Angélica, la niña enferma, despierta con el milagro de su curación mientras que la imagen de Santa Úrsula aparece carbonizada sobre su cama.

En “Comida de perros”, unos parroquianos comunes se encuentran en un restaurante, cuando Felipe irrumpe y los asalta. El asalto es visto desde el punto de vista de cada mesa. Conforme el asalto progresa, la gente no se arredra y se

burla del asaltante. Inmediatamente después de salir, Felipe regresa porque le han dado la pura morralla.

Este segundo asalto se torna en farsa cuando los parroquianos se resisten a ser asaltados. Más tarda en salir Felipe que en entrar por tercera vez para robarse un coche y llevarse a Teresa de rehén. Pero el auto que Felipe se roba a la entrada del restaurante está viejo y destartalado, y se descompone a escasos metros de la entrada donde finalmente es aprehendido por la policía.

### 3.2.3 Tabulación de resultados

Tabla 3.1

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Detective de vida desordenada	Ausente	

Tabla 3.2

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Mafiosos que amenazan el orden legal	La agencia de Seguridad, la policía, seguridad nacional	La mafia, en este caso, resulta ser una organización gubernamental. Las mafias se caracterizan por tener una estructura y un sistema de jerarquías; y así es justamente como se presenta a la policía. Hay un cambio al pasar de una organización informal delictiva a una organización formal y establecida, pero igualmente

		delictiva.
--	--	------------

Tabla 3.3

Esterotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Policía corrupto	Policía	Policía que aparece involucrado en la organización como secuestrador y como sobornado al momento de descubrir a unos jóvenes actuando ilegalmente con narcóticos. Actuar ilegalmente, incluso peor que sus acusados, le brinda al personaje de "El Danas" esa peculiaridad del agente deshonesto del cine negro.

Tabla 3.4

Esterotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Mujer fatal, atractiva y seductora.	Ausente	

Tabla 3.5

Esterotipo de Personaje	Personaje Correspondiente en el filme	Descripción
-------------------------	---------------------------------------	-------------

Antihéroes	El comandante de la policía	El comandante de la policía llega a ser un antihéroe: es un personaje que, por su jerarquía en la mafia, puede quedar como justo y bienhechor debido a la situación en la que se encuentra, siendo en la realidad justamente su contraparte: un organizador de ilícitos como extorsión, secuestro y tráfico de influencias.
------------	-----------------------------	---

Tabla 4.1

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Lucha contra el crimen	Ausente	Lo ilegal es el hilo conductor de los cuatro cortometrajes de <i>Cero y van cuatro</i> ; sin embargo, la lucha contra la adversidad de lo ilegal es mermada por la misma organización que infringe la ley y la hace cumplir. Llenos de ironía, los cuatro cortometrajes se refieren a la sátira de la vida cotidiana: el malo luchando contra el peor.

Tabla 4.2

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Se aleja del maniqueísmo	Ausente	

Tabla 4.3

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Perspectiva fatalista de la realidad	Fatalismo y decadencia	La perspectiva de la realidad se ve a través de un filtro decadente, mostrando lo que pudiera considerarse como

		situaciones aberrantes, irritantes y repugnantes. La impotencia es el sentimiento que produce imaginar la decadencia hacia la que se dirige la sociedad, mismo sentimiento que brindan las situaciones como secuestros, linchamientos, corrupción.
--	--	--

Tabla 4.4

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Triunfo aparente del antihéroe	Los principales salen limpios	Esto sucede con el comandante, que utiliza su posición para justificarse a sí mismo. Inclusive el triunfo del antihéroe no es presentado como algo aparente; al contrario, queda concretado (por lo menos hasta donde termina la historia). Sin ser descubierto, el personaje de "el comandante" queda como victorioso, sano y salvo.

Tabla 4.5

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Violencia	Presente en gran parte del filme	El tratamiento de un secuestro involucra violencia verbal y física; se presentan algunas secuencias, como el asalto a la casa de seguridad y la intercepción del vehículo de la empresaria, donde los tiroteos son frecuentes. El linchamiento del profesor universitario que toma fotos en el atrio de la iglesia y es acusado equivocadamente de robar una imagen de la virgen es violento en sí, como cabría esperar en una situación de

		ese tipo.
--	--	-----------

Tabla 4.6

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Fascinación erótica	Ausente	

Tabla 4.7

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Tráfico de lo ilegal	Origen de la trama del primer cortometraje.	Aunque no es justamente lo que causa el desarrollo de la trama, es un elemento que se percibe. Alejandro Gamboa plasma en “El torzón” la drogadicción y, por lo tanto, el tráfico de drogas; pero, como es de suponerse, tales acciones se vinculan con unos jóvenes crecidos en los suburbios.

Tabla 4.8

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Se pone en juego la vida misma	En el momento en que el proceder de los personajes es de manera ilegal.	Los cuatro cortometrajes que conforman el filme (“El torzón”, “Vida exprés”, “Barbacoa de chivo” y “Comida para perros”) mantienen como característica la exposición de la vida de los personajes en situaciones que van desde lo chusco hasta los extremo, repugnante e injusto. Visto desde una perspectiva fatalista, se expone la vida al riesgo de salir a las calles, de cometer un delito sabiendo que la violencia es el método de coerción que impera en el mundo exterior.

Tabla 4.9

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Figura la realidad social contemporánea	Secuestro, mafia, corrupción, linchamientos, drogadicción, robo, asaltos.	Los elementos recurrentes del filme son justamente los que llegan a ser titulares noticiosos; en este sentido, la cinta es un reflejo de la realidad, en ocasiones irónico y en otras demasiado semejante.

*Cero y van cuatro* aborda el socorridísimo tema de la inseguridad en el Distrito Federal, conjuntando la perspectiva de 4 directores de éxitos comerciales de cine mexicano contemporáneo:

- Alejandro Gamboa (*Perfume, efecto inmediato*, 1993; *Educación sexual en breves lecciones*, 1994; *La primera noche*, 1997; *La segunda noche*, 1999; *El Tigre de Santa Julia*, 2002; *La última noche*, 2004).
- Antonio Serrano (*Sexo, pudor y lágrimas*, 1998; *La hija del Caníbal*, 2003).
- Carlos Carrera (*La mujer de Benjamín*, 1991; *La vida conyugal*, 1993; *Sin remitente*, 1995; *Un embrujo*, 1998; *El crimen del padre Amaro*, 2002).
- Fernando Sariñana (*Hasta morir*, 1994; *Todo el poder*, 1999; *El segundo aire*, 2001; *Amar te duele*, 2002).

Cabe aclarar que, si bien el análisis del filme se hizo en su totalidad –sin considerar a cada cortometraje por separado–, en ocasiones es preciso aludir a determinado corto en específico para mayor precisión en las explicaciones.

La primera categoría en la que *Cero y van cuatro* concuerda con las características del cine negro se encuentra en los personajes que amenazan el orden legal (Tabla 3.3), quienes, en este caso, imponen una clase de “orden” más ligado a lo delictivo que a las causas justas. De éste se deriva el personaje del policía corrupto (Tabla 3.4), quien persigue sus intereses en todo momento al punto de traicionar a la organización a la que pertenece. “El comandante” representa con exactitud al antihéroe; no personifica al villano en su contexto,



sino que representa el orden y se supone que es una persona incorruptible, aunque justamente resulta un antihéroe.

Las tramas nutridas de crimen, fatalismo y violencia (Tabla 4.4), en donde se pone en juego la vida de los personajes (Tabla 4.8), hacen que lo ilegal sea lo que le brinda unidad a los cuatro cortometrajes: por un lado, la pseudo lucha contra el crimen (Tabla 4.1), donde el bienhechor es el malhechor; y, por otro, la representación de lo decadente de la sociedad (Tabla 4.3).

En general, puede decirse que *Cero y van cuatro* muestra una de las características más importantes del cine negro: representa a la realidad social contemporánea. “El torzón”, de Alejandro Gamboa, presenta una historia de las tantas que existen y se han contado sobre adictos a las drogas, sobornos y la vida en los suburbios. “Vida exprés”, de Antonio Serrano, plasma lo crudo de un secuestro en el Distrito Federal, como pudo ser el caso de Rubén Omar Romano, entrenador del equipo de fútbol “Cruz Azul”. “Barbacoa de chivo” muestra hechos que, aunque no frecuentes, suceden a veces cuando la sociedad decide ejercer la justicia con sus propias manos, tal como pasó durante el sonado caso del linchamiento de dos agentes policiacos en la delegación Tláhuac de la ciudad de México. Por su parte, Fernando Sariñana, en “Comida de perros”, hace alusión a un hecho más común y cotidiano, que no por ello deja de parecer un poco extraño: el asalto a mano armada a un restaurante. Dicho esto, queda claro que el filme en su totalidad es un reflejo de la realidad a través de la cámara del cine.

### **3.3 Análisis de la cinta *Nicotina***

#### **3.3.1 Ficha técnica de la película**

- Año: 2004.
- País: México, Argentina y España.
- Duración: 93 min.

- Género: Comedia.
- Dirección: Hugo Rodríguez.
- Productores: Laura Imperiale y Martha Sosa.
- Compañía productora: Manga Films.
- Guión: Martín Salinas.
- Elenco: Diego Luna (*Lolo*), Lucas Crespi (*Nene*), Jesús Ochoa (*Tomson*), Norman Stolongo (*Svóboda*), Marta Belaustegui (*Andrea*), Daniel Giménez Cacho (*Beto*), Carmen Madrid (*Clara*), Rosa María Bianchi (*Carmen*), Rafael Inclán (*Goyo*), José María Yazpik (*Joaquín*).
- Edición / Montaje: Alberto del Toro.
- Fotografía: Marcelo Iaccarino.
- Dirección artística: Sandra Cabriada.
- Música: Fernando Corona.
- Vestuario: Alejandra Dorantes.

### 3.3.2 Sinopsis de la cinta

Un *hacker* sin ningún *sex appeal*, llamado Lolo, espía con *webcams* a su encantadora vecina Andrea y le manipula la vida. Dos hampones, el Nene y Tomson, discuten hasta la necedad si lo que más pesa para contraer cáncer es el tabaco o, como en todos los órdenes de la vida, según el Nene, el simple azar. Un ruso muy gordo, Svóboda, que desconfía hasta de su sombra, tiene 20 diamantes para pagarle al Nene por un CD grabado por Lolo con las claves secretas de acceso a un banco suizo. Todos están detrás de los diamantes: Svóboda, el Nene y Tomson, por oficio; Lolo, con su parte piensa conquistar finalmente a Andrea y pasar del amor virtual al de carne y hueso. Pero la llegada inesperada de un amor imposible de Andrea que viene de España para llevársela, y la incapacidad absoluta de Lolo para moverse por fuera de su mundo virtual complican las cosas.

Enredado en su pequeña historia personal, Lolo confunde el CD y el encuentro nocturno con el ruso termina en una balacera de la que el Nene y Svóboda -que huye con los diamantes- salen malheridos. Y mientras Lolo se

escabulle e intenta regresar a remediar el desastre y recuperar el control sobre la vida de su vecina, los hampones y el ruso terminan refugiándose en una farmacia y en una peluquería del barrio. El entrecruce azaroso interfiere las insignificantes pero, no por eso menos enredadas agendas emocionales de desamor de los personajes que ahí encuentran. Y, en menos de dos horas, el azar y los diamantes les terminan cambiando drásticamente la vida a todos.

*Nicotina* ha obtenido diversos reconocimientos, entre ellos seis estatuillas en la XLVI entrega de los premios Ariel que anualmente entrega la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas a lo mejor del cine nacional: Mejor Actor (Rafael Inclán), Mejor Actriz (Rosa María Bianchi), Mejor Coactuación Masculina (Daniel Giménez Cacho), Mejor Guión Original: Martín Salinas (empate con Carlos Reygadas, *Japón*), Mejor Sonido (empate con *Mil Nubes...* y *Zurdo*) y Mejor Edición (Alberto del Toro). También obtuvo cuatro Diosas de Plata en la XXXIV entrega de estos premios, correspondientes a las categorías de Mejor Película, Mejor Director, Mejor Coactuación Masculina y Mejor Guión.

### 3.3.3 Tabulación de resultados

Tabla 5.1

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Detective de vida desordenada	Ausente	

Tabla 5.2

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Mafiosos que amenazan el orden legal		La mafia cibernética, que se dedica a robar cuentas de banco electrónicas y bases de datos, así como a realizar toda clase de actos ilícitos vía electrónica, son

		la correspondencia contemporánea de lo que fueron antes el robo y el asalto a mano armada, así como el tráfico y la falsificación de documentos.
--	--	--

Tabla 5.3

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Policía corrupto	Ausente	

Tabla 5.4

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Mujer fatal, atractiva y seductora	Andrea	El personaje no es justamente una mujer fatal; sin embargo, sí levanta pasiones.

Tabla 5.5

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Antihéroes	El peluquero	Es quien lucha contra lo ilegal; o, por lo menos, eso trata. Su esposa representa su conciencia mala, y el peluquero se mantiene entre la duda de elegir el lado de lo justo o hacerle caso a su esposa y cometer actos ilícitos. En esta situación el peluquero prefiere ser bienhechor y se vuelve un antihéroe.

Tabla 6.1

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
-------	-----------------------------	-------------

Lucha contra el crimen		
------------------------	--	--

Tabla 6.2

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Se aleja del maniqueísmo		

Tabla 6.3

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Perspectiva fatalista de la realidad		Fatalista o no, es evidente que figura a la realidad en uno de sus estratos: lo ilegal.

Tabla 6.4

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Triunfo aparente del antihéroe.		

Tabla 6.5

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Violencia		La violencia se presenta en las ejecuciones tanto al policía como al ruso. Es inherente a los ajustes de cuentas

Tabla 6.6

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Fascinación erótica		

Tabla 6.7

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Tráfico de lo ilegal		El eje de la historia es el tráfico de cuentas bancarias electrónicas. Esto representa el ilícito posmoderno.

Tabla 6.8

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Se pone en juego la vida misma		

Tabla 6.9

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Figura la realidad social contemporánea		Las nuevas tecnologías que han traído el desarrollo social abren la posibilidad de cometer nuevos ilícitos, y se presentan como un hecho. Nicotina retrata estos ilícitos modernos relacionados con el fraude y tráfico de información confidencial.

Las nuevas organizaciones delictivas que trafican de manera electrónica son la correspondencia contemporánea (Tabla 6.7) de lo que fueron antes el robo

y el asalto a mano armada, así como el tráfico y la falsificación de documentos (Tabla 5.2) Estas dejan de ser organizaciones multiculturales, y se reducen a genios de la cibernética.

En el filme se presenta un par de inútiles policías (en un subestimado reflejo de la realidad) y son quienes disputan contra los ilícitos; o, por lo menos, eso tratan. Además de un peluquero, representación fiel del antihéroe (Tabla 5.5), cuya esposa representa su conciencia mala, y él se mantiene entre la duda de elegir el lado de lo justo o hacerle caso a su esposa y cometer actos ilícitos. En esta situación el peluquero prefiere ser bienhechor y se convierte en un antihéroe.

El filme fatalista o no, es evidente que representa a la realidad en una de sus vetas: lo ilegal (Tabla 6.3) aunado a la violencia inherente a los ajustes de cuentas, abusando de la expresión violenta en las ejecuciones-balaceadas (Tabla 6.5).

Las nuevas tecnologías que han traído el desarrollo social han habilitado la posibilidad de cometer nuevos ilícitos, y que se presentan como un hecho. Nicotina retrata estos ilícitos modernos relacionados con el fraude y tráfico de información confidencial (Tabla 6.9).

### **3.4 Análisis de la cinta *Gente común***

#### **3.4.1 Ficha técnica de la película**

- Año: 2004.
- Duración: 95 min.
- Formato: Flat.
- Género: Acción.
- Clasificación: Pendiente.
- Dirección: Ignacio Ernesto Rinza Oviedo.

- Productor: Felipe Pérez Arroyo.
- Guión: José Carlos Gutiérrez.
- Elenco: Luis Felipe Tovar (*El Papi*), Fernando Cianguerotti (*El Gringo*), Carlos Samperio (*El Triste*), Gibrán González Guzmán, Alexa Benedetti, Alejandro Ciangherotti, Mario de Jesús, Patricia Romero.
- Edición: Moises Ortiz Urquidi.
- Fotografía: Eugenio Cañas.
- Música: Fernando Ruiz Axioma, Lazcano Malo, Lost Acapulco.

### 3.4.2 Sinopsis de la cinta

Según la crítica, este “*thriller*” de cine negro aborda temas de un México que no se ha quedado atrás en el mundo del hampa, donde los personajes se desgarran por el dominio de un círculo corrupto y sanguinario en el que el poder no es una parte, sino que lo es todo<sup>5</sup>. En la cinta, El Papi busca a toda costa mantener a raya a un grupo de mafiosos norteamericanos comandados por El Mesías, quienes a su vez le demuestran que la mafia no tiene territorios y que incluso en México pueden ser superiores a ellos. Mientras tanto, un grupo de mafiosos coreanos intenta ganar terreno en el negocio del comercio ilícito al aprovecharse del enfrentamiento entre los otros dos grupos, creando una guerra de la que difícilmente saldrá vivo alguno.

La pasión, el engaño y la muerte son sólo unos cuantos ingredientes de esta película relatada por la gente de un pueblo lejano en Colombia, donde se muestra la manera de ver las cosas que tiene la gente común.

De acuerdo con Marco González Ambriz<sup>6</sup>, *Gente Común* se distingue de otras producciones de cine mexicano contemporáneo por asimilar la influencia de

<sup>5</sup> “Gente común”, *Cinemex*, <http://www.cinemex.com.mx/boletos/peliculas.php?Peli=3362>

<sup>6</sup> González Ambriz, Marco, “*Gente común*”, *Cinefagia*, México, noviembre 29 de 2004, <http://www.revistacinefagia.com/mexico026.htm>



cinematografías foráneas, en particular el estilo de directores como Guy Ritchie y Quentin Tarantino, que también se ha visto recientemente en películas como *Nicotina*, *Matando Cabos* y, hasta cierto punto, *Cero y Van Cuatro*. En estas cintas se utiliza la misma dosis de humor negro, violencia y cinismo para entrelazar las historias de diferentes personajes que se encuentran por azar, situación con constantes saltos en la narración, avanzando y retrocediendo en el tiempo, pasando de un estrato social a otro, por lo general, con recursos visuales tomados del videoclip para hacer más atractivo el espectáculo.

Sin embargo, lo que en *Nicotina* y *Matando Cabos* es una imitación tan fiel que está siempre a un paso de caer en el fusil (como el mismo Quentin Tarantino ha hecho, apropiándose personajes, música y secuencias enteras de películas japonesas, suecas, chinas e italianas), y en *Cero y Van Cuatro* es una influencia más discreta, en *Gente Común* se traduce en un híbrido entre el estilo videohomero tradicional -donde la falta de grandes recursos, la búsqueda de la claridad narrativa y las prisas hacen que predominen los planos abiertos- y el estilo más rebuscado del cine hollywoodense actual, que ha desechado sus raíces teatrales en favor de una edición frenética, filtros para lograr efectos variados y muchas veces innecesarios, pantalla dividida, etc.

### 3.4.3 Tabulación de resultados

Tabla 7.1

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Detective de vida desordenada	Ausente	

Tabla 7.2

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Mafiosos que amenazan el orden legal	El Papi	Mafioso a cargo de la organización delictiva mexicana. Trafica lo que es posible traficar. Tiene a su cargo a los sanguinarios sicarios a quienes amedrenta para demostrar su poder. Jamás toleraría una traición.
	El Mesías (el gringo)	Jefe de una célula de la mafia estadounidense. Pretende ganar terreno en México y demostrar que su poder se extiende más allá de sus fronteras. Se convierte en acérrimo rival de "El Papi"
	Mafia coreana	Aprovechando la guerra de poderes entre las mafias, mexicanas y estadounidenses, la mafia coreana intenta posicionarse en el territorio disputado por medio del contrabando y falsificación de documentos.
	El Triste, Los Hermanos De la Rosa	Sicarios y protectores de la mafia a la que pertenecen, en principio aparentan tener roles protagónicos en la historia, sin embargo, después se descubre su aportación a la historia como apariciones incidentales.

Tabla 7.3

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
--------------------------	---------------------------------------	-------------

Policía corrupto	Ausente	
------------------	---------	--

Tabla 7.4

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Mujer fatal, atractiva y seductora	Ángel	Se vale de su belleza para tomar inadvertidos a los personajes que liquida. No se presenta como un personaje principal, por lo que puede considerarse un personaje secundario.

Tabla 7.5

Estereotipo de personaje	Personaje correspondiente en el filme	Descripción
Antihéroes	El Papi	De manera absurda, busca demostrar que el poder de México está en mexicanos. Se convierte en antihéroe desde el momento en que se pretende deshacer de sus rivales aunque cueste sus vidas.

Tabla 8.1

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Lucha contra el crimen	Ausente	Lo que se presenta básicamente es lucha de poderes no legitimados, lucha de crimen contra el crimen.

Tabla 8.2

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Se aleja del maniqueísmo		Los personajes contienen matices de personalidad, no interpretan una actitud absoluta frente a las situaciones, es decir, no son absolutamente malos. Se aprecia que justifican su vida a raya de lo legal.

Tabla 8.3

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Perspectiva fatalista de la realidad		Eje de la historia esta basado en el poder de la mafia, su alcance tan extenso y lo cercana que se encuentra de nuestra vida cotidiana. Visto de este modo, el fatalismo se encamina también a lo decadente del escenario.

Tabla 8.4

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Triunfo aparente del antihéroe		

Tabla 8.5

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Violencia		El enfrentamiento entre asociaciones delictivas es el eje del guión escrito, colmado de violencia desde los personajes principales hasta los incidentales. Los recursos de violencia por excelencia en las tramas sobre mafia es empleado convenientemente: las balaceras y ejecuciones

Tabla 8.6

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Fascinación erótica		

Tabla 8.7

<b>Trama</b>	<b>Correspondencia en el filme</b>	<b>Descripción</b>
Tráfico de lo ilegal		Entre el contrabando, el tráfico de drogas y la falsificación de documentos se entrecruzan las historias de los mafiosos. El poder que confiere dirigir estos negocios es lo que mueve a los personajes principales a actuar.

Tabla 8.8

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Se pone en juego la vida misma	Balaceras callejeras	Exponer la vida al vivir entre organizaciones delictivas es un hecho que se puede considerar propio del acto de vivir de este modo.

Tabla 8.9

Trama	Correspondencia en el filme	Descripción
Figura la realidad social contemporánea	La ubicación espacial y temporal del filme	Describe la historia la vida de las organizaciones criminales en el contexto geográfico mexicano contemporáneo. Aunque la historia es ficción, no se aleja de la realidad.

Gente común, considerada por la crítica un filme de género negro es sin duda lo más acercado al *film noir* actual. Desde el principio, la historia aborda la temática *noir* por excelencia: el *gangsterismo*. Los mafiosos son los personajes principales, secundarios e incidentales (Tabla 7.2). El papel de la mujer fatal cabe en la historia como personaje secundario; Ángel saca partido de su belleza para acabar con los enemigos de su amante, siendo para éstos una belleza inalcanzable (Tabla 7.4) Estos personajes son presentados como antihéroes, desde la perspectiva de buscar hacer su voluntad aunque no de la manera adecuada (Tabla 7.5).

La trama transcurre al margen de la ley, una lucha de crimen contra el crimen (Tabla 8.1). Su representación de la realidad social tiende a mostrar la

devastación de los valores sociales, acercándose a la búsqueda implacable de poder y la sed de venganza a toda costa (Tabla 8.3). Contemplado así, se puede distinguir una figuración de la situación social apegada a lo real (Tabla 8.9).

La violencia en el filme es un recurso socorrido porque representan un fenómeno social, actual y adquiere relevancia porque, a pesar de lo reprobable, es cotidiano (Tabla 8.7). En el filme se presenta como balaceras callejeras, ejecuciones y ajustes de cuentas (Tabla 8.5). El narcotráfico, contrabando y falsificación (Tabla 8.7) son el equivalente al tráfico de alcohol y la ley seca, en una situación distinta por el desarrollo social, donde el alcohol es legal.

## CAPÍTULO 4

### CONCLUSIONES

A partir de la utilización de la técnica de la observación cualitativa aplicada a cuatro cintas del cine mexicano contemporáneo se pudieron obtener conclusiones interesantes para el campo del análisis fílmico, comprobándose además que, efectivamente, las películas seleccionadas muestran distintos puntos de concordancia con el cine negro, sólo que existen obvias diferencias en los aspectos contextuales.

Al presentarse diversas características del cine negro juntas en un sólo filme, quizá se pudiese señalar con facilidad que éste pertenece al género negro; sin embargo, como la hibridación de géneros es la tendencia en el cine contemporáneo, tanto a nivel nacional como internacional, no resulta sencillo categorizar a determinadas cintas dentro del género aunque correspondan, por su narrativa y su contenido, a los estándares establecidos para el *“film noir”*.

El cine mexicano contemporáneo presenta características del cine negro como una forma de alusión al contexto en que son producidas las cintas, relacionadas con la sociología del cine y su fórmula convencional de marketing



para convertirse en un éxito en taquilla. En cuanto a las cintas analizadas, su carácter es meramente ilustrativo; es decir, no tienen la intención –fórmula clásica dentro del cine penitenciario o policiaco- de mostrar la película como una forma de denuncia, sino que se limitan a exponer una realidad social con mayor realismo o mayor humor.

La característica más representativa del cine negro en *Cero y van cuatro*, *Nicotina*, *Gente común* y *Matando Cabos* es su alusión a una realidad ilustrativa del contexto, reflejo de las condiciones sociales. El cine negro fue desarrollado en la crisis de los años treinta y tomó como temática preferente a las mafias de los cuarenta y cincuenta; el cine mexicano contemporáneo, producido entre la incertidumbre social del siglo XXI, representa la ola de violencia que inunda al país en circunstancias muy similares a las que se vivían en el apogeo del cine negro.

El diseño de los personajes está también sujeto a una evolución histórica; pero mantienen correspondencia con los estereotipos negros respecto a los ilícitos que cometen. Otros personajes corrieron con mejor suerte (para pesar social) y se mantienen vigentes; entre ellos son dignos de mencionarse los sujetos policiacos corruptos y los asesinos a sueldo, que ahora se transportan en las camionetas *suburban*, el traslape de los viejos autos clásicos de la década de los treinta.

Con la rápida transformación tecnológica del siglo XX, los delitos perseguidos no son los mismos. Con el advenimiento de las tecnologías digitales surgen toda clase de nuevos ilícitos, desde el robo de bases de datos hasta el fraude electrónico, la clonación de tarjetas de crédito y demás. Sin embargo, éstos son la representación actual de delitos de otra índole ocurridos en el siglo pasado.

En las películas observadas se aprecia que las similitudes con el cine negro no son deliberadamente manejadas por parte del guión o del director. Éstas se presentan principalmente como respuesta social, no como alusión expresamente al género negro.

El humor negro, al que el cine mexicano contemporáneo suele recurrir con mucha frecuencia, no es una característica representativa del cine negro. El término es confundido a menudo; empero, uno no descalifica al otro. El humor negro es un recurso, más que un género, caracterizado por la ironía y sarcasmo en la narrativa. Por lo que respecta al género negro, se habla más de una estética fílmica, encuadres, tramas, personajes conjuntados y unidos para crear una atmósfera urbana apocalíptica.

Esta reflexión tiene carácter efímero. Al fin y al cabo, en el cine, a diferencia de, por ejemplo, la literatura, el menor número de obras (de calidad, se entiende) producidas y las actuales condiciones de producción, impiden que muchas apuestas autoriales tengan suficiente peso para ser conocidas (y por tanto, reconocidas) y no se diga ya influir en otros directores o productores. De este modo, es difícil saber si algunas de las tendencias o propuestas que se han apuntado tendrán continuidad, si bien, es seguro que algunos de los elementos del género mantienen aún su interés.

*Film noir* es un calificativo de origen europeo y no propiamente americano, en donde el término *thriller* pasa a definir estas películas, quedando alejado de una definición en español o latina del género. Y es esta palabra la que puede orientar este pequeño estudio, si bien también se tratan películas, que, por su intención y el tiempo elegido para sus ficciones (el pasado), pudieran parecer -sólo parecer- cine negro a la vieja usanza.

En los que ya son propiamente *thrillers* de la década de los noventa, elementos propios del género, como la crítica social o el reflejo de la violencia, han mantenido su vigencia, con variaciones significativas. Y esta persistencia y/o alteración también se traslada a algunos de los arquetipos que lo conforman. Desde la mujer fatal, hasta el *gángster*, pasando por el policía corrupto, estas figuras tan reconocibles sufren la adaptación a un contexto diferente. Pero no se

trata sólo de visiones históricas o sociales cercanas a la coyuntura actual, sino que, en bastantes casos, los cambios responden a intenciones estéticas o bien denotan una serie de características propias de la corriente cultural dominante: el postmodernismo.

## FUENTES

### Bibliográficas

- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, Col. Comunicación Cine, 2000.
- AVIÑA, Rafael, *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano / Cineteca Nacional, 2004.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*, México, Océano, 2001.
- ----- *La grandeza del cine mexicano*, México, Océano, 2004.
- BENET, Vicente José, *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós, Col. Comunicación Cine, 2004.
- CIUK ,Perla, *Diccionario de directores de cine mexicano*, México, CONACULTA, 2000.
- GOODE, William, *Métodos de investigación social*, México, Trillas, 2004, p. 158.
- MARC, Edmond y Picard, Dominique, *La interacción social*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 75.

### Electrónicas

- “1. Géneros cinematográficos”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo1.htm>
- “2. El comienzo del cine arte”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo2.htm>

- “3. Clasificación de los géneros” *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo3.htm> y “4. Clasificación de los géneros (2)”, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo4.htm>
- “5. Cine bélico”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo5.htm>
- “6. Cine-biografía y cine cómico”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo6.htm>
- “7. Cine de acción”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo7.htm>
- “8. Cine épico y de aventuras”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo8.htm>
- “9. Cine de catástrofes”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo9.htm>
- “10. Ciencia ficción”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo10.htm>
- “11. Cine terror”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo11.htm>
- “12. Cine de romanos”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo12.htm>
- “13. Cine del oeste (*western*)”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo13.htm>
- “14. Cine histórico”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo14.htm>
- “15. Cine musical”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo15.htm>
- “16. Cine negro”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo16.htm>
- “17. Cine político y cine religioso”, *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo17.htm>

- “18. Cine comedia”, *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo18.htm>
- “19. Drama y cine pornográfico”, *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo19.htm>
- “22. Cortometrajes, documental y making off”, *Los géneros cinematográficos*,  
<http://www.mailxmail.com/curso/vida/generoscine/capitulo22.htm>
- “Cine negro”, *Telepolis*, <http://www.telepolis.com/monografico/mono020/>
- “Cine negro”, *Wikipedia*, [http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_negro](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_negro)
- “El cine negro europeo”, *Cine clásico*,  
<http://www.cineclasico.com/polic/negro/europeo/europeo.htm>
- “El crimen”, *Cine clásico*,  
<http://www.cineclasico.com/polic/poli/crimen/crimen.htm>
- “El nacimiento de un género”, *La Gangsterera*,  
<http://gangsterera.free.fr/histnacigenero.htm>
- “El *thriller*: cine de gánsters y cine negro”, *Cine clásico*,  
<http://www.cineclasico.com/polic/po-li/gansters/gansters.htm>
- “Filmografía del cine negro americano”, *Cine negro americano*,  
<http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/DISTRITODOCVIEW?url=/1544/doc/Filmografia/Filmografia.htm>
- “Géneros cinematográficos. Ciencia ficción”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/ficcion.htm>
- “Géneros cinematográficos. Cine épico y de aventuras”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/epico.htm>.
- “Géneros cinematográficos. Cine musical”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/musical.htm>
- “Géneros cinematográficos. Cine terror”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/terror.htm>
- “Géneros cinematográficos. El cine animado”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/animado.htm>

- “Géneros cinematográficos. El cine histórico”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/historico.htm>
- “Géneros cinematográficos. El comienzo del cine arte”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/arte.htm>
- “Géneros cinematográficos. El documental”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/documental.htm>
- “Géneros cinematográficos. El western”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/western.htm>
- “Géneros cinematográficos. La comedia”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/comedia.htm>
- “Géneros cinematográficos. Los gánsters en el cine”, *La web de Icarito*,  
<http://icarito.latercera.cl/icarito/2001/829/gangsters.htm>
- “Géneros cinematográficos”, *Rincón del Vago*,  
<http://html.rincondelvago.com/generos-cinematograficos.html>
- “Gente común”, *Cinemex*,  
<http://www.cinemex.com.mx/boletos/peliculas.php?Peli=3362>
- “Introducción al cine policiaco y de gánsters”, *Cine clásico*,  
<http://www.cineclasico.com/polic/poli/intropoli/intro.html>
- “Lo engañaste, hiciste que hiciera lo que tú querías, ¿qué te has imaginado, mala mujer?. *Neo-noir* y la *Femme fatale*”, *El Atico*, sección “Del cine al sofá”, no. 13, agosto de 1999,  
[www.atico.cl/pages/archivo/anterior/cine/cine13.html](http://www.atico.cl/pages/archivo/anterior/cine/cine13.html)
- “Polar = Cine policial francés”, *Diversica. Diversión inteligente*,  
<http://www.diversica.com/cine/archives/000601.php>
- BOU, Núria, *Retrato nocturno de la “femme fatale”*,  
[http://www.iua.upf.es/formats/formats3/bou\\_e.htm](http://www.iua.upf.es/formats/formats3/bou_e.htm)
- *Cero y van cuatro*,  
<http://www.esmas.com/espectaculos/cine/peliculas/405033.html>
- DEL MORAL, Pablo, “Secuestro infernal: Crítica”, *La Butaca*,  
<http://www.labutaca.net/films/6/the-wayofthegun2.htm>
- DI SANTO, María Rosa y Von Sprecher, Roberto, “Investigación cualitativa en comunicación. Algunos problemas y situaciones”, ponencia correspondiente a la mesa de trabajo *Problemas metodológicos en la*

- investigación en comunicación*, Encuentro de Docentes e Investigadores de la Comunicación del MERCOSUR, Universidad Nacional de Río Cuarto, octubre de 1999,  
<http://www.ceride.gov.ar/servicios/comunica/ponencias/situaciones.htm>.
- DIEZMARTÍNEZ GUZMÁN, Ernesto, “Diez cosas que hay que saber sobre el *western*”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10western.htm>
  - -----, “Diez cosas que hay que saber sobre comedia”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10comedia.htm>
  - -----, “Diez cosas que hay que saber sobre el melodrama”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10melodrama.htm>
  - -----, “Diez cosas que hay que saber sobre cine de horror”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10horror.htm>
  - -----, “Diez cosas que hay que saber sobre el *thriller*”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10thriller.htm>
  - -----, “Diez cosas que hay que saber sobre gánsters”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/10gangsters.htm>
  - -----, “Otras diez cosas que hay que saber sobre cine de horror”, *Cinecrítica*, <http://altazorcafe.com/cine/11horror.htm>
  - GONZÁLEZ AMBRIZ, Marco, “*Gente común*”, *Cinefagia*, México, noviembre 29 de 2004, <http://www.revistacinefagia.com/mexico026.htm>
  - *Introducción al cine negro*, <http://members.fortunecity.es/severinon/introduccion.htm>
  - LASTRA, Bernardo, *El cine negro*, <http://www.qro.itesm.mx/lcc/redoble/negro.htm>
  - LATORRE, José María, “El cine negro: Un género sin límites cinematográficos”, *La Gangsterera*, <http://gangsterera.free.fr/cineGenero%20sin%20limitesJLatorre.htm>
  - LAZO, Henrique, “Cambio de rol”, *El Universal.com*, [http://noticias.eluniversal.com/2005/11/13/opi\\_art\\_13490b.shtml](http://noticias.eluniversal.com/2005/11/13/opi_art_13490b.shtml)
  - LÓPEZ, Fabiola, “*Estética e ideología del cine negro*, charla de Lauro Zavala en la Cineteca Nacional”, *Azteca 21*, <http://www.azteca21.com/noticias/buenas-noticias/%93estetica-e-ideologia-del-cine-negro%94,-charla-de-lauro-zavala-en-la-cineteca-nacional/>



- LÓPEZ MORALES, Milagros, *Lecciones de cine (2ª parte)*, [http://www.encadenados.org/n40/lecciones\\_cine2.htm](http://www.encadenados.org/n40/lecciones_cine2.htm)
- *Los géneros cinematográficos*, <http://www.mailxmail.com/curso/excelencia/generoscine/capitulo1.htm>
- *Matando Cabos*, <http://www.dvdenlinea.com/matandocabos.html>
- *Matando Cabos*, [http://www.moviola.com.mx/peliculas/m/matando\\_cabos/matando\\_cabos.html](http://www.moviola.com.mx/peliculas/m/matando_cabos/matando_cabos.html)
- MELLA, Orlando, *Naturaleza y orientaciones teórico-metodológicas de la investigación cualitativa*, 1998, [http://www.investigación\\_cualitativa.pdf](http://www.investigación_cualitativa.pdf)
- RODRIGO, Fernando Hugo, "Cine negro americano de los 90", *Magazine Anika Cine*, <http://www.cine.ciberanika.com/arti75.htm>
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, "Mecanismos de género: reflexiones sobre el documental y la ficción (1)", *Dialogica*, [http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/cat\\_generos.php](http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/cat_generos.php)
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, "Filmografía y bibliografía del cine negro americano (1930-1960)", *Revista Latina de Comunicación Social*, La Laguna (Tenerife), número 24, diciembre de 1999, <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999adi/11negrofi01.html>
- SCHRADER, Paul, "La otra leyenda negra. Notas sobre *film noir*", *ABC.es*, [http://cultural.abc.es/semanal/semana/fijas/cine/estasemana\\_002.asp](http://cultural.abc.es/semanal/semana/fijas/cine/estasemana_002.asp)
- ZAVALA, Lauro, "Cine clásico, moderno y postmoderno", *Razón y Palabra*, no. 46, ITESM, agosto-septiembre de 2005, <http://www.razonypalabra.org.mx/actual/lzavala.html>

### Videográficas

- *Nicotina* [en DVD], Dir. Hugo Rodríguez, Fotografía de Marcelo Iaccarino, Música de Fernando Corona, Producción de Laura Imperiale y Martha Sosa, 2003. Intérpretes: Diego Luna, Lucas Crespi, Jesús Ochoa, Marta Belaustegui.
- *Gente común*, Dir. Ignacio Ernesto Rinza Oviedo, Fotografía de Eugenio Cañas, Música de Fernando Ruiz Axioma, Lazcano Malo, Lost Acapulco, Producción de Felipe Pérez Arroyo, México, 2004. Intérpretes: Luis Felipe Tovar, Fernando Cianguerotti, Carlos Samperio.

- *Cero y van cuatro* [en DVD], Dir. Alejandro Gamboa, Antonio Serrano, Carlos Carrera y Fernando Sariñana, Fotografía de Chava Cartas y Andrés León Becker, Música de Santiago Ojeda, Álvaro Ruiz, Rodrigo Barberá y Juan Cristóbal Pérez Grob, Producción de Videocine, Plural Entertainment y Cinépolis Producciones, México, 2004. Intérpretes: René Campero, Guillermo Iván Dueñas, Alexis Ayala, Raquel Morell, Gastón Melo, Dino García, Gustavo Sánchez Parra.
- *Matando Cabos* [en DVD], Dir. Alejandro Lozano, Fotografía de Juan José Saravia, Música de Santiago Ojeda, Juan Carlos Lazano, Producción de Bill Rovzar, Fernando Rovzar, Michaelle Fastlicht, Leslie Fastlicht, México, 2004. Intérpretes: Tony Dalton, Kristoff Raczynski, Ana Claudia Talancón, Pedro Armendáriz Jr., Joaquín Cosío,