

## Brujas entre duros y flojos: el *film noir* y la crisis de la imagen acción<sup>o</sup>

*Witches between Tough and Weak Guys: Film Noir and the Crisis of the Action-Image*

Román Setton\*



53-77

---

### Resumen

Silvia Federici (2004) desarrolló la tesis de que la caza de brujas fue la principal acción que se llevó adelante para instalar el nuevo orden patriarcal del capitalismo con una nueva división genérica y jerárquica del trabajo. La familia nuclear fue entonces un dispositivo central para el éxito de ese modelo productivo y, a la vez, para la doble mistificación del trabajo de la mujer (“eso que llamamos amor es trabajo no pago”) y de la sujeción del hombre trabajador bajo la forma de la libertad formal. De los personajes característicos del *film noir*, la mujer fatal —que pone en crisis el orden familiar—, el

---

### Abstract

Silvia Federici (2004) has developed the thesis that the witch-hunt was the main action carried out to establish the patriarchal organization of capitalism with a new gender division of labour. The nuclear family was then a central device for the success of this productive model and, at the same time, for the double mystification of women’s work (“They say it is love. We say it is unwaged work”) and of the subjection of the wage worker in industrial capitalism under the form of formal freedom. Some of the most recurrent characters of film noir are the femme fatale, the homosocial and misogynis-

---

<sup>o</sup> <https://doi.org/10.52292/csf5320244763>

\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad de Buenos Aires. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7970-067X>. Correo electrónico: [rsetton@hotmail.com](mailto:rsetton@hotmail.com).

detective homosocial y misógino y el hombre común que busca escapar a la gris cotidianeidad y encontrar una vida plena de realización del deseo son algunos de los más recurrentes. Intentaremos mostrar que la coexistencia de estos personajes, junto con “una determinada perspectiva del mundo, una perspectiva pesimista, cínica o nihilista” (Grob, 2008: 9) no solo conforman una nueva sensibilidad, sino que, además, dan cuenta de la crisis de los valores modernos y la fe en el progreso. Esa nueva modalidad *noire* presenta un mundo de condenación y soñadores que se condice con un cambio de época y la crisis o el agotamiento de la imagen acción, que se manifiesta en que (casi) toda imagen circula como tópico en un marco de situaciones dispersivas y debilitamiento de los nexos sensoriomotrices (Deleuze, 1984; 1987).

**Palabras clave**

cine negro  
crisis de la imagen acción  
organización patriarcal del capitalismo

tic detective and the ordinary man who wants to escape the gray everyday life. I will try to show that the coexistence of these characters, together with “a certain perspective of the world, a pessimistic, cynical or nihilistic perspective” (Grob, 2008: 9), not only make up a new sensitivity, but are also a testimony of the values crisis of Modernity and faith in progress. This new *noire* modality presents a world of condemnation and dreamers that is consistent with the crisis or exhaustion of the action-image (Deleuze, 1984; 1987).

**Keywords**

film noir  
crisis of the action-image  
patriarchal organization of capitalism

**Fecha de recepción**

24 de septiembre de 2023

**Aceptado para su publicación**

5 de marzo de 2024

Sam Spade: –We didn't exactly believe your story, Miss O'Shaughnessy; we believed your two hundred dollars... I mean, you paid us more than if you'd been telling us the truth, and enough more to make it all right.

*The Maltese Falcon* (1941), de John Huston

### **Film noir: un cambio de perspectiva y la crisis del ideario moderno**

En las frases de Sam Spade (Humphrey Bogart) que elegimos como epígrafe, dirigidas a Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) —quien poco antes se había presentado como Ruth Wonderly—, se pueden ver concentrados algunos de los componentes principales del *film noir* clásico: motivos característicos de su universo semántico e incluso algún elemento de su sintaxis. *El halcón maltés* (1941), de John Huston, sobre la célebre novela de Dashiell Hammett, es, según el ya canónico libro de Raymond Borde y Étienne Chaumeton (1958), la película con la que se inicia el *film noir* en cuanto género cinematográfico. Allí está el cambio en el papel de la mujer y el nuevo modelo del héroe. La mujer tiene el dinero y contrata. Paga para mentir y que se tome esa mentira por verdad; paga para acomodar las cosas a lo que quiere o necesita. Además, la mujer ya es aquí un personaje fatal. Si bien en esa instancia del film todavía no sabemos que ella ha asesinado a Miles Archer (Jerome Cowan), el socio de Spade, sí conocemos positivamente el hecho de que lo ha llevado a la muerte mediante el engaño. Estos dos rasgos del personaje femenino, la actitud y el desempeño de acciones tradicionalmente “masculinas”, por un lado, la fatalidad, por el otro, son fundadores de la nueva heroína cinematográfica del *noir* —la cual, naturalmente, tiene numerosas predecesoras literarias y cinematográficas—<sup>1</sup>. Asimismo, en las frases de Spade está concentrado acaso el componente fundamental del héroe del *noir*: la ambigüedad moral<sup>2</sup>.

En contraste con las películas policiales y criminales precedentes, que proponían un ideario moral perfectamente claro, una distinción tajante entre bien y mal lindante con el maniqueísmo melodramático, la ambigüedad moral es destacada por Borde y Chaumeton (1958) como una innovación del *film noir*, como uno

---

<sup>1</sup> Entre las predecesoras se encuentran: “La belle dame sans merci”, de John Keats; *Salome*, de Oscar Wilde; *Lulu*, de Frank Wedekind (y sus transposiciones tempranas al cine: *Lulu*, de Alexander Antalfi, *Erdegeist*, de Leopold Jessner, y *Die Büchse der Pandora*, de Georg Wilhelm Pabst); Rosa Fröhlich (*Professor Unrat*, de Heinrich Mann, luego convertida en Lola en *Der Blaue Engel*, de Josef von Sternberg); *Alraune*, de Hanns Heinz Ewers (y su transposición al cine dirigida por Henrik Galeen).

<sup>2</sup> Allí encontramos, además, la primacía del dinero respecto de la verdad, el trato del héroe hacia la mujer en idénticas condiciones, o casi, que hacia los hombres; y, formalmente, el diálogo mordaz como característica principal del género, que indica que el mundo entero de las relaciones ha cambiado.

de los elementos centrales que contribuye a la desorientación del espectador, que consuma “la vocación de la película negra” a “crear un malestar específico” (Borde y Chaumeton, 1958: 20)<sup>3</sup>.

El punto de vista se aleja así de la mirada moralizadora del *police procedural* — que puede ser considerado, al menos parcialmente, la transposición genérica al cine de la novela de enigma—<sup>4</sup>, con criminales odiosos, móviles egoístas y utilitarios y héroes intachables. Como indican Borde y Chaumeton, el *police procedural* muestra a los policías “como hombres íntegros, incorruptibles y valientes. (...) el documental norteamericano es en realidad un documento a la gloria de la policía” (Borde y Chaumeton, 1958: 15).

La ambigüedad moral del *noir* anuncia entonces un nuevo tipo de héroe y, a la vez, la representación de un nuevo mundo. Esta perspectiva de una nueva realidad es la que caracteriza, para Norbert Grob, al film *noir*:

*Film noir*: esto implica inevitablemente un estilo y una atmósfera, pero además, en primer lugar, una determinada perspectiva del mundo, una perspectiva pesimista, cínica o nihilista. Las películas despliegan un universo de condenación, que está inmerso en un aura de inutilidad. Todo hacer, así como todo sentir y todo pensar, desembocan en catástrofes, pasos en falso o derrotas. Lo más familiar se vuelve ajeno, la luz, sombría y negra. Los sueños más bellos se transforman en pesadillas. Y por ninguna parte se ve una salida (Grob, 2008: 9)<sup>5</sup>.

Este pesimismo o nihilismo o cinismo, esta perspectiva sin salida, se opone de manera palmaria al paradigma moderno basado en la idea de progreso, a cualquier punto de vista optimista ilustrado, a toda configuración del sueño americano. En su ensayo ya clásico sobre el *gangster* como héroe trágico, Robert Warshow indica que, en cuanto “organización política y social, Estados Unidos está com-

---

<sup>3</sup> Las cursivas pertenecen al texto citado.

<sup>4</sup> Para la distinción entre el *film noir* y el *police procedural*, seguimos en lo fundamental los tres criterios de Borde y Chaumeton (1958): en el *noir*, el punto de vista está situado dentro del mundo del crimen (en oposición al punto de vista de la ley o asimilable al de la ley), no hay una clara distinción del universo moral entre buenos y malos (en contraste con la diferenciación nítida, tajante del *police procedural*, con héroes intachables y criminales odiosos, repulsivos, malignos), y los móviles son inciertos (a diferencia de la acción lógica y los móviles claros propios del *police procedural*). Debe tenerse en cuenta esta distinción para comprender por qué, por ejemplo, no consideramos a *The Naked City* (*La ciudad desnuda*, 1948), de Jules Dassin, un *film noir*.

<sup>5</sup> Las traducciones de las citas de esta obra son mías.

prometido con una visión alegre de la vida” (2001: 97)<sup>6</sup>. Y esto se extiende, indica, a las “sociedades modernas igualitarias”, que “siempre se fundan en la pretensión de que ellas contribuyen a hacer la vida más feliz” (Warshow, 2001: 97). Parte de la función de los medios masivos es —sostiene— contribuir con este optimismo, con esta obligación respecto de la felicidad:

esta responsabilidad civil es mucho más poderosa en los órganos de la cultura masiva. Al ciudadano particular todavía se le puede permitir su infelicidad privada, mientras esta no adquiera significación política (...). Pero toda producción cultural masiva es un acto público y debe estar en conformidad con las nociones aceptadas del bien común. Nadie cuestionaría seriamente el principio que sostiene que la función de la cultura de masas es mantener alta la moral pública (Warshow, 2001: 98).

No se trata de que no se puedan representar eventos tristes o el sufrimiento o incluso la muerte, pero estas representaciones deben hacerse como “incidentes al servicio de un optimismo más elevado” (Warshow, 2001: 98). Con este optimismo, con esta función del cine orientada a mantener en alto la moral pública, viene a romper el *film noir*, como antes ya lo había hecho, de manera parcial, en parte de manera alegórica, la película de *gangsters* al poner en el centro el carácter trágico de la nueva vida en la ciudad, la soledad del individuo en el capitalismo avanzado y el éxito a la vez como nuevo modelo de vida y disolución de la forma de vida comunitaria<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Las traducciones de las citas de esta obra son mías.

<sup>7</sup> “En otro nivel, la calidad de la brutalidad irracional y la cualidad de la empresa racional se vuelven en el *gangster* una sola. Dado que no vemos los aspectos racionales y rutinarios del comportamiento del *gangster*, la práctica de la brutalidad —la cualidad de la criminalidad en su máxima pureza— deviene la totalidad de su carrera. Al mismo tiempo, siempre somos conscientes de que el entero significado de su carrera es un recorrido por el camino del éxito: el típico film de *gangsters* presenta un progreso sostenido hacia la cumbre, seguido de una caída muy precipitada. La propia brutalidad deviene, a la vez, el medio para el éxito y el contenido del éxito: un éxito que se define, en sus términos más generales, no como un logro particular o una ganancia específica, sino simplemente como la posibilidad ilimitada de agresión. (Del mismo modo, las presentaciones cinematográficas de los hombres de negocios tienden a mostrar que ellos logran el éxito hablando por teléfono y manteniendo conferencias y que el éxito es hablar por teléfono y mantener conferencias.) Desde este punto de vista, el contacto inicial entre la película y su audiencia es una concepción acordada de la vida humana: el hecho de que el hombre es un ser con posibilidades de triunfar o fracasar. Este principio, además, pertenece a la ciudad; el individuo tiene que emerger de la multitud o, en caso contrario, no es nada” (Warshow, 2001: 102). El énfasis es del original.

## Un nuevo mundo y una nueva matriz dramático-narrativa

Las dos guerras mundiales y los crímenes de los diversos totalitarismos en la primera mitad del siglo XX —en particular y en primerísimo lugar, los de la Alemania nazi— constituyeron un quiebre no solo en la historia y en la concepción moderna e ilustrada de la historia como progreso; también fueron percibidos como una ruptura radical, tal como se ha señalado en muchas ocasiones y de diversos modos, en el ámbito de las artes, de la narración y de la ficción. Para el Walter Benjamin de “El narrador”, en 1936 podemos asistir a las postrimerías del arte de la narración. Ya en ese entonces —sostiene— ha desaparecido o está terminando de desaparecer la facultad de los hombres de intercambiar sus experiencias, un proceso que se inicia, según Benjamin, con la Primera Guerra Mundial, de la cual los soldados vuelven “enmudecidos” [*verstummt*] (Benjamin, 1977: 438)<sup>8</sup>. En relación con los crímenes de la Alemania nazi, es más que célebre la sentenciosa y a la vez críptica posición de Theodor W. Adorno, que, en 1949, en su ensayo “Kultur und Gesellschaft”, recogido posteriormente en *Prismen* (1955), sostiene que escribir poesía después de Auschwitz es “un acto de barbarie”, y que este hecho “corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” (Adorno, 1962: 29). Para el Gilles Deleuze de los libros sobre cine (1984; 1987), en cambio, la Segunda Guerra Mundial importa una escisión histórica y ontológica en el mundo de las imágenes (cinematográficas), que es, a la vez, una nueva era del todo —es decir, de la materia-flujo o el movimiento o el devenir—, el pasaje de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo: los personajes descritos por Deleuze en el comienzo del segundo libro, los deambuladores y soñadores, son primos hermanos de los enmudecidos soldados de Benjamin.

Casi no hay que señalar que, para una enorme variedad y cantidad de realizadores —guionistas, directores, productores, etc.—, críticos y teóricos del *film noir*, la Segunda Guerra Mundial es la condición de posibilidad y parte central de la causa eficiente del *film noir*. En ese sentido, muchos se refieren al *noir* como a una época antes que como a un género. Esto se hace perceptible en las palabras de James Ellroy, Eddie Muller, Eric Lax, Edward Dmytryk, James Ursini —todos en Leva (2006: 0:00; 10:35 y 14:30; 12:00; 14:40; 15:15, respectivamente)—<sup>9</sup>. De allí que el *film noir* sea considerado con frecuencia como la “pérdida de la inocencia”

<sup>8</sup> Las traducciones de las citas de esta obra son mías.

<sup>9</sup> Cfr.: “Esto es lo que el *film noir* es para mí. Un movimiento genérico desde 1944 hasta 1958, y que expuso una cosa extraordinaria, y esa cosa es: estás jodido” (Ellroy: 00:00); “el género tuvo que ver con cuestiones que venían de la Gran Depresión (...) y fue una corriente negra (...) luego de la Segunda Guerra Mundial, y fue un indicador de la pérdida de la inocencia en Estados Unidos” (Eddie Muller: 10:35); “la Segunda Guerra Mundial cambió el modo en que concebíamos las películas” (Eric Lax: 12:00), todos en Leva (2006). Las traducciones de las citas de esta obra son mías.

(Muller —en Leva, 2006: 11:05—) de la industria hollywoodense. El regreso de los soldados estadounidenses de la guerra configura por completo la mirada del *noir*. Gran parte de la población estadounidense —y muchos de los soldados— eran reacios al ingreso activo del país en la guerra, del mismo modo que el héroe del *film noir* es en muchos casos renuente a entrar en acción, tal como lo ha indicado con acierto Christopher McQuarrie (Leva, 2006: 13:30). Pareciera que tanto los soldados como el héroe del *noir* supieran que todo final es necesariamente engañoso, que incluso el éxito en la empresa no logrará recomponer una situación de orden —y mucho menos una mirada optimista de la realidad—, es decir, que todo final será, en el mejor de los casos, una victoria pírrica —como sucede, por ejemplo, en *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*), *Double Indemnity* (*Pacto de sangre*), *Angel Face* (*Cara de ángel*) o *They Live by Night* (*Los amantes de la noche*), entre tantas otras—.

Con esta perspectiva se vinculan los principales elementos formales del *noir*. El claroscuro como marca distintiva acentúa la mirada subjetiva, casi expresionista, del mundo y, a la vez, enfatiza, mediante la proliferación de escenas o planos fotografiados en clave baja, con la utilización fundamental y determinante de las sombras, la mirada negra, pesimista, de la totalidad. El *noir* es en gran medida esa sombra y esa oscuridad que se extienden sobre la superficie del mundo, una negrura que informa toda la vida en la ciudad y cuya sinécdoque es la noche. De manera metafórica podría afirmarse que en el *noir* no hay día; solo noche. En contraste con este modelo de narrativa criminal, el policial de enigma suele finalizar con la iluminación radiante del mundo por parte de la razón, mediante el detective que explica los sucesos y contribuye al restablecimiento de la luz y el orden sobre las cosas. En “The Honour of Israel Gow”, una vez aclarado el misterio por el Padre Brown, el mundo es bañado por la iluminación racional que ha despejado el enigma: “El jardín pareció inundarse de luz. El sol era ahora más radiante y resplandecía, alegre, la hierba. Se había manifestado la verdad sorprendente. Flambeau encendió un cigarrillo” (Chesterton, 1992: 111)<sup>10</sup>. En sintonía con esta característica de los policiales de enigma —el restablecimiento del orden, la luz que baña la superficie del mundo que ha regresado a su estado de equilibrio—, el *police procedural* finaliza con una mirada optimista y familiar hacia el futuro. En *Panic in the Streets* (*Pánico en las calles*), el médico militar Clint Reed (Richard Widmark) cumple con su trabajo y, al final del film, cuando ha muerto el criminal y se ha logrado vencer la peste negra, la radio anuncia la finalización de la crisis y Clint es recibido cálidamente por su orgullosa esposa Nancy (Barbara Bel Geddes). En *The Naked City* (*La ciudad desnuda*), de manera

---

<sup>10</sup> La traducción es propia. En el final de *Pacto de sangre*, Barton Keyes —Edward G. Robinson— enciende también el cigarrillo de su amigo y compañero Walter Neff —Fred MacMurray—, pero será el último de su vida. Esta es la perspectiva con la que suele finalizar el *noir*, la de la muerte consumada o, peor aún, inminente.

análoga, el detective novato Jimmy Halloran (Don Taylor) se va abrazado con su amorosa mujer (Anne Sargent), una vez que el asesino ha muerto. La película cierra con la imagen de un empleado del servicio municipal recogiendo la basura de la ciudad y poniéndola en su lugar.

Los finales pesimistas del *noir*, en cambio, se vinculan —por contraste con el camino virtuoso, de trabajo y esfuerzo del héroe del *police procedural*— con un recorrido que se aparta de la senda correcta. Se trata de un *desvío* (*detour*), tal el título de un ejemplo eminente de *film noir*<sup>11</sup>. Frente a la idea ilustrada, moderna del camino progresivo, entre hombres y mujeres del *noir* prevalece la idea de que se puede llegar a la meta más rápido, tomar un atajo, un desvío, hacia la felicidad, tal como se dice de manera explícita en *Apenas un delincuente* (1949), dirigida por Hugo Fregonese. Esta salida de la vida gris, abrumadora y angustiante terminará convirtiendo el sueño del héroe en pesadilla.

En estos desvíos promisorios y fatales, en esta perspectiva pesimista, en estas victorias pírricas, en estos héroes ambiguos se ve plasmada la debacle del ideario de la modernidad, la idea de sujeto moderno, la idea de Estado (moderno) y el ideal familiar y social de la burguesía decimonónica —que se prolonga hasta bien entrado el siglo XX—.

La función declarada del Estado moderno, al menos en sus términos extremos, no es solamente regular las relaciones sociales, sino también determinar la calidad y las posibilidades de la vida humana en general. La felicidad, por lo tanto, se convierte en el asunto político principal —en cierto sentido, el único asunto político—, y por esta razón en absoluto puede ser tratada como un asunto. Si un estadounidense o un ruso es infeliz, esto implica una cierta reprobación de su sociedad y, por lo tanto, por una lógica de la que todos podemos reconocer su necesidad, se vuelve una obligación ciudadana ser alegre; si las autoridades lo consideran necesario, el ciudadano puede ser compelido a hacer una demostración pública de su alegría en ocasiones de suma importancia, del mismo modo en que puede ser enrolado como conscripto en el ejército en tiempos de guerra (Warshow, 2001: 97-98).

A este ideario, se opone la oscuridad formal y temática del *noir*, con sus angulaciones holandesas o aberrantes, que transmiten el desequilibrio y el carácter inestable del mundo representado, del cual los trastornos de los hombres y mujeres que lo habitan son un elemento fundamental, pero no el único.

---

<sup>11</sup> Me refiero a la película *Detour* (*El desvío*), de Edagr G. Ulmer.

## Brujas, duros y flojos

En el *police procedural* del período clásico o, de manera más general, en las películas policiales y criminales cuya trama articula el crimen que quiebra un orden establecido y su restablecimiento final, la familia ocupa con gran frecuencia un lugar secundario en la trama, aunque complementario y central en la configuración del mundo representado. Al héroe masculino intachable lo acompaña y lo apoya su esposa, centro del hogar y responsable del cuidado de los niños, si es que los hay. Ella, el hogar (y los niños) son una y la misma cosa: representan la felicidad privada, postergada cuando está en juego el bien y el orden públicos —tal como se puede ver con claridad en *Pánico en las calles* o *La ciudad desnuda*—. A su vez, la familia funciona como sinécdoque de la sociedad por la que lucha el héroe masculino, padre de la familia actual o futura.

En el *film noir*, en cambio, tres de los personajes característicos son la mujer fatal —que pone en crisis el orden familiar—, el detective homosocial y misógino, y el *weak guy* (hombre débil). Y es que, junto a los tipos duros propios del *noir* —a menudo de comportamientos marcadamente homosociales—, ya sean maleantes, villanos, policías o el propio detective, proliferan los llamados “hombres débiles” (*weak guys*). De hecho, Jean-Pierre Esquenazi caracteriza el *film noir* clásico a partir de la crisis —que comienza hacia 1930— del orden patriarcal y de las formas tradicionales de la masculinidad:

Es impresionante cómo el género cristaliza su significación en una figura enigmática, ambivalente y fascinante. La *mujer fatal*, prisionera de la mirada de los hombres y liberada de cualquier obligación, a menudo cruel y siempre seductora, eternamente condenada a morir, guía la narración hacia el derrumbe y la ruina (Esquenazi, 2018: 20)<sup>12</sup>.

Junto con la centralidad de la mujer fatal, Esquenazi coloca la figura del hombre débil, incapaz de lidiar con el desequilibrado mundo contemporáneo. En función de ello considera que la estructura del género puede comprenderse a partir del encuentro entre un *weak guy* y una mujer fatal. La aventura que sigue, sostiene Esquenazi, tiene lugar en ese universo ficcional que es la ciudad *noire*.

En un texto rápidamente devenido clásico, Silvia Federici (2010) desarrolló la tesis de que la persecución de las mujeres que no se adaptaban al modelo productivo del capitalismo incipiente —bajo la forma de la caza de brujas— fue el principal dispositivo para instalar el orden patriarcal del capitalismo con una nueva división genérica y jerárquica del trabajo: la conjunción de la explotación de los trabaja-

---

<sup>12</sup> Las cursivas pertenecen al texto citado.

dores asalariados y el sometimiento de las mujeres a las tareas no remuneradas domésticas y maternas. La familia nuclear fue entonces un elemento constitutivo central para el éxito de ese modelo productivo y, a la vez, para la doble mistificación del trabajo no remunerado de la mujer (bajo el pretexto del amor y la devoción a la familia) y de la sujeción del hombre trabajador bajo la apariencia de la libertad formal del contrato mediante el cual vende su fuerza de trabajo.

Cuando los soldados volvieron a Estados Unidos después de la guerra, encontraron un país diferente. Buena parte de las mujeres había debido salir a trabajar y ya no aceptaba su lugar en la casa realizando las tareas domésticas y criando a los niños. Gilda (*Gilda*), Diane Tremayne (*Cara de ángel*), Brigid O'Shaughnessy (*El halcón maltés*), Phyllis Dietrichson (*Pacto de sangre*), las hermanas Sternwood (*The Big Sleep [El sueño eterno]*), Laurie (*Gun Crazy [Muerte al amanecer]*) son algunas de las *mujeres fatales* que, con su sociabilidad "masculina", en su no aceptación del rol asignado previamente a la mujer, en su falta de vocación por el hogar y los niños, en su seducción y manipulación de los hombres, en su vocación por los lujos y el derroche —que conspira contra la acumulación (originaria o no)—, pueden ser consideradas las "brujas" que atentan contra el ordenamiento patriarcal-capitalista<sup>13</sup>. En sintonía con esto, los hombres seducidos abandonan su papel de trabajadores asalariados, buscan el atajo hacia la felicidad y reniegan de los lugares asignados al hombre en el ámbito familiar: los de padre y esposo. Tal es el caso de Walter Neff (*Pacto de sangre*), Frank Jessup —Robert Mitchum— (*Cara de ángel*), Bart —John Dall— (*Muerte al amanecer*), Jeff Bailey —Robert Mitchum— (*Out of the Past [Retorno al pasado]*), etcétera.

El *film noir* expresa la desintegración de la sociedad nacida a partir de la división genérica del trabajo, la acumulación originaria y la proletarianización de gran parte del campesinado. La mirada de los personajes sobre los lugares tradicionales de hombres y mujeres es más bien desengañada, pues son vistos como parte integral de una vida ordinaria monótona y depresiva. Los deseos de esos hombres y mujeres ya no están en absoluto en sintonía con ese modelo de sociedad. Se ha desmitificado el amor y se revela como trabajo o, al menos, como gris y asfixiante cotidianeidad. Eso deja al descubierto la caída de un ordenamiento y el comienzo incipiente de otro, determinados de manera eminente por el desarrollo desigual del capitalismo (y, en particular, por el *crack* bursátil) y las experiencias de las dos guerras mundiales y los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX. Si bien el comienzo del *noir* precede unos pocos años a los Treinta Años Gloriosos del estado de bienestar, su origen está ligado, antes bien, a la enorme cantidad

---

<sup>13</sup> En el mismo sentido, cfr.: "Bienvenidos a esta nueva versión del monstruo femenino. Una vez más, la viuda negra, con sus largos guantes de seda, su escote, su corsé, sus tobilleras (y demás arreos para manipular), transformada en máquina de matar" (Negrón, 2021: 12).

de muertos y desterrados provocados por la Segunda Guerra Mundial (cfr. Borde y Chaumeton, 1958), en una época signada por la irrupción, a nivel mundial, de los totalitarismos y la crisis de la idea de progreso (cfr. Huyssen, 2006). Así, el *film noir* es menos un género cinematográfico —tal como Bordwell (1996) caracteriza a los géneros de Hollywood, por ejemplo— que la puesta en crisis de un ordenamiento económico, político y social, así como el anuncio de una nueva época<sup>14</sup>.

Como hemos indicado, Deleuze (1984; 1987) atribuye a la Segunda Guerra Mundial la causa del cambio radical en el universo de las imágenes (cinematográficas), que, en la ontología deleuzeana, es un cambio del mundo o de la totalidad<sup>15</sup>. Sin

---

<sup>14</sup> En consonancia con esto se expresaba Paul Schrader en 1971: “A medida que transcurrían los años, la iluminación de Hollywood se volvió más oscura, los personajes más corruptos, los temas más fatalistas y el tono más desesperado. Hacia 1949 la cinematografía norteamericana sufría las consecuencias de una ansiedad profunda pero creativa. Nunca con anterioridad las películas se habían atrevido a ofrecer esta mirada tan áspera y tan poco lisonjera sobre la vida americana, y no volverían a atreverse a hacerlo de nuevo hasta veinte años más tarde. (...) el *film noir* es una de las mejores etapas de Hollywood (...). El *film noir* no es un género (...). No está definido, como ocurre con el *western* o el género de gánsters, por una serie de convenciones en cuanto a decorados y conflictos, sino más bien por cualidades más sutiles relacionadas con el tono y la atmósfera. Cabría decir, pues, que existe un cine *noir*, en oposición a distintas variantes de un cine gris, o de un tipo de film que no sea blanco. El *film noir* es también un período determinado de la historia del cine, como el expresionismo alemán o la nueva ola francesa” (Schrader, 2004: 123-124). Otras aproximaciones, en cambio, toman al *noir* sencillamente como un género más: “También en el *noir* hay tópicos, tan fijos como recurrentes. Una hora (la noche), un motivo (el crimen), un personaje (el detective), una corte de maleantes (ladronzuelos, matones), un peligro rubio (la *femme fatale*) y una propensión ubicua (a traicionar, robar o matar) alcanzan para una fórmula que las variaciones confirman (...) en la estructura del *noir* —en su trama— hay siempre una catábasis” (Negroni, 2021: 11-12).

<sup>15</sup> En la concepción de Deleuze, el mundo es comprendido como materia-flujo, variación universal, imágenes-movimiento. Imagen es el “conjunto de lo que aparece”, “es la materia” (1984: 90) y hay “una identidad absoluta de la imagen y el movimiento” (1984: 91). Y esas imágenes-movimiento conforman a su vez una forma de la experiencia. En ese plano de inmanencia, los cortes móviles, los bloques de espacio-tiempo, las imágenes-movimiento —todas fórmulas que expresan lo mismo— son presentaciones “correspondientes a la sucesión de los movimientos del universo” (1984: 91). Y la totalidad de estos movimientos no es otra cosa que luz, “luz que se difunde, que se propaga, sin resistencia y sin pérdida” (1984: 92). “La imagen es movimiento como la materia es luz” (1984: 92). Y el ojo, la percepción, “está en las cosas” (1984: 93). “Las cosas son luminosas” (1984: 93) y la conciencia está en las cosas, difundida por todas partes. Esto es lo que, de manera esquemática, podríamos indicar como el aspecto exterior del materialismo radical de Deleuze, la perspectiva del mundo objetivo o, como lo ha denominado Rancière (2005), la perspectiva de la filosofía de la naturaleza. En cuanto a “*nuestra conciencia*” (Deleuze, 1984: 94), la conciencia humana, que se debe diferenciar de aquella conciencia universal en las cosas, es solamente una especie de pantalla negra, la opacidad sin la cual la luz

embargo, Rancière (2005) ha señalado con acierto —al menos parcialmente— que, en verdad, la división entre cine moderno y cine clásico en Deleuze (1984; 1987) no es una división al interior del mundo de las imágenes, de la materia-flujo, del movimiento, sino que, por el contrario, consiste en dos perspectivas opuestas para abordar lo mismo: desde la perspectiva de la materia, en la imagen-movimiento, la materia-flujo es historia natural; desde la perspectiva del espíritu, en la imagen-tiempo, la materia-flujo es historia del espíritu. Se trata, entonces, de dos puntos de vista, historia natural o historia del espíritu —una perspectiva objetiva o subjetiva de la totalidad (Rancière, 2005)—. La imagen-movimiento se ocupa de la materia-imagen, y la imagen-tiempo, del pensamiento-imagen. Desde la imagen-afección al *opsigno* no pasamos de una familia de imágenes a otra, sino de una orilla a otra de la misma imagen (Rancière, 2005)<sup>16</sup>, de la imagen como

---

nunca se hubiera revelado. Y a partir de esta imagen particular, nuestra conciencia, se abre un espacio para la perspectiva subjetiva, según Rancière (2005). Esta conciencia puede concebirse entonces como un intervalo, una desviación. Solo tenemos entonces movimientos e intervalos, intervalos de movimiento, entre un movimiento recibido y un movimiento ejecutado. Estos intervalos o desviaciones bastan para definir un tipo de imagen particular: son imágenes o materias vivas. Esos intervalos son imágenes-vivientes, centros de indeterminación, o pantallas negras. Reciben o recortan las imágenes sobre una de sus caras, “encuadran” y así conforman una percepción, que luego derivará en una “acción”. Las imágenes no vivas actúan y reaccionan sobre todas sus caras y en todas sus partes; en las imágenes-vivas, en cambio, solo se reciben las imágenes o movimientos sobre una de sus caras o partes y reaccionan también con una sola de sus caras o partes. Los organismos vivos más simples son centros de indeterminación cuyos intervalos de movimientos son más reducidos, mientras que el cerebro humano es el centro de indeterminación en que el intervalo se hace más dilatado, es la imagen-movimiento que produce un máximo desvío entre el movimiento recibido y el ejecutado. La percepción y la acción están unidas de manera indisoluble por mecanismos sensorio-motrices. En la transición entre la percepción y la acción se encuentra la afección, que surge en el centro de indeterminación (*i.e.* el sujeto).

El final de la imagen-movimiento, que Deleuze identifica como efecto de la Segunda Guerra Mundial, consiste en la dislocación de los nexos serio-motrices, de modo tal que se expande el intervalo que sigue a la percepción en la pantalla negra, y la imagen-percepción no deriva ahora en una imagen-acción, sino que, por el contrario, se adentra en esta imagen-pantalla oscura y desarrolla una temporalidad auténtica, directa, es decir, una imagen-tiempo, una imagen directa del tiempo.

<sup>16</sup> Quizá no sea en vano recordar que, dentro de la lógica de la imagen-movimiento, Deleuze caracteriza tres tipos principales de imágenes: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción. La imagen-percepción es el conjunto de elementos que actúan sobre el centro de indeterminación y que varían respecto de él; la imagen-acción es la reacción del centro al conjunto de elementos; y la imagen-afección es aquello que, en el centro de indeterminación, ocupa la desviación entre una acción y una reacción, aquello que absorbe una acción exterior y reacciona por dentro. El *opsigno*, en cambio, es, según Deleuze, una imagen óptica pura, es decir, una imagen que surge una vez que se rompe la articulación regular de las imágenes-movimiento, una vez que se desbordan

materia a la imagen como forma. Para Rancière, entonces, la causa del quiebre radical no reside en la Segunda Guerra Mundial como escisión fundamental en la historia o en la totalidad, sino únicamente en la diferencia de perspectiva. En la ontología de Deleuze, en el marco de la imagen-movimiento, las imágenes perdieron la percepción que estaba en ellas porque “esa imagen opaca que se llama cerebro humano (...) ha confiscado en beneficio propio el intervalo entre acción y reacción” (Rancière, 2005: 134). En el cine clásico, “la forma activa se impone a la materia inerte para someterla a los fines de la representación” (Rancière, 2005: 140). Así, el segundo libro de Deleuze es una historia de la redención (Rancière, 2005). El cine moderno lleva a cabo una suerte de deconstrucción de las categorías fundamentales de la modernidad (sujeto, objeto, representación, acción, percepción): “El trabajo del arte en general deshace el trabajo ordinario del cerebro humano, de esa imagen panicular que se ha instituido en centro del universo de las imágenes. (...) La imagen-tiempo se sitúa más allá de la ruptura del esquema sensoriomotor” (Rancière, 2005: 134). De ese modo, la “imagen-tiempo da al traste con la narración tradicional” (Rancière, 2005: 135).

En sintonía con estas ideas, James Naremore (2008) ha caracterizado el *film noir* como una expresión de la modernidad tardía. La novela modernista que —sostiene— se encuentra en el origen del *noir* se distinguió por el rechazo a la sociedad industrial, la deshumanización, la preeminencia de la subjetividad y un erotismo misógino (Naremore, 2008). El *noir* es considerado así una “neblina que cruza la totalidad de la cultura occidental, amenazando con disolver cualquier rastro de identidad y diferencia” (Naremore, 2008: 31). Esta serie de cambios expresa la dificultad o imposibilidad de compartir la experiencia a la que hacía referencia Benjamin. En el *noir*, la disolución de lo común se refleja en una narración que disloca al personaje de su entorno, que desdobra el relato en una narración del pasado y otra del presente, una objetiva y otra subjetiva, una de la realidad cotidiana y otra del deseo.

En consideración de lo dicho hasta aquí, llama la atención que Deleuze perciba el cine negro dentro del marco de la imagen-movimiento, es decir, no como un fenómeno propio de la nueva era de las imágenes y tampoco como un síntoma de la descomposición de la imagen-acción, ese momento que configura el pasaje de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. Esto se debe a que Deleuze, al tratar el “cine negro”, se refiere en primer lugar al cine criminal anterior a la Segunda Guerra Mundial y, ante todo, a las tempranas películas de *gangsters* y de atracos:

---

las relaciones propias de la imagen-movimiento y entramos en la lógica de la imagen-tiempo. Esto se produce cuando se rompen o debilitan los lazos sensorio-motores y las imágenes-percepción no derivan en imágenes-acción e imágenes-afección. En contraste con la imagen-movimiento, estos opsignos o imágenes ópticas puras se abren de manera directa al tiempo, ofrecen una imagen directa del tiempo.

Fritz Lang da un ejemplo célebre de imagen-acción en *El Dr. Mabuse*: una acción organizada, segmentada en el espacio y el tiempo, con los relojes sincronizados que puntúan el asesinato en el tren, el automóvil, llevándose el documento robado, el teléfono que avisa a Mabuse. La imagen-acción quedará marcada por este modelo, hasta el punto de encontrar, en el cine negro, un medio privilegiado, y en el *hold-up*, el ideal de una acción minuciosa segmentarizada. En comparación, el western no presenta solamente imágenes-acción, sino también una imagen percepción (Deleuze, 1984: 106)<sup>17</sup>.

Sin embargo, cuando describe “la crisis de la imagen-acción”, al final del primer libro, las características enumeradas se ajustan casi con perfección a las del *film noir*, y, en ese sentido, es lógico que al referirse a las imágenes que van “más allá de la imagen-movimiento” —tal el título del primer capítulo del segundo libro—, la película que ejemplifica los inicios de este nuevo régimen de imágenes sea *Ossessione* (1943), de Luchino Visconti, sobre la novela *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*) de James M. Cain, una película que, a la vez, se encuentra en los comienzos del *film noir* y del neorrealismo italiano:

Es un cine de vidente, ya no es un cine de acción. Lo que define al neorrealismo es este ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras, aunque el sonido sincrónico haya faltado en los comienzos del neorrealismo), fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo (...) el personaje se ha transformado en una suerte de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él. *Ossessione*, de Visconti, es un film al que con todo derecho se considera precursor del neorrealismo; y lo primero que sorprende al espectador es esa heroína vestida de negro y poseída por una sensualidad casi alucinatoria. Tiene más de visionaria, de sonámbula,

---

<sup>17</sup> En el mismo sentido, cfr.: “La degradación caracteriza al hombre que frecuenta medios sin ley (...). Es el mundo de los bares (...) y sobre todo el mundo criminal ligado a la prohibición, que va a constituir el gran género del cine negro. En este aspecto, el cine negro describe vigorosamente el medio, expone las situaciones, se concentra en la preparación de la acción y en la acción cronometrada (el modelo del *hold-up*, por ejemplo), y finalmente desemboca en una nueva situación, las más de las veces el restablecimiento del orden. (...) Es la historia de *Scarface*, de Hawks” (Deleuze, 1984: 208).

que de seductora o enamorada (como, posteriormente, la condesa de *Senso*) (Deleuze, 1987: 13-14).

Todo en esa descripción se ajusta casi con perfección a las características del *film noir*: la mujer fatal y el hombre abandonado a una visión (de esa mujer, en muchos casos, o de cualquier otra forma de escape de la realidad), perseguido por la visión y persiguiéndola. Casi lo mismo puede decirse, como ya anticipamos, de las características que Deleuze enumera en el cierre del primer libro como las propias de la crisis de la imagen-acción: la situación dispersiva; la forma del vagabundo; los vínculos deliberadamente débiles entre los personajes y las acciones; los acontecimientos que apenas si conciernen a sus protagonistas; la ruptura o el dislocamiento de los nexos sensorio-motrices; la proliferación de los tópicos —y la toma de conciencia de estos tópicos anónimos que circulan por el exterior, pero que penetran en él y constituyen su mundo interior, un mundo en que el sujeto no posee en sí más que tópicos psíquicos por medio de los cuales piensa y siente—; la denuncia del complot —el complot criminal como organización del poder— (Deleuze, 1984). Hay que señalar que también en la ontología deleuzeana la crisis, al igual que en Benjamin, se manifiesta antes de la Segunda Guerra, pero sus efectos se despliegan con plenitud luego de esta:

La crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que sólo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del “sueño americano” en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes (...). Se siguen haciendo, claro está, filmes SAS y ASA<sup>18</sup>: por ellos pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero no ya el alma del cine. El alma del cine cada vez exige más pensamiento, aun cuando el pensamiento

---

<sup>18</sup> Estas fórmulas se corresponden con modelos narrativos caracterizados por Deleuze en el marco del cine de género previo a la Segunda Guerra Mundial. La fórmula S-A-S' es el modelo narrativo que va desde una situación de inicio a una nueva situación, una situación transformada, por intermedio de una acción. Deleuze lo denomina la “gran forma”. El otro modelo narrativo es el que denomina la “pequeña forma” o ASA', que va, por el contrario, desde una acción a otra acción, pasando por una situación: “Esta vez es la acción la que revela la situación, un pedazo o un aspecto de la situación, el cual desencadena una nueva acción. La acción avanza a ciegas, y la situación se revela en la oscuridad o en la ambigüedad. De acción en acción, la situación surgirá poco a poco, variará, se aclarará por fin o conservará su misterio” (Deleuze, 1984: 227).

empiece por deshacer el sistema de acciones, percepciones y afectaciones (Deleuze, 1984: 287).

En relación con este cambio en el régimen de las imágenes que indica Deleuze, resulta ilustrativo citar algunos pasajes de los dos capítulos bisagra de sus libros para ver en qué medida el pasaje de una época a otra se ajusta al universo del *noir*: Aquí nace una raza de personajes encantadores, conmovedores, rozados sólo apenas por los acontecimientos en que se ven envueltos, aun por la traición o la muerte, y padecen y actúan acontecimientos oscuros que concuerdan tan mal como las porciones del espacio cualquiera que recorren (Deleuze, 1984: 296).

La acción falsa pasa a ser el signo de un nuevo realismo, por oposición a la verdadera del antiguo. Desmañados encuentros cuerpo a cuerpo, puñetazos y disparos desajustados, todo un desfase de la acción y de la palabra sustituyen a los duelos demasiado perfectos del realismo americano (Deleuze, 1984: 297).

Bajo esta potencia de lo falso todas las imágenes se vuelven tópicos, bien sea porque se muestra su torpeza, bien porque se denuncia su aparente perfección. (...) Los tópicos exteriores, ópticos y sonoros, tienen por correlato los tópicos interiores o psíquicos (Deleuze, 1984: 297).

Caen las ilusiones más “sanas” (Deleuze, 1984: 287).

La ciudad y la multitud pierden su carácter colectivo y unanímista, a la manera de King Vidor; la ciudad al mismo tiempo deja de ser la ciudad de arriba (...) para pasar a ser la ciudad acostada, la ciudad horizontal o a la altura del hombre, donde cada uno lleva sus propios asuntos por su cuenta (Deleuze, 1984: 288).

Estas citas extraídas del final del primer libro muestran cómo se caracteriza el cambio de época en el cine por la presencia de una nueva clase de personajes, una nueva representación de la ciudad, nuevos modos de enfrentamientos o luchas, por un vínculo onírico, dislocado de esos personajes con los medios en los cuales se mueven y por una perspectiva oscura del mundo, dominada por la traición o la muerte. Asimismo, se trata de un mundo en que prima la violencia física y la acción falsa, en el que la eficiencia del hombre —dentro de un medio en el que despliega sus acciones y al que habrá de conquistar, como es el Oeste—, la articulación acabada de las percepciones y las ejecuciones perfectas de las acciones —tal como se ven en los duelos del cine previo que menciona Deleuze— son

reemplazadas por este nuevo realismo en el que acciones y palabras están desfasadas. En contraste con esos hombres prometeicos que son los héroes del *western* de los años treinta, esos conquistadores del medio y dominadores de la naturaleza, los nuevos personajes son deambuladores y soñadores. Estos son los rasgos fundamentales con los que, a menudo, se ha caracterizado el *film noir* (Borde y Chaumeton, 1958; Schrader, 2004; Grob, 2008; Esquenazi, 2018; entre otros).

Así, la descripción del cambio en la ontología deleuzeana coincide perfectamente con las caracterizaciones de los inicios del *film noir*. Teniendo en cuenta esto —y a pesar del acierto parcial de Rancière (2005) en su crítica—, podría reformularse esta última y afirmar, en cambio, que el quiebre histórico señalado por Deleuze consiste precisamente en el cambio de perspectiva. La Primera Guerra Mundial, en un comienzo, y tanto más la Segunda, esas experiencias traumáticas que pusieron en cuestión la transmisibilidad de la experiencia y las formas clásicas de la narración, produjeron el pasaje desde una perspectiva objetiva a una subjetiva, desde la perspectiva intersubjetiva de la experiencia compartida hacia la perspectiva intrasubjetiva de la experiencia singular intransferible<sup>19</sup>.

Esta perspectiva intrasubjetiva, este carácter onírico de la realidad, así como cierta alienación o automatismo de los comportamientos, son destacados por Deleuze al comienzo del segundo libro como características del nuevo cine:

Si la banalidad cotidiana reviste tanta importancia es porque, sometida a esquemas sensoriomotores automáticos y ya montados, es más susceptible aún, a la menor ocasión que trastorne el equilibrio entre la excitación y la respuesta, de escapar súbitamente de las leyes de este esquematismo y revelarse con una desnudez, una crudeza, una brutalidad visuales y sonoras que la hacen insoportable, dándole un aire de sueño o de pesadilla (Deleuze, 1987: 14).

En el antiguo realismo, o según la imagen acción, los objetos y los medios tenían ya una realidad propia, pero se trataba de una realidad funcional, estrechamente determinada por las exigencias de la situación (Deleuze, 1987: 15).

---

<sup>19</sup> En la mención de la Gran Depresión que hace Muller (nota 10), así como en la de la Primera Guerra Mundial, presente en muchos de los autores citados, ya se deja adivinar que este movimiento se vincula de manera directa con la serie negra que surge a comienzos de la década de 1920 a partir de las publicaciones de una nueva literatura policial en la revista *Black Mask*. Esto es señalado, además, de manera expresa en el libro clásico de Borde y Chaumeton (1958) y se puede ver también por la continuidad entre los relatos *hard-boiled* de los 30 y su transposición al cine a partir de la década siguiente. También Schrader (2004) desarrolla con extensión el vínculo entre la literatura perteneciente a la serie negra y el *film noir*.

La situación se prolongaba directamente en acción y pasión. Desde *Ossessione*, por el contrario, aparece algo que no cesará de desarrollarse en el cine de Visconti: los objetos y los medios cobran una realidad material autónoma que los hace valer por sí mismos (Deleuze, 1987: 15).

Tanto es así que la situación no se prolonga directamente en acción: la situación ya no es sensoriomotriz como en el realismo sino ante todo óptica y sonora, cargada por los sentidos antes de que se forme en ella la acción (Deleuze, 1987: 15).

En este neorrealismo, todo sigue siendo real (en estudios o en exteriores), pero lo que se establece entre la realidad del medio y la de la acción ya no es un prolongamiento motor sino más bien una relación onírica, por mediación de los órganos de unos sentidos que se han emancipado (Deleuze, 1987: 15).

El desplazamiento de la perspectiva objetiva de la narración por la subjetiva, el cambio de la articulación eficiente entre acciones y percepciones por el vínculo onírico de los personajes con su medio constituyen y dan cuenta de la caída del paradigma de la modernidad, de la confianza en la ciencia, en la experiencia y en el progreso. Esto conlleva una variación en el orden de la narración, en la construcción de las ficciones, y fomenta otro tipo de clausura en los relatos y también, en gran medida, otra representación de los sujetos —y de sus características específicas en relación con la división genérica del trabajo—. El carácter fragmentario y onírico —de la narración y del sujeto— propio del *film noir* sintoniza con estos cambios en el mundo y en el orden de las imágenes y el relato.

Al describir el cine negro estadounidense de la Segunda Guerra, en contraste con el cine negro del realismo poético francés, Jean-Pierre Chartier indica que el primero está plagado de “mesalinas insaciables, maridos brutos o seniles, (...) borrachos inveterados” (1946: 70), mientras que los personajes de *El muelle de las brumas* o *Hotel del Norte* habrían logrado suscitar piedad. El cine negro estadounidense, en cambio, está formado por “monstruos, criminales o enfermos que no tienen excusa alguna” (1946: 70)<sup>20</sup>. Así, los personajes masculinos —con excepción de (parte de) los detectives— son por lo general hombres flojos, embaucadores y a menudo afeminados, como Joel Cairo (*El halcón maltés*) o los *gigolós* de las películas sobre novelas de Chandler (cfr. Jameson, 2023: 117). Son, asimismo, hombres más o menos sencillos que ceden a la tentación de escapar a la gris cotidianeidad y encontrar una vida plena de realización de su deseo (*The*

---

<sup>20</sup> La traducción de esta obra es propia.

*Woman in the Window* [La mujer del cuadro], *Pacto de sangre*, *Cara de ángel*, *Muerte al amanecer*). Las mujeres no solo son seductoras fatales, también son asesinas (*Murder, My Sweet* [El enigma del collar], *Pacto de sangre*, *Muerte al amanecer*, *El halcón maltés*, etc.). Los dos pilares de la sociedad de preguerra que están socavados en el cine negro son así el ideal de felicidad familiar y la idea del trabajo honesto como motor del avance social y la realización personal. Esto sucede luego de que los hombres hayan abandonado sus familias para ir a la guerra, y de manera simultánea y posterior a que los prisioneros leyeran, en su llegada a los campos, que el trabajo los haría libres: “*Arbeit macht frei*”.

En sintonía con esto, Jean-Pierre Esquenazi (2018) ha indicado algunos contenidos y ciertas lógicas narrativas en el ecosistema del cine negro. Entre estos, cabe destacar la función fantasmática de la ciudad y de la noche como sistemas laberínticos de relaciones y de signos, así como la contraposición temática entre héroes masculinos huérfanos y derrotados (los *weak guys*) y seductoras damas infernales (las *femme-fatales*). En cuanto a las características narrativas expresadas en clave estética, podemos subrayar la espacialidad fragmentaria del *noir*, el uso del rostro como testimonio, la iluminación en clave baja y la atención a los segundos planos y lo que se deja ver en las sombras y los márgenes del cuadro. Asimismo, predominan en el *noir* las líneas diagonales en los cuadros, a diferencia de las rectas, propias de los géneros clásicos. Las escenografías más o menos realistas, pero en general espacial y moralmente claras, de las películas previas a la Segunda Guerra desaparecen o solo son utilizadas de manera restringida, en contraste con los torturados bastidores y la configuración casi expresionista de una ciudad amenazante —de la que las partes más frecuentadas son las alcantarillas y los bajos fondos—. La iluminación de tres puntos deja de ser la norma y se la utiliza ahora, cuanto más, como contrapunto del claroscuro: Proliferan las posiciones de cámaras picadas y contrapicadas, las angulaciones aberrantes y los planos opacados por el humo espeso, no siempre producto de los cigarrillos.

Todas estas características dan forma a ese mundo onírico del *noir*, esa alienación entre el personaje y su entorno, esa dislocación de los nexos sensoriomotrices, una nueva realidad en la cual ya no reina o no es efectivo el hombre prometeico, aquel que, según Deleuze, se adueña de las imágenes a los fines de la acción y la dominación de la naturaleza. Se trata así de un mundo “que engendra situaciones que ya no desembocan en ninguna respuesta ajustada” (Rancière, 2005: 130). Las nuevas películas pertenecen a un espíritu de época que ya no comparte aquella cosmovisión en la cual el cerebro humano ha confiscado el intervalo entre acción y reacción (Rancière, 2005). Esto es, para Rancière, precisamente la modernidad, de manera tal que la nueva época puede ser vista, en la ontología de Deleuze, como el fin del paradigma de la modernidad, el fracaso de la razón instrumental, que somete a la materia flujo en beneficio propio:

A partir de ese intervalo, [el cerebro, que funciona como sinécdoque del hombre] se ha instituido en centro del mundo. Ha constituido un mundo de imágenes para su uso privado: un mundo de informaciones (...) a partir de las cuales (...) orienta sus movimientos y hace del mundo físico una inmensa maquinaria de causas y efectos que deben convertirse en medios para sus fines (Rancière, 2005: 134).

Frente al paradigma de la eficiencia en la percepción y la acción consecuente —el héroe del *western*, que percibe más rápido y con más precisión que todos y actúa de inmediato y con perfección—, los soñadores, melancólicos y deambuladores del *noir* no solo han perdido toda aptitud para conquistar un territorio o fundar una nación; incluso son incapaces de llevar adelante una vida burguesa: mantener un trabajo asalariado, llegar a casa para la hora de la cena y cumplir con las funciones familiares de padre y esposo. A diferencia del sujeto de la modernidad, el héroe del *film noir* clásico “no sabe quién es él, qué es lo que hizo durante el *blackout*” (Žižek, 1993: 202).

De manera complementaria con esta falta de efectividad en las percepciones-acciones, nos encontramos con un régimen de imágenes en que es indiscernible la distinción entre la imagen actual y la virtual, entre lo real y lo imaginario. Esto que es propio de una época del cine, según Deleuze, es característica fundamental del mundo onírico del *noir* tanto en sus elementos semánticos —con sus mujeres monstruosas, su representación onírica, expresionista de la ciudad, sus sueños de gloria y felicidad megalómanos— como en sus procedimientos sintáctico-formales característicos —las angulaciones aberrantes, la iluminación en clave baja, la utilización determinante de las sombras, la proliferación de las líneas oblicuas, etcétera—.

En cuanto a la constitución como género del *film noir*, si tomamos la definición de Altman (2000), la totalidad narrativa pareciera presentar una sintaxis más bien laxa, pues varía de manera extrema de un film a otro, más allá de que en muchos casos finalice en la muerte de sus protagonistas o en la captura de uno o más criminales (con o sin ayuda del detective). Esto implica un cambio en la matriz narrativa, pues la propia idea de género colisiona con la vocación del *noir* de desorientar al espectador, de sustraer los puntos de guía habituales, tal como lo describieron tempranamente Borde y Chaumeton (1958). Ese “malestar específico” (Borde y Chaumeton, 1958: 19-20) que crea el *noir* no es solamente por la representación de un mundo radicalmente caótico, inestable y decadente, desde una perspectiva cínica, pesimista o nihilista. Se trata también de la puesta en forma inestable de ese mundo. La sintaxis de la totalidad narrativa del *noir* podría enunciarse de manera abstracta como un sueño que se transforma en pesadilla, un escape de una vida gris que fracasa, una promesa que se frustra, y fórmulas

similares. Si bien es por completo identificable un cierto universo semántico del *noir* y una serie de elementos sintácticos, falta una sintaxis determinada y concreta de la totalidad del relato, tal como lo insinúa Schrader (2004)<sup>21</sup>. En ese sentido, preferimos hablar del *noir* como modalidad narrativa para referirnos a ese mundo de condenación y soñadores en que (casi) toda imagen circula como tópico en un marco de situaciones dispersivas y debilitamiento de los nexos sensoriomotrices.

Roger Ebert (1995) afirma que el *film noir* es el más estadounidense de los géneros. Esto parece una refutación del título del célebre ensayo de André Bazin (2004), “El *western* o el cine americano por excelencia”. Sin embargo, se trata menos de esto que de complementar esa idea, pues sostiene también que es “el más estadounidense de los géneros, porque ninguna sociedad habría podido crear un mundo tan pleno de condenación, fatalidad, pánico y traición, a menos que fuera esencialmente ingenuo y optimista” (Ebert, 1995). Así, la perspectiva de Ebert entona con la de John Belton al considerar que el *noir* “representa una variación sustancial epistemológica en la auto-conceptualización de los Estados Unidos” (Belton, 2012: 240). Se puede colegir, entonces, que el *noir* es el cine americano (de posguerra) por excelencia, así como el *western* lo era antes de 1940. Las heroínas del *western*, género en el que todas las mujeres “son dignas de amor, o al menos de estima y de piedad” (Bazin, 2004: 165), esas vestales que llevan en sí la semilla del futuro en su representación de la domesticidad y la reproducción de la especie (Bazin, 2004)<sup>22</sup>, son reemplazadas por las mujeres fatales, brujas que conspiran contra la familia nuclear y que no aceptan el papel que se les ha asignado en la división genérica del trabajo. El *cowboy* es suplantado por los soñadores o los detectives duros que se hacen castigar y no saben qué hicieron la noche anterior. Y los villanos del *western*, que antes se batían a duelo con el héroe y atentaban contra la ley del Estado, se han transformado en afeminados que abusan de las mujeres y tienen vínculos con los funcionarios gubernamentales. Si Warshow (2001) afirmaba que los dos grandes inventos del cine americano eran las películas de *gangsters* y los *westerns*, películas de hombres con armas y las actitudes asociadas a ellas, ahora debemos sumar al *weak guy* y al detective, esa suerte de *cowboy* urbano.

Este nuevo mundo de duros, flojos y brujas es a la vez el del *film noir*, el de la crisis de la imagen acción y la expresión de la crisis de la familia nuclear y la división genérica del trabajo. Es la expresión de los cambios históricos e histórico-cinematográficos.

---

<sup>21</sup> Me refiero a que la variedad de historias que narran aquellas películas consideradas dentro de la tradición del *film noir* no se pueden reducir a una serie de tramas, como sí pasa, por ejemplo, con el *western* clásico, la película de *gangsters*, las películas de juicio, etcétera.

<sup>22</sup> Cfr.: “La mujer encierra no sólo el porvenir físico, sino además, gracias al orden familiar al que aspira como la raíz a la tierra, sus mismas coordenadas morales” (Bazin, 2004: 166).

## Bibliografía

### Fuentes

Antalfi, Alexander (director) (1917), *Lulu* [película], Alemania, Projektions - AG Union.

Carné, Marcel (director) (1938a), *Le Quai des brumes* [película], Francia, Franco London Films.

---- (director) (1938b), *Hôtel du Nord* [película], Francia, Joseph Lucachevitch - Onésime Grinkrug - Jean Levy-Strauss - Franco London Films.

Dassin, Jules (director) (1948), *The Naked City* [película], Estados Unidos, Mark Hellinger Productions y Universal International.

Dmytryk, Edward (director) (1944), *Murder, My Sweet* [película], Estados Unidos, RKO Radio Pictures.

Fregonese, Hugo (director) (1949), *Apenas un delincuente* [película], Argentina, Interamericana Films, Phoebus International.

Galeen, Henrik (director) (1930), *Alraune* [película], Alemania, Ama-Film GmbH.

Hawks, Howard (director) (1946), *The Big Sleep* [película], Estados Unidos, Warner Bros.

Huston, John (director) (1941), *The Maltese Falcon* [película], Estados Unidos, Warner Bros.

Jessner, Leopold (director) (1923), *Erdgeist* [película], Alemania, Leopold-Jessner-Film - Richard-Oswald-Production.

Kazan, Elia (director) (1950), *Panic in the Streets* [película], Estados Unidos, 20th Century Fox.

Lang, Fritz (director) (1944), *The Woman in the Window* [película], Estados Unidos, International Pictures - RKO Radio Pictures.

Leva, Gary (director) (2006), *Film noir. Bringing darkness to the light* [documental], Estados Unidos, Leva Film Works.

Lewis, Joseph (director) (1950), *Gun Crazy* [película], Estados Unidos, United Artists.

Pabst, Georg Wilhelm (director) (1929), *Die Büchse der Pandora* [película], Alemania, Nero Film.

Preminger, Otto (director) (1953), *Angel Face* [película], Estados Unidos, RKO Radio Pictures - Howard Hughes.

Ray, Nicholas (director) (1948), *They Live by Night* [película], Estados Unidos, RKO Radio Pictures.

Tourneur, Jacques (director) (1947), *Out of the Past* [película], Estados Unidos, RKO Radio Pictures.

Ulmer, Edgar G. (director) (1945), *Detour* [película], Estados Unidos, PRC Pictures.

Vidor, Charles (director) (1946), *Gilda* [película], Estados Unidos, Columbia Pictures.

Visconti, Luchino (director) (1943), *Ossessione* [película], Italia, Industrie Cinematografiche Italiane.

Von Sternberg, Josef (director) (1930), *Der Blaue Engel* [película], Alemania, U.F.A.

Wilder, Billy (director) (1944), *Double Indemnity* [película], Estados Unidos, Paramount Pictures.

### **Bibliografía referida**

Adorno, Theodor (1962), *Prismas*, Barcelona, Ariel, [traducción de Manuel Sacristan].

Altman, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, [traducción de Carles Roche Suárez].

Bazin, André (2004), "El western o el cine americano por excelencia", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, pp. 162-170, [traducción de José Luis López].

Belton, John (2012), *American Cinema / American Culture*, Nueva York, Mcgraw-Hill.

Benjamin, Walter (1977), "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", en *Gesammelte Schriften*, tomo II, vol. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 438-465.

Borde, Raymond y Chaumeton, Étienne (1958), *Panorama del Cine Negro*, Buenos Aires, Losange, [traducción de Carmen Bonasso].

Bordwell, David (1996), "La narración clásica", en *La narración en el cine de ficción*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, pp. 156-204, [traducción de Pilar Vázquez Mota].

Chartier, Jean-Pierre (1946), "Les Américains aussi font des films noirs", *La Revue du cinéma*, n° 2, pp. 67-70.

Chesterton, Gilbert Keith (1992), "The Honour of Israel Gow", en *Father Brown. Selected Stories*, Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited, pp. 95-113.

Deleuze, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, [traducción de Irene Agoff].

---- (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, [traducción de Irene Agoff].

Ebert, Roger (1995), "A Guide to Film Noir Genre", [disponible en <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/a-guide-to-film-noir-genre>].

Esquenazi, Jean-Pierre (2018), *El film noir: historia y significaciones de un género popular subversivo*, Buenos Aires, El cuenco de plata, [traducción de Carlos Schilling].

Federici, Silvia (2004), *Caliban and the Witch. Women, The Body and Primitive Accumulation*, Nueva York, Autonomedia.

---- (2010), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, [traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza].

Grob, Norbert (2008), *Filmgenres. Film noir*, Stuttgart, Reclam.

Jameson, Fredric (2023), *Raymond Chandler. Las detecciones de la totalidad*, Buenos Aires, Refucilo, [traducción de Jerónimo Ledesma].

Huysen, Andreas (2006), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, [traducción de Pablo Gianera].

Naremore, James (2008), *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley, University of California Press.

Negrón, María (2021), *Film noir*, Buenos Aires, La Marca.

Rancière, Jacques (2005), "¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine", en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, pp. 129-146, [traducción de Carles Roche].

Schrader, Paul (2004), "Apuntes sobre el *film noir*", *Revista Latente*, nº 2, pp. 123-134, [traducción de Gonzalo M. Pavés y Juan José Cruz Hernández].

Warshow, Robert (2001), "The Gangster as Tragic Hero", en *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Cambridge-Massachusetts-Londres, Harvard University Press, pp. 97-103.

Žižek, Slavoj (1993), "'The Thing That Think': The Kantian Background of de *Noir* Subject", en Copjec, Joan (ed.), *Shades of Noir*, Londres-Nueva York, Verso, pp. 199-227.