

La cifra impar. Revista de estudios de audiovisuales - <https://lacifraimparrevista.ucine.net>

Convocatoria para participar del Dossier temático 2025: **“El género negro en el cine de Latinoamérica”**

Organizadores: Román Setton (Conicet, Universidad de Buenos Aires/Universidad del cine, Argentina), Gerardo Pignatiello (Universidad de Binghamton), Daniel Giacomelli (Conicet, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires), Álvaro Fernández Reyes (Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades).

Las historias nacionales de los cines de América Latina, así como la historia del cine latinoamericano como tal, derivan de vínculos complejos entre el desarrollo industrial local y los entramados de políticas autorales, géneros e imaginarios (más o menos) narrativos. Así, las concepciones históricas (e historicistas) de los cines de la región fueron también narraciones identitarias en términos nacionales. Las cinematografías nacionales se definieron así por los desarrollos industriales, no únicamente cinematográficos: el desarrollo de la industria del cine estuvo necesariamente ligado al desarrollo industrial de los países. No hay relato histórico de los cines nacionales que no haya implicado, de uno u otro modo, a los Estados y sus políticas económicas no sólo relativas al cine. Ese componente crítico de lo estatal, vinculado estrechamente con lo industrial, determinó en gran medida los desarrollos genéricos y genérico-autorales de las ficciones.

Ahora bien, si los géneros han constituido en efecto un eje conceptual de organización de los relatos nacionales para narrar una historia identitaria, configuran, no obstante, una base para estudiar los cines de América Latina, sin la “ilusión” historicista. Siempre que los “géneros” no sean considerados como arquetipos platónicos invariables ni como organismos biológicos en evolución, sino como “procesos de genericidad” (Rick Altman), es decir, en tanto procesos históricos de configuración, no estables, no idénticos a sí mismos ni ahistóricos, posibilitan el estudio de una serie de relaciones de uso, apropiación, fusión, hibridación, diálogo o canibalización, entre muchas otras posibles. Así, en la consideración de los géneros como procesos históricos es posible efectuar una lectura de los cines de la región que permite observar por lo menos tres momentos históricos:

Por un lado, en los períodos industriales (en las décadas de los treinta y los cuarenta) los cines nacionales suelen fusionar los géneros que proceden de la industria de Hollywood con aspectos de las culturas populares nacionales. Así, por ejemplo, el cine argentino fusiona el melodrama, la comedia y el western con el criollismo y el tango; el cine brasileño, la comedia y el musical con el imaginario de las fiestas de carnaval, que deriva en el género de la *chanchada*; el cine mexicano, el western con las culturas rancheras (especialmente la figura del charro) y el melodrama con las culturas populares indígenas.

Por otro lado, los cines modernos (hacia mediados de los años cincuenta y durante las dos décadas siguientes) ya no pueden reconocerse a partir de la fusión de lo genérico (es decir, la industria cultural) y la cultura popular, sino, en la crítica, la revisión o la repulsa de los géneros industriales nacionales. Los cines modernos recusan la idea de un cine nacional (industrial) y

postulan, más bien, un cine nacional *latinoamericano*, “tercermundista”, que no niega los propios imaginarios sino que los reconoce en un diálogo horizontal con las culturas populares y los cines de los países “del tercer mundo”.

En los años 70, las diferentes cinematografías nacionales articularon diferentes relaciones con el control y la promoción por parte de los Estados, desde la censura y las regulaciones de las dictaduras, tal como sucedió en Argentina, Chile y Brasil, hasta el apoyo estatal en México durante el periodo presidencial de Echeverría, que lanzó a los grandes autores que heredaron la modernidad pero que no se alejaron del género (Cazals, Ripstein, etc.).

Por último, con el cine contemporáneo, esa relación de crítica y revisión, de confrontación y reflexividad, propiamente modernas, deviene en una nueva disposición que a la vez que hereda el paradigma moderno lo transforma, estableciendo con los géneros procesos de hibridación y deconstrucción. A su vez, el cine contemporáneo ya no parece concebirse como nacional, pero menos aún como nacional latinoamericano. Por el contrario, a partir de la multiplicación de los medios y formas de acceso a las producciones audiovisuales de todo el mundo (cable, internet, plataformas, festivales, universidades, etcétera), el cine latinoamericano parece inscribirse en un proceso que habría que considerar en términos *globales*, al menos en primer lugar.

Entre los géneros que se desarrollaron en las cinematografías latinoamericanas, este *dossier* busca centrarse en el análisis del policial negro o *film noir*. Heredero de la novela policial negra, deudor del psicoanálisis y de la historieta, el *film noir* recibió, inicialmente, la atención de la crítica francesa, que vio en este género un signo de los tiempos, en el que se podía percibir, entre otras cosas, los estragos de la guerra, la caída de los paradigmas ilustrados de la modernidad y la desintegración de los pilares y los supuestos fundamentales de la vida en común hasta ese entonces. La corrupción intrínseca de la sociedad retratada por el *noir*, la traición latente en todos los vínculos, representan esa desintegración.

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 es quien tiene el dinero y contrata.

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*, John Huston)

Brigid O’Shaughnessy (Mary Astor) 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. 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—. Asimismo, en Spade se concentra el componente fundamental del héroe del *noir*: la ambigüedad moral. 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 como una innovación del *film noir*, como uno 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, 20). 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.

Borde y Chaumeton caracterizan las diferencias entre el *noir* y el *pólice procedural*, iniciando una serie de textos críticos y teóricos que analizaron el género en una labor que se continúa hasta la actualidad (Chabrol, Damico, Simsolo, Esquenazi, etc.). La forma cinematográfica que el cine negro propone se vincula así con la imagen moderna del cine, tanto desde un aspecto narrativo (personajes, trama) como formal, expresándose en un despliegue de violencia y plasmándose en una imagen muchas veces onírica, caracterizada por la puesta en crisis de las relaciones sensorio-motrices (Deleuze).

El punto de vista del *noir* 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—, 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, 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)

En Latinoamérica, las propias condiciones industriales de producción cinematográficas, así como los desarrollos de los Estados y sociedades a la sombra del colonialismo económico y las oligarquías locales, llevaron a que, en los diferentes momentos históricos de las cinematografías nacionales, el *noir* haya recibido una atención destacada tanto de directores como de críticos. Así las industrias fusionaron elementos del género hollywoodense con retratos más o menos reconocibles de las condiciones locales, mientras que los nuevos cines latinoamericanos, con características particulares en cada lugar, utilizaron el género como un modo de mostrar aquello que veían como la disolución del mundo tal como se conocía hasta ese entonces. El interés, sin duda, continúa de manera muy pronunciada en las producciones audiovisuales contemporáneas. Y hoy en día el género parece haber cobrado una actualidad inusitada, en Latinoamérica y en el resto del mundo, en parte también a partir de los trabajos de recuperación y restauración de obras clave del género.

Este dossier invita a la producción de artículos de investigación acerca del tratamiento y desarrollo del *film noir* en el cine latinoamericano, que puede realizarse tanto desde una

perspectiva histórica, como a partir de análisis concretos de producciones específicas, o desde perspectivas interdisciplinarias o intermediales.

Se sugiere bibliografía específica para el género policial: Borde-Chaumeton, Chabrol, Damico, Simsolo, Esquenazi, Warshow, Kaplan, Bould, Grob. Esta se complementa con otra sobre los imaginarios locales, así como análisis específicos de las cinematografías latinoamericanas (Aguilar, Ayala Blanco, Bernini, Oubiña, Paranagua, Xavier, etc.). El *dossier* propone el cruce entre estas disciplinas para dilucidar relaciones entre los modos de representación cinematográficos y su contexto cultural, social, histórico y político.

Se reciben resúmenes de los artículos de 250 palabras aproximadamente hasta el 31 de marzo de 2025. El comité editorial enviará su decisión por correo electrónico. Los autores seleccionados podrán enviar los artículos completos (entre 5000 y 9000 palabras) hasta el 26 de mayo de 2025 para ser sometidos a evaluación por pares. El dossier se publicará en 2025.

Los artículos se reciben en español, inglés, portugués y francés. El mail de contacto de la revista es lacifraimparrevista@ucine.edu.ar. Los **resúmenes** deberán enviarse **por correo** electrónico a dicha dirección, mientras que los **artículos** deberán **cargarse directamente en la página de la revista**, en la sección Autores, donde se especifican las **pautas** para su publicación.

Fechas importantes:

Envío de resúmenes: hasta el 31 de marzo de 2025

Envío de artículos completos: 26 de mayo 2025

Publicación del dossier: agosto 2025

Bibliografía de referencia

-Aguilar, Gonzalo, "La generación del sesenta. La gran transformación del modelo", en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardia 1957-1983 II*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

-Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

-Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, pp. 193-208.

-Bernini, Emilio, "Un cine latinoamericano", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cinen*º 9, "Hacia un cine sin Estado", marzo de 2011.

-----, "La transposición política", en *La década infame y los escritores suicidas. 1930-1943* (comp. María Pia López), *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. David Viñas), tomo III, Buenos Aires, Paradiso, 2007.

-----, "Tres imaginarios para el cine (historia, criollismo y tango en el período mudo)", en Horacio Campodónico (ed.), *El cine cuenta nuestra historia*, Buenos Aires, INCAA, 2010, pp. 14-33.

- , "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine argentino contemporáneo", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, nº 4, "La escena contemporánea", 2003.
- , "Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el nuevo cine argentino (1956-1966)", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, nº 1, 2000.
- Bould, M. (2005). *Film Noir. From Berlin to Sin City*. Wallflower Press.
- Burton, Julianne, *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*, México, Diana, 1991.
- Estève, Michel, et al, "Le cinema novo brésilien, 1", en *Études cinématographiques*, nº 93-96, París, 1972.
- Étienne Borde y Raymond Chaumeton, *Panorama du film noir américain. 1941-1953*, París, Flammarion, 1955. Hay traducción al español en ediciones Losange.
- Campra, Rosalba, *Como con bronca y junando... La retórica del tango*, Buenos Aires, Edicial, 1996.
- Cameron, I. (ed.) *The Movie Book of Film Noir*. Studio Vista, 59-70. Original de 1988.
- Chabrol, Claude (1955) *Evolution du film policier*, en *Cahiers du Cinéma* (54).
- Damico, J. (1978) *Film noir: a modest proposal*, en *Film noir reader*, Nueva York: Limelight, 95-105.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Frank, N. (1946) "L'aventure criminelle". En *L'Ecran français*, (61), agosto.
- Friedman, Lester et al. *An Introduction to Film Genres*. New York: W. W. Norton & Company, 2014.
- Giacomelli, D. (2018). *La representación del criminal en el film noir argentino desde 1942 hasta 1956*, en *Imágenes y público del cine argentino clásico*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 55-74.
- Gledhill, C. (1998) *Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*, en Kaplan, A. (ed.). *Women in film noir*. British Film Institute. Original de 1978.
- Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires. 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Goity, Elena, "Cine policial. Claroscuro y política", en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo II. 1933-1956*, Buenos Aires, FNA, 2000.
- Grant, Barry Keith. *Film Genre Reader I, II & III*. Austin: University of Texas Press, 1986, 1995, 2003.
- Grob, Norbert (2008), *Filmgenres*. Film noir, Stuttgart, Reclam.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *El film noir*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2018.

- Kaplan, A. (1998). Introduction to New Edition, en Kaplan, A. (ed.) *Women in film noir*. British Film Institute. Original de 1980.
- Link, Daniel, *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 2003.
- López, Daniel. *Films by Genre: 775 categories, styles, trends, and movements defined, with a filmography for each*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 1993.
- Marco, Susana, Posadas, Abel, Speroni, Marta y Vignolo, Griselda, *Teoría del género chico criollo*, Buenos Aires, Eudeba, 1974.
- , “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”, en *Punto de Vista*, nº 76, agosto de 2003.
- Pieniasek, D. (2018). “Mecha Ortiz: la primera *femme fatale* argentina. Entre la ambigüedad de la Mireya y la araña”, en Kriger, Clara (comp.): *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Rocha, Glauber, “Estética del hambre” y “Estética del sueño”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, nº 2, “La vía política”, septiembre de 2001.
- , “Orígenes del cine nuevo”, en *Revisión crítica del cine brasileño*, La Habana, ICAIC, 1965 [1963].
- Rossbach, Alma y Canel, Leticia, “Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- Schaeffer, Jean-Marie, *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal, 2006.
- Schrader, P. (1972). Notes on Film Noir, en *Film Comment* 8, no. 1 (Primavera 1972): 8–13. Film Comment Publishing Corp. Reprinted by permission of The Film Society of Lincoln Center.
- Schwarzböck, Silvia, *Estudio crítico de Un oso rojo*, Buenos Aires, Picnic, 2009.
- Setton, Román, “Sinécdoque, San Justo”, *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* nº 9, “Hacia un cine sin Estado”, marzo de 2011.
- Simsolo, Noël (2005). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Alianza (traducción de 2007).
- Summers, Howard. *The Guide To Movie Lists 2: Genres, Subjects and Themes*. Borehamwood: 2018.
- Tassara, Mabel, “El policial: la escritura y los estilos”, en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992.

-Tranchini, Elena, "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", en AAVV, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, Faiga, 1999.

-Ulla, Noemí, *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, CEAL.

-Xavier, Ismail, *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, San Pablo, CosacNaify, 2007.

-----, "Consideraciones sobre la estética de la violencia", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cinem*^o 9, "Hacia un cine sin Estado", marzo de 2011.