

# El encanto de las tinieblas. Surgimiento y desarrollo del cine negro como género clásico del cine argentino (1941-1969)

Autor:

**Giacomelli, Daniel**

Tutor:

**Setton, Pablo Román**

**2023**

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
Facultad de Filosofía y Letras  
Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

## **TESIS DE DOCTORADO**

*El encanto de las tinieblas. Surgimiento y desarrollo del cine negro como género clásico del cine argentino (1941-1969)*

Tesista: Real. Daniel Giacomelli

Director: Dr. Román Pablo Setton

Tandil: Marzo de 2023

E-mail: [daniel.giacomelli1@gmail.com](mailto:daniel.giacomelli1@gmail.com)

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1. Una oscuridad inusitada. Los orígenes del <i>film noir</i> en Argentina.....</b>	<b>38</b>
En busca del <i>noir</i> en Argentina.....	45
La raíz melodramática del <i>noir</i> en Argentina.....	52
De viaje al <i>noir</i> .....	63
El camino del género.....	74
<b>CAPÍTULO 2. <i>Film noir</i> y literatura en Argentina: entre exigencias y modernidad.....</b>	<b>89</b>
Klimovsky y Christensen frente a William Irish.....	92
La transposición como práctica discursiva.....	104
La generificación <i>noir</i> de las transposiciones de la literatura argentina de mediados del siglo XX.....	110
Las trasposiciones de <i>El perjurio de la nieve</i> , <i>El túnel</i> y <i>Emma Zunz</i> , adaptaciones a nuevos medios.....	114
I. <i>El crimen de Oribe</i> (1950).....	114
II. <i>El túnel</i> (1952).....	119
III. <i>Días de odio</i> (1954).....	124
<b>CAPÍTULO 3. La ciudad de los nervios excitados: vida urbana en el <i>noir</i> argentino clásico.....</b>	<b>133</b>
Periodismo, crimen y cine: una realidad enervante.....	136
El periodista como agente del Estado.....	142
<i>Edición extra</i> (1949) y la guerra con el “cuarto enemigo”.....	147
Peronismo y vida urbana en Buenos Aires a mediados del siglo XX.....	152
Espacios y afectos en el cine negro peronista.....	155
Mapas afectivos en el cine negro argentino del período clásico.....	159
I. <i>Apenas un delincuente</i> (1949).....	159
II. <i>Del otro lado del puente</i> (1953).....	163
III. <i>Barrio gris</i> (1954).....	166
IV. <i>Ensayo final</i> (1955).....	172
V. <i>Los tallos amargos</i> (1956).....	176
<b>CAPÍTULO 4. Los laberintos del deseo: masculinidades (y paternidades) y feminidades en el cine negro argentino clásico.....</b>	<b>188</b>
Motivos paternos en el cine industrial argentino.....	191
Mujeres en el cine negro argentino.....	207
Los estereotipos del melodrama en el cine argentino.....	209
<i>Femmes fatales</i> , <i>atrapeés</i> y mirada masculina.....	212
I. Mujeres engañadas.....	215
a) Enfermeras vengativas.....	216
b) Mujeres de la noche en crisis.....	223
c) Mujeres burguesas en peligro.....	226
II. Malas mujeres.....	234
III. Mujeres enigma.....	242
<b>CAPÍTULO 5. De silencios, torturas y jefes: el <i>noir</i> argentino como discurso histórico luego de la caída del peronismo.....</b>	<b>255</b>
El cine como escritura histórica y las nuevas tendencias en historia.....	257

Las visiones de la “segunda tiranía” en el cine de la “revolución libertadora”.....	262
<i>El jefe</i> (1958) como alegoría histórica.....	279
<b>CAPÍTULO 6. La <i>degeneración</i> del 60: juventud, modernización, sexo, drogas y política en el cine negro argentino.....</b>	<b>293</b>
Juventud y modernización cultural en la sociedad argentina de los sesenta.....	295
Juventud, modernización y sexualidad.....	303
Los jóvenes y las drogas en los sesenta.....	319
La juventud politizada en los sesenta.....	329
La izquierda revolucionaria como camino para la juventud.....	330
El Movimiento Nacional Tacuara y la juventud nacionalista.....	340
<b>CAPÍTULO 7. Los años sesenta. Entre la renovación y la innovación.....</b>	<b>357</b>
Evolución y transformaciones del <i>noir</i> luego de su apogeo.....	364
El <i>noir</i> y su evolución en Argentina durante los años sesenta.....	374
Puntos clave de la generación <i>noire</i> .....	384
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>410</b>
<b>CORPUS FILMOGRÁFICO.....</b>	<b>422</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>435</b>

## AGRADECIMIENTOS

La investigación que hoy da sus frutos en esta tesis nació como un interés personal en un género cinematográfico que, desde mis primeros pasos como estudiante de Realización Integral en Artes Audiovisuales en la Facultad de Arte de la UNICEN, cautivó mi mirada cinéfila con gran atención. Más adelante, la posibilidad de encontrar las trazas de ese género en Argentina se profundizó cuando en un documental acerca de la trayectoria del director de fotografía Ricardo Younis, transmitido por la señal INCAA TV (desde marzo de 2017 CINE.AR), fueron presentados fragmentos del film *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956). Aquellas imágenes, poderosas por su puesta en escena e iluminación, provocaron que por aquel entonces quisiera indagar más acerca de la presencia de ese género en la Argentina. Luego de una serie de intentos frustrados, me fue adjudicada la beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) en diciembre de 2017, tras contactar a Román Setton, a quien agradezco por dirigir este trabajo y brindar parte de su tiempo y sus conocimientos para que esta investigación pueda desarrollarse. Su dedicación, paciencia, orientación y prestancia al debate e intercambio de ideas han sido muy valiosas. Asimismo, Juan Manuel Padrón aportó, desde la codirección de la beca, los marcos históricos para llevar a cabo análisis que tengan en cuenta el contexto social, político, económico y cultural del periodo que estudio en esta tesis.

Esta tesis fue realizada en gran parte durante los cierres totales y parciales de la pandemia del COVID-19. Por ello, es imperativo manifestar mi gratitud hacia el CONICET tanto con la continuidad de financiamiento como con la prórroga de la beca. De otro modo, no hubiera sido posible llevar a cabo mi tarea.

No puedo tampoco dejar de agradecer a la casa de estudios que me formó en mi título de grado, la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, y su equipo docente, en particular a mis compañeros y compañeras del Departamento de Historia y Departamento de Artes Audiovisuales. También a miembros del Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la misma institución, como Javier Campo, Teresita María Victoria Fuentes, Ana Silva, Luciano Barandiarán y Miguel Santagada, quienes asistieron a esta investigación desde su conocimiento, constante apoyo, sugerencias y lecturas de avances. Quiero además reconocer al titular del equipo de cátedra en Historia del Cine 2, Mauricio Gutiérrez, quien siempre supo ofrecer un consejo o un punto de vista no tenido en cuenta hasta entonces. Sobre todo, también debo expresar mi agradecimiento a quienes trabajaron desde 2018 hasta 2022 en el Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca de la Facultad de Arte (CDAB): María Amelia García y Matías Petrini, quienes junto a Claudia C. Speranza y Aníbal Minnucci (del área de publicaciones de la Facultad) y

Juan Pablo Pintos, hicieron que estudiar e investigar en una biblioteca fuera una actividad más que entretenida y fructífera.

A su vez, expreso mi gratitud a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, institución donde llevé a cabo mi doctorado, por la amplia oferta de cursos y seminarios que me permitieron incorporar miradas innovadoras sobre el tema y cuestiones afines, además de establecer contactos con otros compañeros, compañeras y docentes e investigadores que realizaron invalorable aportes. También quiero dedicar un agradecimiento a los y las colegas del proyecto de investigación “Lo policial como género en la literatura y el cine argentinos” radicado en esa institución, quienes conformaron un grupo de discusión dispuesto a realizar lecturas y sugerencias sobre los avances de esta tesis.

Finalmente, y a nivel personal, no puedo dejar de reconocer el acompañamiento constante de mis padres, Walter y Graciela, durante los años en que llevé a cabo mi investigación. Ellos supieron apreciar mi entusiasmo y alentarme, además de servir como ejemplos de superación y perseverancia. A mis hermanos, Julieta y Juan Ignacio, quienes son un apoyo moral y emocional, y cuya felicidad también es la mía. Por último, a Florencia, mi compañera, por ser quien siempre me prestó su oído, iluminó mis días y me dio un lugar en su corazón.

## INTRODUCCIÓN

La rotulación extendida de *cine negro* para hablar de un ciclo de películas en la cinematografía argentina no cuenta con muchos años de existencia. Tal vez su preponderancia contemporánea se deba a la elaboración de un ciclo cinematográfico en diciembre de 2012 desarrollado en el Malba. La nota de Paula Vázquez Prieto que publicita dicho ciclo menciona la obra de directores como Daniel Tinayre, Carlos Hugo Christensen, Hugo del Carril, Don Napy y Román Viñoly Barreto. De esos directores, destaca las películas *No abras nunca esa puerta* (1952) de Christensen, *Apenas un delincuente* (1948) de Hugo Fregonese, de toda la obra de Daniel Tinayre destaca *Deshonra* (1952). Entiende a la obra restaurada de Román Viñoly Barreto como un descubrimiento importante, lo que deja entrever que existe en esta clave hermenéutica una tendencia comprender este cine como un arcón de obras que no pudieron —y tampoco en la actualidad lo han logrado— obtener el reconocimiento merecido. En ese sentido, explora los orígenes de este tipo de cine en Argentina a partir de la producción literaria que recuperan Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (1996) en su célebre *Asesinos de papel* y señala que este tipo de cine llegó a las pantallas gracias a la popularidad de las colecciones editoriales de literatura policial de los años '40 y también a través del incentivo a la participación de escritores locales en revistas como *Leoplán* y *Vea y Lea*. Así, la autora de la nota traza un rastreo que le permite concluir que

El policial argentino hundió sus raíces en aquella tradición que combinó el *noir* con el recién nacido *polar* y logró en el cine manifestaciones tan propias como resistentes al paso del tiempo, que hoy a la distancia no sólo representan una radiografía de aquella época sino un claro testimonio de formas expresivas de fuerte potencialidad dramática (Vázquez Prieto, 2012, p. 2).

Sin embargo, más allá de la aseveración de que existió una corriente cinematográfica afín a ese género en Argentina, poco se habla con precisión acerca de cómo ha sido conformada esa tradición en nuestro país. Por ello es necesario definir a qué se le llama cine negro (argentino), o su homólogo foráneo, *film noir*.

Esta categoría proviene de la denominación de un grupo de críticos franceses desde finales de los años 40, entre ellos Nino Frank, Jean-Pierre Chartier y el dúo conformado por Raymond Borde y Étienne Chaumeton, quienes con su *Panorama del cine negro* (1958) definieron con gran nitidez a un grupo de películas de Hollywood desde 1941 hasta 1953 caracterizadas por la presencia del crimen y la muerte y cuyos elementos formales y sintácticos componen lo que llaman un nuevo *estilo*. Aclaran que el cine negro no es el “*police procedural*”, aunque este puede tener rasgos comunes con el primero, en especial aquellos ligados a la puesta en escena. Reconocen entre los personajes principales al

detective privado, al miembro del hampa simpático, a los policías corruptos, delincuentes neuróticos pero angélicos. Y destacan, con principal énfasis, las contradicciones de los desdichados protagonistas: “con frecuencia es un personaje masoquista verdugo de sí mismo, artífice de sus propias tribulaciones que se mete en situaciones de peligro, no tanto por deseo de justicia o por codicia, sino por una especie de morbosa curiosidad” (Borde y Chaumeton, 1958, p. 17). Entre los personajes femeninos resaltan a la mujer fatal, entregada a manejos criminales, insensible y cruel, experta en la extorsión, el vicio y en las armas de fuego, y que según los autores impuso la erotización de la violencia. En los films circulan escenas de muerte crueles, injustas y cargadas de sufrimientos. A la vez, destacan el carácter onírico en la atmósfera de las películas de cine negro, palpable en lo que llaman la “incertidumbre de los móviles” (Borde y Chaumeton, 1958, p. 19), que llevan a una desorientación del espectador, quien no encuentra los puntos de guía habituales. Como fuentes de esta serie de películas reconocen, entre otras, la novela negra anglosajona, ya que la primera película que consideran parte de esta categoría es *El halcón maltés* (1941) de John Huston; también aducen que el psicoanálisis “ha dado a la película policial numerosos elementos de una psicología negra” (Borde y Chaumeton, 1958, p. 25). El contexto sociopolítico pareciera también haber influenciado —según los autores— a los productores para realizar películas en las que el drama de la guerra y los efectos en la sociedad estadounidense se reflejaran en la violencia, los miedos de los personajes y sus sufrimientos. Notan que algunas películas que formaron parte del ciclo negro francés durante el realismo poético de los años ‘30 podrían haber influenciado la atmósfera de los *films noirs*. Sin embargo, sostienen —como varios autores más adelante también lo harán— que el cine expresionista alemán es la influencia sustancial, y encuentran prueba de ello en el tipo de iluminación y en la cantidad de directores germánicos que abundan en las producciones de este cine. En cuanto a las películas desarrolladas en suelo americano que habrían influido en el cine negro, los autores nombran tres tipos de obras: la película de bandidos, las películas de miedo, y la película policial clásica deductiva.

Luego de estos estudios iniciales poca relevancia cobró el análisis de este género hasta llegados los años 70, cuando tuvo lugar una revitalización de los trabajos acerca del período clásico de Hollywood. Entre ellos, el trabajo acerca de *film noir* elaborado por Paul Schrader (2004) —acaso el de mayor distinción—, quien en 1971 escribió “Apuntes sobre el *film noir*”, un texto que destaca la dificultad en la determinación de qué es el cine negro. El autor evita definirlo como un género, pero reconoce en las películas que lo componen la predominancia del crimen, la ciudad y la corrupción. Esto lo conduce a considerarlo un *tono* caracterizado por el desencanto posterior a la Segunda Guerra Mundial, la influencia de realizadores y directores de fotografía emigrados desde países germánicos, y la tradición del realismo popular norteamericano encabezado por la literatura *hard-boiled* de autores



como Raymond Chandler y James M. Cain. Lo que le permite calificar de manera certera un film como *noir* es el despliegue visual de la puesta en escena y el montaje: escenas en penumbra, líneas oblicuas y verticales, personajes con sombras en sus rostros, tensión compositiva por sobre la acción en la disposición de planos, fijación con el agua visible en las calles mojadas, narración romántica y orden cronológico complejo. Schrader periodiza el *noir* desde 1941 hasta 1953, pero lo subdivide en tres etapas: 1941-1946 (detectives privados y lobos solitarios), 1945-1949 (problemáticas del crimen, corrupción política y rutina policial), 1949-1953 (caracterizada por la acción psicótica y el impulso suicida, y juzgada por el autor como la mejor y la más selecta). Desde sus inicios casi melodramáticos, pasando por una etapa en clave urbana y un cierre desesperanzador, el *film noir* es para Schrader un estilo que permitió una liberación creativa para los directores hollywoodenses que querían trabajar con temas polémicos o que rozaban la censura, encarnados en un *estilo* que encontraba correlato en los bajos presupuestos que hacían que la crítica esnobista pasara por alto estas películas.

Junto con estos estudios primordiales acerca del *film noir*, es necesario repasar algunos trabajos recientes de relevancia, en primer lugar, el trabajo de Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (1996), escrito en español. Los autores enfocan sus esfuerzos en los marcos genéricos para poder precisar los rasgos del *noir*. Reconocen sus orígenes en Francia, pero lo emparentan a la vez con una variante de un discurso más abarcador, el *thriller*. Los aspectos que ayudan a distinguir la verdadera naturaleza del cine negro son la ambigüedad narrativa, la atmósfera espesa, un universo ficcional sin valores reconocibles, donde el equilibrio siempre es inestable y donde todo es intercambiable. Lo entienden como un movimiento pluriforme con un núcleo restringido de películas que podrían ser consideradas “*film noir* puro”, pero que tuvo la suficiente influencia sobre corrientes paralelas de cine criminal y policial. Dan cuenta de ello en una abarcadora cartografía con ambiguos solapamientos: el cine de *gangsters* se superpone temporalmente con el cine policial, el cual a su vez tiene lugar durante el ciclo de cine de detectives que coincide con una etapa inicial del cine criminal, en cuyo interior se lleva a cabo el núcleo duro del cine negro. Así, la particularidad del *noir* reside en su capacidad de convivir o amalgamarse con moldes genéricos que son sus vecinos, o teóricamente son ajenos. Toman como referentes sociales las crisis e incertidumbres generadas a partir del crack financiero de 1929, las nuevas políticas de rearme moral y económico de F.D. Roosevelt, y el ingreso al conflicto bélico en 1941. El cine negro es entendido, de acuerdo a los autores, como la simbiosis de un mestizaje fructífero, que habría significado uno de los momentos prominentes del arte narrativo en la historia estadounidense, como un fenómeno muy atractivo y sugerente dentro de la cultura de masas; y como un género que marcó una maduración y crisis, a la vez que significó el esplendor del lenguaje cinematográfico y una autorreflexión consciente de sus mecanismos. Un género caracterizado por

individuos que deben aprender a moverse solitariamente en un mundo donde lo legal y lo ilegal no están claramente separados, donde la ley y aquellos que buscan hacerla cumplir o encontrar la verdad no están tan lejos de los delincuentes, donde prima la violencia y el deseo sexual por sobre los valores éticos y morales, y donde las víctimas se vuelven victimarios (no siempre de manera consciente), y buscan adaptarse o huir de un medio predominantemente urbano cargado de espacios cerrados y con la noche como protagonista de la narración. En este tipo de narraciones, la redención individual es imposible, y la violencia generalizada se erige como expresión de la inestabilidad de la realidad histórica que se traslada también al interior del individuo y provoca alteraciones de sus procesos psicológicos. En tal sentido, la narración abandona la objetividad, pierde la linealidad y continuidad del relato, y cobra valor la subjetividad, la disgregación dramática y la fragmentación temporal a través de la frecuente utilización de *flashbacks* o imágenes-recuerdo (Deleuze, 2003). Por lo tanto, la instancia narradora invisible desaparece para dar lugar a la presencia de una instancia enunciativa en la que poco se puede confiar por las ambigüedades de sentido que implica su subjetividad, la falta de cierre de algunas líneas argumentales, huecos narrativos y la estructura compleja de la narración. Por el lado de la puesta en escena, la construcción visual está caracterizada por una verosimilitud particular que realiza un “enriquecimiento” de lo real a partir de una iluminación en la que predomina el claroscuro, el uso de una profundidad de campo de manera sintética, de la escala de planos en relación con la subjetividad de los personajes involucrados, y de una organización armónica del montaje que, si bien enmascara la discontinuidad, utiliza una sucesión de planos que rompe con la escala tradicional para buscar efectos de crispación y convulsión.

Entre los estudios más recientes es de destacar la labor de Jean Pierre Esquenazi (2018), quien en su libro condensa la mayor parte de los aportes acerca del *noir* realizados desde la década del ‘50 hasta el momento de su publicación. En ese sentido, pone su ojo sobre la conformación del género durante los años ‘40 y encuentra coincidencias en cuatro películas<sup>1</sup> elaboradas hacia finales de 1943 al revisar los procesos de producción, como —en primer lugar— la confrontación de los autores con la censura de la Production Code Administration, la incidencia de novelistas afines al *hardboiled*, la colaboración entre emigrados germánicos e intelectuales norteamericanos durante la elaboración, la voluntad de realismo de los autores, la exigencia de austeridad de los estudios y el compromiso de los colaboradores involucrados. También afirma que la amargura urbana de la inmediata posguerra junto a la reminiscencia de la *pulp fiction* y los *hardboilers* incidieron en el éxito de esta nueva forma cinematográfica. El cine clase B pudo hacer uso de la discursividad y retórica *noir* para llevar adelante

---

<sup>1</sup> *Laura* (Otto Preminger, 1944), *The Woman in the Window* (1944, Fritz Lang), *Phantom Lady* (Robert Siodmak, 1944) y *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

proyectos de alcance comercial, que luego fueron considerados de calidad por la crítica. La propagación de la atmósfera del cine negro en otros tipos de películas es entendida por el autor como un estado de ánimo común que hizo converger géneros, a causa del peso financiero y cultural del *noir*. Desde 1947 el género se oscurece, lo que posiblemente se deba al contexto de amenazas y represiones en que los creadores del *noir* (en especial los guionistas) se vieron inmersos por ser blanco de la cacería de brujas anticomunista, que termina por fragmentar y disolver las asociaciones forjadas durante las dos décadas anteriores. Las películas parecieran reflejar esos temores y angustias, y los personajes de ese segundo *film noir* son víctimas del universo en el que viven. Para Esquenazi, el tema principal del cine negro es la crisis de la masculinidad y del orden patriarcal de mediados del siglo XX, relativa a la debilidad masculina frente a los desequilibrios contemporáneos de las relaciones sexuales, y eso se deja ver en la estructura narrativa del género. La misma se basa en el encuentro entre un *weak guy* (hombre débil) y una mujer fatal (incluso aunque haya ocasiones en que los roles se intercambien) mediante la “escena primitiva” en la que el mundo se desdobra para el personaje principal, quien experimenta una fascinación frente a una figura femenina –que conoce a los hombres y observa la perturbación del *weak guy*– que le abre las puertas de un mundo que no deja de ser el mismo en el que vivía, pero teñido de otro tono, entre lo real y lo imaginario. La aventura consiguiente es resultado de esta escena primitiva y tiene lugar en ese universo ficcional –la ciudad *noire*– en el cual no existen hogares que funcionen como refugio para los desorientados protagonistas, y donde los espacios públicos como clubes nocturnos, bares, moteles, pensiones funcionan como débiles sustitutos del foro y del hogar. La narración es desdoblada a partir del relato: una narración objetiva en pasado, y otra subjetiva en presente, el presente del deseo. Esquenazi observa de manera original que el relato *noir* puede ser entendido como una extrapolación de la narración gótica, en la que el castillo es intercambiado por la gran ciudad, el villano masculino es transformado en la *femme fatale* y la joven protagonista femenina sufre una inversión de género y edad. Finalmente, Esquenazi revela un segundo modelo narrativo del *film noir* que tiene lugar hacia finales de los 40, en el que el protagonista es encerrado en el espacio urbano del primer cine negro a través de una trampa que tiene dos posibles variantes: por un lado una perturbación interior del personaje hace que reaccione ante un mundo injusto y amenazante, por el otro una convergencia de hechos fortuitos que hacen que el protagonista, un *weakguy* que ignora su condición, quede atrapado allí en una red.

A continuación, mencionaremos un trabajo que amplía varias nociones relacionadas al *film noir*, el libro de James Naremore (2008), quien ve en el *noir* una expresión de la modernidad tardía de los países industriales a mediados del siglo XX, y que no pertenece exclusivamente a la industria cinematográfica estadounidense. Naremore concibe a la categoría *noir* como una creación casi

enteramente posmoderna y proveniente de la cinefilia europea, la cual permite una lectura tardía del Hollywood clásico en distintas claves, reapropiado y redefinido según las necesidades –tanto ideológicas o comerciales– de aquellos que la invoquen. Tal vez la idea más contundente que Naremore introduce en su trabajo es aquella que refiere a la internacionalidad y transhistoricidad del *noir*, como una “neblina que cruza la totalidad de la cultura occidental, amenazando con disolver cualquier rastro de identidad y diferencia” (Naremore, 2008, p. 31).<sup>2</sup> Uno de los factores que dio lugar a su génesis, la novela moderna, incluyó variados elementos (rechazo a la sociedad industrial, deshumanización, psicología y preeminencia de la subjetividad, hostilidad hacia la cultura de masas, el peligro del tropo de la “ciudad oscura”, erotismo misógino) que luego encontraron su correlación tanto en la novela negra como posteriormente en las películas de cine negro, lo que muy posiblemente se deba a la participación de los autores de dicha serie en la producción de varias películas de este género. Naremore repara asimismo en la estética del *noir*, identificada en gran parte por la fotografía en blanco y negro, que hasta ese entonces significaba en el cine una visión empírica o de una verdad documental, pero a la vez, remitía a la fotografía urbana que perteneció al terreno cultural neoyorquino de mediados de siglo XX. Así, el estilo sugería tanto un realismo descarnado como un alto refinamiento estético. Finalmente, la hipótesis más importante de su libro indica que el *noir* es

[...] una especie de paisaje mediático –una colección vagamente relacionada de motivos perversamente misteriosos o escenarios que circulan a través de las tecnologías de la información, y cuya ascendencia puede ser rastreada por lo menos hasta tan lejos en el tiempo como la obra de escritores como Edgar Allan Poe o los “novelistas sensacionalistas” victorianos (Naremore, 2008, p. 255).

El *noir* es definido por Naremore como un discurso que permite la circulación y la transformación de motivos que expresan una visión exagerada de la modernidad. Según el autor, los motivos del *noir* recalaron en distintos géneros discursivos, filmografías nacionales y culturas, incluyendo a la latinoamericana.

Por último, un estudio reciente que resulta de gran relevancia es aquel elaborado por Norbert Grob (2008), quien afirma que el *noir* implica sin lugar a dudas un estilo, atmósfera, aunque de mayor manera una perspectiva cínica, pesimista o nihilista sobre el mundo, y que es posible encontrarlo en todo el mundo. No obstante, remarca la importancia del aspecto onírico que da un carácter fantástico a las películas, que actúa en los espíritus de los protagonistas, quienes encuentran en las tramas un alto carácter de inutilidad en sus acciones e intenciones. Asimismo, su caracterización del *noir* como género

---

<sup>2</sup> La traducción es nuestra. De aquí en más, todas las citas de este texto son traducciones del autor.

tiene en cuenta tanto la atmósfera, como su estilo, los motivos y los temas, y así se asocia a la categoría de discurso que planteaba Naremore, al contener tanto los motivos visuales como los esquemas narrativos en esa noción. A la manera de conclusión, Grob afirma que la mayor contribución del *noir* al cine es la posibilidad de concretizar el estado de ánimo de quienes viven en una determinada sociedad, y de esa manera presenta la constitución trágica del ser humano donde tienen una enorme incidencia la fatalidad, la violencia y la muerte, con una marcada internacionalidad. Entre las regiones en que es posible encontrarlo, Latinoamérica figura como una de las más importantes. A estos estudios recientes de gran relevancia acerca del *noir* internacional se suma el aporte de María Negroni (2021), que se basa en un rastreo de los aspectos estructurales más relevantes en cuanto a la organización narrativa y elementos formales del género, además de destacar la centralidad de la *femme fatale* en sus relatos y la influencia europea en el estilo y la iluminación junto a la primacía de la literatura *hardboiled* en los relatos.

Entre los primeros estudios del cine negro en Argentina se encuentra el aporte de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (1996), como parte de un capítulo en *Asesinos de papel*, publicado por primera vez en 1977. Según los autores, los orígenes del cine negro en Argentina se remontarían al estreno en 1949 de *Apenas un delincuente*, un punto de inflexión significativo en la producción cinematográfica policial, y al cual consideran un film “duro” o “negro”, ya que “faltarían precisamente las marcas de la novela-problema clásica, aunque no las notas tipológicas, ambientales y temáticas que caracterizaron y legitimaron a otras formas literarias y cinematográficas de lo ‘policial’” (Lafforgue y Rivera, 1996, p. 202). De ese modo, queda intrínsecamente ligado el *negro* a la popularidad del cine policial en Argentina y ligan el grueso de la producción cinematográfica de ese género a la abundancia literaria de los ‘40 y ‘50. Reconocen que existe una cuestión en cuanto a los límites genéricos y la adecuación del rótulo policial a los films. De ese modo, sostienen que la obra de Daniel Tinayre –sin tener en cuenta *A sangre fría* (1947)– es una filmografía que contiene rasgos aislados del género. Además de este director, destacan a Christensen, Viñoly Barreto, la trilogía de películas de Don Napy: *Captura recomendada* (1950), *Camino al crimen* (1951) y *Mala gente* (1952), que se acerca a lo que denominan “estilo semidocumental” y tuvieron éxito en una época “en que se afianzaban en el mercado local e internacional las películas policiales (o tal vez deba decirse criminales) de perfil ‘negro’ o ‘duro’” (Lafforgue y Rivera, 1996, p. 205). El texto de Lafforgue y Rivera revela una búsqueda de, por un lado, ligar la producción cinematográfica a los textos literarios en que se basaron algunos films, y por el otro, una pesquisa por descubrir la pureza del género en las obras categorizadas como “policiales”.

En ese sentido, cabe mencionar el libro *De La Fuga a La Fuga. El policial en el cine argentino* (2004), de Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente, en el que los autores sintetizan argumentos y algunas opiniones vertidas por la crítica periodística sobre películas realizadas desde 1933 a 2001 y que incluyen elementos vinculados al crimen –esto es aducido por los autores como el rasgo fundamental de un relato policial–. De tal modo ingresan comedias, melodramas, films bélicos, musicales, films góticos, etc. El grado de exhaustividad en la tarea emprendida lo convierte en un aporte invaluable para los estudios del cine policial en Argentina. La primera mención al cine negro (en su denominación *film noir*) es adjudicada a *Vidas marcadas*, película dirigida por Daniel Tinayre, y estrenada en 1942. Otros films del período rotulados dentro de la misma categoría son *A sangre fría* (1947) también dirigida por Tinayre, y sobre la cual Blanco Pazos y Clemente destacan la inversión de roles en que los protagonistas incurren al ubicar al personaje masculino como el provocador de la falta que lleva al crimen y a la eventual tragedia. *Apenas un delincuente* (1949) es considerada como la primera en abordar un “nuevo estilo cinematográfico para el cine argentino, con rodajes en exteriores y relatos en *off*” (Blanco Pazos y Clemente, 2004, p. 79). Los autores se están refiriendo al estilo “semidocumental”<sup>3</sup>, que sería más adelante continuado por películas como aquellas pertenecientes a la trilogía de Don Napy y algunas de Kurt Land. La otra obra del período en que el aspecto *negro* es destacado es *La bestia debe morir* (1952), de Román Viñoly Barreto, considerada por los autores como un film sobresaliente.

Estos estudios revelan que se hizo necesaria en la historiografía del cine argentino una sistematización de las categorías que conforman el cine policial con la intención de distinguir subgéneros dentro de la misma. Mabel Tassara (1993) se propuso organizar teóricamente por primera vez el género policial en Argentina, al que entiende como una herencia de la industria hollywoodense. Comprende a lo policial como una tipología compuesta por “temas que tienen que ver con la comisión de delitos, pero esta única característica no define al género. (...) Existe una organización de las acciones que concurren a la comisión de delitos que determina tipos particulares de estructuras narrativas” (Tassara, 1993, p. 150). En dichas obras, Tassara destaca el didactismo con el que pretenden acercar las instituciones de seguridad al público como sugieren los films de Don Napy y Kurt Land. Asimismo, descubre en estas películas “una fuerte presencia de los parámetros estilísticos del *negro*” (1993, p. 162). Tassara considera al *noir* una graduación a partir de la cual se puedan reconocer en los films coincidencias o distancias, y en relación a la misma, trazar categorías. En el cine argentino de la *época de oro*, la autora encuentra que el delincuente representa siempre la anormalidad, desde una

---

<sup>3</sup> Este estilo “semidocumental” se refiere a la categoría “policial documental” (en inglés *police procedural*) acuñada en la traducción de Borde y Chaumeton.

perspectiva psicologista, con mucha inspiración en los relatos de la serie negra norteamericana. Reconoce una variante usual en el *melodrama policial*, y define como sus máximos exponentes a Carlos Hugo Christensen y Daniel Tinayre, quienes se convierten en “especialistas del policial en Argentina” (Tassara, 1993, p.163), por la utilización de una retórica específica y mayor elaboración de producción de sentido en sus películas, que los convierte en cultores de los elementos constitutivos del *negro* durante el periodo clásico industrial en Argentina.

Elena Goity (2000) amplió las hipótesis de Tassara en la compilación de Claudio España y Ricardo Manetti *Cine Argentino, Industria y Clacisismo, Vol. II*. Allí reconoce que en Argentina el policial siguió patrones externos, pero proporcionó elementos propios, que contribuyeron a verosimilizar el género y volver reconocibles personajes y entornos, a partir de la incorporación de contenidos y formas locales como aquellas provenientes del tango. Sin embargo, la tarea emprendida por la autora es la de asociar la producción de los estudios a los subgéneros del policial en que se podrían haber especializado. Las labores de Manuel Romero y Carlos Hugo Christensen en Lumiton son presentadas como ejemplos de dos corrientes adversas: el primero privilegiaba la noche porteña, el melodrama y la comedia, mientras que la obra de Christensen se encarga de la creación de climas a partir de las elaboraciones psicológicas de sus personajes, y por el uso de elementos estilísticos propios del cine negro en la puesta en escena, en la escenografía y en la utilización de la luz. En cuanto a Artistas Argentinos Asociados, reconoce que es difícil la clasificación de las películas elaboradas en dicho estudio por la diversidad de producciones y de directores involucrados. Similar tratamiento recibe Argentina Sono Film en relación a los subgéneros del policial, pero es en ese estudio donde Goity exalta la figura de Daniel Tinayre con su película *Pasaporte a Río* (1948), donde “revela el afianzamiento de la estética cultivada por el director” (Goity, 2000, p. 442), una estética propia del cine negro. Román Viñoly Barreto es señalado como un director de la misma calidad que Christensen y Tinayre, pues en su obra la relevancia del relato es mayor que la de la intriga. Daniel Tinayre es un asimilador de los cruces de su estética con elementos propios del cine negro; y junto con la obra de Pierre Chenal en Argentina son entendidas por Goity como determinantes para el grueso de una producción de dramas psicológicos con elementos de policial por la procedencia francesa tanto de Chenal como de Tinayre. *Deshonra* (1951) es definida como la máxima exponente del film carcelario en Argentina a causa de su contenido melodramático y en el retrato crudo de la vida carcelaria; asimismo, *El muerto falta a la cita* (1944) se erige como un punto de quiebre entre la comedia y el policial y termina por andar el camino del último, para insertarse por completo en un terreno *negro*; los films sobre la Gendarmería Nacional (*Patrulla norte, Sombras en la frontera, La muerte flota en el río*) son obras particulares de policial documental ambientadas en espacios que poco tienen que ver

con la ciudad; y *Si muero antes de despertar* (1951) de Carlos Hugo Christensen es destacada por proveer de un “clima emparentado con lo siniestro” (Goity 2000, p. 472) a una historia policial protagonizada por un niño. Goity finaliza su estudio sobre el género policial en el período clásico resaltando el lugar relevante que este ocupó, a la vez que reconoce la contribución que junto al melodrama y a la comedia realizó para definir los perfiles de la cinematografía argentina. A continuación, busca emparentar la tarea emprendida por los estudios locales con la producción de las *majors* estadounidenses, con el fin de marcar líneas preponderantes de la realización de policiales de acuerdo a las políticas de producción de cada uno de los sellos. Tal tarea no es fructífera pues resulta “difícil una generalización y unificación de las realizaciones. En el seno de cada productora prevalece la pluralidad, propia de una etapa industrial que intenta mantenerse en un mercado siempre cambiante y competitivo” (Goity, 2000, p. 470).

En efecto, la dificultad que encuentra Goity coincide con la manera en que tanto esta autora como Tassara y como la investigación de Clemente y Blanco Pazos conciben al policial en Argentina y, en consecuencia, al cine negro: se desprende de sus estudios que los géneros cinematográficos en Argentina son mayormente “hijos directos” de los géneros tradicionales hollywoodenses (con alguna inclusión temática local), y sus subgéneros son también heredados de la industria estadounidense. Esta creencia se sustenta en dos nociones que parecen dominar la escritura de estos trabajos: por un lado, la idea de que la labor de los estudios puede ser extrapolada sin tener en cuenta los condicionamientos políticos, sociales, culturales y económicos de la Argentina; y, en segundo lugar, el acatamiento a marcos teóricos que en ese entonces entendían al policial, y de esa manera también al cine negro, como variantes definibles a partir de rasgos característicos e inamovibles, y que se basaban en textos como el *Panorama del cine negro* (1958) de Raymond Borde y Etienne Chaumeton que tuvo una enorme importancia para los estudios del cine policial a nivel internacional —de allí que las variantes del policial melodramático, policial psicológico, policial documental e incluso el cine de *gangsters* son utilizadas como categorías analíticas tanto en el texto de Tassara como en el de Goity—.

La influencia de los aportes de Lafforgue y Rivera, Tassara y Goity puede encontrarse en algunos textos de finales de los años noventa e inicios de la década del 2000. Clara Kriger (2001) hace hincapié en películas que a partir de 1945 se convirtieron en exponentes de un período de auge del cine policial en Argentina a causa de la influencia de las adaptaciones de textos de la serie negra literaria (William Irish —seudónimo de Cornell Woolrich—, y la cuestionable inclusión de Gastón Leroux, quien no pertenece a dicha serie). Su trabajo se encarga de analizar el subgénero “policial en las calles”, que incluiría *Apenas un delincuente* (1949) además de los films de Don Napy y *La delatora* (1955) de Kurt Land. Según Kriger, el neorrealismo italiano es una influencia clave en esas películas, aunque



encuentra que “desde el punto de vista iconográfico se mixturán elementos del policial negro, con otros pertenecientes al policial de gángsters” (Kriger, 2001, p. 3). En cuanto a lo narrativo, Kriger reconoce que los films reproducen las estructuras del relato problema o novela de enigma, aunque con un vuelco hacia el subgénero de suspenso, que colabora a que el film adquiera características de la novela negra. Esto se vuelve claro en los films cuando se incluyen en los relatos elementos como la sordidez de personajes y espacios, la inclusión de villanos cínicos que son miembros respetados de la sociedad y un mayor uso de la violencia física. Sin embargo, Kriger explicita que no se abordan las variantes ideológicas del cine negro a causa de la visión dicotómica y clásica del policial a nivel local, muy influida por elementos del melodrama. Observa el didactismo en las obras, donde los problemas existían en un pasado, en contraste con el presente armónico donde se solucionan los conflictos a través de la mediación del Estado; a la vez que representa un ejemplo para el presente de la producción y apela al público a través de la inclusión de elementos realistas que no requieren de un público que ponga en juego categorías de percepción específicas. Más allá del rol del Estado —que es fundamental en el estudio de la cinematografía del período— el trabajo de Kriger deja claro que hay una pregnancia del *negro* en los films que analiza, por lo cual resulta complejo desprenderse de ese elemento para reflexionar aisladamente sobre el “documental policial” como una variante independiente del género policial en Argentina.

El trabajo de Ana Pascal (2006) —quien evita entender a esta obra como policial documental— define a *Apenas un delincuente* como un ejemplar de *film noir* al seguir la categorización de Mabel Tassara. Sin embargo, la perspectiva con la que analiza el film de Fregonese parte de las reflexiones de Paul Schrader, a partir de las cuales sostiene que la puesta en escena y el estilo dan a las obras cinematográficas su carácter de *noir*. Pascal sugiere que el argumento del film de Fregonese ha sido escrito en función de su puesta en escena cinematográfica y encuentra en el mismo los rasgos formales del *film noir*, del realismo poético francés, del *Kammerspielfilm* alemán y de las sinfonías urbanas. Asimismo, Pascal encuentra determinantes locales del género policial: entre ellos la dicotomía centro de la ciudad/periferia, la perspectiva moral del abordaje criminal y la presencia de la familia del criminal con sus miembros caracterizados a través de las tipologías del tango. De ese modo, el trabajo de Pascal da cuenta de dos posibilidades: por un lado, el análisis de la variante local del cine negro; por otro, el “policial documental” como una tipología genérica no enteramente separada de los rasgos del cine negro. Esto le permite leer al *noir* como algo superador a la mera idea de género.

Durante el mismo período, Eduardo A. Russo (2005) analizó adaptaciones cinematográficas de algunos textos para sistematizar la producción del género policial en Argentina. El autor reconoce la mixtura entre nacionalidad e internacionalismo que existe en el seno de las producciones policiales

locales. Sin embargo, su estudio de las películas *No abras nunca esa puerta*, *Si muero antes de despertar* y *La bestia debe morir* se basa en comprenderlas a partir de su proveniencia “en cuanto a sus funciones narrativas, del ámbito literario, más específicamente de lo que la tradición del policial anglosajón ha denominado *thriller*” (Russo, 2005, p. 62). El sentido en que es comprendida esta categoría es meramente literario, con lo que prescinde de la conformación de géneros en el cine. Russo considera que en estas películas abundan elementos visuales que permiten asociarlas al cine negro, y estos elementos de la puesta en escena cuentan con más fuerza que las historias narradas. Esto se debe a que –siguiendo al estudio de James Naremore (2008<sup>4</sup>)– el *film noir* “impregnó el estilo de toda una época y hasta trascendió las fronteras nacionales en busca de cierto internacionalismo” (Russo, 2005, p. 66). Sin embargo, Russo insiste con la clasificación de las películas de Viñoly Barreto y Christensen como *thrillers*, sin distinguir esta categoría con claridad respecto del cine negro, pero aseverando que en el caso de Christensen, sus obras exhiben la manera en la que “el *thriller* y el *film noir* parecen permitirlo, cómo el melodrama parece consistir en un modo más que en un espacio genérico claramente delimitado, que atraviesa diversas configuraciones de género pero que casa formidablemente con estas formas del relato policial” (Russo, 2005, p. 71). La falta de precisiones sobre el *thriller* y el cine negro no conducen a marcos analíticos que permitan comprender a estas películas y a más del mismo período que podrían ser incluidas en esta categoría, por lo cual se hace necesario acudir a nuevas categorías de análisis.

Luego de estos trabajos iniciales, algunos autores provenientes de otras disciplinas como la historia o cuya producción es afín a los temas tratados en esta tesis incluyeron en sus trabajos referencias a películas que compondrían el corpus del cine negro en Argentina. Gabo Ferro (2010), en su libro *Degenerados, anormales y delincuentes* publicado por primera vez en 2004, dedica un capítulo al análisis de obras de Carlos Hugo Christensen donde se describe al delincuente como una figura monstruosa dentro de la sociedad argentina de mediados del siglo XX, y elabora en una nota al pie de página una lista de 82 películas que formarían parte de la temática criminal en el cine nacional. El estudio de Ferro se acerca a los villanos de los films *La muerte camina en la lluvia* (1948), *La trampa* (1949), *No abras nunca esa puerta* (1952) y *Si muero antes de despertar* (1952), a las que emparenta con las concepciones de criminal en Argentina. En ese sentido, encuentra que la caracterización de estos personajes se debe a que el “interés de Christensen por el *thriller* (el policial negro de raíz americana y no la novela policíaca inglesa colmada de ‘venenos fantásticos y serpientes que trepan por cuerdas de campana’) es una de las características más notables de su trabajo” (Ferro, 2010, p. 117). Según Ferro, en sus películas Christensen traza dos ciudades: por un lado, una Buenos Aires

---

<sup>4</sup> El estudio de Russo hace referencia a la primera edición del trabajo de Naremore, publicada en 1998.

diurna, clara y diáfana tomada desde el aire, opuesta a otra Buenos Aires negra, nocturna, que debe adivinarse a través de luces de marquesinas y siluetas de transeúntes, registrada con la cámara sobre el suelo. Es decir, una Buenos Aires *noir*.

Anteriormente a este estudio, el trabajo de Clara Kriger (2009) sobre la industria cinematográfica y su relación con el peronismo aborda en un capítulo particular las ficciones policiales, y amplía lo propuesto en su trabajo de 2001, al descubrir que en las mismas “confluyen, por un lado, una fuerte propaganda de las instituciones, y por otro, un cambio en la puesta en escena del delito, que comienza a salir de los interiores construidos en estudios cinematográficos para desarrollarse en las calles” (Kriger, 2009, p. 140) y nota cómo desde 1945 comienzan a explorarse las diversas variantes temáticas y formas narrativas del género. Nuevamente el policial en las calles contará con especial atención en el texto de Kriger ya que lo considera una manera de limpiar la imagen de las fuerzas de seguridad que había sido –según la autora– mancillada por el cine negro. En las películas que estudia encuentra “la inclusión de herramientas estéticas muy utilizadas en el cine negro, como formas de iluminación y angulaciones de cámara” (Kriger, 2009, p. 147). A continuación, la autora se detiene en *Deshonra* (1951) de Daniel Tinayre, para repensar la adscripción de esta película al cine de propaganda peronista. Kriger resalta en su análisis formal del film las dos líneas argumentales que la componen: por un lado, una historia criminal melodramática que tiene lugar a partir de los *flashbacks* que se dan cuando la protagonista rememora los hechos que la llevaron a la cárcel; y por el otro, la línea argumental que desarrolla –con tintes de verosimilitud a la manera de drama social– la vida de las reclusas en la cárcel de mujeres. Allí Kriger encuentra las relaciones más lindantes con el contexto en el que film es producido al reconocer en la película los planteos humanistas de la reforma carcelaria de Roberto Pettinato y sus medidas: “a la luz de lo ocurrido en las cárceles desde 1946, es posible conjeturar que el trío compuesto por Villalba Welsh, Verbitsky y Tinayre aprovechó la exitosa fórmula de géneros para modalizarlos con datos concretos de la realidad local” (Kriger, 2009, p. 184). De ese modo, la aserción de Kriger se suma a estudios como los de Lila Caimari (2004 y 2012), autora a la que cita para referenciar los procesos de reforma carcelaria del peronismo. En su trabajo sobre los vínculos entre la policía, el periodismo y las ciudades hasta 1945, Caimari encuentra un fuerte lazo entre un imaginario cinematográfico y fotográfico durante los años 20: “Las fotos ficcionales de la violencia urbana incorporan al viejo ejercicio periodístico del entretenimiento los nuevos lenguajes del espectáculo. Y estos no son otros que los del cine: el medio que mejor describe el ambiente moderno de cambio y velocidad” (Caimari, 2012, p. 64). Así, la revista *Ahora* desarrolla un “populismo *noir*” (Caimari, 2012, p. 67) para definir a los pistoleros, los nuevos protagonistas de las crónicas delictivas. Estas notas incluyen códigos visuales del cine y del género periodístico *true crime*, mientras los

personajes que las protagonizan reciben una atención similar a la de las estrellas de cine en revistas como *Antena* o *Sintonía*. El período en que estas publicaciones son producidas –los primeros años de la década de 1930– coincide con un consumo masivo de literatura detectivesca y policial. El cine cumple a la vez un rol primordial en la elaboración del paradigma del pistolero, en especial a partir de la inclusión del sonido, coincidente con la profusión del subgénero de *gangsters* en la cinematografía estadounidense. En este sentido, estas investigaciones que no pertenecen estrictamente al estudio de géneros o estilos particulares de la cinematografía argentina posibilitan rastrear los orígenes de las formas que podrían haber dado origen a elementos particulares del cine negro en nuestro país.

Los escritos que de manera más directa abordan la genealogía, formas y temas del *film noir* en Argentina han sido producidos en inglés. Nos referimos a los trabajos *Argentine Cinema: From Noir to Neo-Noir* (2017), de David George y Gizella Meneses, y *Picturing Argentina: Myths, Movies and the Peronist Vision* (2014) de Currie K. Thompson. El primer libro es un compendio de una breve serie de películas a través de la historia del cine argentino, con una periodización que tiene inicio en 1946 y llega hasta 2005. El trabajo de George y Meneses se basa muy profundamente en los preceptos propuestos por Paul Schrader (2004) y James Naremore (2008), por lo que consideran al *noir* un fenómeno internacional que refleja una amplia variedad de circunstancias y períodos históricos, a la vez que afirman que estas películas deben tanto al cine negro francés como al hollywoodense. De Schrader toman la importancia de una puesta en escena definida por iluminación en clave baja, efectos de claroscuro, rodaje nocturno en exteriores, ángulos de cámara distorsionados, composición asimétrica, sombras, formas tomadas prestadas por parte de los directores a partir de técnicas del expresionismo alemán, como también la influencia de la literatura *hardboiled*. En cuanto a los temas que tienen relevancia en el cine negro argentino, reconocen que “[e]ntre las cuestiones socio-políticas, la represión provee un trasfondo poderoso, tanto durante la última fase de los gobiernos peronistas y la en la dictadura militar conocida como la Guerra Sucia” (George y Meneses, 2017, p. 13).<sup>5</sup> Por ello se enfocan en la manera en que la censura y amenaza de aprisionamiento o exilio habrían influido en el subtexto de las películas. Como fuentes de su investigación reconocen el libro de Blanco Pazos y Clemente por cuatro puntos significativos que retoman en su trabajo: a) los thrillers criminales argentinos dependen mucho de adaptaciones de novelas y cuentos para sus guiones; b) sólo un puñado de directores son responsables por los policiales icónicos (dentro de los cuales se clasifican algunos como *noir*); c) el período considerado como la era dorada del cine argentino que va desde el principio de los años '30 hasta inicios de los '50, y que según los autores llegó a su fin por el control de los medios por parte del gobierno de Perón, contiene un segmento en que la producción *noir* data de

---

<sup>5</sup> La traducción es nuestra. De aquí en adelante, todas las traducciones del libro son propias.

mediados de los '40; d) la mayor parte de los thrillers criminales –incluyendo al cine negro– tienen lugar en la ciudad de Buenos Aires, aunque un pequeño número de policiales suceden en lugares como la Patagonia. Otra fuente es el artículo de Eduardo A. Russo, de quien destacan su crítica a la centralidad de las películas hollywoodenses en los estudios sobre cine negro. Por otra parte, los autores retoman a Currie K. Thompson, quien en su estudio sobre el cine durante el peronismo afirma que las películas de cine negro en Argentina presentan una visión más ambigua de la policía y los criminales. George y Meneses resaltan la importancia del ciclo “Death Is My Dance Partner: Film Noir in Postwar Argentina” que tuvo lugar en el MoMa de Nueva York durante febrero de 2015, y que según los autores demuestra la importancia que está comenzando a recibir el cine negro argentino, a la vez que da cuenta de cómo tiene sus raíces tanto en el *film noir* hollywoodense como en el europeo. En cuanto a los años '60, George y Meneses aducen que los *films noirs* de ese período responden al movimiento cinematográfico de la Generación del 60, cuyos miembros “pusieron en discusión temas claves sociales, políticos y existenciales que preocupaban a la sociedad argentina” (George y Meneses, 2017, p. 20). De tal período resaltan la importancia de *Alias Gardelito* (1961) de Lautaro Murúa como una especie de incipiente *neo-noir* argentino, *El rufián* (1961) de Daniel Tinayre (una continuación del ciclo de cine negro clásico de este director), la coproducción argentino-española *A hierro muere* (1962), que podría –según los autores– ser considerada *neo-noir*, pero estilísticamente responde al *noir* clásico, *Extraña ternura* (1964), entendida como el fin del ciclo *noir* de Tinayre, y la película de 1969 dirigida por Hugo Santiago, *Invasión*, manifestación de la influencia de la *nouvelle vague* francesa en el cine negro Argentino. George y Meneses analizan exhaustivamente *El ángel desnudo* (1946) de Carlos Hugo Christensen, y se enfocan en lo que los autores consideran la manera en que este director habría criticado al peronismo evitando las referencias directas, mediante la inclusión de motivos del *noir* clásico y a través de la presentación de un sistema familiar opresivo homólogo a las figuras más importantes del peronismo. Concluyen que la película de Christensen es un ejemplo de cine negro internacional, y lo reconocen como prototipo de las fuentes de este género en Argentina: mientras en Hollywood las fuentes eran cinematográficas, en Argentina son tanto filmicas como literarias. En las conclusiones George y Meneses afirman que “la desilusión y el desplazamiento, particularmente propagados por el Estado-nación a través de medios represivos, fue el terreno fértil del cine negro. (...) Argentina tuvo su propio lado oscuro que proveyó un amplio incentivo para la producción de *noirs*” (George y Meneses, 2017, p. 170.) Al final de su trabajo los autores afirman que las influencias del cine negro clásico en Argentina pueden resumirse en: “1) la represión peronista y el efecto nazi; 2) la novela negra argentina; 3) el expresionismo europeo; 4) la literatura criminal estadounidense; 5) los *films noirs* de Hollywood” (George y Meneses, 2017, p. 171).

El trabajo de Currie K. Thompson (2014) es un estudio de algunas temáticas que formaron parte del cine durante el primer gobierno peronista, y piensa la aparición de estos contenidos como “mitos” que conforman un pensamiento colectivo argentino. Entre ellos el crimen y el castigo resultan un cúmulo de imaginarios cuyo entendimiento fue modificado durante el primer peronismo. De esa manera advierte la importancia de las reformas carcelarias y el incremento de la popularidad de películas policiales. En este último sentido, subraya la aparición de dos subgéneros cinematográficos: por un lado, el *film noir* (entendido en el sentido amplio que acuñaran a finales de los años '50 los críticos franceses) y, por el otro, el policial documental, de acuerdo a la propuesta de Elena Goity. Acerca del último, Thompson sostiene que refuerza los marcos de referencia acerca del crimen y el castigo: “al nivel del mito, los documentales policiales fortalecen una mentalidad tradicional que percibe el crimen como un mal claramente definido y que imagina las fuerzas de la ley combatiéndolo efectivamente” (Thompson, 2014, pp. 213-214).<sup>6</sup> En cuanto al *film noir*, o cine negro, entiende que es un género que en el contexto se caracterizan por una “perspectiva más inquisitiva” (Thompson, 2014, p. 215), donde si bien nunca se muestra a los policías como corruptos, en varias ocasiones el sistema legal es presentado como limitado en su capacidad para impartir justicia. Asimismo, remarca que los asesinos moralmente ambiguos y las víctimas de asesinatos cargadas de odio son frecuentes en el período. Thompson también afirma que si bien la mayor parte de las definiciones de *film noir* ponen atención sobre cómo tanto los argumentos como los elementos formales del género niegan a los espectadores sus marcos de referencia habituales, algunas películas incluyen una de esas dimensiones sin la otra. En ese sentido, presenta la dificultad de concebir una definición de cine negro que sea aceptada unánimemente. En definitiva, el estudio de Thompson concluye:

Durante los años en los que el gobierno de Perón implementó medidas para humanizar el tratamiento de los reclusos, dos tendencias compitieron en el cine nacional. Las películas *noir* promueven la idea de que el crimen y la criminalidad desafían una categorización ordenada; esta tendencia, que precede al Peronismo, puede haber contribuido a preparar el camino para las reformas carcelarias del líder. Pero (...) un cambio progresista en la concepción popular del crimen es seguido por la reacción evidente en el policial documental (Thompson, 2014, p. 228-229).

De estos estudios se desprende una nueva concepción acerca del cine negro en Argentina, ya no atada a los subgéneros del policial que tanto Goity como Tassara propusieron en sus trabajos, sino que se acomodan a la noción general de que el *film noir* es una taxonomía menos rígida, que fue relativamente aceptada desde tiempos recientes a través de la relevancia de trabajos como los de James Naremore (2008) y Jean-Pierre Esquenazi (2018). De ese modo, una serie de artículos elaborados

---

<sup>6</sup> La traducción es nuestra. De aquí en adelante, todas las traducciones del libro son propias.

localmente en los últimos años tendieron a reflexionar sobre la categoría y promovieron nuevas discusiones acerca de qué películas pueden ser incluidas en el corpus del cine negro argentino. Entre esos trabajos se encuentran los textos de Setton (2010, 2015, 2016a, 2016b, 2017 y 2019), Campodónico (2016), Bernini (2016 y 2021), Janín (2010, 2015) y Arteaga (2014).

El trabajo de Setton, “*El crimen de Oribe*, del policial fantástico al *thriller* naturalista” es un análisis de la película de Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson en el que tiene en cuenta los aspectos fantásticos tanto de la novela corta de Bioy Casares y su adaptación, como acerca del uso de los fundamentos genéricos del policial en la obra literaria y el film. En este último aspecto es donde el autor se detiene para remarcar las diferencias entre novela corta y film, y aduce que existen en el último elementos que “lo vinculan de manera ostensible con el policial. Esto se explica por el hecho de que el tiempo de realización y estreno de la película coincidiera con la época de oro del policial cinematográfico en el país” (Setton, 2010, p. 72). A la vez, rechaza la clasificación de Mabel Tassara de que este film pudiera formar parte del género *melodrama policial*, y sostiene que resulta “bastante complicado integrarlo dentro de alguno de los subgéneros clásicos del policial. (...) A su vez el film presenta (...) gran cantidad de motivos románticos, electivamente afines al *noir* y su carácter onírico” (Setton, 2010, p. 73). La mayor prueba de esto se sustenta en el reemplazo del modelo de policial inglés que tendría la novela corta de Bioy Casares por un modelo consonante con el cine negro, donde se da poco lugar al libre albedrío y los protagonistas son víctimas pasivas de sus pulsiones.

A continuación, la exploración de la obra literaria y cinematográfica de Luis Saslavsky que Setton (2015) realiza hace evidente la aproximación del director/novelistas con la serie negra literaria y con el *film noir*, cuyo auge era concurrente con la producción policial local tanto en el cine y la industria editorial. Esa intertextualidad se puede registrar en la manera en que las pautas de la novela negra son adoptadas por Saslavsky a la vez que se aleja del modelo policial de enigma en la novela que luego adaptaría en conjunto con Daniel Tinayre para realizar la película que —como demostraremos en esta tesis— representa el primer ejemplo de un *film noir* local. El peso melodramático del pasado de la muchacha devenida en criminal a causa de un hombre rico es un elemento propio del contexto local, pero cobran mayor densidad aquellos aspectos vinculados al *noir*, como la incidencia de lo onírico, la brutalidad del crimen cometido, los personajes *fatales* (hombres y mujeres), la profundidad psicológica de los personajes y la inseguridad de los vínculos, que se asocian a una perspectiva narrativa que privilegia el relato en presente, semejante a la categoría negra de la literatura policial. En tal sentido, Setton sostiene que esta nueva consideración del relato policial puede asociarse al punto de inflexión que significó el comienzo de la década de 1930 —la *década infame*— donde el imaginario del crimen y la representación de los delitos cambió a causa del rol que la prensa

gráfica cumplió, al centrarse en la crónica que registre con inmediatez el delito y la reconstrucción de crímenes, que luego serían traspuestas en las páginas de diarios que enfatizarán el carácter cinematográfico de los hechos, como indicamos más arriba en relación a los aportes de Caimari.

En “*Monte criollo y Palermo: Cruce entre películas de gangsters, film noir y el imaginario del criollismo tanguero*”, Setton devela en una serie de películas de Arturo S. Mom los motivos que lo llevan a considerarlas las primeras aproximaciones del cine argentino al género policial, al revisar cómo trabajan con elementos del cine negro y de las películas de *gangsters* a la vez que fusionan esas tradiciones con elementos locales provenientes de los imaginarios tangueros y criollistas —como el ámbito nocturno del puerto de Buenos Aires— durante el momento de mayor algidez del período clásico industrial: “En los dos films de Mom, vemos una renovación de las representaciones del delito, en que los nuevos criminales van reemplazando a los antiguos: *los cuchilleros van cediendo su lugar para dar paso a los pistoleros*” (Setton, 2016a, p. 255). En tal sentido, retoma algunas de las propuestas que Caimari sostuvo en relación con la reconfiguración popular del delincuente, donde la prensa había tenido un lugar principal en su caracterización. Por otro lado, Setton argumenta que las mujeres comienzan a lograr objetivos a través de la manipulación y el engaño a los hombres. El autor sostiene que en estas películas la perspectiva está focalizada desde dentro del mundo del crimen y el *gangster* es presentado como la amenaza principal a la sociedad. Este artículo de Setton presenta una clara transición entre los elementos melodramáticos que caracterizaron a gran parte de la producción de los años más significativos del período clásico-industrial, y la inclusión de motivos criminales en esas películas, que en primera instancia permitieron a los realizadores incursionar en subgéneros como el cine de *gangsters* y luego la mixtura que daría origen a la variante local del *film noir*.

En “Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy”, Setton explora cómo *Captura recomendada* (1950) y *Camino al crimen* (1951) se inscriben en una tradición local del *police procedural* a la vez que son “las únicas películas policial institucionales todavía visibles del cine nacional” (Setton, 2016b, p. 93). Según Setton, los films poco o nada tienen que ver con la estética y la narrativa del cine negro, sino que se acercan al “policial documental”. De esa manera, las películas de Napy ponen en el centro la indagación para presentar un orden maniqueo, en una narración centrada en la celebración de las fuerzas policiales. En ese sentido, las historias policiales tienen lugar en paralelo con las escenas de la vida amorosa y conyugal del detective que las protagoniza, con lo que se pone de manifiesto que el trabajo policial implica “la postergación del individuo en favor del cuerpo policial y el cuerpo social” (Setton, 2016b, p. 99). Por otra parte, las investigaciones buscan penetrar de manera física o perceptiva en el mundo criminal a través de viejas y nuevas tecnologías. De tal manera, subyace en las películas de Don Napy una concepción de que la



ciencia es configurada como el espacio de la ley, un cuerpo colectivo que trabaja por el bien de la sociedad, en contraste de la esfera del arte identificada con la puesta en escena del engaño y el crimen, y que utiliza falsos modos aristocráticos para llevar adelante sus cometidos. La inclusión de este trabajo responde a que, en la mayoría de estudios sobre la taxonomía que nos convoca, el policial documental que se desarrolla en paralelo al cine negro es incluido como una categoría que contiene algunos rasgos formales del *noir* tal como la iluminación expresionista (comentada por Kriger) y la ciudad como una trampa. Asimismo, coincidimos con Setton respecto de la demarcación de estas películas en contraste al cine negro, ya que el orden del mundo es restituido en el cierre de cada obra. No obstante, encontramos en la historia de algunas de las víctimas de ambas películas, y en mayor medida en el caso del delincuente Navarro en *Captura recomendada*, ciertas pautas narrativas que llevan a considerar a estos personajes secundarios como similares a los protagonistas de las películas de cine negro a causa de su desesperación, ambigüedad moral y conclusión fatalista en sus líneas argumentales. Asimismo, no hay que dejar de tener en cuenta que lo que prevalece en esos films es el punto de vista centrado en la ley y sus estrategias para desarticular el crimen.

En un artículo de 2017, Setton estudia las primeras películas de Manuel Romero y su vínculo con el género policial y la representación del crimen en el cine argentino, que hasta entonces exponía a la ciudad como lugar de maldad y consumación de vicio en contraste con los espacios rurales, y posteriormente la antinomia entre el centro y la periferia de la ciudad. En sus primeras películas, la obra de Romero se ligó en gran medida con tradiciones tangueras, hasta 1937, año de estreno de *Fuera de la ley*, una película en la que queda plasmada la incorporación de patrones sintácticos que van conformando lo que se denomina cine policial: “esto se lleva a cabo a partir de la incorporación de una cantidad importante de elementos del cine criminal norteamericano –en sus diferentes subgéneros: el *noir*, los *gangster films*, el *police procedural*–” (Setton, 2017, p. 41). Hasta ese entonces el cine criminal argentino incluía algunos elementos cómicos que consonaban con la literatura policial argentina contemporánea, a la vez que predominaban los motivos melodramáticos que se habían mixturado con el criollismo tanguero. Por ello, el surgimiento de dicho género se da “a partir de la apropiación de motivos y valores de la cultura popular, en el cruce de series narrativas y artes diversas, que lograron fomentar la identificación del público a partir del fácil reconocimiento de esas tradiciones” (Setton, 2017, p. 54).

No obstante, en su artículo de 2019 “Hacia una caracterización del policial argentino en la época de la industria (1933-1956)” Setton lleva a cabo una cartografía del género policial en nuestro país que otorga al cine negro un lugar claro como uno de los subgéneros más importantes de esta taxonomía, y así reconoce a *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949) como la iniciadora de este

ciclo y a *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956) como el cierre del *noir* en el periodo clásico. Entre sus características principales destaca la comisión muchas veces colectiva del crimen, motivado por la codicia y llevado a cabo por individuos fríos y crueles, además de los elementos estético-formales que enrarecen la historia y colaboran con la construcción ambigua de los personajes movidos por pulsiones primitivas. Además, identifica rasgos autorales en filmografías *noirs* como las de Leopoldo Torre Nilsson, quien pone en el centro a la figura femenina conflictuada entre el deseo erótico y la ley paterna en contextos de encierro hogareño, además de las películas de Carlos Hugo Christensen, melodramas policiales insertos al interior de la familia, que proponen el enfrentamiento entre el bien y el mal como la base de la mayor parte de sus relatos. Finalmente, afirma que *Los tallos amargos* de Fernando Ayala indica el cierre del ciclo inaugural del cine negro clásico en Argentina, a causa de la identificación de una perfecta puesta en práctica de los elementos formales del *noir industrial* y a la vez por la anticipación de aspectos que durante la década posterior (los años sesenta) conformarían el cine moderno en Argentina, constatables en los elementos que producirían una desorientación del espectador, a quien se le presenta un mundo en “que se han aflojado los nexos sensoriomotrices” (Setton, 2019, p. 47).

Los artículos de Setton dejan claro que aún se sostiene la propuesta de Tassara en la que enuncia que el “negro” es una distancia con el cual los discursos policiales en el cine deben lindar, acercándose o alejándose del mismo, pero que siempre “irrumpe en la peculiaridad de sus imágenes y en la seducción de su narrativa” (Tassara, 1993, p. 165). No obstante, resulta más limitante la rotulación en subgéneros como proponen la misma autora y también Goity, y los nuevos trabajos en relación con esa taxonomía dan cuenta de ello.

La compilación de 2016 *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* coordinada por Román Setton y Gerardo Pignatiello funciona como una ampliación de estos estudios, y permite visibilizar la manera en que el *noir* puede haber arribado a la Argentina a través de distintos cauces. En ese sentido, el trabajo de Raúl Horacio Campodónico allí incluido considera el impacto de la industria editorial argentina en relación con la popularidad del género policial y la inclusión de nuevos motivos afines al género negro tanto en la literatura como en las trasposiciones filmicas de los textos más importantes hacia mediados del siglo XX en Argentina. En particular a partir del ciclo que se da entre 1941 y 1945 e inicia la incursión de editoriales argentinas en la publicación de obras del género negro, como es el caso de la colección El Séptimo Círculo de editorial Emecé con sus aisladas incorporaciones de narraciones de James M. Cain, y la obra de traducciones de Rodolfo Walsh en editorial Hachette desde 1946, donde vertería al castellano los textos de William Irish, quien resulta ser el autor más adaptado en la filmografía de cine

negro en Argentina. A esto le sigue un período que va de 1951 a 1956 donde el vínculo entre cine y literatura “se verá dinamizado localmente por la adaptación filmica de *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956), a la que progresivamente se irán sumando *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957) y *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958)” (Campodónico, 2016, p. 168), films que ostensiblemente podrían ser catalogados dentro de la rúbrica del *noir*. Por otra parte, Campodónico resalta la importancia que –durante el mismo período– tuvo para la literatura y la cinematografía el estreno de las películas emblemáticas del *film noir* hollywoodense, que dieron lugar a un ciclo de films policiales que adaptan y *aggiornan* localmente las tramas de diversas narraciones anglosajonas. La relación entre literatura y cine policial se sostiene por la importancia de la industria editorial en Argentina hacia mediados del siglo XX, y es fortalecida por la incursión de autores locales y realizadores del género negro, tal como sostiene Campodónico, con lo que su trabajo se convierte en una fuente particularmente relevante en relación al contexto de producción y los elementos que contribuyeron al origen y el desarrollo del *film noir* en nuestro país.

El trabajo de Emilio Bernini que forma parte de la misma compilación presenta cuestiones que son de pronunciado interés acerca de cómo ciertas instituciones, industria, Estado y estilos confluyen para dar identidad propia al género policial en Argentina en lo que el autor llama “estéticas de la política”. En esa indagación, Bernini entiende al policial en Argentina como una trasposición de su homónimo hollywoodense, con lo que habría tenido lugar una negociación en términos estéticos y políticos, en la cual se dinamiza lo genérico al tener que adaptarlo a condiciones de producción de una industria más modesta y una cultura heterogénea. Uno de los ejemplos más importantes que toma es la forma en que *Si muero antes de despertar* (1952) juega muy deliberadamente con el imaginario del *film noir*, y con la superposición de mundos antitéticos (el del *noir* y el estatal-policial) que deben negociar, sin negarse a sí mismos. Bernini sostiene que en el cine posterior al declive del modelo clásico-industrial los géneros intensifican su politicidad, y que inciden en la producción de cine negro, que consistiría en un uso desviado de los géneros del orden “por medio de los géneros menores, precisamente porque cada uno de ellos es una respuesta, un reposicionamiento, crítico, deliberado, respecto de su forma mayor o hegemónica, y no una ruptura, no una voluntad de grado cero formal” (Bernini, 2016, p. 187). *Alias Gardelito* (1961) de Lautaro Murúa, se convierte en un claro exponente de esa afirmación, junto con *Los venerables todos* de Manuel Antín (1962). Como cierre, Bernini argumenta que el *noir*, como estética política, presenta la parte oscura del género policial en el cine argentino: “filmar el *noir* en el cine industrial depende de la formación de un compromiso; en el cine moderno, filmarlo depende de la oposición al policial como género del orden” (Bernini, 2016, p. 188). Este trabajo de Bernini resulta uno de los posicionamientos más útiles en cuanto a la manera de

comprender la pregnancia del “negro” en el cine argentino, ya que articula de manera elocuente las problemáticas políticas que incidieron en las distintas etapas de la producción cinematográfica, con amplia comprensión de los sucesos históricos que se dieron durante el período que abarca nuestro estudio, a la vez que devela claramente la propagación y permeabilidad de esta taxonomía en distintas películas, sin insistir en la clasificación de subgéneros limitantes a la hora de observar la evolución del *noir* en Argentina, llamando a esta clasificación por el nombre que le corresponde.

Otro trabajo de Emilio Bernini (2021) pone de relieve la trilogía desarrollada por Carlos Hugo Christensen, obra a la que aludimos más arriba cuando consignamos su importancia por parte de Setton, El autor destaca en este caso la manera en que las trasposiciones de Cornell Woolrich (en su seudónimo William Irish) ponen de manifiesto problemas relacionados a cuestiones estéticas, identitarias, políticas, literarias y cinematográficas, y así complejiza las masculinidades en las caracterizaciones de sus protagonistas, quienes, a causa del camino tomado, deben enfrentar la oscuridad del mundo de la perversión sexual, el sadismo y el goce. Simultáneamente, la producción de Christensen responde a las exigencias de una industria observada con detenimiento por la égida estatal del peronismo, que promovía la defensa de valores morales y políticos para el avance de la sociedad argentina, y por ello impone un juicio de conciencia que acaba por disciplinar a los personajes de *No abras nunca esa puerta* y *Si muero antes de despertar*, ambas estrenadas por Christensen en 1952.

En última instancia, algunos trabajos aislados dan cuenta de la necesidad de investigar aún más las implicancias del *noir* en Argentina, y amplían la discusión ya habilitada acerca de la existencia de este género en nuestro país. Leandro Arteaga (2014) sostiene que en Argentina el tango oficia como un disparador argumental y como un motivo recurrente durante los años más fructíferos del período clásico industrial, de donde realizadores como Romero se inspiran para proponer al malevo como análogo al *gangster* estadounidense, a la vez que –de la mano de las preocupaciones estatales– algunas películas asumen el compromiso de mostrar la lucha de las fuerzas policiales frente al crimen. Arteaga arguye, al igual que Setton, que con *Monte Criollo* (1935) y *Palermo* (1937) el género policial comienza a dar sus pasos más fuertes en el camino de una solidificación genérica, incluso si sus argumentos incluyen una contraparte cómica. Con *Fuera de la ley* (1937) afirma, aparece de forma definitiva el policial argentino, con un protagonista que es fácilmente emparentable con los criminales del cine estadounidense, además de las técnicas fotográficas de Gerardo Húttula que pueden ser vistas “como predecesoras del *noir* norteamericano” (Arteaga, 2014, p. 52). Para Arteaga, el film de Romero presenta el nacimiento del policial en Argentina de una manera contradictoria: por un lado, asume un discurso aleccionador de las instituciones; por el otro, el crimen ocupa un lugar central como nudo

argumental, como “gracia catártica” (Arteaga, 2014, p. 53). Por ello, según este autor, la película de Romero se encontraría alejada del tono *noir* que —una afirmación discutible ya que la mayoría de autores circunscriben el género a los años 40— caracterizaría a la filmografía norteamericana de los años 30. Más allá de considerar que estos films parecieran eludir la rúbrica policial, advierte que la película de Romero funciona como un punto de quiebre para que directores como Tinayre, Christensen, Don Napy, Chenal y Viñoly Barreto realicen las películas que puedan ser verdaderas exponentes de ese género. Sin embargo, considera que “si el cine negro fue posible en Argentina, es hipótesis de investigación” (Arteaga, 2014, p. 55). Este cierre pareciera suponer que los trabajos iniciáticos de la temática en Argentina no resultan de relevancia para el autor, o que los desconoce, incluso si cita la obra de Blanco Pazos y Clemente. En ese sentido, remarca una vez más la necesidad de una sistematización clara tanto del policial en nuestro país, como del cine negro.

Finalmente, en una clave distinta se encuentran los trabajos de Alejo Janín, quien ya desde los títulos de los mismos confirma la existencia del *film noir* en Argentina, y utiliza esta categoría para llevar a cabo un análisis de la teoría de género en el cine argentino de los años cuarenta y cincuenta. En “La construcción de ‘lo femenino’ en el cine negro argentino de 1945 a 1955” (2010) Janín pone en consideración films de Daniel Tinayre (*Pasaporte a Río* y *La vendedora de fantasías*) y Carlos Hugo Christensen (*Si muero antes de despertar* y *No abras nunca esa puerta*) para aducir que durante la década del 40 y del 50 se perfeccionaron los aspectos narrativos y estilísticos del *film noir* en Argentina. En tal sentido, el autor manifiesta que en este género existen estereotipos que “se construyen en torno a una mirada masculina, que se erige como centro y fuente de deseos” (Janín, 2010, párr. 4), con lo que contrapone la *femme fatale* a la “mujer ingenua”. La primera es la figura que se alza como contraste al deseo masculino, en forma pesadillesca, mientras que la mujer ingenua se atiene a los deseos del hombre y encarna la posibilidad de la familia, el matrimonio, donde el hombre ejercería pleno dominio de su poder. Janín sostiene que los personajes encarnados por Mirtha Legrand en ambos films de Tinayre comienzan como mujeres ingenuas, que luego atraviesan un proceso en el que se transforman en personajes afines a la *femme fatale*, para finalizar regresando a un rol doméstico y sometido a la figura masculina. Por otro lado, de acuerdo a lo propuesto por el autor, en los films de Christensen la situación es levemente diferente ya que la mujer es representada mediante los dos modelos anteriores, aunque la ausencia de una figura masculina inexpugnable hace que la heroína acepte su rol como *femme fatale*; de ese modo sus films resultan de mayor interés a causa de la inestabilidad masculina, que deriva en un fatalismo típico del *noir*.

En su artículo de 2015 continúa sus estudios sobre los géneros en el cine, y analiza la construcción de la masculinidad en *La trampa* (1949) de Carlos Hugo Christensen. Janín, quien

considera el trabajo de Schrader como puntapié para revisar los principios básicos del *noir* a nivel internacional (donde existe una preponderancia de lo visual y la puesta en escena sobre la caracterización de los personajes y la estructura dramática), coincide con Lafforgue y Rivera acerca de la génesis del cine negro en Argentina –quienes reconocen las fuentes literarias angloamericanas– y con Goity –con su estudio de la verosimilización de patrones externos que dieron lugar a subgéneros del policial en Argentina, tal es el caso del policial psicológico– pero hace especial énfasis en la labor del director de fotografía John Alton, cuya obra en Argentina sería continuada en los Estados Unidos, donde sería uno de los principales fotógrafos del *noir*. Para Janín, Christensen “reescribe la teoría *noir*” (Janín, 2015, p. 9) al evitar la figura de la *femme fatale* y presentar al antagonista con rasgos de monstruo de film de terror durante el argumento de *La trampa*. Como conclusión de su estudio el autor afirma que el proceso de representación de la masculinidad en el cine no es simple: al inicio de esta película se plantea una división de género con un universo femenino doméstico, mientras que la aparición de la masculinidad del antagonista y el subsecuente derrumbe da lugar a nuevas complejidades en personajes secundarios, que presentan distintos modelos de masculinidad.

Se desprende de todo este resumen bibliográfico la necesidad de definir con mayor precisión los determinantes locales del cine negro. La variedad de estudios acerca del *film noir* internacional parecerían haber generado una preocupante confusión en cuanto a la definición de los rasgos característicos de este género tanto en su variante hollywoodense como en su interpretación argentina. Se vuelven indispensables delimitaciones temporales en las cuales se puedan reconocer los distintos momentos en los que ingresan las características foráneas y cuándo tendría lugar la mimesis con elementos locales, quienes fueron los agentes e instituciones que se erigieron como factores determinantes en la constitución de esta variante cinematográfica en Argentina, proveer de categorías de análisis vinculadas a ciclos propios de la producción local, etc. Por otra parte, se torna necesario escapar a las rotulaciones que constriñen los posibles análisis de esta corriente cinematográfica, en la que los elementos que pertenecen a un subgénero o estilo no podrían convivir en películas que incluyen los de otro. Por tal razón es que nuestra consideración de la categoría *noir* se acerca a lo que proponen James Naremore y Norbert Grob, como un conjunto de imaginarios que inciden no sólo en la producción cinematográfica, sino que permean a toda la cultura desde finales de la modernidad hacia comienzos de la posmodernidad, y que da cuenta de una serie de crisis que tiene lugar en las sociedades urbanizadas e industrializadas de mediados del siglo XX. Esta definición no deja de tener en cuenta la potencialidad genérica que puede tener el *noir* en el cine, tal como expresa Esquenazi, una noción en la que existe una estructura narrativa y un universo ficcional que funcionan como los elementos

semánticos y sintácticos que Rick Altman (2000) considera esenciales para que puedan existir los géneros cinematográficos, además del aspecto pragmático que viene dado por los usos particulares en el marco de las condiciones históricas, culturales, sociales y políticas, aspecto que destaca Emilio Bernini a la hora de pensar los términos en que los géneros son negociados a través de políticas estéticas (y estéticas políticas) en nuestro país. Por esa razón es que debemos repensar la forma en que el cine negro en Argentina se desarrolla para enfocarnos en los condicionantes propios de la industria, el Estado, la cultura y la política; a la vez que debemos poner en uso nuevas categorías de análisis para comprender las estructuras narrativas, los aspectos semánticos y las formas en que el género negro evolucionó a través de distintos ciclos, subgéneros y variantes que convivieron temporalmente en Argentina.

Partimos de la premisa de que el cine negro en Argentina se desarrolló durante el período clásico-industrial como una variante local que, si bien contuvo en su primer período rastros de influencias foráneas, se convirtió con el pasar de los años en un discurso y un imaginario a la vez que en un género con determinantes propios de amplia trascendencia en la industria cinematográfica argentina. En tal sentido, sostenemos que las condiciones propias que dieron lugar a que este género encuentre una apoyatura local en sus aspectos semánticos se vinculan estrechamente con las circunstancias propias de la industria local y su incipiente sistema de estudios, dentro del cual los realizadores locales pusieron en marcha una serie de pruebas de los géneros, formas y estilos que en industrias más avanzadas (Estados Unidos y Francia) lograban atraer público a las salas. Por otra parte, otro factor importante –vinculado con este último– es el interés de la crítica especializada que vertía sus opiniones en las revistas de difusión general acerca de la actividad cinematográfica, quienes bregaban por una mejora en la calidad de las producciones locales, al solicitar la incorporación de temas, estilos y géneros hollywoodenses. Asimismo, los rasgos coyunturales en cuanto a la política, la economía, la composición de la sociedad y las industrias culturales resultan fundamentales a la hora de vislumbrar las películas en su dimensión representativa de los discursos circundantes en su contexto de producción.

Por ello pretendemos dar cuenta en nuestra tesis de una indagación que no sólo aspira a demostrar cronológicamente cómo se forjó el cine negro en Argentina, sino que abarque las variantes producidas desde la observación de la presencia de ciertas temáticas, la obra de directores destacados, la injerencia del Estado, agentes e instituciones en la elaboración de *films noirs*. En ese sentido nuestra demarcación temporal tiene inicio en 1941, fecha de estreno de *Último refugio* de John Reinhardt, la

primera película que se alimenta de los motivos del *noir*, y finaliza en 1969, con el estreno de *Invasión* de Hugo Santiago, film de clara intención vanguardista y que representa la culminación de la propagación del *noir* como discurso permeable en la cultura argentina.

En una vía contraria respecto de las investigaciones mencionadas de Tassara y Goity, nuestra tarea no pretenderá subsumir al cine negro dentro de categorías preceptivas restrictivas como lo han sido el policial psicológico, el melodrama policial, el film carcelario, el cine criminal y el cine de detectives sino categorizar al *noir* como una discursividad que se permea en las obras, tal como lo entiende Naremore, a la vez que encontraremos en algunas películas los rasgos genéricos de las estructuras narrativas definidas por Esquenazi (en relación al primer y al segundo tipo de cine negro). A la vez, procuraremos revelar la presencia de elementos del *noir* no sólo en los relatos sino también en las puestas en escena. Asimismo, pretendemos indagar de qué modo la matriz melodramática de las industrias culturales argentinas propia –en el sentido que las entiende Matthew Karush (2013)– se amalgama con esta nueva serie dando lugar a una taxonomía innovadora. Por otro lado, exploraremos cómo influyó la industria literaria con las adaptaciones de la obra de escritores como William Irish y de autores locales como Ernesto Sábato, Adolfo Jasca, David Viñas, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Marco Denevi y con qué criterio se llevaron a cabo las transposiciones de sus obras en las películas que forman parte de nuestro corpus.

Por esta razón, observamos una posible periodización de las películas en tres etapas ostensiblemente fluctuantes en cuanto a sus límites temporales. Encontramos una primera etapa que abarca el período 1942-1948, en la cual podemos ver cómo se conforma el cine negro en Argentina, tanto a partir de una vertiente que incluye (casi de manera paródica) elementos de la serie negra literaria (rastreadable en la producción de Manuel Romero), como a través de la labor de realizadores provenientes e influidos por la corriente francesa del realismo poético (como Pierre Chenal, Daniel Tinayre, Luis Saslavsky), que dio lugar a una serie de films de pretensiones que podríamos considerar estetizantes en cuanto a las técnicas, formas, puesta en escena y narrativas, con una influencia que será identificable en la obra de Carlos Hugo Christensen, Román Viñoly Barreto y León Klimovsky, cuya labor sería continuada en el trabajo de Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson. A continuación, tiene lugar un segundo período que inicia en 1949 y finaliza en 1955, caracterizado por la profusión de producciones *noir* de diversa índole (algunas privilegiando lo melodramático, otras lo psicológico, otras la injusticia social, las cárceles) a la vez que se desarrolla el ciclo de policiales documentales producidos por Don Napy y Kurt Land. En ese período cobra importancia la injerencia del Estado en las producciones cinematográficas tal como señalaron Kriger y Bernini. En ese sentido, las producciones parecieran contar con elementos semánticos que aluden a los posicionamientos oficiales



y las promociones de leyes y proyectos que tuvieron lugar en la construcción de la “Nueva Argentina” peronista. Sostenemos que en este período se consolida la producción *noir* en Argentina y determina los rasgos genéricos de esta taxonomía en el país, a la vez que la producción nacional se distingue del cine negro en el resto del mundo. Asimismo, en esa franja temporal se consagra la obra de directores como Carlos Hugo Christensen, Román Viñoly Barreto y Daniel Tinayre como exponentes del género a nivel local, cuya obra representa los trabajos de mayor relevancia en cuanto a lo formal, narrativo y temático en el período.

Por último, un extenso recorte temporal que abarca los años 1956-1969 da cuenta de una serie de transformaciones que se dieron a la vez que se iba disipando la “negrura” en el cine argentino: una disipación que no significa desaparición del *noir*, sino incorporación de los aspectos del negro a una gran parte de las producciones cinematográficas, a la vez que tenía lugar la reforma del sistema cinematográfico en Argentina y la aparición del primer movimiento filmico que experimentó con las narrativas y puesta en escena. Es así que conviven tres tipos de filmografías en el período: por un lado, aquellas que se plantan como crítica de los fenómenos sociales y políticos que estaban teniendo lugar en el país desde finales del peronismo y de la década del ‘50, y durante toda la década del ‘60 como se ve en la obra de Fernando Ayala y Lucas Demare; por otro lado, (y a veces solapándose con las primeras), películas que daban cuenta de las innovaciones formales de la Generación del 60 del Nuevo Cine Argentino, e incorporaban a sus inquietudes rasgos formales y narrativos del *noir* como se ve en películas de Manuel Antín, Lautaro Murúa y Leopoldo Torre Nilsson; por último, de manera más reducida, un tipo de películas con ambiciones más comerciales pero de variación en cuanto a las escalas de producción comenzó a realizarse en Argentina, donde los rasgos del cine negro se cruzaban con elementos del cine de explotación, con leve contenido erótico y una marcada violencia en la puesta en escena, que daban como resultado una pronunciada problematización en las cuestiones éticas y morales que el cine negro desde sus inicios desmoronaba: dentro de esta categoría caben las obras de directores como Emilio Vieyra y la última etapa de la realización de Román Viñoly Barreto, Daniel Tinayre y Lucas Demare.

Por todo esto, consideramos central para nuestro estudio determinar las características del cine negro a nivel local. De tal modo es que vislumbramos durante los primeros años una mayor presencia de la matriz melodramática en sus narrativas, donde valores como la familia, el orden, la ley son puestos en peligro en aventuras donde personajes ingresan a trampas que fueron tejidas por ellos (de manera consciente o no) como búsqueda de escape ante una sociedad injusta, o se vuelven víctimas de situaciones fortuitas y/o personajes que los manipulan para su propio beneficio tanto económico como emocional. Otro de los rasgos es la mayor presencia de los personajes pertenecientes a las fuerzas del

orden y la relevancia de estas para el avance y la resolución del argumento, tanto como personajes principales en los policiales documentales como en los films de corte más negro. Gran parte de estos contenidos evolucionan a partir de las premisas que tuvieron éxito durante los años de la expansión industrial del cine argentino, así como también a partir de las películas del período inmediatamente anterior al inicio del sonoro —hay que señalar, además, que muchas de esas obras son adaptaciones de textos extranjeros—. Persisten en el período dicotomías temáticas como centro/periferia urbana, pobreza/aristocracia, inocencia/perversión que resultan determinantes en algunos argumentos. Así, se mantiene una percepción de los valores tradicionales y la moral que serán problematizados una vez que estas películas inician su aparición en las pantallas nacionales

Con el ascenso del peronismo al poder, la presencia de las instituciones estatales comienza a acrecentarse en los films: así hacen su aparición colegios, hospitales, cárceles, comisarías, hogares para huérfanos, juzgados. En una primera instancia estos espacios parecen mimetizarse con la manera en que el gobierno de Perón entendió al Estado como una presencia benevolente en la vida cotidiana. Luego del golpe de Estado de la autodenominada “revolución libertadora”, el sentido que cobrarían esos lugares pasaría a ser más oscuro y agobiante, con lo que ningún espacio se vuelve seguro. Posteriormente, con el ingreso de nuevas estéticas al cine argentino, tiene lugar durante la década del '60 una preponderancia de los espacios de la intimidad en las películas, pero no como hogares de familia, sino como espacios donde los personajes cargan con su sufrimiento diario, y son territorios donde tiene lugar la violencia, la traición, el deseo desenfrenado y el vicio. El último período también es caracterizado por una incertidumbre acerca de la política y la sociedad, que representa los temores frente a un nuevo grupo social que tuvo representatividad a partir de la experiencia peronista y también por una juventud cuyos intereses y motivaciones resultaban un misterio a la vez que una posible amenaza para una sociedad en creciente crispación.

A grandes rasgos el desarrollo del cine negro en Argentina pareciera demostrar la forma en que en una primera instancia los géneros cinematográficos de la industria estadounidense influyeron en la actividad audiovisual de los años '40 y se amalgamaron con motivos locales para dar lugar a una versión propia de un fenómeno discursivo que estaba teniendo lugar en varios países y culturas, para luego transformarse en —por un lado— una manera de hacer visible las problemáticas que asolaban a la opinión pública y —por el otro— una modalidad cinematográfica que permitió a los realizadores más arriesgados hacer uso de una estética y poética particulares para narrar nuevas historias y experimentar en la pantalla, a la vez que posibilitó una vía comunicativa eficaz para aquellos que quisieran expresarse tanto desde una órbita cercana al poder estatal, como desde la orilla contraria. A la vez nuestro estudio permitirá, al enfocarnos en el caso de un tipo de discurso e imaginarios específicos de

la cinematografía nacional, hacer un extracto minucioso a partir del cual observar la evolución del arte cinematográfico en el país, desde una primera etapa como una industria modesta, pero con fuertes ambiciones comerciales y artísticas, hasta llegar a ser un cine de alto valor estético y/o político.

La estructura de nuestro trabajo de tesis parte de una doble lógica: por un lado, el establecimiento de una cronología de la producción *noir* en el cine argentino, donde prime una mirada que apunte a reconocer el modo en que ciertas temáticas, formas y estilos comenzaron a elaborarse en el cine nacional, a través del reconocimiento de la trayectoria de realizadores, guionistas, estudios productores, escritores, instituciones de fomento, revistas especializadas y crítica de cine y académica, como también la injerencia del Estado a través de agentes, instituciones y políticas de gobierno que incidieron directa o indirectamente en la producción audiovisual; por otra parte, se indagará una perspectiva más vinculada con el análisis de discursos, imaginarios y la presencia de determinadas temáticas en subgrupos de películas pertenecientes a la taxonomía que nos convoca.

En este sentido, la tesis iniciará con un primer capítulo que organice los antecedentes del estudio de este tema en el cine argentino, presente nuestra hipótesis general acerca de la producción local del cine negro como una variante propia y con determinantes vernáculos. A continuación presentaremos un repaso por los orígenes de la tipología *noir* en Argentina a través del análisis de *Último refugio* (1941) de John Reinhardt, *Ven, mi corazón te llama* (1942) de Manuel Romero, *El muerto falta a la cita* (1944) y *Se abre el abismo* (1945) de Pierre Chenal, en una primera instancia, para continuar con *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *Camino del infierno* (Daniel Tinayre y Luis Saslavsky, 1946)) y *A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947) en un segundo término. El análisis nos permitirá vislumbrar cómo y por qué razones se mixturaron elementos propios de la producción de la industria cinematográfica incipiente de Argentina con aquellos provenientes de Hollywood y Francia, la influencia de las publicaciones especializadas, los vínculos entre realizadores, guionistas, productores, los motivos propios de la cultura popular local y la difusión de las salas cinematográficas tanto en Buenos Aires como en el resto del país, un recorrido que eventualmente confluirá en la producción de la película de 1947, que inauguró el *noir* local propiamente dicho.

Los siguientes capítulos abarcarán el segmento temporal –con algunas idas y vueltas hacia el pasado y el período inmediatamente posterior– más fructífero de la producción *noir* en Argentina a través de algunas de sus temáticas más recurrentes, las cuales permitirán trazar una discusión con la forma en que dichos temas eran tratados en la sociedad y la política de la coyuntura que dio origen a

esas obras. En tal sentido postularemos la relación que el cine tiene con la sociedad y haremos énfasis en la retroalimentación cultural que se da entre productores que elaboran obras que seleccionan y organizan elementos de la realidad, por un lado, y el público que establece una lectura de los mismos, por el otro, a la vez que postularemos la forma en que los géneros cinematográficos pueden ser interpretados como enunciados respecto de la sociedad si se tienen en cuenta los aspectos semánticos, sintácticos y pragmáticos –en el sentido en que los entiende Rick Altman (2000)–. Este segmento temporal es concurrente con el apogeo del peronismo y varias de las películas del período abordan asuntos que suelen estar ligados a las promociones de políticas de este gobierno y otras tantas están determinadas al menos de manera parcial por la coyuntura socio-económica.

El segundo capítulo pondrá foco sobre las adaptaciones literarias que se llevaron a cabo en la producción *noir* local. En ese sentido abordaremos en primer lugar el trabajo llevado adelante desde 1949 hasta 1952 con adaptaciones de autores de renombre internacional como William Irish –*El pendiente* (León Klimovsky, 1951), *No abras nunca esa puerta* y *Si muero antes de despertar* (Ambas de 1952 y dirigidas por Carlos Hugo Christensen), así como también de obras locales, como *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares, adaptada como *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, 1950), *El túnel* de Ernesto Sábato, que dio origen al film homónimo dirigido por León Klimovsky en 1952, y “Emma Zunz”, cuento que sirvió como fuente para *Días de odio* (Leopoldo Torre Nilsson, 1954). En las primeras películas, las exigencias estatales sobre las adaptaciones de obras que pertenecían a un autor asociado a la corriente *hardboiled* hicieron que las mismas sufran transformaciones en las cuales el orden familiar debía ser privilegiado, defendido y reivindicado, y en las segundas, una discursividad *noir* será identificable en las transposiciones de las vinculadas a la modernidad literaria argentina.

En tal sentido un tercer capítulo tratará la vida en la ciudad y cómo en ese entorno tiene lugar la lucha entre los agentes que quieren imponer el orden y la ley contra la delincuencia que subvierte los valores morales en la comunidad. Allí, abordaremos la forma en que el periodismo –como un componente fundamental de la metrópolis moderna– junto a la prensa y los conflictos ocurrientes con los diarios opositores (como *La Prensa*) se vieron representados en películas como *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949), *Edición extra* (José Luis Moglia Barth, 1949) y *Captura recomendada* (Don Napy, 1950). Este último film resulta problemático a causa de su pertenencia al “policial documental”, y si bien nosotros no consideramos a esas obras “*noirs* puros” al ser films protagonizados por agentes de seguridad inexpugnables que restablecen el orden hacia el final, creemos que existen trazas y rastros de una proliferación del *noir* en ese film. A continuación, llevaremos adelante un análisis de la presentación de la urbanización y las viviendas en las películas

del período: además de *Apenas un delincuente* también formarán parte de esta sección *Del otro lado del puente* (Carlos Rinaldi, 1953), *Barrio gris* (Mario Soffici, 1954), *Ensayo final* (Mario C. Lugones, 1955) y *Los tallos amargos*. En esas películas es posible verificar una transición en la representación de la manera de habitar la ciudad, desde una visión deudora de la dicotomía centro/periferia, predominante al inicio del período sonoro, pasando por una comprensión de la ciudad como espacio posible de transformación de los destinos de aquellos que residen allí a través de su trabajo, hasta un acercamiento psicológico subjetivista de la vivencia de la ciudad como parte de las perturbaciones de las mentes humanas.

Como Jean Pierre Esquenazi advierte, la estructura narrativa del *noir* se centra en el cruce entre dos personajes: el *weak guy* (mayormente masculino), quien ve su trayecto obstaculizado por la presencia de la *femme fatale*, la figura femenina que le abre las puertas a un mundo diferente, en el cual satisfacer sus deseos. Si bien no todas las películas *noirs* –y menos aún aquellas producidas en Argentina– despliegan este esquema de manera exacta y consistente (con lo que se da lugar a variantes de la tipología), las figuras masculinas y femeninas en estas obras cobran una fuerte relevancia. Esas cuestiones son las que darán origen a un cuarto capítulo centrado en la forma en que las obras se relacionan con las visiones de los roles de género, en primer lugar la masculinidad y la paternidad. Entre las películas que forman parte de esta sección se encuentran *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), film en el cual la desatención paternal hace que tanto padre como hija paguen las consecuencias, *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, 1950) donde el debate entre dos generaciones de hombres es saldado con el sufrimiento de todos los involucrados en la muerte de una joven, *La encrucijada* (Leopoldo Torres Ríos, 1952), donde un hombre desesperado se convierte en ladrón y va preso, pero decide huir de la cárcel para evitar que su hijo siga sus pasos, y *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1954), acerca de un padre que decide cobrar venganza al asumir una nueva identidad frente a la familia del asesino de su hijo. En segundo lugar, en cuanto a la feminidad, otra serie de películas trata a las mujeres desde una perspectiva amplia, cuya participación activa en las tramas presenta un desafío a las consideraciones habituales del género: *A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947), *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949), *La trampa* (Carlos Hugo Christensen, 1949), *El pendiente* (León Klimovsky, 1951), *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), *Caidos en el infierno* (Mario Soffici, 1954) y *Días de odio* (Leopoldo Torre Nilsson, 1954) nos permiten contrastar las representaciones de la feminidad en el cine (tal como los caracterizó Laura Mulvey) con determinantes socio-culturales locales y preocupaciones de realizadores que dieron lugar a diversas variantes en las formas de entender a la mujer en el cine negro argentino.

El capítulo cinco iniciará la etapa final del período, que coincide con la caída del peronismo y los subsiguientes gobiernos que no pudieron resolver la crisis coincidente con el ascenso de nuevas representatividades políticas y sociales en el país. Por esa razón iniciaremos con un análisis de las películas que quisieron explicitar el fenómeno peronista desde una posición crítica frente a dicho gobierno, utilizando convenciones del cine negro. Así es como *Después del silencio* (Lucas Demare, 1956), *Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956) y *El jefe* (Fernando Ayala, 1958) inauguran un ciclo de películas donde lo político en relación con la organización de la sociedad toman un lugar central, y hacen visibles preocupaciones que ocuparán gran parte del desarrollo del cine negro durante los años sesenta.

Durante el sexto capítulo nos enfocaremos en obras que dentro de nuestro estudio representan problemáticas que manifiestan temores frente a una juventud incomprendida y centradas en las vicisitudes, la violencia, las perturbaciones de la sexualidad, la sistematización del quebrantamiento de las leyes y el descreimiento en instituciones que no logran resolver los conflictos desarrollados: *La patota* (Daniel Tinayre, 1960), *Bajo un mismo rostro* (Daniel Tinayre, 1962), *Extraña ternura* (Daniel Tinayre, 1964) *Orden de matar* (Román Viñoly Barreto, 1965) y *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968). De todas ellas, el film de Viñoly Barreto aborda estas temáticas de manera concienzuda a la vez que recurre a escenas de alto contenido erótico y violento que, si bien podían atraer público a las salas, desafiaban la censura. Por otro lado, otros films representan el peligro que el activismo político suponía para los jóvenes, por entonces tentados por las alternativas revolucionarias de Cuba y exaltados por la proscripción del peronismo, en un contexto en el cual las políticas desarrollistas no encontraban ímpetu: *Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962), *Los guerrilleros* (Lucas Demare, 1962) y *Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965) son las películas primordiales para dicho análisis.

Por último, el capítulo séptimo desarrolla el camino de algunos realizadores que tensionaron las reglas de la narración clásica, a la vez que pusieron en evidencia el modo en que el *noir* se propaga hacia todos los confines de la narración audiovisual, tal como James Naremore entiende a esta tipología, como un “paisaje mediático”. Por esta razón, seis películas permiten observar esta permeabilidad del *noir*: en primer lugar, observaremos películas que llevan al extremo las convenciones del *noir* clásico, como son *El rufián* (Daniel Tinayre, 1960) y *Culpable* (Hugo del Carril, 1960), también propondremos a *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957) como una temprana expresión de un cine que quiebra las reglas de la representación convencional —para ello hará uso de un estilo asociable a la negritud filmica— y por último exploraremos cómo el paisaje mediático *noir* es reconocible en *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962)

e *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), films pertenecientes a la Generación del 60, que significó el ingreso de la producción local al cine moderno.

En la conclusión, reunimos la información desarrollada en cada uno de los capítulos de nuestra tesis y se sientan las bases de lo que creemos es el desarrollo pleno del cine negro en Argentina como un género clásico del cine nacional. También aventuramos allí posibles variantes hacia el futuro de nuestra investigación.

## CAPÍTULO 1

### Una oscuridad inusitada. Los orígenes del *film noir* en Argentina

*A sangre fría* es una película estrenada en junio de 1947, dirigida por Daniel Tinayre y escrita en colaboración con Luis Saslavsky, autor de la obra literaria en la que está basada. En ella, Elena (una ex convicta) comienza —gracias a la ayuda de su madre— a trabajar como enfermera en la casa de los Román, una familia burguesa, espacio en el cual se enamora de Fernando, sobrino de Sabina, la anciana dueña del hogar. Lo que Elena no sabe es que su enamorado requiere dinero para satisfacer los gustos de Linda, una corista que trabaja en una *boîte*. Por esa razón, sin que la protagonista sospeche su vínculo con la artista nocturna, Fernando convence a Elena de envenenar a la tía adinerada para quedarse con el dinero de su herencia. Las cosas comienzan a tomar un cariz oscuro cuando el doctor de la anciana sospecha el posible envenenamiento de Sabina. El sobrino ultima al médico e inicia una manipulación vil sobre la protagonista, a la vez que tiene lugar una investigación por parte de las fuerzas de la ley en colaboración con el hijo del asesinado médico. Cuando Elena reconoce el vínculo afectivo que une a Fernando con Linda, decide (con despecho) acabar, ahora sí, con la vida de la tía, hecho que motiva a los investigadores a acudir a la casa de la familia Román en el mismo momento en que la enfermera decide huir en tren. Fernando persigue a la protagonista y cuando la alcanza él mismo es alcanzado por los policías, quienes lo acribillan luego de que él malhera a Elena, quien perece finalmente en un hospital.

Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente, en su compendio de películas policiales realizadas en Argentina desde 1933 a 2001 titulado *De La Fuga a La Fuga* (2004) mencionan que en esa película “todo en el film es negro y sombrío, evidenciando influencias de Raymond Chandler, James M. Cain y Dashiell Hammett” (2004, p. 60) Así es que la unen al ciclo clásico del cine negro estadounidense, como Miguel Ángel Rosado (1993), quien reconoce que “nada de luminoso ni de esperanzado tiene este relato, cuyo modelo es la novela negra norteamericana (...) y cuya referencia es el cine que ella inspiró” (1993, p. 19). En una línea similar, Román Setton (2015) aduce que en la producción cinematográfica del colaborador Luis Saslavsky “encontramos varios films pertenecientes al *noir* o sencillamente al policial” (2015, p. 321). Por ello considera que el texto que dio origen al film sigue claramente las pautas de la novela negra y también alude a elementos del cine *noir*, pero con un grado ingenioso de innovación ya que al privilegiar la perspectiva de la protagonista femenina “destaca más la significación de los hombres fatales, que marcan su vida, su muerte y su destino, e invierte así —al menos de manera parcial— la perspectiva del *noir* en la asignación de roles a los géneros” (2015, p. 329). Asimismo, Setton sostiene que en el film se hacen presentes otros rasgos propios del cine negro



como “el peso melodramático del pasado” y “el componente onírico”, elemento que —como afirman Raymond Borde y Étienne Chaumeton (1958<sup>7</sup>)— dentro de esta tipología cobra un lugar prevalente y configurador del mundo de los relatos.

Pero es a partir de estas reflexiones que surgen una serie de incógnitas: ¿cómo comprender la acción creativa de Tinayre y Saslavsky en un film que pueda ser colocado dentro de la rotulación *noir*? ¿Existen otras películas *noir* en Argentina? En ese caso, y reconociendo las diferencias señaladas por las afirmaciones arriba referidas, ¿agrega el contexto de producción, cultural y coyuntural argentino características propias al cine negro? Si esto se puede afirmar, ¿cuáles son aquellos elementos que componen el *film noir* argentino y cómo fue que llegaron a ser producidos en este contexto? Y de una manera más crucial, ¿cómo fue que se produjo paralelamente a Hollywood un género que aún no había sido definido y sistematizado a nivel internacional?

En primer lugar, resulta de capital importancia revisar el concepto de *film noir*, debido a que, en su carácter de tipología cinematográfica, ha consignado una serie de debates acerca de su rotulación como género, como un movimiento o como un estilo dentro de la cinematografía estadounidense, industria que lo originó, pero que no tomó conciencia del mismo hasta tiempo después que los críticos franceses de mediados del siglo XX denominen de esa manera a un ciclo de películas realizadas durante los años cuarenta en Hollywood. Los mencionados Borde y Chaumeton se encontraron entre los primeros autores en sistematizar al *noir* como una categoría en la cual caracterizar una *serie* de películas estadounidenses que desde 1946 impactaron a los críticos franceses como Nino Frank, Roger Chartier y André Bazin. Se refieren a un conjunto de obras que contienen “rasgos comunes a todas ellas (estilo, atmósfera, temática) lo suficientemente acusados para enclasarlas sin equívoco, y para conferirles con el tiempo un carácter inimitable” (Borde y Chaumeton, 1958, p. 10). Parecen no querer clasificar a la manera de un género cinematográfico esas obras que responden a una “resonancia emotiva” y componen un estilo, y en las que la presencia del crimen es su marca más decidida. En síntesis, los elementos que componen el *film noir* según Borde y Chaumeton podrían resumirse en la siguiente conclusión:

La ambivalencia moral, la violencia criminal y la contradictoria complejidad de las situaciones y de los móviles concurren para darle al público un mismo sentimiento de angustia o inseguridad, que es marca de la película negra de nuestra época. Todas las obras de esta serie se hacen notar por la misma identidad de orden emocional; *el estado de tensión que nace en el espectador con la*

---

<sup>7</sup> Si bien la publicación en español que utilizamos fue editada en 1958, el texto original fue publicado en 1955.

*desaparición de sus puntos de guía psicológicos*. La vocación de la película negra es la de crear *un malestar específico* (Borde y Chaumeton, 1958, p. 20).

Los franceses descubren como una constante en la serie del *film noir* la presencia de un aspecto onírico que se liga al desarrollo insólito de la acción durante los argumentos, y a la vez se despliega en la *incertidumbre de los móviles* que motivan a los protagonistas. Todo ello contribuye a “desorientar al espectador que no encuentra sus puntos de guía habituales” (Borde y Chaumeton, 1958, p. 19). Abren así un debate —ya desde un momento temprano de la caracterización del género *noir*— que pretende ligar esta corriente con el realismo, ya que en esas historias (que contienen criminales, policías, detectives, gánsteres) la violencia parece tener una voluntad realista, pero que en última instancia —incluso si es llevada al extremo— “no podría remontar la contradicción fundamental del género: el conflicto entre un insólito muy ficticio y un realismo implacable” (Borde y Chaumeton, 1958, p. 151). Este elemento paradójico suscitó entonces aún más diversas reflexiones acerca de las características definitorias del cine negro. Pero para que ello tenga lugar, tuvieron que pasar casi veinte años, y la discusión debió arribar a los Estados Unidos.

Mientras en Hollywood se estrenaban películas que mostraban un renovado interés en el *film noir*, en 1972, Paul Schrader (2004) buscó definir rasgos característicos de esta tipología en sus “Apuntes sobre el *film noir*”. El autor —quien posteriormente dirigiría y escribiría películas negras como *Taxi Driver* (1976) y *Gigoló americano* (1980)— evita considerar al *film noir* como género, sino que “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 con cualidades más sutiles relacionadas con el tono y la atmósfera” (Schrader, 2004, p. 124). Para poder sentar las bases de lo que el autor cree que fue algo más que un ciclo, Schrader sostiene que la desilusión de la que fueron víctimas tanto veteranos, como comerciantes y mujeres que debieron permanecer en suelo norteamericano trabajando como amas de casa y empleadas en fábricas durante la Segunda Guerra Mundial provocó que el cine reaccionara con un nuevo realismo, que “tuvo éxito al sustraer al *film noir* del dominio del melodrama de alta sociedad y situarlo allí donde mejor encajaba, en las calles y con la gente corriente” (Schrader, 2004, p. 126). Al mismo tiempo, reconoce la aparente influencia del expresionismo alemán, a partir de la llegada a Hollywood durante los años veinte y treinta de profesionales y técnicos alemanes y europeos del Este. Asimismo, el autor no deja de lado la influencia de los escritores *hardboiled*, cuyo estilo literario “parecía hecho a medida para el *film noir*” (Schrader, 2004, p. 128) y que aportaron personajes, ánimo derrotista, diálogos y temas. Entre los recursos estilísticos de los que los realizadores se valieron para dar forma al *noir*, destaca la preferencia por las escenas en penumbra, líneas oblicuas y verticales a horizontales (lo cual se atendería a la “coreografía

urbana”), una iluminación que enfatiza tanto en los actores como sobre la escenografía, la cual también es complementada por los reflejos del agua. En suma, los elementos formales se unirían a los narrativos, dentro de los cuales un cariz romántico caracterizaría los relatos:

La narración crea una atmósfera de *temps perdu*: un pasado irrecuperable, un destino predeterminado y una desesperanza que todo lo impregna. [...] El tema *noir* por excelencia [es] la pasión por el pasado y el presente, pero también el miedo por el futuro [...] De esta manera las técnicas *noir* enfatizan la pérdida, la nostalgia, la falta de prioridades claras, la inseguridad; sumiendo después esta desconfianza en sí mismo en manierismo y estilo (Schrader, 2004, p. 129-130).

En tal sentido, Schrader revela que el tema de la desesperación que caracteriza al cine negro se manifestó en su forma expresiva, la cual reflejaba e interpretaba los condicionamientos sociológicos estadounidenses de mediados del siglo XX, y permitió que directores prueben sus armas en un estilo que supuso una liberación creativa para ellos.

Jean-Pierre Esquenazi (2018) reconoce al *film noir* como un movimiento no planificado nacido al interior de los estudios en Hollywood que contó con una sólida unidad narrativa y estética y fue creado por un grupo homogéneo de realizadores. El autor sostiene que la unión entre jóvenes productores y realizadores de origen germano o europeo del Este en Estados Unidos hizo posible el aprovechamiento de una oportunidad clave que tuvo lugar durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. *Laura* de Otto Preminger, *The Woman in The Window* de Fritz Lang, *Phantom Lady* de Robert Siodmak y *Double Indemnity* de Billy Wilder, sin haber conformado un proyecto en conjunto o una iniciativa colectiva, comparten algunos rasgos en común que dejaron una marca indeleble en Hollywood luego de sus estrenos en 1944.<sup>8</sup> Si bien esas características no son aplicables al contexto argentino, sí permiten tener en cuenta los parámetros propios de una elaboración cinematográfica que funciona a partir de vínculos entre realizadores, intelectuales, instituciones, industria cultural y cuestiones propias de la coyuntura en la cual las producciones se desarrollan. Esquenazi devela una estructura narrativa propia del *film noir* y así, —adhiriendo al esquema postulado por Rick Altman (2000) en el que los géneros se constituyen a partir de una caracterización sintáctica (narrativa), semántica (temática) y pragmática (práctica que vincula las anteriores enmarcada en un contexto histórico particular y en los diferentes usos y usuarios que participan del diálogo entre producción y recepción que importa el establecimiento y desarrollo de un género)— propone un modelo narrativo

---

<sup>8</sup> “(I) el encuentro afortunado entre un joven productor y un director ambicioso, (II) la lucha obstinada contra los requisitos de la censura, (III) la influencia de la segunda generación *hardboiled*, (IV) colaboraciones entre intelectuales norteamericanos y germánicos, (V) la voluntad realista de los autores, (VI) el trabajo apasionado de los colaboradores de la película” (Esquenazi, 2018, p. 88).

que vincula un *universo ficcional* característico con una cierta sintaxis: el *weak guy* que se vincula con la *femme fatale* a partir de lo que el autor llama la “escena primitiva”.<sup>9</sup> Esta escena manifiesta el shock que la aparición de la mujer fatal suscita en la tediosa vida, fatiga, rutina y atmósfera anodina de la ciudad *noire*, y de esa manera ella “empuja al *weak guy* a una intriga proporcional a sus ambiciones, y cumple así su voluntad de infringir las leyes de la ciudad *noire*” (Esquenazi, 2018, p. 158). Tiene lugar así un desdoblamiento de ese universo ficcional que surge a partir del deseo del protagonista y el conocimiento de la *femme fatale*, que se conjuga con el usual fraccionamiento de la temporalidad de los relatos: por un lado un punto de vista objetivo y retrospectivo, en el cual se completa el sentido definitivo de la obra; y por el otro una narración subjetiva que tiene lugar en el *presente del deseo* del personaje masculino, y es complementado por la narración en voz *over* que suele acompañar esos relatos. Todo ello conduce a la confusión, pérdida de equilibrio y ambigüedad moral que caracteriza al género y deslava la identidad del héroe *noir*, quien ya no puede definir claramente qué es parte del propio imaginario masculino fantaseado y qué es parte de la realidad. En cuanto al estilo visual del *noir*, Esquenazi revela que la desesperación, alienación, soledad y fatalidad se manifiestan a partir de “dos principios generales utilizados de diferentes maneras: la elección de un fondo (opuesto a la forma) oscuro y la relevancia que se le concede a la profundidad por encima de la lateralidad” (Esquenazi, 2018, p. 272). Allí, tanto la literatura del segundo ciclo *hardboiled*<sup>10</sup> como el gótico<sup>11</sup> —que según el autor extrapola sus motivos en el *noir*— habrían ejercido una fuerte influencia. Por último, explora el trabajo de directores de fotografía del *noir* —como Nicholas Musuraca, Rudolph Maté y John Alton— quienes a través de las sombras multiplican los cuadros al interior de la imagen, que aíslan y exponen a los protagonistas, y mediante la prevalencia de la profundidad por sobre la lateralidad escalonan el espacio entre luces y sombras, y se suma así a la especialización del trabajo de los actores: por un lado

---

<sup>9</sup> La misma “se desarrolla en un paisaje nocturno y desesperado, la ciudad *noire*. Ese escenario induce a un complot criminal ejecutado por los dos protagonistas, el ‘*weak guy*’ y la ‘mujer fatal’. Dicho complot, que seguimos a través de la perspectiva de los personajes principales, transforma a la ciudad *noire* en un laberinto espantoso, donde la iniciativa de los héroes sólo puede perderse o fracasar. La narración, simultánea o alternativamente en presente y en pasado, cuenta al mismo tiempo la pasión y la resignación de los personajes” (Esquenazi, 2018, p. 270).

<sup>10</sup> Tanto James M. Cain como Cornell Woolrich resultan determinantes en sus rasgos literarios: del primero destaca la importancia del ardor del deseo, la narración en primera persona semisubjetiva, el sentimiento de fatalidad ineluctable y el espíritu de resistencia de los personajes frente al sistema; del segundo subraya la narración en primera persona que se configura como un largo comentario al “complejo de Flitcraft”, una presencia abrumante del absurdo que vuelve a los protagonistas víctimas de mecanismos que convergen malignamente y eventualmente los superan, todo narrado desde un estilo desmesurado.

<sup>11</sup> “El castillo gótico es reemplazado por la gran metrópolis (...), los dos principios que rigen la puesta en escena de las películas del género, la oscuridad y la profundidad, colaboran vigorosamente en esta transformación. Pero la analogía no es sólo iconográfica, también tiene que ver con la iconología de ambos géneros. El héroe del *film noir* sigue una trayectoria muy similar a la de la heroína gótica. Por supuesto, hubo una importante inversión entre los dos géneros: el cambio de sexo es espectacular. Se pasa de la joven inocente al hombre de mediana edad, víctima de la dureza de la vida urbana, y se cambia el señor ajeno a las leyes y a las convenciones por la mujer fatal seductora e independiente. Tanto la imagen de la debilidad como la de la transgresión fueron poderosamente transformadas: la novela *hardboiled* y, por supuesto las transformaciones sociales de la modernidad son las responsables” (Esquenazi, 2018, p. 287-288).

hombres con rostros monolíticos, brutales, e impenetrables unidos a la inmovilidad impuesta por la imagen *noir*; por el otro, mujeres fatales que elaboran coreografías similares a arabescos que portan cierto sonambulismo. En definitiva, Esquenazi apunta a demostrar que el *film noir* no sólo cuenta la historia de un momento específico de Hollywood, sino que relata la experiencia de los intelectuales europeos y estadounidenses durante la modernidad del siglo XX, “y de una forma más directa aún también es un fragmento de la historia de los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Y por último es una parte de la historia de las industrias culturales modernas” (Esquenazi, 2018, p. 424).

El trabajo referido anteriormente da buena cuenta del desarrollo del cine negro como un género cinematográfico perteneciente a la industria cultural estadounidense, y expresa los lazos efectivos entre intelectuales (en particular autores literarios), realizadores, productores, eventos históricos, condicionantes sociales y culturales que dieron origen a esa tipología. Sin embargo, no demuestra de manera clara cómo pudo propagarse casi de manera simultánea en países que también poseían una industria cinematográfica basada en el modelo de estudios, cómo lo era la Argentina de los años cuarenta. A la vez, a pesar de que encuentra un patrón narrativo sólido en la presentación de la *escena primitiva*, el modelo resulta demasiado simplificador —incluso si luego infiere que existe un segundo *film noir* en el que la *escena primitiva* ya no requiere la presencia de la mujer fatal para que se suscite el shock del protagonista— y no contiene una coherente y cohesiva relación con el mundo ficcional que luego describe detalladamente (la *ciudad noire*). Quedan fuera de su análisis la internacionalidad del cine negro, como también rasgos que caracterizan al género: su aspecto onírico, la incertidumbre de los móviles y el malestar generalizado, que habían sido resaltados por Borde y Chaumeton en 1955. Por ello, los trabajos de James Naremore (2008) y Norbert Grob (2008) pueden aportar pistas que nos permitan dilucidar el *noir* en una mirada más abarcadora y a la vez detallada.

En primer lugar, Naremore introduce una propuesta innovadora al categorizar al *film noir* como un discurso —en lugar de como un género, estilo, movimiento o atmósfera— que recupera motivos ya existentes en la cultura popular para realizar una crítica de la modernidad.<sup>12</sup> Posteriormente, Naremore analiza la forma en que tanto Dashiell Hammett, Graham Greene y Billy Wilder elaboraron un “melodrama de sangre” influenciado por el arte moderno pero a la vez consciente de su pertenencia a una industria comercial. En su estudio sobre el estilo visual del *noir*, el autor comenta cómo el uso del blanco y negro remite en gran parte a una percepción de realismo a la que los artistas y realizadores

---

<sup>12</sup> Naremore indica que la tipología surgió como una reflexión de los círculos intelectuales franceses influenciados tanto por el existencialismo como el surrealismo, y en segunda instancia, a través de la labor de críticos estadounidenses, cuya experiencia de Vietnam influyó en la mirada pesimista y apolítica de su visión del *noir*.

del período de auge del *noir* adherían<sup>13</sup>. En tal sentido, rescata la labor de John Alton, quien en su libro acerca de la fotografía cinematográfica (*Painting with Light*) privilegió la iluminación “de misterio” producida en el interior de estudios, y que remite a una tradición de obras teatrales góticas y shows de magia que iluminan figuras siniestras, pero que, sin embargo, es puesta en marcha con una intencionalidad realista. La utilización de esta iluminación desde la última parte del siglo XX de manera consciente por realizadores que apelaron a la nostalgia en sus obras le permite a Naremore distinguir la perpetuidad y propagación internacional de aspectos de la discursividad *noire*. Si bien reconoce que la presencia latina en films de cine negro estuvo confinada en el período clásico a imágenes pastorales y “primitivismo chic”, afirma que hoy día la situación se ha vuelto irónica a causa de la fuerte tradición de cine negro que tiene América Latina: “tales imágenes generalmente representan el mundo latino como una metrópolis oscura en lugar de un refugio barroco y vagamente pastoral de la modernidad y, como resultado, revelan indirectamente una mitología puesta en marcha en Hollywood” (Naremore, 2008, p. 232). En ese sentido, la conclusión a la que arriba el autor es que el *noir* representa un “paisaje mediático”<sup>14</sup> que contribuye a un imaginario social de lo criminal originado en el siglo XX, a la vez que expone que la circulación y transformación (en el contexto del mercado del entretenimiento en el que los géneros y estilos cinematográficos son reflejados o influenciados en otros productos) de motivos *noir* es una expresión exagerada de la modernidad. En ese sentido, adherimos al autor cuando afirma que “el *noir* es un estado de ánimo, estilo o tendencia narrativa mucho más flexible, penetrante y duradero de lo que comúnmente se supone y que abarca diferentes medios y diferentes culturas nacionales a lo largo del siglo XX” (Naremore, 2008, p. 261).

Las reflexiones de este autor permiten comprender al *noir* como un género internacional con la suficiente fuerza para propagarse a través de distintas industrias y países, y a la vez con una intensa fuerza para ser identificado por audiencias en todo el mundo. No obstante, quien elabora una interpretación del cine negro acorde a nuestros propósitos es Norbert Grob (2008) quien describe el universo ficcional del *noir* como uno caracterizado por la condenación y la inutilidad, y elabora una hipótesis central:

En el *film noir* inevitablemente llegamos a un punto en que las acciones se deslizan hacia vínculos y entramados criminales. [...] el punto de vista *noir* se rige por la realidad sólo en el comienzo (y por lo tanto no está vinculado con un país concreto o una época precisa); luego, en cambio se rige

---

<sup>13</sup> “El estilo fotográfico en blanco y negro que asociamos con el *film noir* recibió, por lo tanto, legitimidad en virtud del hecho de que sugería tanto un realismo descarnado como el más alto refinamiento estético” (Naremore, 2008, p. 172). La traducción es nuestra.

<sup>14</sup> “Una colección vagamente relacionada de motivos o escenarios perversamente misteriosos que circulan a través de todas las tecnologías de la información, y cuya ascendencia se puede rastrear al menos hasta literatura criminal ur-modernista como la de Edgar Allan Poe o los ‘novelistas sensacionalistas’ victorianos” (Naremore, 2008, p. 255).

únicamente por la fantasía, que generaliza la materia social y política concreta de un país en un determinado momento y la condensa en estados anímicos existenciales. [...] De allí que el *noir* pueda encontrarse en todas partes, si bien al comienzo es más usual en Alemania y Francia, después en Estados Unidos, en todas partes de Europa, también en Asia, también en Sudamérica (Grob, 2008, párr. 1).<sup>15</sup>

Sigue a Naremore en su planteo del *noir* como discurso propio del siglo XX, pero al rastrear los orígenes del género, reconoce que es una corriente cultural perenne que comenzó luego de la Primera Guerra Mundial y continúa hasta la actualidad. A su vez despliega una caracterización innovadora, ya que denomina aquello que Schrader consideraba un tono o atmósfera como los elementos que componen al género *noir* y desarrolla en base a ello cuatro puntos: El plano de la atmósfera creada (ambiente de inutilidad, perspectiva narrativa desconcertante, contradicción entre ser y apariencia, ambigüedad de situaciones); el plano estilístico (composiciones plásticas inusuales, claroscuros, discontinuidad espacial y temporal, composiciones desorientadoras del espacio y desgarradas del tiempo, construcciones contradictorias, ritmo pausado, juego estético con citas de películas célebres); el plano de los motivos (simpatía por antihéroes desengañados y personajes crepusculares, atracción de las *femmes fatales*, vida en la gran ciudad, predilección por los sucesos nocturnos, difuminación o disolución de los límites entre realidad y fantasía); y el plano temático (predominio del fatalismo,<sup>16</sup> involucramiento en acciones criminales, tortura motivada por la culpa pretérita, incapacidad de amar, predominio de la pasividad, efectividad de la violencia). El dinamismo con el cual Grob se permite elaborar una construcción genérica elocuente a la hora de definir el *noir* adecua las producciones cinematográficas como obras en constante transformación y diálogo, que habilitan una mirada no aislada de las películas de cine negro argentinas, una vez que se comprende a estas en su contexto de producción.

### En busca del *noir* en Argentina

En este punto conviene detenerse en estudios que intentaron reconocer la presencia del *noir* en Argentina, los cuales han proliferado en los últimos años y provienen de ámbitos académicos no argentinos. Estos trabajos parecerían intentar implementar las definiciones del *film noir* que se adecuan de manera más correcta a la industria estadounidense, sin plantear los condicionamientos propios de

<sup>15</sup> Todas las traducciones de este libro corresponden a Román Setton.

<sup>16</sup> Aquí Grob destaca la importancia de lo onírico, ya la presencia de ese aspecto tiene lugar “cuando por un momento surge la esperanza de que uno podría ser el amo de sus posibilidades” (Grob, 2008, párr. 23). Esta reflexión parece vincularse a la percepción de la escena primitiva que elaboró Esquenazi, ya que remite al desdoblamiento del mundo ficcional que tiene lugar luego del shock del *weak guy* frente a la presencia de la mujer fatal.

las industrias culturales argentinas (o en todo caso latinoamericanas) a inicios y mediados del siglo XX. David George y Gizella Meneses (2017) se proponen continuar el análisis iniciado por Schrader y continuado por Naremore, y estudian “los films como ejemplos de fertilización cultural cruzada, estilos, y géneros que cruzan fronteras. A decir verdad, el *noir* internacional –incluyendo al *noir* argentino– le debe una considerable deuda al ciclo clásico de cine negro producido en Hollywood” (George y Meneses, 2017, p. 2). De ese modo su análisis se centra en una transposición genérica del cine negro norteamericano, sin profundizar en los determinantes propios de la producción en estudios argentina, contexto del cual destacan la presión que habría ejercido el gobierno peronista en la industria cinematográfica, que interpretan fue un elemento decisivo para los directores que habrían buscado formas simbólicas de representar el estado de represión y control de ese entonces. Por ello, la película que daría inicio al ciclo sería *El ángel desnudo* (1946) de Carlos Hugo Christensen, que –como veremos luego– tanto podría ser considerada un melodrama como un *film noir*.<sup>17</sup> En una línea similar, Currie K. Thompson (2014) propone revisar las características de las películas criminales realizadas durante el primer peronismo (1946-1955) a partir de una clasificación proveniente del estudio de Borde y Chaumeton, que distingue entre *films noirs* y policiales documentales.<sup>18</sup> Si bien reconoce que durante el peronismo el cine negro tuvo una producción extendida, identifica a *Ven, mi corazón te llama* (Manuel Romero, 1942) como anticipadora temprana de elementos *noir* en el cine argentino. Asimismo, nota que –a diferencia del cine negro estadounidense– las películas *noir* realizadas en nuestro país no presentaban a los policías como corruptos, aunque exponían en reiteradas ocasiones a los sistemas legales como limitados en su capacidad de impartir justicia. En los films se hicieron presentes tanto asesinos moralmente ambiguos y víctimas de crímenes cargadas de odio, como también hubo ocasiones en que personajes que inician su trayecto como criminales al final de sus recorridos sufren una conversión. En tal sentido, si bien no pretende elaborar una definición particular del *film noir* argentino, atiende a aquellos puntos que designan características distintivas, como la gran cantidad de películas en que la ambigüedad moral de los protagonistas es despejada hacia el final de las obras y la acotada presencia de *femmes fatales*. Asimismo, denota que la presencia de personajes protagónicos ambiguos no es algo reciente para la cinematografía argentina de los años cuarenta, ya que en películas como *Monte criollo* (Arturo S. Mom, 1935), *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), *Turbión*

<sup>17</sup> Es necesario aclarar que –en su afán de trasponer categorías propias de la industria norteamericana– George y Meneses utilizan el concepto de *neo-noir* para hablar de películas producidas luego de la década del ‘60.

<sup>18</sup> La diferencia entre estos dos subgéneros reside en la moralidad de los personajes principales: mientras en el *film noir* los límites entre el bien y el mal se encuentran desdibujados, el documental policiaco pretende demostrar la manera en la cual los agentes de las fuerzas del orden desempeñan su trabajo otorgando a estas un estatus de protectores del pueblo. Entre los films destacados enumeran a *Captura recomendada* (Don Napy, 1950), *Captura recomendada* (Don Napy, 1951), *Sombras en la frontera* (1951, Leo Fleider), *Mercado negro* (Kurt Land, 1953), *La delatora* (Kurt Land, 1955).



(Antonio Momplet, 1938) y *El loco Serenata* (Luis Saslavsky, 1939) esos personajes ya tenían una marcada presencia.

Entonces debemos recuperar y rastrear aquellos elementos y rasgos característicos que permitirían distinguir al cine negro argentino no sólo a diferencia del *noir* estadounidense (y europeo), sino del cine de temática criminal realizado anteriormente. Recordemos que desde el año 1933 comienza a darse en el cine argentino una modernización que va de la mano de la implementación de la tecnología necesaria para realizar films sonoros. Es de ese modo que se establecen en nuestro país productoras como Lumiton, Argentina Sono Film, Pampa Film y EFA. Durante este período se lleva adelante un modo de realización cinematográfica que se acerca a la manera hollywoodense de producción de films: grandes estudios encargados de realizar películas de géneros cinematográficos particulares, utilizando fórmulas narrativas y estéticas, que en conjunto con la presencia de estrellas actuando en roles protagónicos, conseguirían atraer una mayor cantidad de público, lo que se traduciría en un mayor rédito comercial.

Se inaugura entonces en Argentina el ciclo que coincide con lo que varios historiadores dieron en llamar el período clásico-industrial:

Con Argentina Sono Film, sus primeras realizaciones y las que siguieron, el viejo Mentasti y Luis J. Moglia Barth dieron origen al formato industrial de la cinematografía argentina, como epígono del deseo colectivizado por los empresarios locales en general, que querían convertir las artesanías y pequeñas manufacturas en un fenómeno masivo, de producción mecanizada y de alto consumo. Menos de un mes después, otra compañía, la flamante Radio Cinematográfica Lumiton S.A., daba cuenta de idéntica preocupación. El crecimiento industrial del cine argentino acompañó al proceso de industrialización generalizada que se produjo en el país (España, 2000, p. 34).

Sin embargo, cabe mencionar que la producción industrial iniciada en la década del treinta no es la que inicia la elaboración de productos fílmicos basados en rígidas estructuras de géneros, sino que “en el cine histórico y en su cercanía con el testimonio está ya el principio de diferenciación de los géneros, que va a remontar la historia de la pantalla durante más de cincuenta años” (España y Manetti, 1999a, p. 241). Es durante los años veinte y treinta, como sugieren España y Manetti, que a partir del fortalecimiento del director y de actores de proveniencia teatral se despliegan temas habituales en la “novela, folletín, el drama y el sainete, la noticia policial, el hecho periodístico, el apunte histórico tamizado por personajes imaginarios, el villanismo de la dictadura de Rosas y el desarrollo narrativo de las letras de tango y la poesía barrial” (España y Manetti, 1999a, p. 244). Fueron entonces José Agustín Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos quienes produjeron una obra ilustre en este período del cine argentino y se especializaron en films que mixturaban el cine policial, temática

tanguera y melodrama urbano y burgués. La llegada del sonido, no obstante, sería la que organizaría la producción en un esquematismo genérico, pero, como sostiene Paulo Antonio de Paranaguá (1996), las cinematografías de México y Argentina comparten una característica indisociable,

Son industriales en ciertos aspectos (estudios, producción en serie o géneros), pero artesanales en cuanto a los recursos y a la estructura empresarial de la producción. [...] Fascinada por el modelo triunfante de Norteamérica, pobre y sin demasiada imaginación, la burguesía cinematográfica latinoamericana oscila entre el mimetismo y el proteccionismo. Lejos de Dios y cerca de Hollywood, los productores van a buscar la sombra protectora del estado, sin suponer que pueda existir otro modelo de desarrollo. [...] El espejismo industrial se explica en buena medida por qué esa era la mentalidad empresarial de los años 30 y 40, que corresponden en América Latina a una fase de industrialización por sustitución de importaciones (Paranaguá, 1996, p. 233).

En ese contexto, creemos, siguiendo a Emilio Bernini (2016), que, durante su período clásico-industrial, el cine argentino se enfrentó a la necesidad de negociar, estética y políticamente con Hollywood, con el fin de transponer sus géneros a condiciones de producción más modestas y a una cultura heterogénea. “De modo que los géneros en el cine argentino ya, de entrada, son una transposición de los géneros hollywoodenses y como toda transposición producen transformaciones textuales, genéricas” (Bernini, 2016, p. 185). En primer lugar, la presencia del Estado en la elaboración cinematográfica da lugar a una incidencia de la política más determinante que en las películas de Hollywood, particularmente en la producción *noir*, tal es el caso del film *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952). En ese sentido, gran parte de los estudios acerca de la genealogía del policial en el cine argentino ponen un ojo en el *noir*, ya sea como uno de los géneros en los que la industria incurrió, o como una distancia respecto de los rasgos locales de la producción de índole criminal. En un estudio inicial, Lafforgue y Rivera (1996) indicaban antecedentes como *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937) y *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), pero resaltaban la importancia de *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949) como un film “duro” o “negro”, que enriquecía la filmografía policial local: “se aparta de los prototipos construidos por Chenal, Christensen o Tinayre para proponernos una original e inédita versión del mundo delictivo, trabajada dentro de los patrones de la crónica y del film de reconstrucción documental” (Lafforgue y Rivera, 1996, p. 204). Resulta curiosa la mención de directores que realizan los autores, ya que –si bien es cierto que el film de Fregonese se destaca en relación con otras obras del período– esos realizadores son (como veremos más adelante) partícipes necesarios en la construcción de un género negro en el cine argentino.

Mabel Tassara (1993), por su parte, recupera el *negro* como un “hito estilístico de una arrasadora pregnancia, tanta como para que la memoria vuelva inevitablemente a él cuando se habla

de *policial*” (Tassara, 1993, p. 150) y es de ese modo que lo toma como parámetro para contrastar la producción nacional con dicha tipología. Tarea que resulta poco fructífera para la autora, que —si bien encuentra un claro antecedente policial en *Monte Criollo* (Arturo S. Mom, 1935)— reconoce dificultades a la hora de trazar una linealidad estética, formal y narrativa entre las películas policiales argentinas. Los *patterns* (como Tassara los llama) del negro se encuentran en momentos en que el medio local brilla, pero es —según la autora— una perspectiva que no es trabajada en su completitud en la cinematografía argentina ya que “es constante la presencia de personajes y situaciones propias de nuestro entorno urbano, sin que se adviertan forzamientos que intenten asimilarlos al cine norteamericano” (Tassara, 1993, p. 154). La autora advierte el período comprendido entre 1947 y 1952 como el de mayor profusión de producción policial, en el cual la perspectiva —de fuerte corte maniquea y moralizante— suele ponerse del lado de la ley, al presentar al delincuente como un inadaptado social, un ser misterioso cuya psicología resulta en muchos casos el motor del crimen. En tal sentido, indica que el melodrama policial es una variante usual, narrativa que permite incluir al amor o la pasión como fuerzas que movilizan a los personajes. En cuanto a la tarea de los realizadores, nota durante el período clásico industrial la fuerza poética de las obras de Daniel Tinayre y Carlos Hugo Christensen, ya que en sus films es posible encontrar los rasgos del *negro* “que crearon una poesía ácida y desesperanzada, un erotismo gélido, una dramaticidad esquiva y una elegante y sofisticada desesperación, [donde] circula la vertiente más sugestiva del *policial* argentino del pasado. También la vía más desbrozada para que pase *el cine*” (Tassara, 1993, p. 164). En definitiva, aquello que la autora devela acerca de la obra de estos dos directores, es la posibilidad de definir los rasgos característicos de un cine negro argentino.

Elena Goity (2000) observa acertadamente que desde 1933 hasta 1957 el policial alcanzó un amplio desarrollo, mediante la profusión de diversas variantes y que (como sugería Tassara) sigue patrones externos, pero incluye “elementos propios, con el afán de ‘verosimilizarlos’, haciendo reconocibles a sus personajes y sus ambientes” (Goity, 2000, p. 403). Además de delimitar una frontera inicial en películas como *Monte criollo*, *La fuga*, y *Turbión*, confirma que existe una primera etapa que asimila elementos del cine de gánsters, pero más adelante enumera una serie de películas que categoriza como *policiales psicológicos*, otra como *melodramas policiales*, y también la *comedia negra* donde se pasa del caso del transgresor de la ley individual, definido y aislado a la focalización interna de un personaje reconocible como semejante. En ellas destaca “el aspecto ético que, además del estético se asimiló del cine negro: el riesgo, la equívoca disolución, la permeabilidad de los límites entre el bien y el mal” (Goity, 2000, p. 407). A su vez, la autora recupera la tradición que desde 1950 inicia, inspirada en el policial documental, y que abandona la estética expresionista para tomar rasgos

del neorrealismo. No obstante, encuentra en la obra de Román Viñoly Barreto, Luis Saslavsky, Daniel Tinayre, Carlos Hugo Christensen, Pierre Chenal y León Klimovsky una forma peculiar de abordar los relatos, donde el cuidado por lo formal toma relevancia:

Más allá de los comunes propósitos de excelencia formal, se percibe en ellos un gusto por las tramas construidas sobre los frágiles límites de la razón. Los protagonistas de sus historias actúan o padecen el desborde de las pasiones propias o ajenas. Y si bien se perciben investigaciones, juicios y condenas; figuras de la ley y concluyentes restablecimientos del orden, el trayecto tuvo otros sentidos. Próximos al drama psicológico, estos films se enriquecen y logran sus plenas posibilidades al bordear los insondables espacios de la desesperación, el descontrol y la locura (Goity, 2000, p. 446).

Esta descripción se ajusta en gran medida a las caracterizaciones del cine negro que más arriba consignamos; sin embargo, el enfoque centrado en las pasiones acerca su análisis del policial argentino al melodrama. Por ello es que son de utilidad los trabajos de Román Setton (2016a, 2017 y 2019), que dan buena cuenta de los aspectos propios de la cultura nacional que se ponen en juego en la mixtura industrial que tiene lugar cuando los géneros cinematográficos provenientes de Hollywood son transpuestos al contexto local. En primera instancia, reconoce que ambas películas de Arturo S. Mom, *Monte Criollo* y *Palermo* (1937) son obras que se enmarcan en el *crime film* (que incluyen elementos *noir* y de *gangsters*) pero el director “cruza esas tradiciones genéricas con los imaginarios tanguero y criollista en el contexto del cine argentino clásico e industrial” (Setton, 2016a, p. 253). Además ponen en escena un ideario del coraje en discusión ya que comienzan a perder importancia los duelos a cuchillo para que ingresen revólveres y armas automáticas características del *gangster*. Asimismo, las mujeres son presentadas en una luz nueva al tener un mayor poder de agencia y autonomía, que —no obstante— no evita el destino de “maternidad, el amor y la fundación del hogar” (Setton, 2016a, p. 257). Por otro lado, las representaciones masculinas son dispuestas entre *caballeros* y *miserables*: los primeros coquetean con la idea de incidir en el crimen, pero finalmente son definidos por sus convicciones (por las cuales se juegan la vida) y se enfrentan eventualmente a los segundos, definidos por su villanía, codicia y violencia ante la mujer. En paralelo, las primeras obras de contenido criminal realizadas por Manuel Romero son desarrolladas con clara inspiración en el imaginario del cine de José Agustín ‘el Negro’ Ferreyra: ‘melodramas de arrabal’ que se nutrieron del ideario tanguero y melodramático a partir de las oposiciones maniqueas —y de clase— entre el centro de la ciudad y la periferia, entre la muchacha humilde e ingenua y el villano adinerado, poderoso y afeminado. Un primer período de la filmografía de Romero que inicia en 1935 y finaliza en 1937:

[...] puede ser descrito como la configuración de un universo semántico del crimen —anclado en la literatura criminal y las tradiciones criollista, tanguera y melodramática— con una sintaxis indecisa que puede tender a la comedia [...] o a un híbrido entre la comedia y el melodrama [...]; y la segunda [...] que desarrolla una sintaxis específicamente genérica a partir de la incorporación de elementos y aspectos del cine criminal norteamericano (Setton, 2017, p. 42).

La operación original en la producción de Mom y (especialmente) Romero es la elaboración de un cine criminal autorreferencial e irónico, en consonancia con nociones hegemónicas del período, que a la vez conjuga una oposición triádica en la cual la ribera incide como un nuevo espacio que se suma al centro y al barrio. Allí, la casa familiar se vuelve el centro de la cordialidad, de la misma manera que el contraste entre el día y la noche asume un rasgo distintivo, al presentar la vida diurna en el barrio y la ribera como decente y trabajadora, y la noche en esos entornos como momento conspicuo del peligro y el crimen. En definitiva, el cruce, la fusión y la hibridación se convierten en una constante en el primer período del cine industrial argentino con “una gran cantidad de películas con una subtrama criminal-policial, mucho antes de que se desarrolle verdaderamente un género policial o negro” (Setton, 2019, p. 131). Luego de ese primer cine (epitomizado por la etapa inicial de Romero), existió según este autor un cine de *gangsters* que, apoyado en matrices genéricas estadounidenses presentan a líderes criminales como individuos patológicos y monstruosos, en contraste con la familia, la policía y la escuela o el reformatorio, lugares virtuosos y de posibilidad de redención, y también —en especial los últimos— de construcción de la patria. Por otro lado, Setton sugiere que “de *Apenas un delincuente* [Hugo Fregonese, 1949] a *Los tallos amargos* (1956), puede comprenderse la entera trayectoria del cine negro clásico argentino” (Setton, 2019, p. 43). La perspectiva del autor se enfoca en el descubrimiento de que la actividad criminal en esos films<sup>19</sup> es una empresa individual, donde los elementos estético-formales acentúan el enrarecimiento de la historia, donde “el mundo criminal (...) ha penetrado profundamente en el entramado comunitario y acecha en todas partes al hombre o la mujer corrientes” (Setton, 2019, p. 44). Además de reconocer el impacto de la literatura policial contemporánea a la producción fílmica,<sup>20</sup> Setton advierte —como lo hacían Tassara y Goity (y como también sugería Paul Schrader)—, una perspectiva autoral que predomina en

<sup>19</sup> Entre los films consignados por el autor se encuentran “*Los pulpos* (1948), *La trampa* (1949), *Si muero antes de despertar* (1952), *No abras nunca esa puerta* (1952) de Christensen, *A sangre fría* (1947) de Daniel Tinayre, *El crimen de Oribe* (1950) de Leopoldo Torre Nilsson y Torres Ríos, *Días de odio* (1954) de Torre Nilsson, *El pendiente* [1951] de León Klimovsky” (Setton, 2019, p. 44).

<sup>20</sup> “Tal como sucede con las películas de Christensen sobre la literatura de Cornell Woolrich/William Irish, los films de Torre Nilsson sobre la literatura de Borges y Bioy Casares y los de Tinayre sobre la literatura de Saslavsky o los argumentos de César Tiempo, Emilio Villalba Welsh y Saslavsky” (Setton, 2019, p. 44).

muchos de los films de este género, donde directores como Tinayre, Christensen y Torre Nilsson supieron lucirse.

Con todo, podría bien decirse que existió entonces en el cine argentino una corriente de policial que pudo enmarcarse en lo que fue dado en llamar por críticos europeos, estadounidenses y latinoamericanos como cine negro (o *film noir*), y que la misma —como ha podido dar cuenta el recorrido arriba planteado— debe tanto a las matrices genéricas importadas de la industria estadounidense, como a la cinematografía francesa de los años treinta, y a los determinantes propios de una industria cultural cuyas tradiciones folletinescas, tangueras, criollistas y melodramáticas fueron de gran preeminencia, en especial esta última, que se erige como una fuerza que está presente en la mayor parte de la producción local, impregnando a las películas de sus relatos, personajes, puntos clave de las tramas y afecciones. En tal sentido, en Argentina, el *film noir* sería casi indisociable de su matriz melodramática, sobre la cual se monta para constituirse como un género local.

### **La raíz melodramática del *noir* en Argentina**

Antes de avanzar en precisiones acerca de la relevancia del melodrama en el *noir* local, prestemos atención a los argumentos de un conjunto de películas que innovan la representación del crimen en el contexto de producción argentino: *Último refugio* es un film dirigido por John Reinhardt, estrenado el 20 de agosto de 1941, y que contó con el trabajo autoral en guion de Jacques Constant y Pedro E. Pico. A pesar de una serie de dificultades que se produjeron en su elaboración, la película relata el periplo de Carlos DuPont, un joven burgués que se encuentra de vacaciones en Río de Janeiro con Silvia, una muchacha que gusta de ser consentida con regalos, viajes y un estilo de vida dispendioso. Al descubrir que Carlos no cuenta con dinero suficiente, Silvia decide volver a la Argentina, abandonando al protagonista. Desesperado, Carlos asalta y asesina a un banquero millonario que aborda un tren donde transporta una gran suma de dinero. Cuando Silvia descubre que la policía está tras sus rastros, envía a Carlos a la pensión de su padre en la provincia de Córdoba. Allí, Ana María (hermana de Silvia) y el doctor Carel comienzan a inmiscuirse en la vida del misterioso nuevo habitante del establecimiento, y se desarrolla una situación afectiva compleja en la cual el médico —enamorado de Ana María— siente celos por el afecto que la muchacha profesa por el refinado Carlos. Eventualmente, Silvia llega a la pensión, y cuando el protagonista descubre los planes de la mujer para entregarlo a la policía, intenta suicidarse, lo que enfada a Carel, quien es testigo del afecto que Ana María (a quien ama) siente por el asesino. El médico enfrenta al protagonista, y lo insta a entregarse a la policía, luego de que Silvia confiese que Carlos es el asesino del millonario. Después

del enfrentamiento verbal, un orgulloso Carlos es escoltado a la salida de la pensión para su arresto, mientras Ana María llora y Carel observa absorto y apesadumbrado.

*Ven, mi corazón te llama*, película dirigida por Manuel Romero, fue estrenada el 9 de septiembre de 1942, y lleva por nombre uno de los boleros que Elvira Ríos interpreta en el film, que algunos investigadores califican como perteneciente al “policial negro ‘...por sus escenas nocturnas, lugares brumosos e identidades cambiadas’” (Blanco Pazos y Clemente, 2004, p. 36). En la película somos testigos de la aventura de Campos (interpretado por Enrique Roldán), un avezado político de convicciones conservadoras y dueño de un inquisitivo periódico que se propone combatir el juego ilegal en las *boîtes* porteñas. Lo que Campos no sabe es que su esposa, Lucila (Alicia Barrié), mantiene una deuda con Castro (Segundo Pomar), dueño de un club nocturno en cuyo sótano se llevan a cabo distintas actividades de juego ilegal. En una serie confusa de eventos Castro es hallado muerto en su oficina y los testigos apuntan a que la culpable es Lucila. Campos descubre la adicción al juego de su esposa y no encuentra cómo defenderla durante el juicio que eventualmente sobreviene. Inmediatamente antes de que el juez brinde al público la sentencia, Sombra (Elvira Ríos), una de las cantantes de la *boîte*, confiesa al magistrado haber sido la autora del crimen, expresando que lo que la condujo fue el amor hacia Castro, no pudiendo ver que el hombre al que amaba fuera tan cruel.

*El muerto falta a la cita*, la segunda película que Pierre Chenal realizó en Argentina,<sup>21</sup> y que fue estrenada el 7 de diciembre de 1944, aborda en su relato, con algunos tintes cómicos, una historia de paranoia en la que se ve inserto Daniel (Ángel Magaña), un hombre que luego de salir borracho de su despedida de soltero, atropella a una persona en bicicleta en camino a su casa. Más adelante, mientras tiene lugar su boda, Daniel recuerda los eventos de la noche anterior y huye de la iglesia durante la ceremonia de matrimonio. Al arribar a la escena del accidente, Daniel y los oficiales de policía no encuentran cadáver alguno o incluso la bicicleta en la que se dirigía la víctima. En su regreso, se cruza con un transeúnte llamado Guido Franchi (Sebastián Chiola), quien se inmiscuirá en su vida matrimonial. Franchi revela que a quien Daniel atropelló fue a su hermano y extorsiona a éste y a su esposa. Cuando regresa nuevamente de la escena del accidente, Daniel encuentra a Franchi ingresando a un taller mecánico y allí ve la bicicleta de la víctima del accidente. El protagonista concluye que Franchi es la víctima y que resultó ileso luego del accidente. Hacia el final Daniel enfrenta en su casa a Franchi a punta de pistola y lo obliga a acabar con la extorsión. Éste huye y días después, cuando lo encuentran transitando una carretera, Daniel y su esposa lo asustan con su auto, en un intento de atropellarlo, escena con la cual finaliza el film.

---

<sup>21</sup> La primera fue *Todo un hombre* (1943).

*Se abre el abismo*, siguiente film de Pierre Chenal, estrenado el 16 de marzo de 1945, es una obra de contenido dramático más pronunciado, y cuenta la historia de una familia de campesinos de apellido Ferry, quienes viven bajo el cruel liderazgo del patriarca Pedro (Guillermo Battaglia), acaparador de todo el dinero que obtienen de su trabajo en el aserradero familiar. Al poco tiempo llega al poblado aledaño Eduardo Casares (Sebastián Chiola) quien se desempeñará como nuevo juez en la zona. Cansados de la injusticia diaria a la que se ven sometidos, uno de sus hijos (Ricardo Passano), junto a un empleado (Homero Cárpena) deciden asesinar a Pedro. Los restantes miembros de la familia deciden guardar el secreto a como dé lugar. Mientras tanto, Casares comienza a sentirse atraído por la hija menor de Ferry, Silvia (Silvana Roth) mientras es asignado por la Justicia a investigar la causa de la desaparición de Pedro Ferry. Viéndose dividido entre el cariño que siente por Silvia y el deber a su trabajo y el honor a la Justicia, Eduardo decide seguir adelante con la causa, interrogando a todos los miembros de la familia. Años más tarde, una pista lo lleva a visitar el aserradero de los Ferry, donde consigue la confesión de parte de María (Judith Sulián), la hija mayor de la familia, acerca del parricidio cometido. Casares se enfrenta a fuertes dudas al comprender lo difusa que es la posibilidad de que la justicia sea efectiva, y decide renunciar al caso. Luego de acudir a la iglesia, entrega el expediente de la causa al nuevo juez, quien indica que ya ha finalizado el plazo para que la causa siga adelante, otorgando a la familia Ferry la presunción de inocencia. Casares continúa su vida con Silvia y su hija, entendiendo que la justicia no siempre está en manos de los hombres.

Estos cuatro films ponen en escena temáticas vinculadas a la conformación de la familia, el matrimonio, el amor no correspondido, el hogar familiar como refugio de la virtud, y los peligros que acechan a esas instituciones sociales. Es en ese sentido que podemos comprender esos aspectos como pertenecientes a una configuración temática y narrativa afín al melodrama. Matthew Karush (2013) señala que durante las décadas del veinte y del treinta “la cultura de masas adscribió a la visión moral clasista y maniquea del melodrama popular, diseminando versiones de la identidad nacional que privilegiaban al pobre y rechazaban al rico” (2013, p. 35). La industria cinematográfica elaboró películas que alcanzarían el éxito al reforzar una hegemonía de la cultura popular porteña por sobre una cultura nacional. Sin embargo, los realizadores debieron sufrir los primeros embates de una crítica que demandaba mejoras de la calidad de los films para que pudieran competir a nivel trasnacional con las películas provenientes de Estados Unidos. La respuesta de los productores fue la inclusión en los films de elementos que celebrasen la cultura popular argentina a la vez que se loaba la modernidad porteña, un cine que compitió con las obras extranjeras a partir de una división clasista de los públicos: “En Buenos Aires, la preferencia por películas extranjeras se convirtió en un marcador de clase alta. Como resultado de esto, la segmentación de la audiencia reforzó la adscripción de los cineastas locales



a las prácticas culturales más plebeyas” (Karush, 2013, p. 115). Tal combinación de elementos que permitió que el cine argentino, en su competencia con Hollywood, tuviera éxito desde los años veinte hasta mediados de los cuarenta puede ser entendida como un discurso propio de un *modernismo alternativo*: “combinó la retórica de las canciones de tango con la de las novelas semanales, empujándolas en nuevas direcciones. (...) posicionó al cine local para competir con Hollywood, incluso si reforzó los mensajes subversivos de la tradición popular melodramática argentina” (Karush, 2013, p. 143).<sup>22</sup> En este sentido el melodrama popular funcionó como una fórmula que permitió la llegada de las masas populares a los cines en los barrios periféricos de Buenos Aires para ver en las pantallas relatos que les permitan identificarse con los temas, relatos y personajes a la vez que se volvían espectadores de obras capaces de competir con las películas de Hollywood.<sup>23</sup> Por ello, las películas que consignamos más arriba son *melodramas criminales* que incorporan huellas de los productos estadounidenses a la vez que recogen elementos que los espectadores reconocen como propios de una cultura local cuyo centro de modernización se encuentra en Buenos Aires, que produce tanto espectáculos de la noche porteña como imágenes familiares ideales (por más que las mismas entren en crisis en el desarrollo de las películas).

Jesús Martín Barbero (1983) afirma que los relatos de género se convierten en herramientas populares que permiten leer la unión de la cotidianidad con los arquetipos, al plantear la pluridimensionalidad de los dispositivos como objeto de estudio: “esto es las mediaciones materiales y expresivas a través de las cuales los procesos de reconocimiento se insertan en los de producción inscribiendo su huella en la estructura misma del narrar” (Barbero, 1983, p. 64). Entre ellos, el que más pregnancia obtuvo con respecto a la relevancia de la lectura popular<sup>24</sup> que se hizo del mismo, fue el melodrama, que penetró de una manera contundente en América Latina, y caló profundamente en el imaginario colectivo, a partir de un entendimiento familiar de la realidad, que privilegia la mirada y sentimientos asociadas a las relaciones de parentesco “y desde ellas, melodramatizando todo, las clases

---

<sup>22</sup> “Los productores culturales argentinos competían por las audiencias locales emulando los estándares técnicos y estilísticos fijados por los productos norteamericanos importados, incluso cuando distinguieran su propia producción y remarcaran en ella su *argentinidad*” (Karush, 2013, p. 26).

<sup>23</sup> “El melodrama masivo de los años veinte y treinta representaba un modernismo alternativo, pero (...) les ofrecían cosas diferentes a las diferentes audiencias. Para muchos (...) los nuevos programas de radio y películas sonoras proveían una versión respetable, segura y sana de la auténtica cultura argentina (...) Y podían darse el gusto de fantasear con volverse ricos de pronto. Para otros, en cambio, el melodrama ofrecía un modo de procesar las dislocaciones de la modernidad en términos de clase, construyendo un grupo identitario alrededor de valores asociados con los pobres (...) En sus encarnaciones más subversivas, el melodrama de la cultura masiva iba de la mano de una condena populista de la élite argentina” (Karush, 2013, p. 171-172).

<sup>24</sup> El autor observa aquí tres rasgos que intervienen activamente en la lectura popular: en primer lugar, una lectura *colectiva*, que pone en marcha el reconocimiento de los pares y la memoria colectiva que acaba reescribiendo el texto; en segundo lugar, una lectura *expresiva*, donde los lectores expresan las emociones que provoca la lectura; por último, una lectura *oblicua, desviada* diferente a la gramática de producción.

populares se vengan, a su manera, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y de los sueños” (Barbero, 1983, p. 68). En tal sentido, el tiempo familiar intercede entre el tiempo de la *historia* y el tiempo de la *vida*, y como *mediación*,<sup>25</sup> vuelve privadas las tensiones sociales y políticas, al poner en primer plano tanto ético como estético “la estructura familiar en cuanto estructura de las fidelidades primordiales” (Barbero, 1983, p. 71) a partir de la *homogeneización* de sus huellas de diferencia (que vuelven casi indiscernibles las diferentes raíces culturales de los relatos) y la *estilización* (que constituye una lengua y un discurso en el que pueda reconocerse la masa de espectadores).

Para Peter Brooks (1974) el melodrama es una forma teatral que privilegia la virtud y la inocencia por sobre las demás cualidades humanas.<sup>26</sup> Las mismas se presentan en oposición a la maldad, que actúa bajo el velo de la apariencia, la simulación y la mentira. En ese sentido, el verdadero propósito de esos relatos es el reconocimiento final de la virtud a partir del desarrollo de la polarización entre el bien y el mal. Este último parece triunfar en la mayor parte de la duración de los relatos mediante la estructura de la *evasión bloqueada*, heredada del gótico, y que implica la obstaculización por parte del villano de los métodos que los representantes de la virtud y la inocencia intentan llevar a cabo para finalmente triunfar y establecer esa mirada moral del mundo. Este género se vale de una visión maniquea del mundo en la cual se exageran las emociones y las pasiones, sin apelar al naturalismo sino al exceso: la retórica del melodrama tiende a la exageración y lo sentencioso. Este recurso textual se desarrolla en los textos que corresponden a este género como una victoria sobre la represión. En otras palabras, el melodrama utiliza un *lenguaje hiperbólico* en el cual los deseos se expresan a viva voz, donde el desenlace apunta a hacer posible una lectura moral del mundo a través del desciframiento de sus fuerzas e imperativos morales en grandes caracteres. De esa manera es que se da valor y homenaja al signo de la virtud, característica principal del melodrama.

Al trasladar las características del melodrama al contexto argentino del período clásico industrial, Ricardo Manetti (2000) señala que sus personajes “son víctimas del azar del destino (la *coincidencia abusiva*), y por esto actúan indebidamente. Transgreden las normas al ingresar en un espacio que no les es propio. Deben pagar por la falta cometida” (Manetti, 2000, p. 193). En este sentido, los protagonistas y algunos de los personajes secundarios de los films que estudiamos nos

---

<sup>25</sup> Un relato popular que habilita el reconocimiento de la audiencia y los usos que las mismas le dan para dar sentido a la realidad circundante, un movimiento de lo masivo a lo popular en la cultura, que hace que la cultura “no letrada” (o popular) se vuelva una forma de resistencia (Barbero, 1983).

<sup>26</sup> “Los medios de expresión del melodrama son todos predicados de este tema: corresponden todos a la lucha por el reconocimiento del signo de la virtud y de la inocencia. El repertorio de los procedimientos retóricos y dramáticos, los decorados y los estilos del juego concurren todos a poner en escena las pruebas y la victoria final del signo” (Brooks, 1974, párr. 1).

recuerdan a los que los autores mencionados describen. *Último refugio* pone en relevancia las pasiones al iniciar el film, ya que —movido por el deseo— DuPont asesina un millonario para satisfacer los deseos de una mujer codiciosa y materialista, eventualmente, la mujer que lo enardece lo insta a recluirse en el hogar familiar en el que debe ocultarse, espacio que desorganiza con su presencia perturbada. En *Ven, mi corazón te llama* Campos hace su ingreso al submundo de las *boîtes* y el juego ilegal por seguir apasionadamente un ideal virtuoso de justicia y amor a Lucila, su esposa, cuyo infortunio al quedar envuelta en un crimen lo lleva a enfrentarse al poder judicial sin ningún reparo. Daniel, el protagonista de *El muerto falta a la cita*, se ve involucrado en una trama de extorsiones macabras por parte de Franchi, a partir de la coincidencia desafortunada del accidente en la noche de su despedida de soltero, lo cual pone en peligro el futuro de su reciente matrimonio: su vida de diversión y felicidad se ve turbada por el ingreso de un personaje que representa un mundo de maldad inexplicable. Durante el desarrollo de la trama de *Se abre el abismo*, el virtuoso Casares debe hacerse cargo de una causa de desaparición que lo pone frente a la persona a la que ama, viéndose deformada su visión de la justicia una vez que las pasiones no le permiten impartir la ley una vez que descubre la trama criminal detrás de la muerte de Ferry.

Manetti logra caracterizar los aspectos importantes del melodrama en su variante argentina, inspirados en las cualidades dramáticas esbozadas por Linda Williams (1998), que se enfocan en la recuperación del estado moral de la inocencia del comienzo transformado por el recorrido de la aventura; el consecuente castigo ejemplificador de la víctima; las necesidades expresivas de la imagen que señalan la iconicidad del género a partir de la conjunción de elementos barrocos de la puesta en escena con iluminaciones manieristas; la potencia de la pasión por sobre la razón en protagonistas que viven bajo el dominio del deseo y la culpa; y por último, los *personajes-signos* fuertemente esquemáticos<sup>27</sup>. El autor describe elocuentemente cómo la mujer define de manera específica el melodrama en el cine argentino, a partir tanto del *melodrama prostibulario* influido por las letras de tango, el *melodrama de madre* (que a su vez deriva de la cantante de tangos) en el cual muchas veces la disputa es por el reconocimiento del hijo (que se ha vuelto envilecido a causa de otra mala mujer) o finalmente, el melodrama protagonizado por *vampiresas*, malas mujeres que finalmente —en defensa del honor femenino— logran redimirse. Manetti observa certeramente la presencia del peligro del pasado que regresa (muchas veces ligado a una influencia del género gótico), la dualidad femenina entre la mujer positiva (ingenua e inocente, que muchas veces son sujeto del reconocimiento de su

---

<sup>27</sup> Aquí se incluye al traidor (seductor que logra fascinar a la víctima con raíces en el relato de terror, novela negra y narración gótica), la heroína (víctima siempre de una clase social superior y marcada por el ethos romántico y cristiano de la purificación de la culpa), el justiciero (que busca salvar a la víctima y oponerse al traidor), y el bobo (que distiende el trágico drama de la acción a través de la representación del decir popular).

propia identidad femenina) y la negativa (causante de infidelidades, en otros casos represora en textos de origen gótico) que se enfrentan a causa del destino que las ata inexorablemente por medio de las grandes pasiones. En definitiva,

Nuestra pantalla del período industrial prefirió el cinismo, la altanería de la estrella y el renunciamiento sin compromiso, a la manera de Hollywood, aunque con recursos propios de fuentes locales, situadas en el tango, la literatura y el acontecimiento cotidiano emanado de la inmigración y la sobrevivencia en el más denso claroscuro de los rincones ocultos de la gran ciudad (Manetti, 2000, p. 26).

En las películas que hemos consignado, esta caracterización es representada en gran medida, y si bien en su mayor parte *Último refugio* y *Se abre el abismo* no tienen lugar en espacios urbanos, los personajes deben sobrevivir a problemáticas que antes sólo tenían lugar allí. No obstante, las características postuladas más arriba son constantes en los films, aunque presentadas en órdenes modificados: por ejemplo, en *Último refugio* el protagonista masculino podría ser el villano de un melodrama protagonizado por una joven ingenua e inocente como lo es Ana María (a diferencia de la frívola Silvia), quien eventualmente se enamora del personaje principal, y el trágico final del film la relega a la soledad, sin poder consumir una relación afectiva con el virtuoso doctor Carel; en *Ven, mi corazón te llama*, Lucía es víctima del juego, y a pesar de que su virtud ha sido comprobada —ya que había sufrido los embates de ese vicio en el pasado— nuevamente cae bajo el yugo del perverso Castro, un refinado hombre de la noche que es asesinado, lo que produce la búsqueda de la verdad y el reconocimiento de la virtud por parte del esposo de la víctima, el honroso político y dueño de diarios Campos, quien toma la posta como héroe en el film; la inversión de clase social en *El muerto falta a la cita* que se da entre el protagonista y el villano no es la única particularidad del film, ya que la víctima inocente es en este caso Daniel, que ingresa de manera dificultosa al mundo del matrimonio, y es asistido por su esposa, una muchacha astuta y modernizada; el sometimiento violento impuesto por el patriarca de la familia Ferry en *Se abre el abismo* resulta particular pues es en el seno de la familia donde se impone la maldad y es el juez Casares quien debe hacer reconocer la virtud de su joven esposa (y a la vez de su familia) ante el asesinato del patriarca, lo cual comienza a alejar a esta película de los parámetros clásicos del melodrama en el cine argentino.

Mario Berardi (2006) consigue condensar los aspectos figurativos que conforman el imaginario<sup>28</sup> de la vida cotidiana durante la primera etapa del cine industrial argentino, y reconoce al

<sup>28</sup> Según Cornelius Castoriadis (1999) el imaginario social tiene su origen en la manera en que “cada sociedad define y elabora una imagen del mundo natural, del universo en el que vive, intentando cada vez hacer de ella un conjunto significativo, en el cual deben ciertamente encontrar su lugar los objetos y los seres naturales que importan para la vida de

*modelo de la integración familiar* como el tipo de relato más durable en el cine del período clásico industrial. Tal modelo surgió durante los años treinta en contraposición al popular y predominante *modelo festivo* del cine de Manuel Romero, pero cobró mayor relevancia en los años cuarenta, y puso en juego una serie de motivos que apelaban al reforzamiento de la identidad nacional y social del espectador, tipificaciones que creaban “modos de representación de lo cotidiano del cine [que] funcionan precisamente regulando y ‘normatizando’ los pasajes entre lo ordinario y lo extraordinario, entre lo cotidiano común a todos y lo que no lo es, entre un mundo seguro y comprensible y el oscuro mundo del peligro” (Berardi, 2006, p. 14). Es de esa manera que la familia —la mediación que J. M. Barbero había definido como esencial en el melodrama— constituyó en el inicio del período clásico industrial un lugar donde se resolvían la gran parte de conflictos de la sociedad, y cuya restauración era posible gracias a la fuerza ordenadora del destino, que ponía las cosas en su lugar y daba cuenta del *triunfo del amor*. Alcanzó notabilidad durante los años cuarenta el espacio de la mansión, como el hogar donde la familia encontraba su mayor carga semántica y afectiva; representó así la movilidad social a partir de la puesta en escena de grandes casas que integraban distintas clases para eventualmente resolver los problemas: “la *restauración del orden familiar* en el seno de la *mansión* aparece en muchas películas con leves variantes (...) será de aquí en más la metáfora de la aceptación de la riqueza de los *ricos*, fundamentada en su saneamiento *moral*” (Berardi, 2006, p. 91). El espacio doméstico se erigiría como el territorio donde prolifera el verdadero amor, como una expresión pura que sobrepasa lo romántico y elide el aspecto sexual, a la vez que se enfatizaba en otros rasgos como la honradez, el esfuerzo, el trabajo y el buen corazón como principios fundamentales. De ese modo es que

El espacio de la casa familiar es el que primó en estas películas, donde la mayoría de la acción transcurría en su interior y los momentos en que la narración se posicionaba fuera de sus muros eran instantes que llamaban la atención y solían desequilibrar la tranquilidad doméstica. El hogar planteaba una lógica interna a nivel espacial que reflejaba las dinámicas e interrelaciones de sus habitantes, al mismo tiempo que proponía límites establecidos claramente frente a la intervención de lo extraño (Kelly-Hopfenblatt, 2019, p. 8).

El retraimiento al hogar conllevó la difusión de valores que en esos espacios se promovían como modelos de integración social para las familias argentinas. Allí se desvanecían las amenazas externas, a la vez que se exaltaban las virtudes y el buen pasar económico de gente bondadosa y trabajadora, como una justificación metafórica de la aceptación de las riquezas de los ricos, vistos

---

la colectividad, pero también esta misma colectividad, y finalmente ‘cierto orden del mundo’” (Castoriadis, 1999, p. 258).

entonces como promotores de un saneamiento moral. En sentido contrario, las amenazas externas se veían ejemplificadas por lo *popular* y lo *inmoral*, que eran a su vez expuestas en las películas mediante los espacios públicos que en ellas aparecían. Asimismo, espacios vistosos (como hoteles de lujo, *boîtes* y departamentos), además de vestimentas y trajes lujosos, hacían su aparición en esos films.

*Último refugio* inicia en un lujoso hotel de Río de Janeiro, espacio ligado a la frivolidad de Silvia, quien es consentida con regalos como vestidos y joyas, que presentarán a Carlos DuPont una visión deformada del amor, y lo conducirá al crimen. *Ven, mi corazón te llama* pone en escena departamentos lujosos, una confitería donde asiduamente acuden hombres refinados. En *El muerto falta a la cita* los protagonistas recorren diversos lugares que pertenecen a la burguesía, como el hogar del suegro, un prestigioso médico, y la casa marplatense donde los protagonistas llevan a cabo su luna de miel. El matrimonio que se conforma en *Se abre el abismo* ocupa una lujosa mansión, que busca ser un refugio de la virtud familiar. Es así que estas películas parecieran estar relacionadas al cine “de teléfono blanco”,<sup>29</sup> en cuanto los espacios en los que primordialmente se dan las situaciones que forman parte de las tramas de las películas son aquellos habitados por familias de orden burgués, oficinas de empresas e instituciones estatales y locales de esparcimiento asociados a empresarios o políticos. Este cine<sup>30</sup> se canonizó en el medio argentino luego del estreno de *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), y apuntó a las preferencias de los sectores altos que rechazaban las imágenes populares de los años treinta, a la vez que ofreció a sectores populares una representación aspiracional de la vida burguesa, donde la familia se convertía en mediadora del ingreso de la modernidad a la cotidianidad. De ese cine se desarrollaron dos modelos en Argentina durante esos años: por un lado el *cine de ingenuas*, donde una adolescente inocente y de carácter virginal era el sujeto del reconocimiento de una identidad femenina en los marcos de un hogar contenedor que se abría —y reactualizaba así los límites entre lo público y lo privado— a las transformaciones de la modernidad urbana pero mantenía aun la decencia y las buenas costumbres, a la vez que presentaba relatos románticos que poseían el aspecto de un idilio; por el otro, el modelo *de fiesta* que abrazó los nuevos tiempos de la posguerra y el peronismo y, a partir de la modernización de los centros urbanos, celebraba las transformaciones que pusieron “en cuestión el amor romántico, la monogamia, las instituciones sociales y las propias convenciones cinematográficas” (Kelly Hopfenblatt, 2019, p. 80). En este último modelo resulta

---

<sup>29</sup> “Estos films ponen en escena de modo explícito conflictos entre la modernidad y las tradiciones al exponer sus tensiones, fundamentalmente en torno a los personajes femeninos y sus roles sociales, y en torno a las relaciones entre las esferas pública y privada. Su representación adquiere un carácter lúdico, donde los sectores populares se ven reducidos al espacio del servicio doméstico y el mundo laboral se limita a profesiones liberales y empresarios industriales. La dimensión idealizada de sus relatos se refuerza en las estructuras narrativas a las que recurre, privilegiándose la farsa y el juego de falsas identidades. A partir de ellas se presentan conflictos románticos o familiares que permiten evidenciar y explicitar las convenciones y arbitrariedades de la sociedad” (Kelly Hopfenblatt, 2019, pp. 24-25).

<sup>30</sup> Inspirado en la *screwball comedy* de directores como Cecil B. DeMille y Ernst Lubitsch.

particular el lugar que ocupa la vertiginosidad y la inestabilidad de la vida urbana moderna en los relatos, todo en el marco de una sociedad en la que el consumo y el bienestar parecían estar al alcance de cualquiera que las desee. En tal sentido, los cambios también alcanzaban a la manera en que se vivía la sexualidad, ya que mientras en el cine de ingenuas el amor romántico prevalecía en parejas que postergaban los acercamientos íntimos para preservar la decencia de los hogares, en el modelo de fiesta las mujeres y hombres daban rienda suelta al deseo, que se acoplaba a la vitalidad y turbulencia de la vida en la ciudad. Particularmente los personajes femeninos, quienes se desprendían de los prejuicios y roles tradicionalmente asignados y decidían tomar actitudes farsescas y arriesgadas. Sin embargo, las películas que nombramos en este apartado parecerían ser una manifestación del lado oscuro de estos modelos.

Ana María en *Último refugio* es una ingenua —a diferencia de su hermana Silvia— y el espacio de la pensión familiar en el que tienen lugar el segundo y tercer acto del film comienza a presentar más aspectos afines al hogar de las familias del cine de ingenuas que las antiguas pensiones de arrabal habitadas por artistas. Sin embargo, en lugar de conciliar con los intereses modernos de Silvia y Carlos Dupont, la película de Reinhardt expulsa a esos personajes urbanos, al alejar a Ana María del protagonista, y al respetuoso y decente doctor Carel de la joven ingenua. En tal sentido, el final es pesimista. En el caso de *Ven, mi corazón te llama*, gran parte del relato tiene lugar en la *boîte* de Castro, ubicada en el centro de la ciudad y que, como expone el film, es centro de atención de personas pudientes. En este lugar es donde Lucila, la esposa del político Campos, ejecuta el “mal paso” y descende al vicio del juego, llevándola a deber una suma importante de dinero. Es en ese momento que Campos debe acudir a esclarecer la causa como querellante, para luego descubrir el turbio secreto de su esposa y arriesgar su moralidad y la de Lucila. Tanto Lucila como Sombra remiten a figuras anteriores del cine del período clásico industrial, como la joven que da el mal paso y la mujer de la noche que finalmente se redime para sacrificarse por un bien mayor, no obstante, el ingreso de Campos a estos espacios céntricos abre la posibilidad de una nueva vida vertiginosa en esa zona de la ciudad. Recordemos también que el cine de Manuel Romero se caracterizó por su carácter festivo de glorificación de la noche porteña. *Se abre el abismo* presenta a los miembros de la familia Ferry —en especial a Silvia— quienes, frustrados por la crueldad de su padre, deciden asesinarlo y acabar con su dominación. La relación que se establece entre la inocente, virtuosa y esforzada Silvia y el futuro juez Casares pone en peligro la tranquilidad de los miembros de la familia. Se hace visible la oposición entre el mundo idílico rural en el que viven originalmente Silvia y sus hermanos y el hogar que consiguen al comenzar a trabajar el aserradero del padre muerto. A pesar de que es un hogar cómodo y espacioso, los habitantes no lo ocupan con apego: se ven proyectadas sombras en los muros y se

pronuncia la distancia entre los personajes en los diálogos, mientras las pulcras vestimentas que empiezan a lucir denotan lujos superficiales. Mientras los protagonistas buscan conformar el hogar como un refugio ante los peligros que implican el regreso del pasado y el mundo exterior, el final no logra apaciguar la culpa que sienten tanto el juez como su esposa, y deben huir del espacio idílico. *El muerto falta a la cita* parece ser la que se acerca más a la comedia de fiesta, ya que el personaje principal, Daniel, es protagonizado por Ángel Magaña, quien supo encarnarse en la figura del hombre frágil estimulado por las transformaciones de la sociedad urbana y que es desestabilizado por el surgimiento de un nuevo modelo femenino, a la vez que representa el ascenso de una nueva burguesía (Kelly Hopfenblatt, 2019). Vemos al joven recorrer distintas locaciones que representan algunos de los diversos miembros de la sociedad: la casa de su futuro suegro, una *boîte*, una casa de verano en Mar del Plata, un taller mecánico. La razón de su trayectoria por estos lugares responde a un desvío en su camino a conformar una familia tradicional que se da por la aparición de un personaje nuevo en la vida de Daniel, la víctima de atropello en el estupor de la borrachera al regreso de su despedida de soltero, que resulta ser el extorsionador Franchi. Por todo ello, el protagonista del film de Chenal parece llevar consigo el *torbellino* de la vida urbana que implica una desestabilización de los parámetros tradicionales, y extiende la incertidumbre a todo el territorio nacional con una impronta casi turística (Kelly Hopfenblatt, 2019). No resulta casual entonces que el final de la película se dé en medio de una ruta mientras los protagonistas transitan su paseo automovilístico alocadamente y ponen en riesgo la vida de Franchi, luego de haber expuesto la identidad extorsiva del villano en el foyer del hogar de los recién casados. Asimismo, el film implícitamente alude al ascenso de una nueva burguesía, ya que Daniel, un arquitecto y exponente de las profesiones liberales, se enfrenta en la trama a Franchi, un mecánico, cuyo apellido italiano expone su origen como descendiente de inmigrantes. Así es que la película busca exponer las dificultades de la conformación de un universo familiar en un período caracterizado por la agitada movilidad social.

Podría decirse entonces que estas películas pertenecen a un modelo que comenzó a configurarse paulatinamente —según Berardi— *de representación pesimista* y oscuro, en el cual el amor no basta para solucionar los problemas, ya que se encuentra contaminado desde el inicio del vínculo, y “se impregna de una visión más negra (...). Puede llegar a ser un tormento del que no se puede escapar, y los amantes pasionales terminan con el tiempo en *matrimonios* fallidos” (Berardi, 2006, p. 88). Este parecería ser el caso de algunos de los films que señalamos, ya que, si bien *El muerto falta a la cita* cuenta con un final *feliz*, el film se carga de revestirlo con un tinte negativo al proponer a Daniel como un potencial asesino; de manera similar en *Se abre el abismo*, la unión entre Casares y Silvia —que pretende subsanar la muerte del patriarca Ferry con la llegada de una hija— no logra ocultar ni redimir



la complicidad del juez y su esposa en el crimen cometido; y mientras que en *Último refugio* la posibilidad del matrimonio queda truncada, tal negación de una satisfacción afectiva para Carel tiñe al cierre del film de un tono negativo. En todo caso, lo que estos films presentan es una ambigüedad moral poco corriente durante el período anterior y los inicios del que forman parte, y si bien vemos que hay una oposición entre la inocencia/virtud y la maldad, y una espacialidad que antagoniza la humildad con la riqueza y da cuenta de una visión maniquea del mundo, ciertos elementos en estos films hacen que estas obras no puedan ser consideradas solamente como melodramas populares, sino que en varios aspectos anticipan avances hacia el terreno del *noir*, lo cual se profundiza una vez que retomamos la noción de que “el *film noir* representaría una negación o una rebelión, a menudo castigada, contra el orden familiar” (Esquenazi, 2018, p. 222).

### **De viaje al *noir***

En tanto las películas mencionadas anteriormente exploran entramados criminales en los que los protagonistas pierden anclaje de los valores morales tradicionales y se subsumen en una ambigüedad moral que los desorienta, ingresan en buena medida en terreno temático *noir*. En varios momentos los personajes se ven abrumados por la inutilidad de sus fines y son víctimas de engaños que ponen en peligro sus vidas y tiñen de oscuridad el mundo que los rodea. No obstante, los finales son relativamente felices y dan un cierre aleccionador a los relatos en los que los personajes principales parecen perder su anclaje moral, al llevar a cabo reflexiones que sanan las faltas cometidas: la aceptación de la condena en *Último refugio*, el sacrificio de Sombra para salvar a Lucila y Campos en *Ven, mi corazón te llama*, el descubrimiento de la extorsión que había puesto en riesgo el matrimonio en *El muerto falta a la cita*, y la decisión de Casares de retirarse de su labor como juez para vivir con su familia en el campo en *Se abre el abismo*. Asimismo, en varias ocasiones la puesta en escena de estas películas enfatiza el carácter fatalista y onírico de los crímenes que tienen lugar, a partir de la utilización de iluminaciones, encuadres y concatenación de planos que desarrollan una expresividad diferente a las que en el resto de los films es expuesta. El asesinato cometido por el protagonista de *Último refugio* tiene lugar a la noche, mientras la cámara se acerca a una ventanilla a través de cuyas rendijas la luz ingresa débilmente e ilumina los rostros de manera oblicua (Figura 1); el crimen tiene lugar fuera de cuadro, mientras el rostro de Carlos comienza a fundirse lentamente con la ventanilla, para finalmente exponer un plano medio del protagonista cuyo gesto es desencajado, sus ojos están desorbitados y su respiración es jadeante, mientras la transpiración recorre sus facciones (Figura 2). A

partir de allí su estado de ánimo parece inundar el resto de la película: la habitación de la pensión que más adelante habita se vuelve tenebrosa, iluminada solamente por una estufa (Figura 3).

**Figura 1**

*Último refugio* (John Reinhardt, 1941)



**Figura 2**

*Último refugio* (John Reinhardt, 1941)



**Figura 3**

*Último refugio* (John Reinhardt, 1941)



De la misma manera, en *El muerto falta a la cita*, cuando Daniel sale en estado de ebriedad de su despedida de soltero y atropella a quien eventualmente resulta ser Franchi, la fotografía, los encuadres y el montaje del film se vuelven más opacos, oscuros y desorientadores: sólo es posible comprender lo que está sucediendo a partir de la lectura del rostro del protagonista. La interpretación de Ángel Magaña, cuyos movimientos erráticos y tensión corporal son privilegiados en la secuencia, nos permite inferir el shock que suscita el atropello de un ciclista, de quien sólo vemos los pies (Figuras 4 y 5). Durante la boda, nuevamente presenciamos un despliegue formal similar, cuando un vitral de la ventana de la iglesia donde tiene lugar la ceremonia recuerda a Daniel del hecho acontecido la noche anterior. La imagen del vitral se funde con el camino donde tuvo lugar el accidente, para luego cortar hacia un primerísimo primer plano del protagonista, sobre cuyo rostro absorto y agitado se

sobreimprimen los sucesos de la noche anterior mientras la iluminación vuelve a privilegiar los claroscuros y altos contrastes (Figura 6).

**Figura 4**

*El muerto falta a la cita* (Pierre Chenal, 1944)



**Figura 5**

*El muerto falta a la cita* (Pierre Chenal, 1944)



**Figura 6**

*El muerto falta a la cita* (Pierre Chenal, 1944)



Una puesta en escena y un montaje similares se usan para relatar el asesinato del patriarca Ferry en *Se abre el abismo*, ya que el espacio del taller familiar se vuelve un entorno truculento y macabro una vez que se lleva a cabo el crimen. Incluso esa escena acentúa aún más los rasgos expresivos al utilizar angulaciones oblicuas y desestabilizadas horizontalmente, en conjunto con el diseño sonoro que incluye el constante ruido del timbre de la sierra circular utilizada en el aserradero, y el empleo de primerísimos primeros planos de personajes que reaccionan ante el crimen, con los miembros de la familia en expresiones de terror y excitación, que a la vez que expresan horror, al mismo tiempo manifiesta anticipación y éxtasis, eliminando completamente cualquier límite moral entre los miembros de la anteriormente esforzada y virtuosa familia (Figuras 7 a 10).

**Figura 7***Se abre el abismo* (Pierre Chenal, 1945)**Figura 8***Se abre el abismo* (Pierre Chenal, 1945)**Figura 9***Se abre el abismo* (Pierre Chenal, 1945)**Figura 10***Se abre el abismo* (Pierre Chenal, 1945)

Este tipo de puesta en escena regresa hacia el final de los relatos, durante el tercer acto de la narración, y coincide con los momentos en que los protagonistas de los films descubren la verdad detrás del ardid villanesco en el que se vieron envueltos. La luz recorta las sombras de los personajes y le otorga prioridad a la ubicación de estos, al utilizar más extensivamente la profundidad de campo en la escena. La utilización de estos recursos formales funciona simbólicamente como la caída del velo que no permitía ver la realidad sobre el mundo en que los personajes vivían; la duda comienza a ser la nueva ley que rige dicho mundo. El momento en que Daniel descubre en *El muerto falta a la cita* que a quien atropelló realmente es a Franchi está cargado de luces y sombras tenebrosas, y a continuación, la casa donde tiene lugar el enfrentamiento final es presentada con una iluminación en clave baja que permite que las luces que ingresen desde el exterior se recorten en los cuerpos y los rostros de los protagonistas (Figuras 11 y 12).

**Figura 11***El muerto falta a la cita* (Pierre Chenal, 1944)**Figura 12***El muerto falta a la cita* (Pierre Chenal, 1944)

Durante la mayor parte de *Se abre el abismo* la narración tiene lugar en las horas diurnas, en el espacio abierto del campo o las calles abiertas del pueblo cercano. Hacia el final del film, cuando Casares se dirige junto uno de los hijos de Ferry hacia el viejo aserradero en que trabajaba toda la familia, intuye (a partir de la observación de una sierra circular atada a una campana) que se encuentra en el lugar del crimen y que quienes lo asesinaron fueron los miembros de la familia Ferry. El espacio que alguna vez sirvió como fuente de trabajo es ahora un lugar brumoso, opaco, y en el cual las sombras que caen sobre los rostros de los personajes dejan ver sus rasgos con mayor brusquedad (Figura 13). Lo mismo sucede con la sierra circular, que acumula en su materialidad una carga semántica oscura: sigue afilada y brillante como el día del crimen de Ferry, y durante toda la escena los dientes de ésta se ubican por debajo de los personajes, al estar ubicada entre ellos y la cámara que encuadra cada toma (Figura 14). Del mismo modo que sucede en *El muerto falta a la cita*, la iluminación de corte expresionista se mantendrá hasta que se diluya el nivel de tensión al final de cada film.

**Figura 13***Se abre el abismo* (Pierre Chenal, 1945)**Figura 14***Se abre el abismo* (Pierre Chenal, 1945)

Es conveniente aclarar que estas escenas funcionan como espejo de aquellas en las cuales les acaece una situación particular a los protagonistas del film: el accidente en *El muerto falta a la cita* y el asesinato del padre en *Se abre el abismo* abren la posibilidad de elementos perturbadores en mundos casi idílicos, y las escenas descriptas anteriormente afirman la existencia de un universo de sentidos en que la moral se relativiza y se torna endeble.

En tal sentido, la composición formal que desarrollan tanto John Reinhardt en *Último refugio* como Pierre Chenal en *El muerto falta a la cita* y *Se abre el abismo*, privilegia la oscuridad y la profundidad, tal como Esquenazi describió: “En ese universo, las fuentes luminosas carecen de peso comparadas con las sombras, sólo iluminan fragmentos de la ciudad de tal manera que lo frágil y lo efímero se imponen” (Esquenazi, 2018, p. 297). Las escenas descriptas exponen rostros y figuras humanas subsumidas en tinieblas, con iluminaciones que separan en distintos planos a los personajes entre unos y otros, con luces que producen duras sombras sobre las caras, ubicadas de manera que acentúan los rasgos de los actores de manera poco glamorosa. Por otro lado, sólo algunas manchas luminosas son reconocibles en los espacios como el taller mecánico que recorre Daniel en *El muerto falta a la cita* y el aserradero de *Se abre el abismo*, lo cual convierte a esos entornos en lugares misteriosos y amenazantes.

En cuanto a la estructura narrativa, recordemos que Jean-Pierre Esquenazi (2018) define el esquema narrativo del *film noir* a partir de una macroestructura (iniciada por la *escena primitiva*) —en el plano de la sintaxis— unido a un universo ficcional (la ciudad *noire*) —en términos semánticos— que articulan el accionar de unos personajes insertos en una situación inicial que se les presenta como una “bisagra” que les permite observar y vivir de manera diferente el mundo en el que viven. En ese sentido, los personajes principales de los *noirs* que analiza este autor son considerados *weak guys* que viven taciturnamente en mundos anodinos que no les presentan alternativas excitantes, hasta que se enfrentan con la representación de un mundo imaginario que les ofrecería la transformación que están buscando. De esa manera, la *femme fatale* es la catalizadora de dicho cambio, que en realidad tiene lugar en la imaginación del protagonista, pues el mundo comienza a estar regido desde entonces a partir de las lógicas de su propio deseo. Toma entonces lugar en la narración y en los hechos que debe atravesar el protagonista una lógica “de pesadilla” que se acopla a una estética de realismo y angustia. No obstante, aplicar como una “matriz” analítica esta estructura dejaría de lado los elementos pragmáticos —como los entiende Rick Altman (2000)— que inciden en las producciones locales. Como hemos explorado más arriba, los determinantes propios de las industrias culturales argentinas dieron lugar a una prevalencia del melodrama en las narrativas cinematográficas, donde el reconocimiento final de la virtud (principalmente femenina) lleva a finales donde el sacrificio

por el bien común (en especial de la familia) cobra relevancia. En tal sentido, ese aspecto puede ser la razón por la cual la *femme fatale* no se hace presente en una dimensión fundamental como sí lo hace en el *noir* estadounidense. Sin embargo, en *Último refugio*, *Ven, mi corazón te llama*, *El muerto falta a la cita* y *Se abre el abismo* las mujeres se vuelven factores importantes en la desestabilización de los valores y guías morales de los protagonistas masculinos: Carlos DuPont se fascina con Silvia, y el reconocimiento de su fragilidad masculina lo conduce a cometer un crimen para satisfacer los deseos de la mujer; el descubrimiento por parte de Campos de la recaída en el vicio del juego de su esposa lleva al político a transitar por *boîtes* y clubes nocturnos donde su moral es puesta en juicio al conocer a Sombra Rey, la asesina del perverso Castro; Daniel, en *El muerto falta a la cita*, es seducido por una joven durante su despedida de soltero y, cuando decide salir de la fiesta a buscar más bebidas alcohólicas para continuar con el jolgorio, atropella a un transeúnte; y la presencia de Silvia, la menor de las hijas de Ferry en *Se abre el abismo*, provoca que el juez Casares se enamore de ella y dude de sus códigos morales y la importancia de la Ley.

Luego de estas películas que anticiparon y prefiguraron aspectos locales de la producción de cine negro en Argentina, creemos que hubo dos films que pusieron en igual medida durante el desarrollo de sus relatos elementos melodramáticos como *noir*: nos referimos a *El ángel desnudo* de Carlos Hugo Christensen y *Camino del infierno* de Daniel Tinayre y Luis Saslavsky, ambas estrenadas en 1946.

En el primer film —una adaptación de *La señorita Elsa* (1924) de Arthur Schnitzler, y caracterizada por Kelly Hopfenblatt (2019) como un *melodrama erótico* que fue motivo de censura por presentar a la protagonista de 16 años sin ropas— somos testigos del *racconto* que Gaspar Las Heras realiza para explicitar a los policías el crimen de Lagos Renard, un artista que vive en Río de Janeiro, que provocó la muerte de Elsa, la hija del protagonista, quien había acudido al hombre con el fin de solicitar ayuda para solventar las deudas del juego paterno; el desarrollo del film aborda el acorralamiento al que es sometida la joven por parte tanto de su padre como de Lagos Renard, quien se obsesiona con la posibilidad de verla desnuda; para librarse del perverso hombre y del peso de la deuda paterna, Elsa decide asesinar al villano, sin embargo, mientras forcejean, la joven dispara con el revólver que llevaba escondido sobre ella misma, y acaba así con su vida. La segunda película, colaboración directoral de dos célebres directores del período clásico argentino, es una adaptación de la novela homónima de Gina Kaus, y cuenta la historia de la muerte de Laura, una acaudalada viuda que cruza destinos con Alberto, el protagonista del film, un joven y humilde pintor con quien rápidamente se casa; sin embargo, los celos de la mujer se intensifican cuando Alberto conoce a Irene, una empleada de la empresa perteneciente a la viuda; todo ello conduce a constantes amenazas de

suicidio por parte de Laura, quien eventualmente muere, y cuando la investigación policial no logra concluir acerca de las causales de su deceso, el protagonista rememora el encubrimiento del asesinato de su esposa como un suicidio. Si bien ambos films serán objeto de análisis en próximos capítulos, aquí nos referiremos en buena parte a la forma en la cual los mismos exponen el alejamiento paulatino de motivos melodramáticos en el cine argentino para incidir en temas, estilos y estructuras narrativas más afines al *noir*.

Tanto en la película de Christensen, como en la de Tinayre-Saslavsky hay mujeres que llevan a que hombres desorientados y desesperados cometan acciones fatales que acaben con vidas ajenas. En tal sentido, el recorrido de esos hombres se asemeja al de los *weak guys* que Jean-Pierre Esquenazi caracterizó. Sin embargo, no podría decirse que Elsa (de *El ángel desnudo*) y Laura (de *Camino del infierno*) compartan las mismas características. Mientras la segunda posee rasgos que la acercan a las *femmes fatales*, la primera se asemeja demasiado a las ingenuas que más arriba mencionábamos. Laura posee dinero, un hogar lujoso y se viste y arregla vistosamente, logra fascinar al protagonista luego de un primer encuentro, y más adelante lo conduce a cometer un crimen. Elsa, no obstante, arranca el film siendo una joven ingenua en transición, ya en la etapa final de la concreción de un amor romántico con su joven novio Mario; sin embargo, el viaje a Río de Janeiro enciende en ella rasgos de su personalidad que aún desconocía; y de esa manera su recorrido indica el reconocimiento de una identidad femenina capaz de provocar pasiones desmedidas en los hombres. Por ello, en ambas películas se puede observar un carácter transicional: los débiles y perturbados protagonistas masculinos son influidos por mujeres que ponen en crisis sus roles tradicionales, sin embargo, su tránsito aún tiene lugar en espacios cerrados como mansiones lujosas, así es que aún perviven en ellos rasgos del gótico.

Estos films (a los cuales se podría agregar *Se abre el abismo*, ya que es una transposición de la novela de 1934 *Vía Mala* escrita por John Knittel), realizados y estrenados durante los años en que el peronismo conformó un poder estatal extensivo, constituyen lo que Emilio Bernini (2009) categorizó como “transposiciones cultas”. Tales obras eran en su mayoría adaptaciones de textos canónicos de la literatura europea del siglo XIX, producidas a los fines de escapar de la censura, en un momento en que el Estado comenzaba a ocupar el lugar que económicamente les correspondía a los estudios. La “Nueva Argentina” exigía normas morales más claras y el control ideológico del cine haría posible llegar a las audiencias los valores correspondientes, por ende, el acceso a los textos decimonónicos europeos por parte de algunos realizadores “sería así el modo con que la industria asume, y a la vez en cierto modo neutraliza, las exigencias estatales, tanto las morales y políticas, como aquellas que los funcionarios mismos llaman ‘artísticas’” (Bernini, 2009, p. 90). A su vez, por más que las obras tengan lugar en contextos y períodos ajenos, las transposiciones realizadas podían tanto utilizar esos universos



como también transcurrir en un “extraño presente sin época” (Bernini, 2009, p. 93) que evitaba referencias al Estado, incluso cuando las películas retrataban exteriores reconocibles de la ciudad de Buenos Aires. Aún si las novelas en las que se basan las películas que nombramos previamente no fueron producidas en el siglo XIX, la procedencia extranjera de las mismas puede haber sido un factor importante a la hora de introducir historias pesimistas que no describan una realidad contemporánea, sino que —como describía Norbert Grob— generalicen la materia social y política concreta de Argentina en esos años.

Por otro lado, las influencias que Esquenazi (2018) reconoce en el *noir* también dan cuenta de la potencia de la literatura como producto de una realidad contemporánea, asimilable también al *melodrama de sangre* que James Naremore (2008) advierte como influjo del cine negro. El género gótico y la segunda literatura *hardboiled* de los años 30 en Estados Unidos —representada por la obra de autores como James Cain y Cornell Woolrich— son, según Esquenazi, la fuente principal de la estética y tonalidad *noir*: “la heroína inquisitiva del gótico y el *weak guy* del *film noir* actúan de maneras similares, al principio perturbados o fascinados por un personaje del sexo opuesto, y luego decididos a resolver el misterio que esta encarna” (Esquenazi, 2018, p. 283). La estructura que haría que los protagonistas del gótico y el *noir* inicien su trayecto es la misma: la salida de un mundo normal hacia otro que aparentemente no presenta huida posible; un personaje débil pero soñador enclaustrado en dicho mundo gracias a la presencia de otro personaje que despierta en el primero al deseo a través de un encuentro transgresor; el descubrimiento del aspecto laberíntico y engañoso de ese mundo. Las diferencias trascendentales entre los dos géneros se situarían, por un lado, en la extrapolación del castillo del gótico que representa la ciudad *noir*.<sup>31</sup> Por el otro, la inversión genérica y de edad en los protagonistas de los films: mientras en el gótico la protagonista es una joven inocente, en el *noir* este rol es cumplido por un hombre de mediana edad, víctima de la dureza de la vida urbana. Del mismo modo, los villanos también sufren una inversión: el caballero misterioso del gótico es reemplazado por la mujer fatal seductora del *film noir*. En los casos de las películas de Christensen y Tinayre-Saslavsky no existe una extrapolación completa del *castillo* gótico. Los relatos tienen lugar en un espacio intermedio: el hogar de los villanos y las intermediaciones, que aún están impregnadas de la carga perversa de sus intencionalidades. Por ello es que en la escena en que Elsa descansa en las playas de Río de Janeiro, la presencia de Lagos Renard logra modificar el estado de ánimo de la joven, del mismo modo durante la visita a la ópera —momento en que la joven toma la decisión de acudir al hogar del artista para dar fin al tormento— la cámara se acerca al rostro de la muchacha, quien visualiza las olas

---

<sup>31</sup> “Los sótanos, escaleras oscuras, criptas, bosques del gótico se transforman en calles sin salida, hoteles baratos, bares de luces contrastantes, avenidas desiertas del *film noir*. (...) Los dos principios que rigen la puesta en escena de las películas del género, la oscuridad y la profundidad, colaboran vigorosamente en esta transformación” (Esquenazi, 2018, p. 287).

que rompen contra las rocas de la playa mientras el rostro del extorsionista se superpone en la pantalla, y luego de desvanecerse, las olas se funden finalmente con el lloroso rostro de Elsa, sumida en una penumbra que acaba cuando Mario (su novio) la besa en la mejilla (Figuras 15 y 16). Esas ocasiones cuentan con el mismo trabajo de puesta en escena e iluminación que el hogar de Lagos Renard, el cual es registrado también con encuadres picados (y contrapicados) para sugerir el poder que ejerce el hombre sobre la joven, a la vez que incluye en su escenografía esculturas iluminadas con luces duras que producen sombras sobre las mismas y acentúan la profundidad del espacio, cuyo fondo oscuro parece extenderse hacia el infinito (Figuras 17 y 18).

**Figura 15**

*El ángel desnudo* (C.H. Christensen, 1946)



**Figura 16**

*El ángel desnudo* (C.H. Christensen, 1946)



**Figura 17**

*El ángel desnudo* (C.H. Christensen, 1946)



**Figura 18**

*El ángel desnudo* (C.H. Christensen, 1946)



La casa de Laura en *Camino del infierno* cuenta con los rasgos característicos de las fastuosas mansiones del cine del período, en las que la familia resulta el resguardo primordial ante las amenazas de la modernidad, sin embargo, la enigmática y seductora viuda recubre ese recinto con una carga de

misterio, que se profundiza aún más cuando los celos de la mujer frustran la relación con Alberto. En varias ocasiones la iluminación refuerza el carácter claustrofóbico y de cautiverio del hogar, al iluminar los entornos solamente con la luz exterior, que produce en las paredes y rostros líneas oblicuas (Figura 19), las mismas que recubren las ropas y la sombrilla individual de Laura en una escena que tiene lugar en exteriores (Figura 20), y que también se presentan en la iluminación de las oficinas de la empresa de la viuda (Figura 21). Cuando finaliza el film, y la inscripción sobre la pantalla pone de manifiesto que el amor entre Alberto e Irene no tendrá futuro, Alberto cree oír nuevamente la voz de su difunta esposa, a la vez que la fotografía recupera las tonalidades y características que se hallaban en la mansión, mientras por una ventana con rendijas similares a las formas que se proyectaban en las paredes del hogar de Laura ingresa una leve brisa que mueve los cortinados (Figura 22).

**Figura 19**

*Camino del infierno* (Tinayre y Saslavsky, 1946)



**Figura 20**

*Camino del infierno* (Tinayre y Saslavsky, 1946)



**Figura 21**

*Camino del infierno* (Tinayre y Saslavsky, 1946)



**Figura 22**

*Camino del infierno* (Tinayre y Saslavsky, 1946)



En tal sentido, la composición formal y estética de estas dos películas acentúa el carácter fatalista y onírico del *noir*, a lo que se suma la narración de temporalidad fragmentada, y que es motorizada en los films una vez que acontece el deceso de los personajes que atormentan a los hombres débiles: Gaspar Las Heras y Alberto. Tal recurso parecería unirse a la imposibilidad de los motivos e inutilidad de las acciones que desarrollan los personajes, quienes finalmente sucumben ante las exigencias de un mundo que perdió todo asidero moral o se rinden ante la imposibilidad de encontrar sosiego.

Tanto Christensen como Tinayre y Saslavsky fueron directores que provocaron reacciones considerables en la industria. Sobre el primero podría decirse que inauguró una serie erótica en el cine argentino que consistió en “un desafío desde dentro del sistema. O, mejor, un doble discurso inquietante que no llega al escándalo” (Ruffinelli, 1998a, p. 287). *El ángel desnudo*, junto con *Safo* (1943) y *Los pulpos* (1948) componen un conjunto de obras en que los personajes masculinos se dejan desviar por la pasión desencadenada por las mujeres, que son objetos de deseo y de tormentos de esos hombres, son obras que parecen demostrar un insulto a la sociedad, pero que finalmente castigan a los personajes para hacerles caer en ellos el peso de la culpa y el pecado. En el caso de Tinayre, la predilección por el policial se convertiría en la característica determinante de su obra luego del estreno de *Camino del infierno*, donde films como *A sangre fría* y *Danza del fuego* (1949) darían cuenta de su creatividad, artesanía, refinamiento y vocación por el sensacionalismo y el exceso, a pesar de que algunos críticos consideren que en algunos casos recayó en mal gusto (Rosado, 1993). Con todo, estas dos películas marcan un avance en el tránsito hacia un *noir* local, recorrido que concluiría con el arribo de *A sangre fría* en 1947, otra colaboración entre Daniel Tinayre y Luis Saslavsky.

### **El camino del género**

Como afirmamos al inicio de este capítulo, *A sangre fría* incluye en el desarrollo de su relato elementos temáticos, narrativos, de puesta en escena y montaje que remiten en gran medida a los postulados del cine negro. En primer lugar, el film aborda desde el inicio la exploración de espacios menos frecuentados en obras del período, como cárceles, barrios humildes, locales céntricos, descampados surcados por vías de tren, con lo cual el peso de lo urbano y la modernidad de la ciudad se asoman como peligros. A la vez, la temporalidad del film privilegia la nocturnidad y la creación de atmósferas siniestras en los interiores de la mansión de la familia Román a partir de la preponderancia de la oscuridad y la profundidad generadas mediante la utilización estilizada de la iluminación, donde franjas de luz dura se proyectan sobre superficies y rostros, acentuando los rasgos de los intérpretes y

cargando al abigarrado hogar de un halo de misterio y crueldad, lo que revela un grado notable de influencia del gótico (Figuras 23 y 24).

**Figura 23**

*A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947)



**Figura 24**

*A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947)



En segunda instancia, los personajes principales son movidos por las pasiones que los instan a creer en el encanto de aquellos sujetos que son objeto de sus deseos. Esto conduce eventualmente a una fatalidad que vuelve inútiles las motivaciones de sus acciones. Además, el motor de la confabulación criminal une a los protagonistas en una veta emocional que no les permite distinguir la codicia del deseo, y arrastra con ello al mundo que los rodea, cargando de angustia y ansiedad los entornos que transitan, y oscureciendo, a la vez, la existencia de aquellos que terminan ligados al caso, como la anciana Sabina Zani y el hijo del doctor Morel. En ese sentido, el conflicto del film inicia con una *escena primitiva* que ocurre una vez que Elena cruza miradas con Fernando en la sala de la mansión de su tía. El juego de seducción se imprime en el montaje que repara en los movimientos de los protagonistas, una coreografía que expone a Elena en una obligada tensión física que la restringe de expresar sus deseos, mientras Fernando se contonea, primero en el piano que toca en el primer instante de cruce de miradas, y luego en la cocina, espacio en el que, mientras la protagonista realiza sus tareas laborales, el hombre gira alrededor de ella (Figura 25). Más adelante, cuando Elena cede a sus deseos y manifiesta su intención de librarse de *ser como es*, Fernando expresa su ambición de obtener dinero a partir de la muerte de su tía, con lo cual él se convierte en un hombre fatal, un giro característico que se basa en determinantes locales del cine negro, al exponer una humilde joven que da “el mal paso” cuando confía en un hombre de clase más alta proveniente del centro de la ciudad, pero que a la vez recae en el pecado al reiterar los hechos que antes la habían llevado a la cárcel. Tal contenido anuda con una concepción contemporánea a la producción del film y la novela, ya que “los imaginarios sociales sobre las empleadas domésticas proveyeron motivos ideológicos esenciales para la cristalización de representaciones conscientes e inconscientes de la feminidad. Forjaron pilares del

suelo simbólico del primer peronismo” (Acha, 2014, p. 65). Por un lado, esas mujeres —en muchos casos provenientes del humilde interior del país— eran miradas con ojos juzgantes por parte de personas de sectores sociales pudientes, quienes las empleaban, pero a la vez las marginaban de sus derechos laborales, y las consideraban un peligro sexual que atentaba contra las morales católicas de clase media, ya que en varias ocasiones algunas mujeres ejercían una *vendetta* (que llegaba a la comisión de crímenes) contra los hombres ricos que las seducían y abandonaban. Asimismo, el peronismo las adoptó como parte de sus reivindicaciones sociales, y así formaron parte de aquellos “cabecitas negras” por quienes ese movimiento pugnaba y que se identificaban con la figura de Eva Perón. En el film existe también una *femme fatale* personificada por Linda Moreno, la mujer a quien Fernando realmente desea, y es para suplir sus deudas que pretende conseguir dinero de manera ilegal. Al principio del capítulo destacábamos la relación de la película con la literatura *negra* del período al ser una adaptación de la novela de Luis Saslavsky (quien colaboró con la producción y el guion del film), que se enmarca en un momento de cambio en la representación del crimen en la prensa, y por ende en la literatura y en el cine de Argentina desde los años 30, en los cuales las descripciones de los hechos criminales se vuelven más interesantes que la investigación para resolverlos (Setton, 2015). A su vez, tanto en la novela como en el film la cuestión onírica ocupa un lugar importante, ya que mientras que en el texto original se describe un sueño de Elena en el que se enuncia que “los trenes van hacia tu muerte”, en la película la protagonista describe ese sueño a su cómplice en una escena en la que la luz proveniente de las ventanas de los trenes da una apariencia expresiva particular al proyectarse en constante movimiento sobre sus rostros (Figura 26).

**Figura 25**

*A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947)



**Figura 26**

*A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947)



De esa manera se pone de manifiesto “el influjo del psicoanálisis en boga” (Setton, 2015, p. 331) y a la vez ese mundo onírico se convierte en un determinante para la fatalidad de los personajes

a bordo de un tren. Ese y otros rasgos<sup>32</sup> unen a la película a una tradición negra no sólo cinematográfica, sino literaria, y por ello, se unen a la noción que tanto Naremore como Esquenazi elaboran de un imaginario cultural caracterizado como *melodrama sangriento*. Es la obra de James M. Cain y Cornell Woolrich la que parecería haber influido a Luis Saslavsky en la elaboración de su novela y la eventual película realizada en colaboración con Daniel Tinayre, ya que

[...] los personajes se vuelven individuos comunes, representantes de una clase media vulgar. Seguimos la trayectoria de un descenso al infierno de los personajes, vivida desde el interior de ellos mismos y sin escapatoria posible. Traición, regresión, opacidad adquieren relevancia. Dramatizadas en extremo, se transforman en sinónimos de encierro definitivo para los personajes: ningún *deus ex machina* será capaz de salvarlos ni de condonar sus faltas. El mal se ha vuelto tan familiar que ya no se lo juzga. Esa segunda vertiente *hardboiled* es la que será llevada a la pantalla por el *film noir* (Esquenazi, 2018, p. 275).

¿Entonces a qué se debe esta nueva inclusión en el cine argentino de temas y categorías genéricas que responden a rasgos del *noir*? ¿Han adoptado estos directores y guionistas rasgos en su producción que implican un movimiento dentro de la cinematografía argentina? ¿Acaso esta aparición de temas y contenidos responde a demandas de un mercado en crecimiento que genera nuevos productos y busca atraer más público a las salas? Para entender la respuesta a estas cuestiones podemos observar algunos aspectos pragmáticos que dieron origen al ciclo inicial *noir* en Hollywood.

Aquellos aspectos temáticos y sintácticos que describimos hasta aquí ayudan a reconocer un recorrido genérico que da cuenta de similares transformaciones que se dieron en las industrias cinematográficas argentinas y estadounidenses en un período que ha sido reconocido históricamente como el de crecimiento y expansión masiva. En ese sentido debemos, en adelante, entender la conformación de géneros en esas industrias como un proceso en el cual diversos actores, empresas e instituciones conforman una serie de producciones que, en retrospectiva fueron vistos por los miembros de la comunidad crítica como parte de un ciclo genérico.

---

<sup>32</sup> “El dinero como motivación del crimen y de las relaciones humanas, una sociedad criminalizada, las muertes violentas en el final del relato, la presencia de los personajes fatales —Linda y Fernando—, las frases mordaces, las traiciones constantes y los pactos provisorios, la perspectiva de narración situada dentro del ámbito del crimen, el azar como determinante fundamental del avance de la trama, las desigualdades sociales —el capricho de los ricos y el rencor de clase de los pobres—, el erotismo, el mundo onírico y el motivo del doble, el vínculo de raigambre psicoanalítica entre erotismo y muerte, los comportamientos semianimales de los personajes, los móviles irracionales de las acciones, el peso melodramático del pasado como destino, la tragedia de la *unknown woman*, y la imposibilidad de escapar a un mundo en degradación, con características claramente naturalistas, son algunos de los elementos que hacen de *A sangre fría* una de las tempranas novelas negras argentinas, que a su vez dialoga fluidamente con el cine *noir* contemporáneo” (Setton, 2015, p. 331).

Los cuatro films lanzados en 1944<sup>33</sup> que Según Jean-Pierre Esquenazi ayudan a comprender las razones por las cuales en Hollywood comienza a darse el clima propicio para la producción de films que aborden las temáticas y consoliden la estructura *noir* reúnen determinados aspectos en su producción que cristalizan las transformaciones necesarias para el desarrollo del *noir* en la industria cinematográfica estadounidense:

Al revés de lo que ocurre con otras producciones genéricas, que son más o menos planificadas y elaboradas por la dirección de los estudios, el *film noir* es el resultado de iniciativas espontáneas que terminan siendo convergentes, y de inmediato el impulso es seguido por la dirección de los estudios que por efecto de rebote se suman al éxito que obtienen esas películas (Esquenazi, 2018, p. 87).

Resultó paradójicamente paradigmático el enfrentamiento que llevaron adelante el productor Joseph Sistrom junto a Billy Wilder ante la Production Code Administration (PCA) para poder realizar *Double Indemnity* (adaptación de la polémica obra de James M. Cain), y al comparar el modo en que fueron producidos los films restantes, concluye que en ellos se da una serie de coincidencias: un encuentro entre un productor joven y ambicioso y un director que obtiene un lugar más importante en la elaboración de la película; la confrontación de los autores con la censura de la PCA; la incidencia de novelistas surgidos o influenciados por el movimiento literario “*hardboiled*”; la asociación de emigrados germánicos (provenientes de Austria y Alemania) e intelectuales norteamericanos durante la elaboración de la película; la voluntad de realismo de los autores proveniente de la exigencia de austeridad por parte de los estudios; un gran compromiso de los principales colaboradores (Esquenazi, 2018, p. 101).

Es evidente que estas coincidencias no se pueden trasponer de manera directa al contexto argentino, pero nos podemos permitir realizar una serie de asociaciones intuitivas que nos posibiliten comprender el ingreso de temas y estructuras afines al *film noir* en nuestro país. Ya hemos expuesto la necesidad industrial de realizar obras cinematográficas que puedan captar la mayor cantidad de audiencia y hemos hablado de cómo, dentro del “molde” del melodrama, la mayoría de los films nacionales del período industrial encontraron su estructura matriz, además de referir a motivos propios del criollismo y el imaginario tanguero. Sin embargo, nos interesa reconocer la influencia de vínculos entre agentes, instituciones y productos culturales que dieron origen a los films que hemos seleccionado.

---

<sup>33</sup> *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Phantom Lady* (Robert Siodmak, 1944), *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944) y *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944).



Hacia 1933 se introdujeron en Argentina las primeras normas de producción de actividad cinematográfica, al ver los miembros del Estado la creciente popularidad y desarrollo comercial que la industria estaba experimentando. En las nuevas normativas se incluyó la creación de un Instituto Cinematográfico Argentino, dirigido por Carlos Pessano y Matías G. Sánchez Sorondo. Recién en 1936 el presidente Justo decretó la organización del Instituto —con Sánchez Sorondo a la cabeza— que pretendería orientar la producción hacia “la idea de generar un cine de arte, ligado a la defensa de valores religiosos, folclóricos e históricos, en detrimento del cine de ‘muchedumbres’ que producían los ‘comerciantes’ locales sobre la base del tango y del melodrama” (Kriger, 2009, p. 28). Del mismo modo que el Estado reclamaba la promoción de un cine de contenido moral cristiano, las revistas especializadas en la industria cinematográfica llevaron adelante una cruzada similar por la búsqueda de la “calidad”. En primer lugar, *Heraldo del Cinematografista*, publicación creada y dirigida por Israel Chas de Cruz, elaborada y direccionada hacia dentro del círculo productor y exhibidor de films, contenía una sección dedicada a la crítica de películas a través de tres tipos de puntaje (argumento, valor comercial, valor artístico). Con ello, *Heraldo* pretendió en un mismo movimiento orientar a los empresarios de la industria como también ejercer una pedagogía cultural a los fines de conformar un público ávido de cine argentino (Gil Mariño, 2013). En ese sentido, las películas reseñadas con puntaje bajo, regular o regular-buena eran recomendadas para ser proyectadas como “aptas para cines populares” o “para salas de barrio” asociando el cine de baja calidad con el consumo de los sectores populares. Sin embargo, a pesar de la condena a cierta imagen de lo popular como vulgar, las “producciones de buena calidad artística que retoman tópicos populares canonizados en otros objetos culturales como el tango, son percibidas como parte de las imágenes de lo nacional que el cine debe perseguir para consolidarse en el mercado local y regional” (Gil Mariño, 2013, p. 84).

La perspectiva que propone *Heraldo del cinematografista* es entendible como la búsqueda del afianzamiento —por parte de la industria y sectores del público interesados por el desarrollo de la actividad cinematográfica argentina— del interés por incluir en las películas características que les permitan competir de igual a igual con las monumentales obras hollywoodenses. Para este fin, la crítica llevada adelante por esta revista intentó leer aquellos aspectos que otorgaban una primacía al valor cultural local de los films por sobre el carácter comercial de las películas, sin perder de vista la relación intrínseca entre esos aspectos. En ese sentido, *Heraldo* buscó tener influencia en las discusiones sobre los mecanismos de regulación y la legislación cinematográfica de entonces.

Asimismo, *Cinegraf*, revista especializada elaborada por la editorial Atlántida y dirigida por el futuro director del Instituto de Cinematografía, Carlos Pessano, representa la visión burguesa y conservadora de la crítica cinematográfica. De ese modo, la publicación expresa su descontento con la

inclusión de motivos nacionales en las películas a partir de la consideración de que estos tópicos volvían a las películas “vulgares” y atentaban contra las buenas costumbres. Si bien la preocupación iba dirigida hacia la sociedad argentina, la mayor inquietud de los redactores de esta revista residía en que estos filmes se difundían como cine nacional en los mercados extranjeros. Por otra parte, las revistas *Antena* y *Sintonía* se esforzaron por popularizar figuras conocidas en el ámbito radial y teatral en su afán de abrir espacios de la burguesía a los sectores populares: “en esta apertura, son las mismas revistas quienes se autoproclamaban como tutoras del proceso de elevación cultural del gusto popular” (Gil Mariño, 2013, p. 88). Las preocupaciones reflejadas por las revistas buscaban repercutir en la incorporación de públicos más amplios para las películas argentinas, al expandir el universo de representación y apelar a un “espectador modelo” más culto. Ello, eventualmente “redundaría en beneficios económicos para la industria, que permitirían la extensión de la producción y una mayor variedad en los argumentos” (Kelly Hopfenblatt, 2015, p. 5).

Es así que para el año 1939 caían en decadencia las películas que contaban en sus argumentos con elementos provenientes del sainete y el género chico criollo y comenzaban a incorporarse a la industria guiones de autores como Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos. Las revistas de entonces consideraban que el futuro del cine argentino depararía el arribo a los objetivos que las búsquedas estéticas perseguían y los reclamos que las mismas publicaciones manifestaban. Según ellas, el film que reunió las características para elevar la calidad estética, técnica y de contenido moral fue *Así es la vida* (1939) de Francisco Mugica, la primera comedia “de ingenuas” donde los protagonistas alcanzan el ascenso social a través del trabajo honesto y la cohesión familiar y consiguen bienestar en el mundo moderno al lograr formar parte de una burguesía industrial y profesional, a la vez que se remarca en el film la ascendencia inmigrante de la familia. A pesar del éxito de ese film, hacia finales de 1939 la afluencia del público a las salas donde se exhibían films argentinos iba en decadencia y las revistas siguieron manteniendo su postura férrea acerca de la necesidad de apelar a los gustos de los sectores medios y la burguesía, a la vez de que se incorporen nuevas estrellas que presentaran lugares “no comunes” en el cine nacional. En una línea similar, Manuel Romero iniciaba en 1938 la trilogía de *screwball comedies* protagonizadas por Paulina Singerman —*La rubia del camino* (1938), *Isabelita* (1940) y *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942)— donde cambiaba gradualmente la manera en que se representaban las clases sociales y sus diferencias, y se distanciaba al menos parcialmente de sus films anteriores donde los imaginarios criollistas y tangueros eran reivindicados en espacios como los arrabales, el puerto y la noche en el centro de la ciudad. En estos films el trabajo y el sacrificio pasan a ser centrales en la búsqueda de ascenso social y el afianzamiento de la solidaridad entre clases para el bienestar social. Podemos ver esto en el final de *Ven... Mi corazón te llama*, con el sacrificio

llevado adelante por Sombra, la cantante de la *boîte* y verdadera asesina de Castro, quien se entrega a la justicia al ver el sacrificio llevado adelante por Campos, anteriormente dispuesto a presentar todas las pruebas que atribuyan a su esposa el crimen, y de esa manera permite que se reconstituya el matrimonio del protagonista. De ese modo, Romero cede a los reclamos que las revistas y las instituciones hacían a la cinematografía nacional, al incluir en sus obras elementos que remiten a los géneros hollywoodenses (en este caso el incipiente policial negro) y presenta miembros de las clases altas y sectores populares bajo una luz más afable.

Conviene destacar aquí cómo los viajes, comunicaciones y trasposos de conocimientos y habilidades entre realizadores de Argentina, profesionales formados en la industria de Hollywood y especialistas de géneros cuya labor se desarrollaba en Europa fueron en conjunto determinantes para la elevación de la calidad de una industria cinematográfica argentina en la época en que la producción norteamericana se erigía como el centro de difusión internacional del cine. Esto definitivamente impulsó el desarrollo del cine negro en Argentina en el marco de una cultura de mezcla<sup>34</sup> inserta en un proceso global de modernización que fue central en la creación de un *modernismo vernáculo*<sup>35</sup> que “comprende al cine de Hollywood más allá de su lugar de gestación, considerando que fue reelaborado, experimentado y consumido globalmente gracias a su capacidad para articular la experiencia moderna y para adaptarse a las inflexiones locales” (Morales, 2021, pp. 20-21). Ello permitió que el cine argentino, durante el período clásico industrial, incorpore la lógica y el orden de la narración de Hollywood —y sus géneros predilectos (el policial, el melodrama y la comedia)— que también se integraban a otras expresiones de la industria cultural como la radio y el teatro, y a la vez se conjugaban con formas provenientes del tango en una convivencia que hizo posible el éxito de una industria local. Es en ese contexto que el director de fotografía de origen húngaro John Alton, quien vivió en Argentina entre 1932 y 1939, pudo desarrollar su estilo de iluminación personal, que luego sería considerado como característico del *film noir*. Su trabajo en la productora SIFAL junto a Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía fue considerado por él mismo como aquél en el que pudo desempeñarse de manera más satisfactoria y a través de su obra en nuestro país fue quien “dio el primer gran paso en la modernización estética y técnica para competir en el mercado cinematográfico y quien pudo haber transmitido su saber a fotógrafos locales” (Morales, 2021, p. 41). El contacto que el fotógrafo húngaro pudo establecer con Enrique Telémaco Susini (presidente de los estudios Lumiton) en los estudios de

<sup>34</sup> Tal como postula Beatriz Sarlo (2003).

<sup>35</sup> Término proveniente del análisis de Miriam Hansen (1999), que refiere a la manera en que el cine ofreció “un tipo de discurso ordinario, cotidiano y traducible, que le dio sentido a los fuertes cambios de la modernidad” (Morales, 2021, p. 20).

Paramount en Joinville, Francia<sup>36</sup> fue el puntapié inicial para que Alton trabajara en Argentina y da cuenta de los intercambios que la expansión del cine hollywoodense permitió. Luego de despedirse de la productora de Susini en malos términos, Alton se asoció con Luis Saslavsky, Alberto de Zavalía y el escenógrafo Raúl Soldi en el proyecto de SIFAL, que tuvo lugar luego de un primer encuentro en Hollywood en 1933 y se propuso brindar a la producción nacional un cariz cosmopolita y prestigioso, que dio como resultado dos películas estrenadas en 1935: *Crimen a las 3* de Luis Saslavsky y *Escala en la ciudad* de Alberto de Zavalía. Los dos films, que omiten cualquier referencia a la localización de las películas en la ciudad de Buenos Aires, constituyen “una obra verdaderamente atípica, con un grado de experimentación con la luz y el espacio cuya genealogía estética estaba lejos de las formas del espectáculo popular con las que se asociaba al cine nacional” (Morales, 2021, p. 51). Sin embargo, ese esfuerzo no resultó fructífero pues el nacionalismo —tanto en su vertiente conservadora como popular— no encontró en esos films la satisfacción de sus demandas de autenticidad local y proyección industrial con estrellas y argumentos que atrajeran al público. En *Escala en la ciudad* precisamente, Alton contribuye a la creación de una atmósfera urbana acuciante y a la que los protagonistas parecen no terminar de adaptarse, que a la vez representa la modernización que estaba experimentando la capital argentina, incluso si ella no es nombrada en la película. De esa manera el trabajo del fotógrafo húngaro (junto con el escenógrafo Raúl Soldi) revela una puesta en escena que excede cualquier motivación realista o costumbrista, y se acomoda a los postulados de iluminación examinados por Esquenazi, aquellos que resaltaban la profundidad y la oscuridad, para contar un relato en el que la luz “caracteriza a los personajes, define los espacios y expresa los conflictos” (Morales, 2021, p. 71).<sup>37</sup> La utilización de una fotografía y puesta en escena tan peculiares fueron determinantes en la obra de Alton, ya que denotan la prueba de los ensayos de un estilo que luego devendría en marca característica del *film noir*, y si bien deberían haber dejado huellas inmediatas en el cine argentino de la época, no se encontrarán resultados palpables hasta varios años más tarde, con algunas de las películas que analizamos anteriormente.

Fue Luis Saslavsky, uno de los directores que se volvió artífice necesario del cine negro en Argentina, quien aprovecharía sus contribuciones en las películas realizadas en Argentina Sono Film, particularmente en *Puerta cerrada* (1939) ocasión de reencuentro entre el director y John Alton. La trayectoria de este director también resulta sobresaliente en esos años, pues no sólo escribió una de las

---

<sup>36</sup> El estudio estadounidense llevó allí a cabo durante los años treinta versiones en otros idiomas de sus mismas películas originalmente rodadas en inglés, con otros elencos, pero con casi las mismas puestas en escenas y guiones.

<sup>37</sup> No obstante, aquí la referencia parece ser la composición visual de un director estimado por los miembros del campo cultural porteño, Josef von Sternberg, director de la —similar en argumento y puesta en escena— película *The Docks of New York* (1928).

primeras novelas negras en nuestro país, que fue transpuesta casi inmediatamente y marcó el inicio del cine negro propiamente dicho en Argentina, sino que en su recorrido se pueden distinguir las alternancias entre su actividad como miembro de la cultura letrada porteña de los años veinte y treinta del siglo XX y su interés en la producción cinematográfica de Hollywood y local. Sujeto cosmopolita<sup>38</sup> por excelencia, su camino lo llevó a ser cronista del diario *La Nación*, lo que le permitió viajar a Hollywood a comienzos de los años treinta para relatar a través de la correspondencia cómo trabajaba la industria cinematográfica más importante del mundo. A pesar de que sus notas revelan que la ciudad donde se producían los films estaba cargada de desilusiones para quienes desearan ingresar a la industria y ser exitosos, pudo hasta algún punto establecer conexiones con miembros del campo cinematográfico hollywoodense, sin embargo, nunca dejó de ser “un latino en Hollywood” (Morales, 2021, p. 155), con lo cual su paso por esa ciudad no fue el esperado. Por ello, el futuro realizador recaló en París, lugar donde consiguió trabajo en una producción que no llegó a realizarse, no obstante, esa experiencia le permitió regresar al país y ser considerado un especialista por César José Guerrico, uno de los dueños de Lumiton. Luego de su debut como director con *Crimen a las 3* (1935), su disconformidad con el resultado provocó en el realizador una reacción crítica que suscitó una reseña propia bajo un seudónimo en la revista *Sur* (un ámbito para intelectuales que se preguntaban acerca de la autenticidad de la cultura de masas nacional) donde reconoce que el intento de alejarse de formas y temas nacionalistas propios de lo que llamó *película nacional* consistió en un fracaso. No obstante, su producción posterior (en particular desde *La fuga* de 1937) fue elogiada por Jorge Luis Borges, quien comparó su trabajo al de von Sternberg por su fluidez narrativa. Fue de todos modos en *Puerta cerrada* que Saslavsky —en conjunto con John Alton— logró condensar sus intenciones de mejorar la calidad de sus producciones tanto a nivel estético como narrativo, en miras de responder tanto a sus propias exigencias como realizador y a las demandas de calidad y autenticidad promovidas por revistas como *Cinegraf*. Concretamente, en la escena final del film se ponen en juego las intenciones creativas, estéticas y formales tanto de Saslavsky, como Alton y Libertad Lamarque, en una conjunción hecha posible por las intenciones industriales de Argentina Sono Film, que se encontraba en un proceso de expansión con miras a convertirse en un gran estudio (Morales, 2021).

Es en ese mismo contexto que Daniel Tinayre, futuro socio de Luis Saslavsky en *Camino del infierno* y *A sangre fría*, comienza a dar sus primeros pasos en la dirección cinematográfica, y desde su debut en 1934 con *Bajo la Santa Federación* se dejan ver sus intenciones manieristas en el planteo de las puestas en escena de sus films, que lo llevarían a la consagración con el estreno de *Mateo* en

---

<sup>38</sup> “Una instancia móvil, operativa y disponible que se propone, en un mismo gesto (el de la actividad artística) redefinir las nociones de lo local, lo nacional y lo universal” (Aguilar, 2009, p.10).

1937, cuya plasticidad influenciada por el expresionismo es enfatizada gracias al trabajo de otro director de fotografía de origen europeo, el alemán Gerardo Húttula. Francés de nacimiento, una vocación internacionalista fue decisiva en la juventud de Tinayre, inculcada por los viajes con su padre (diplomático del servicio exterior de Francia), que lo condujeron a América Latina. Más tarde, tras la muerte de su padre, vuelve a su país de origen, donde su amistad con Louis Mercanton (director y ejecutivo de la sucursal de Paramount en Joinville) le permitiría ingresar a la industria cinematográfica y ser asistente de producción de *Luces de Buenos Aires* (1931) dirigida por Adelqui Millar y Manuel Romero. Más tarde se vincularía con Juan La Rosa (productor de cine mudo y pionero de intentos de sonoro con Federico Valle, Epifanio Aramayo y José Agustín Ferreyra), y Arturo S. Mom —otro director que antes había trabajado como periodista en Hollywood y también como escritor de cuentos—, con quien colaboraría en la producción de *Monte Criollo* (1935). En esa producción pudo poner en práctica los conocimientos adquiridos en Joinville, tanto técnicos como narrativos, que podían verse en el cuidado por la iluminación expresiva y el uso de vestuario para explicar el origen social de los personajes en una secuencia que Setton (2016a) analizó en profundidad. Los inicios de los años cuarenta marcaron un hito importante en su carrera, en primer lugar por el inicio de la producción de su film *Vidas marcadas* (1942), una remake de *Monte Criollo* realizada con una puesta en escena que privilegiaba el centro de la ciudad y la acentuación de los rasgos negativos de los protagonistas, en particular del héroe, quien no duda en mostrarse ambicioso tanto en su persecución de objetivos económicos como de la pasión que lo empuja a acercarse a la mujer del dueño de la *boîte* donde mayormente tiene lugar el film. En tal sentido, la ambigüedad que manifiestan todos los personajes parece introducir un aspecto más oscuro a la psicología de los personajes y al final del film, donde la unión amorosa de los protagonistas parece condenada al fracaso. En segundo lugar, no menos importante fue el estreno del film mencionado más arriba, *Último refugio* (1941), que si bien no fue una obra que llevó en los créditos la rotulación de Daniel Tinayre como director, contó con su participación en el armado de la película, tal como ejemplifica Mecha Ortiz (1982), quien menciona que la producción fue dificultosa en un inicio por la ineptitud del escritor francés Jacques Constant, quien fue expulsado de su lugar de director tras cinco días de rodaje y reemplazado por John Reinhardt, un austríaco que había dirigido películas protagonizadas por Gardel en Nueva York. Según la actriz, la excelencia en la técnica, la utilización de un tono melodramático acentuado y el buen trabajo actoral se debieron en gran medida a la labor de “dirección y compaginación [de] Daniel Tinayre y Paul Ivano, que como director de fotografía fue un verdadero artista. Utilizaron cámaras y efectos de luces con una calidad y buen gusto incomparables y hubo aciertos muy particulares, escenas de mucho ritmo” (Ortiz, 1982, p. 198). En los tres años siguientes Tinayre casi no tuvo involucramiento en realizaciones cinematográficas, sino que se dedicó a observar detenidamente la labor de “Saslavsky, con

consecuencias profesionales y humanas. Se interiorizó aún más de ciertos secretos de la técnica (y sus films siguientes mostrarán hasta qué punto); estableció con Luis Saslavsky una vinculación artística llamada a tener importancia en sus tres películas siguientes” (Rosado, 1993, p. 16).

En definitiva, la trayectoria de estos realizadores, tanto directores como directores de fotografía, dan cuenta del núcleo de cuestionamientos sobre la práctica cinematográfica que estaban desarrollándose en una industria que no podía dejar de lado sus cruces internacionales tanto con Hollywood como con Europa: tanto por el origen germánico o húngaro de los iluminadores, como por la influencia francesa de directores como Tinayre y Saslavsky, como por los refinamientos estéticos del último, quien había encontrado en la industria estadounidense el motor para reflexionar en Argentina acerca de la (propia) práctica cinematográfica y cuáles serían los motivos que harían mejorar la calidad del cine nacional y a la vez contar relatos auténticos.

No resulta entonces sorprendente ni casual la llegada a Argentina del director francés Pierre Chenal, director de *El muerto falta a la cita* y *Se abre el abismo*. Su destacada trayectoria se encuadraría dentro de los parámetros del realismo poético francés, un movimiento que es reconocido por Norbert Grob como uno de los antecesores inmediatos del *film noir* estadounidense. Esta corriente, cuyo máximo exponente se encuentra en la obra de Jean Renoir de mediados a finales de los años treinta, encuentra su punto cúlmine alrededor de 1936, al presentar intrigas con tono melodramático y mirada crítica que privilegian los sinsabores de la vida, y ponen en escena seres marginales —como prostitutas, criminales y desertores— en espacios representados con intenciones realistas tales como puertos y calles neblinosos. Es un

[...] cine de la calle, de talante documental, matizado por la poesía de lo cotidiano, alejado de todo artificio y efectismo, con un estilo de racionalidad fría, un cine apegado a una realidad bajo la cual late la dimensión trágica y fatalista de la existencia; los personajes, tipos populares de clase obrera son estereotipados y parecen condenados sin remisión, ni siquiera el amor los libera (Sánchez Noriega: 2006, p. 316).

Entre las películas más importantes de ese movimiento se encuentran *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938), *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939) y *Pepe le Moko* (Julien Duvivier, 1937), y entre ellas podría enumerarse a *Le dernier tournant* (1939) de Pierre Chenal, la primera adaptación de una de las novelas de unos de los escritores más importantes del segundo *hardboiled* que influenció según Esquenazi al *film noir*: *El cartero llama dos veces* de James M. Cain. Chenal (de origen judío) se ve obligado a huir de Francia en 1942, como tantos otros artistas e intelectuales que corrieron la misma suerte:

Llegué a Buenos Aires sin saber qué iba a hacer, y sin hablar castellano. No sabía si había estudios, ni siquiera si existía un cine argentino. Estaba desesperado, sin dinero y sin saber dónde estaba mi mujer. Dispuesto a morir, me instalé en el Alvear Palace Hotel. Si me iba a suicidar, al menos que no fuera en un hotel miserable. A los tres días, alguien llama a la puerta: era Luis Saslavsky. Él conocía mis filmes y se ofreció a presentarme en Asociados... Allí estaba yo, en esa ciudad fabulosa, tan rica, en la que todo abundaba y en la que en tres días me ofrecían dirigir, mientras que en Francia todo el mundo se moría de hambre. ¡Y yo que había pensado en suicidarme! (Tricarico, 2013, p. 123).

La carrera cinematográfica de Pierre Chenal en Argentina comenzaría con el estreno en 1943 del film *Todo un hombre*, hasta 1946, para regresar periódicamente en 1951, 1954 y 1956. Si bien sus primeros films fueron melodramas, era a través de las pasiones de los personajes que se dejaba entrever la herencia del realismo poético francés, que se iba acrecentando con cada película estrenada en suelo argentino. La figura de Luis Saslavsky se hace presente como un nexo fundamental entre el cine argentino, Hollywood y la cinematografía francesa. La afinidad de Saslavsky por el cine francés y su paso por Hollywood como asistente de producción de películas de la Paramount durante la década del treinta le otorgaron al joven director y escritor argentino conocimientos y destrezas con las que pudo experimentar en sus primeros films. De esta manera, Saslavsky intuyó inteligentemente que la cultura de masas caracterizada por los cruces entre revistas, radio y cine “requería comprender qué elementos la componían, cuál era su funcionamiento y cuál su efecto sobre las emociones de un público que acudía en multitud a las salas” (Morales, 2021, p. 158). Puede entenderse entonces la llegada de Pierre Chenal como la pieza final para la configuración de un cine que absorbería los condicionamientos de una industria que debía acondicionarse para competir con los productos extranjeros y responder a reclamos de sectores involucrados en la crítica y la exhibición, así como también de los propios realizadores, que pretendieron extremar los recursos formales, estéticos y narrativos luego de una primera etapa de sus carreras que los llevó a recorrer espacios de producción industrial donde pudieron vincularse con otros profesionales, quienes los motivaron a regresar a sus países para llevar a cabo productos de mejor factura. En tal sentido, tal como el cine de ingenuas y la comedia de fiesta, la producción de un cine negro local parece ser uno de los resultados de este período de comunicaciones, viajes, e intercambios. Asimismo, la labor de John Alton resulta peculiar, pues parece haber plantado en Argentina la semilla para que el estilo visual del *noir* se plasme tanto en nuestro país como en Hollywood, espacio donde sintetizó el resto de su carrera y se consagró como el máximo esteta visual del género.



En un apartado en su texto sobre el cine policial durante el período clásico-industrial, Elena Goity (2000) sostiene que los films de Pierre Chenal *El muerto falta a la cita* y *Se abre el abismo* pertenecen, junto a *Danza del fuego* (1949) y *La bestia humana* (1957) de Daniel Tinayre, al “drama psicológico policial”, y asocia ello al origen francés de los realizadores. Si bien parece que Goity ha arribado a un punto particular en su análisis, las descripciones que realiza se adecuan extensamente a los postulados del cine negro en su variante local, como hemos desarrollado a lo largo de este capítulo. Pudimos ver a lo largo de nuestro análisis la continuidad de temáticas ya abordadas por el cine nacional durante los primeros años del período industrial, como fueron el melodrama familiar y el criollismo tanguero, y cómo esos géneros fueron mutando gracias a agentes e instituciones específicas que moldearon la actividad cinematográfica. De ese modo, el entorno familiar y los valores asociados a esa institución social resultaron claves para la elaboración de un *noir* local, al recuperar los determinantes propios del melodrama y de la *integración familiar* como modelos que apelaron a la constitución de una audiencia cinematográfica argentina. No obstante, la mirada pesimista comienza a tomar preponderancia hacia mediados de los años cuarenta, al mismo tiempo que tienen lugar en el país importantes cambios políticos y sociales.

Como respuesta a los reclamos de mayor calidad evocados por revistas como *Cinegraf* y *Heraldo del cinematografista*, los prolíficos realizadores de entonces se vieron afectados y decidieron actuar en consecuencia. La obra de Romero buscó satisfacer esas necesidades mediante la trasposición de géneros tradicionales hollywoodenses, entre ellos los rasgos que paralelamente irían construyendo en Estados Unidos el aún incipiente *noir*, pero sin encontrar una fórmula que funcione a la perfección. El trabajo de John Alton como director de fotografía en el país resultó determinante para desarrollar un estilo visual *noir* que se cristalizó en Hollywood, pero dejó huellas en la producción local, tal como lo refleja su colaboración con Luis Saslavsky, cuya labor como cronista en Hollywood y luego su formación francesa fueron cruciales para la inserción de nuevos temas y estilos en el cine argentino. Lo mismo podría decirse del recorrido temprano en la obra de Daniel Tinayre, que lo llevó en primer lugar a los estudios de Joinville (donde también trabajaron sus colegas y amigos Saslavsky y Arturo S. Mom) y luego en Argentina, donde colaboró en la dificultosa pero innovadora producción de un temprano film de contenido *noir*, *Último refugio*. Todo esto conduce al punto cúlmine con la llegada de Pierre Chenal a Argentina, obra que se nutre del pasado del realizador en Francia, con películas que ponen en cuestión la moral de los protagonistas masculinos, arrojados a un universo del cual no pueden encontrar una salida feliz.

Si bien todavía no se encuentra consolidado el *noir* en Argentina, es a la luz de las películas realizadas entre 1941 y 1945 que podemos encontrar la intención de los realizadores de explorar en

sus films mundos ajenos a lo que comúnmente se trabajaba en la cinematografía nacional. Es por ello que la figura de Luis Saslavsky se impone como un paradigma de un cosmopolitismo que dio como resultado la inclusión de nuevos temas y estilos en el cine argentino. Su lazo con la prensa gráfica, las letras y la afición al cine europeo, junto a un interés por desarticular las maquinarias industriales de Hollywood, lo llevaron a cruzarse en su vida con Pierre Chenal, cuya mutua admiración hizo posible que existiesen films que abrazaran los rincones más oscuros de la moral burguesa. Los resultados se verán desde 1946 en adelante, cuando Carlos Hugo Christensen profundice su obra de contenido psicológico y erótico, y luego a partir de la colaboración de Saslavsky y Tinayre, que hizo posibles películas con verdaderas trazas de cine negro en toda su realización, reconocibles tanto en la puesta en escena como en los relatos que incluyen la inutilidad de los móviles, la fragilidad de los vínculos, la seducción de un personaje que parece abrir un mundo nuevo, y el tono onírico que se une a los protagonistas fatales. En ese sentido, la conclusión de esos elementos se da en la producción de *A sangre fría*, un trabajo consciente de cuestionamiento de los postulados del policial, que ahonda en las corrientes nuevas del género (cuyos exponentes literarios eran James M. Cain y William Irish). Así como Jean-Pierre Esquenazi pudo ver la unión entre realizadores y productores y la fuerte voluntad y compromiso para llevar adelante producciones arriesgadas con una fuerte influencia de literatura *hardboiled*, es posible comprender la relación entre la prensa cinematográfica, el Estado, los realizadores más importantes de la industria local (como Manuel Romero), los nuevos expertos ambiciosos —como Luis Saslavsky, Carlos Hugo Christensen y Daniel Tinayre— y la influencia tanto de la experiencia hollywoodense como de una modalidad cinematográfica (el realismo poético francés) —a través de Pierre Chenal— como factores esenciales en la elaboración del cine negro en Argentina.

## CAPÍTULO 2

### **Film noir y literatura en Argentina: entre exigencias y modernidad**

Luego de haber registrado las formas en las cuales el primer *noir* fue producido en suelo argentino y las influencias propias de la industria cinematográfica, en el presente capítulo exploraremos las adaptaciones de obras literarias en las películas del cine negro argentino del período clásico. Desde los primeros textos que trataban la importancia de la temática policial en la cultura argentina se destaca la relevancia de la literatura para la producción fílmica del género, ya que además de la producción de films prototípicos reconocen que “la adaptación de novelas y relatos del género, se ubicará, de todas maneras, en el contexto de los años ’40 y ’50, en coincidencia con la expansión de colecciones típicas y de gran influencia, como *Rastros* y *El Séptimo Círculo*” (Lafforgue y Rivera, 1996, p. 202). Por su parte, Eduardo A. Russo (2005) sostiene que este género “ha adquirido su consistencia a través no del dominio de un sólo medio, sino mediante una condición que podemos designar como transmediática, incorporando a la literatura de masas (libros y prensa periódica), el cine y la radio como recursos principales” (2005, p. 59). Y en esa veta, nota que el uso de fuentes literarias de procedencia extranjera en relación con la incorporación de casos actuales y la inspiración en la violencia cotidiana para la elaboración de los guiones, señala una “mixtura inusual de nacionalidad e internacionalismo en el seno del cine clásico argentino” (Russo, 2005, p. 61). Asimismo, aduce que las obras que según su consideración son las más relevantes del policial en el período clásico industrial —*Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952), *No abras nunca esa puerta* (Carlos Hugo Christensen, 1952) y *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952)— son representantes de la variante genérica conocida como *thriller* en la tradición literaria anglosajona. David George y Gizella Meneses (2017) afirman, siguiendo a Mempo Giardinelli, que la tradición literaria policial de Argentina y las novelas policiales contemporáneas a la producción de esos films son parte importante entre las influencias de la elaboración de un cine negro local.<sup>39</sup>

En el capítulo anterior destacamos algunas obras literarias que dieron lugar a adaptaciones como *Se abre el abismo* (Pierre Chenal, 1945), *Camino del infierno* (Daniel Tinayre y Luis Saslavsky, 1946), *A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947). Esas películas podrían considerarse manifestaciones locales de lo que James Naremore (2008) llama “melodrama de sangre”, una respuesta a la modernidad que los propios creadores modernistas tanto en Europa como en Estados Unidos dieron ante el avance de las transformaciones que la sociedad industrializada produjo en las metrópolis. En ese sentido,

---

<sup>39</sup> En la introducción señalábamos la forma en que los autores destacan “1. La represión peronista y el efecto nazi; 2. La novela criminal argentina; 3. Expresionismo europeo; 4. La ficción policial norteamericana; 5. Cine negro de Hollywood” (George y Meneses, 2017, p. 171).

muchas de las primeras películas *noir* reproducen algunos de los aspectos temáticos y formales asociados al arte de vanguardia de principios del siglo XX: “se caracterizan por paisajes urbanos, narración subjetiva, argumentos no lineales, poesía *hardboiled* y eroticismo misógino; también, como el modernismo, son un tanto ‘antiamericanas’, o al menos ambivalentes acerca de la modernidad y el progreso” (Naremore, 2008, p. 45). Así, como exponente de este tipo de narraciones se encuentra en primer lugar Dashiell Hammett, quien inventó al detective “duro” cerca de 1923<sup>40</sup> (casi simultáneamente con Carroll John Daly<sup>41</sup>), rechazaba las convenciones clásicas del policial de enigma y que consiguió convertir a una de ellas en la primera película importante del *noir* estadounidense: *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941); por otro lado, Graham Greene, quien detestaba la modernidad norteamericana, demostraba en sus novelas una intriga por la *otredad* tanto racial como social y se fascinaba por locaciones exóticas, la violencia física y contaba con un don para el suspenso y el misterio (Naremore, 2008, p. 64), rasgos que se cristalizaron en películas como *The Third Man* (Carol Reed, 1949); sin embargo, el ejemplo más acabado de ese tipo de relatos se encuentra según Naremore en *Double Indeminty* (Billy Wilder, 1944), particularmente en el final alternativo, que fue rodado en base al guion que Raymond Chandler realizó como adaptación del libro de James M. Cain que lleva el mismo nombre. Dicho desenlace —que expone la condena a muerte por cámara de gas— se aleja del texto original en el cual los dos protagonistas llevaban a cabo un pacto suicida, y se convierte así en una versión *chandleresca* del relato de Cain, y si bien mantiene la ubicación espacial de Los Angeles y los protagonistas principales, agrega un toque de sarcasmo y de inteligencia verbal a los personajes, y construye narrativamente en su desarrollo una serie de metáforas sobre la modernidad y el consumo en Estados Unidos que concluyen en la victoria de la instrumentalización de la muerte con la condena de Walter Neff a la cámara de gas.

No obstante, conviene detenerse aquí en las características de la literatura de Cain, que fue descrita por él mismo como un tipo de tragedia norteamericana que lidia con la fuerza de las circunstancias que lleva a un individuo a cometer un acto terrible, y que según Naremore, “estaba más cerca del espíritu del melodrama —no tanto del melodrama de Hollywood, sino de un cierto tipo de gran ópera, en la que los intérpretes son arrastrados por corrientes de deseo violento” (2008, p. 83). Asimismo, la literatura de Cain fue concurrente con la de Cornell Woolrich, y componen así la *segunda generación hardboiled*, que se diferencia de la primera (caracterizada por la descripción del ambiente gansteril de la urbe) por la composición de los vulgares protagonistas, a quienes acompañamos en su “trayectoria de un descenso al infierno (...), vivida desde el interior de ellos mismos y sin escapatoria

<sup>40</sup> De octubre de ese año data la primera publicación en la revista *Black Mask* de un relato del Agente de la Continental.

<sup>41</sup> Con la publicación a finales de 1922 de “The False Burton Combs”.

posible. Traición, regresión, opacidad adquieren relevancia. (...) El mal se ha vuelto tan familiar que ya no se lo juzga” (Esquenazi, 2018, p. 275).

En el capítulo anterior señalamos cómo Pierre Chenal, el realizador francés que luego de su llegada a Argentina incidiría en la producción del *noir* local con sus films *El muerto falta a la cita* (1944) y *Se abre el abismo* (1945), realizó en su país la primera adaptación de la novela de James M. Cain *El cartero llama dos veces* (1934) como *Le Dernier Tournant* en 1939. Es muy posible que el acercamiento de este director a la obra de uno de los escritores más importantes de la corriente *hardboiled* haya influenciado los temas que desarrolló en las dos películas que indicamos anteriormente, y que probablemente hayan dado lugar a que escritores como Luis Saslavsky inicien su propio camino en la literatura negra, con el ejemplo de *A sangre fría* (1947), novela que según Setton (2015) representa una manifestación temprana de la producción de serie negra en el país, y que se volvería objeto de adaptación cinematográfica ese mismo año.

Sin embargo, en Argentina resultaría mucho más importante la figura de William Irish, el seudónimo que Cornell Woolrich utilizó para publicar algunos relatos, y cuya obra puede ser caracterizada por una preeminencia de la lógica del absurdo basada en coincidencias improbables que es traducida narrativamente mediante el uso de adjetivos y signos de exclamación. Todo ello contribuye a un exceso de melodrama fundamental en la narración y que favorece una efervescencia de emociones que arroja al lector a la perplejidad: “estamos unidos al personaje y a su desconcierto ante la serie de desgracias, pero a la vez permanecemos ajenos a lo que tiende a ser un delirio verbal” (Esquenazi, 2018, p. 281). Los relatos de Irish son traducidos y publicados en el momento de mayor profusión de la industria editorial en Argentina, aquél considerado como la “Edad de Oro” de dicha actividad, gracias al advenimiento de exiliados republicanos de la Guerra Civil Española que decidieron emprender negocios editoriales en tierras rioplatenses, con lo cual la explotación editorial crecería visiblemente desde inicios de los años cuarenta.<sup>42</sup> En el período de máximo apogeo de la industria editorial argentina tiene lugar una reconfiguración de la literatura policial —que ya contaba con una gran relevancia a partir de ciclos que fueron exitosos desde finales de los treinta, pero mayormente debido a la colección *El Séptimo Círculo* dirigida por Borges y Bioy Casares desde febrero de 1945 en la editorial Emecé— con la popularidad del género negro, manifestada en gran parte a través de la intensa actividad de Rodolfo Walsh, quien desde 1946 hasta 1952 llevaría a cabo

---

<sup>42</sup> “El total de ejemplares impresos en el inicio del período, del 36 al 40 fue de 34 millones; en el fin del período —del 51 al 55— ese número se había multiplicado por cinco y el total de ejemplares impresos ascendió a 169 millones. Más del 40 % de la producción se exportaba y Argentina proveyó, en la década del 40, el 80 % de los libros que importaba España” (De Diego, 2007, p. 3).

las traducciones de relatos de William Irish: “Walsh será particularmente receptivo de las agobiantes atmósferas trazadas por Irish” (Campodónico, 2016, p. 165). Paralelamente, la popularidad de las películas de *film noir* estadounidense se suma al interés del público por relatos policiales, que incide localmente en la adaptación de obras de autores extranjeros. Es un contexto de producción de películas en el cual la propuesta cinematográfica se ve relacionada a una fuerte impronta literaria, mediante la cual cobran relevancia las novelas y relatos en que se basaron las películas que se originaron:

La lectura como práctica evasiva y la retroalimentación operada entre el éxito comercial de un libro y su trasposición a la pantalla cinematográfica resultan ítems centrales en el transcurso de las declaraciones de Sánchez Duffy<sup>43</sup> [...] “El autor novel no tiene mercado en nuestro país. El autor de un solo libro no conquista al público, a no ser que lo ayude el cine (estrenando una película feliz sobre el asunto del libro) u otras circunstancias muy favorables” (Campodónico, 2016, p. 168).

### **Klimovsky y Christensen frente a William Irish**

Entre 1951 y 1952 se estrenaron tres películas basadas en textos de Cornell Woolrich (escritas bajo el seudónimo de William Irish): *El pendiente* (León Klimovsky, 1951), *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952) y *No abras nunca esa puerta* (Carlos Hugo Christensen, 1952), la última compuesta por dos relatos del autor estadounidense. Las mismas coinciden con el período mencionado más arriba, momento de máxima difusión del policial en la literatura argentina, y a la vez resultan claves para entender cómo la serie negra prosperó en el país. El cuento en el que se basa la película de Klimovsky relata la historia de la señora Shaw, una mujer extorsionada por Carpenter, un hombre con quien en un pasado formó un vínculo sentimental. La mujer es increpada por el extorsionista para que entregue una importante suma de dinero a cambio del fin de un chantaje que consiste en el envío de antiguas cartas de amor que la señora Shaw había dedicado a Carpenter. Luego de ir al departamento del hombre para apaciguar el peligro, descubre al regresar a su hogar que perdió un pendiente y decide regresar al departamento del delincuente. Allí encuentra al chantajista muerto de un balazo y a un hombre que la persigue y dispara cuando huye despavorida. Luego de testificar ante la policía (ocultando su identidad) y ayudar a resolver la identidad del sospechoso, regresa a su hogar y pasa un buen tiempo hasta que se entera de la condena a muerte del criminal, momento en el cual conversa con su esposo acerca del peligro que habría corrido la mujer que ayudó a solucionar el caso, a lo cual su esposo responde que un marido debe ser comprensivo y ayudar.

---

<sup>43</sup> Presidente de la Cámara Argentina del Libro en 1953.

Finalmente, la señora Shaw encuentra su pendiente perdido en la caja de alhajas, su marido explicita que lo encontró el lechero la mañana siguiente de haberlo perdido y, cuando quiere recompensarlo por su descubrimiento, el repartidor se niega. Mientras observa a su esposo dormir, la mujer medita acerca de aquella frase que su marido expresó en la cual un buen esposo ayuda a su mujer de cualquier modo, dando a entender que él fue quien acabó con la vida del extorsionador.

En primer lugar, el film de Klimovsky realiza una serie de operaciones sobre la obra en la que se basa, que podrían entenderse como una adecuación de sus contenidos a los temas y motivos propios de la producción audiovisual argentina durante el período clásico industrial, y recupera así varios de los motivos que exploramos en el capítulo anterior, en especial aquel que pone a la familia como el centro de los problemas de la sociedad. El *modelo de la integración familiar* descrito por Mario Berardi (2006) es el filtro por el cual se cuela la obra original de Cornell Woolrich, con lo cual se incorporan contenidos melodramáticos de mayor intensidad que aquellos que ya estaban presentes, y se traslada la localización de la historia a las fastuosas casas de los individuos de clase media-alta, espacios propios del cine de ingenuas. En el film se vuelve central la cuestión de la paternidad, en particular la imposibilidad de la pareja protagónica de tener hijos, que se agrega a las coincidencias abusivas propias del melodrama que ya existían en el texto fuente. El cierre del relato difiere sustancialmente de la manera en la cual es concluido el cuento de Woolrich: mientras en la obra literaria el acusado de asesinar al extorsionador demuestra su inocencia a la protagonista antes de que se le dé muerte mediante la silla eléctrica, en el film de Klimovsky se explicita que la identificación del criminal por parte de la mujer es errónea, y que quien realmente acabó con la vida del criminal que la atormentaba fue su marido. En ese momento ingresa un oficial de policía a la casa y se lleva detenido al hombre, en una actitud claramente sacrificial en defensa del honor de su amada, que intensifica el aspecto melodramático que en el relato de Woolrich era presentado como sólo una intuición de la esposa.

Tengamos en cuenta, como expresa Andrew Willis (2009), que en el período en el que León Klimovsky realiza este film, sus producciones eran consideradas expresiones de un cine que no pertenecía a una cultura intelectual ni era inscribible como arte vulgar. Este director había ingresado en la actividad cinematográfica como ayudante en la producción de *Se abre el abismo* (1945) de Pierre Chenal y realizado ya su debut como director con *El jugador* (1948), una bien recibida adaptación de la novela de Dostoyevsky. Posteriormente —como veremos más adelante— realizaría la primera trasposición de *El túnel* (1952) de Ernesto Sábato y a continuación *El conde de Montecristo* (1953). Puede considerarse entonces que “mientras que su obra a veces se inspira en piezas literarias, la elección de textos como *El conde de Montecristo* también sugiere que al mismo tiempo ponía un ojo

en el potencial comercial de esas obras” (Willis, 2009, p. 130). En tal sentido, su adaptación de Woolrich podría adecuarse a aquello que en el capítulo anterior describimos, siguiendo a Emilio Bernini (2009) como “transposiciones cultas”, un tipo de realización fílmica que buscó huir de las constricciones y limitaciones de la censura durante los años peronistas. La razón por la cual el cine argentino decidió avanzar en la transposición de clásicos de la literatura europea canónica del siglo XIX bien parecería deberse a las exigencias que desde inicios de la década de los cuarenta comenzaron a introducirse en la producción cinematográfica, que se alineaban al control ideológico y estímulo económico facilitado por el Estado en ese entonces y que de esa manera habilitaban determinadas prácticas: “la condición ‘cultas’ de la transposición sería así el modo con que la industria asume, y a la vez en cierto modo neutraliza, las exigencias estatales, tanto las morales y políticas, como aquellas que los funcionarios mismos llaman ‘artísticas’” (Bernini, 2009, p. 90).

Es así que las otras dos adaptaciones de relatos de Cornell Woolrich —las películas dirigidas por Carlos Hugo Christensen— son ostensiblemente expresiones de esa tendencia. En una entrevista, el mismo Christensen indicaba que las adaptaciones literarias habían sido de gran predilección a la hora de crear películas: “yo siempre preferí trabajar sobre historias ya hechas en teatro o novelas. Eso es una característica que adopté desde el inicio” (Ruffinelli, 1998b, p. 334). Más adelante, en la misma entrevista, el realizador destaca dentro de su producción la predilección por el género de suspenso y subraya dos películas que considera sus mejores: *Si muero antes de despertar* y *La muerte camina en la lluvia* (1948): “me agrada el policial clásico, que se hace en Europa y Estados Unidos. En el cine argentino no hay experiencia con ese estilo. Hay experiencia, sí, en el policial común, pero no con ese tipo de policial ‘clásico’” (Ruffinelli, 1998b, p. 338). En su análisis integral de la obra de Christensen, Jorge Ruffinelli (1998a) subraya el grado de importancia que cobra el deseo en la filmografía de este director, y —como mencionamos en el capítulo anterior— fue quien inició la vertiente erótica del cine nacional. Identifica que Christensen se desempeñó de manera eficaz y exitosa en el género de la comedia —centrada en el despertar sexual de las jovencitas que Ruffinelli llama “proto-Lolitismo” (1998a, p. 282)— y también elaboró films que privilegiaron una perspectiva masculina que dio cuenta “de la obsesión y pasión de los hombres por las mujeres” (1998a, p. 287), para más adelante echar mano a los *thrillers* policiales que elaboró entre 1948 y 1949 —*La muerte camina en la lluvia* y *La trampa* (1949)— que concluyeron en una profundización de la visión oscura del mundo en *Si muero antes de despertar* (1952) y *No abras nunca esa puerta* (1952). Ambos films compusieron, de acuerdo a Bernini (2021), las expresiones más acabadas del *noir* del período, que respondían a las exigencias estatales de adecuación a valores morales a la vez que exponían acciones delictivas sin revelar las causas de las mismas: “narrar la oscuridad del mundo de la perversión sexual, del sadismo, del goce



(...). Pero a la vez imponer sobre esa oscuridad no tanto la ley sino la luz moral de la conciencia” (Bernini, 2021, p. 215). Muy probablemente debido a su carácter transpositivo en relación a la obra de un escritor estadounidense reconocido por films basados en sus textos (como *Rear Window* de Alfred Hitchcock de 1954), las dos películas han sido ampliamente estudiadas por los investigadores del cine tanto en suelo argentino como en otros países.

*No abras nunca esa puerta* está compuesta por dos relatos: “Alguien al teléfono” y “El pájaro cantor vuelve al hogar”, y, como sostiene Ruffinelli (1998a), en ambos “se trata de cuentos ‘morales’ con el equívoco como tema central” (1998a, p. 306). No obstante, ellos se vuelven “pesadillescos porque exponen protagonistas que son víctimas de su ceguera —literal y figurativa—” (Thompson, 2014, p. 221) que no les permite —o les vuelve dificultoso— actuar de manera justa. El primero cuenta la historia de dos hermanos, Raúl y Luisa, e inicia con el acercamiento de la cámara a una añosa puerta de madera entreabierta, y una vez que ingresamos a la sala acompañando el movimiento, observamos la tapa de un libro que incluye el título del relato, y un subtítulo que reza “La angustia”. El protagonista principal, Raúl, es un hombre de negocios de mediana edad que se encuentra preocupado en una *boîte* mientras sus amigos lo instan a continuar la noche en otros establecimientos. Sin embargo, su preocupación crece cuando observa cómo Luisa llega al club nocturno para hablar con un hombre mayor a quien entrega unas joyas como garantía de deudas. Su hermano la intercepta e interroga acerca de la identidad de aquel con quien realizó el desembolso, pero la mujer se niega a responderle y lo aparta de su camino. De regreso en su casa, Raúl atiende el teléfono mientras Luisa vuelve al hogar, y luego de que nadie conteste del otro lado, el hombre cuelga y la muchacha le pregunta cuántas veces sonó antes de que atendiera. La pregunta inquieta al protagonista, quien nota en su hermana una alta desesperación y ansiedad, y busca tranquilizarla. Inmediatamente después de que Raúl se acueste a dormir, la muchacha descuelga el teléfono luego de que dé cinco timbrazos y la escuchamos responder que al día siguiente entregará el dinero en la casa del prestamista. Por la mañana, llega un telegrama a la casa de los hermanos y Raúl lee la nota que indica que sus padres regresarán pronto de su viaje, para posteriormente acudir al banco a retirar dinero para pagar a sus empleados. Allí descubre que no queda más dinero ya que el mismo fue retirado por Luisa el día anterior. Al regresar a su casa enfrenta a Luisa y ejerce violencia física sobre ella cuando la joven se niega a admitir que usó los fondos. Mientras la muchacha rompe en llanto y confirma que gastó por completo el dinero familiar suena el teléfono, Raúl indica que ya conoce la clave con la que el prestamista hace saber que es quien llama (cinco timbrazos) y por ello decide atender para amenazar al usurero. Luisa indica vehementemente que arreglará el asunto por cuenta propia y se encierra en su habitación, pero unos instantes después un oficial de policía anuncia a Raúl que su hermana acabó con su vida al arrojarla al vacío. Consternado

ante la desgracia y la dominación ejercida por el prestamista sobre la joven, el protagonista decide tomar la iniciativa e investigar por cuenta propia las causas de la fatídica decisión de Luisa. Finalmente da con la información del hombre que al comienzo del relato conversaba con su hermana y recibía sus joyas. Enardecido, Raúl le dispara cinco veces y mientras el hombre es herido de muerte, éste indica que sólo había querido ayudarla. Al regresar a su casa habla con un cuadro que exhibe un retrato de su hermana, pero en ese momento suena el teléfono con cinco timbrados, mientras la desesperación inunda el rostro de Raúl.

“El pájaro cantor vuelve al hogar” inicia nuevamente con el movimiento de cámara hacia la cubierta de un libro, pero esta vez, debajo del título del relato, incluye la leyenda “El dolor”. Un texto sobre la pantalla nos introduce en los temas que serán explorados en el film, en particular la ceguera y el sentido del oído. A continuación, vemos a una anciana ciega llamada Rosa, que espera ansiosa saber sobre el paradero y la vida de su hijo Daniel, de quien no tiene noticias desde hace ocho años. El relato se traslada a una casa de alhajas, donde Daniel y sus secuaces llevan a cabo un violento asalto que acaba con uno de sus secuaces malherido. La escena cuenta con un gran grado de tensión manifestado a partir del uso del silencio y del sonido que emite el hijo de Rosa: un silbido basado en el estribillo del tango “Uno” de Enrique Santos Discépolo. Luego de fugarse de la escena del crimen, Daniel, su socio Juan y el secuaz malherido se dirigen a la casa de Rosa, quien recibe a su hijo con enorme emoción, mientras él la trata desdeñosamente y presta atención a María, su prima. La madre quiere saber sobre su hijo después de no tener noticias durante mucho tiempo, para ello toca su rostro. Rosa nota que sus rasgos han cambiado y porta cicatrices, lo que preocupa a la anciana, y se suma a las intranquilidades que también provoca el hecho de que silbe el tango que el famoso delincuente “el pájaro cantor” —de quien en la radio tanto hablan— también tararea. Cuando el secuaz malherido muere, Daniel obliga a su madre y su prima a cavar un pozo, y luego reprende a Juan, quien quiere seducir a su prima. Rosa oye cómo su hijo y su secuaz planean otro asalto, comienza así a encerrar a Daniel y a su socio mientras ellos duermen en sus cuartos, e indica a María que acuda a la comisaría más próxima para anunciar la presencia del “pájaro cantor” en su hogar. Tras quitar los fusibles de luz de su hogar que queda en total oscuridad, Rosa toma un arma y espera que bajen los criminales, sin embargo, oye una fuerte trifulca en el piso superior que acaba con la muerte de uno de los delincuentes. La mujer, que cree que su hijo luchó por protegerla, oye que el vencedor silba el tango “Uno”, y permite que huya de la casa. Momentos más tarde regresa María junto a un grupo de policías, y descubre horrorizada que quien fue realmente vencido ha sido Daniel. La joven indica —sin revelar la verdad a Rosa— que su hijo ha tomado “el buen camino, el único”, y cubre el cadáver con un manto.

Tanto el primer relato como el segundo ponen en el eje la disrupción de la estructura familiar a partir de la decisión intempestiva de uno de sus miembros. A su vez, en ellos juegan un lugar muy importante el malentendido y el deseo, pues en sus finales mueren personas cuya identidad no coincide con la de los verdaderos culpables de los conflictos que tienen lugar, a la vez que los personajes masculinos parecen confundir sus impulsos sexuales en sus vínculos familiares, tal es el caso de Raúl y Luisa en “Alguien al teléfono” y de Daniel y María en “El pájaro cantor vuelve al hogar”. En ese sentido, forman parte de la variante pesimista del modelo de integración familiar nombrado anteriormente. Eduardo Russo sugiere que en el primero de los relatos “algo malsano rezuma (...) cuando Christensen presenta a esos hermanos como una pareja, que a pesar de la letra que recitan son filmados con los códigos usuales en escenas de alcoba” (Russo, 2005, p. 73). Y en esa línea parece adherir a la noción que plantea Emilio Bernini, que “las dos películas narran (...) el goce y el crimen, o mejor el crimen como goce” (Bernini, 2021, p. 217). En cuanto a la comisión de delitos, Gabo Ferro sostiene que en “Alguien al teléfono” la caracterización de los criminales se lleva a cabo a partir de la exposición de dos cuestiones:

[...] la de hacer justicia por mano propia y la del suicidio. El suicidio ha sido otra de las cuestiones relacionadas históricamente con la anormalidad y el delito por su relación con el homicidio visto, en definitiva, como un autohomicidio. [...] Una vez expuesta la compulsión enfermiza al juego que padece Luisa (otro gesto de anormalidad), el director monta a la audiencia sobre el sentido común y el prejuicio para considerar al prestamista como el culpable que ha llevado a la joven a tomar tal medida contra ella misma. Asimismo piensa Raúl que carga su revólver y va en su búsqueda. El filme enseña la red de información existente entre los sujetos de servicio, mozos de *boîtes* y cafés porteños y choferes definidos alguna vez como los auxiliares del vicio y del delito. [...] La figura del vengador que hace justicia por mano propia termina siendo condenada en la historia. La justicia en manos de inexpertos ha desencadenado una serie de desgracias: un joven de bien se ha transformado un criminal, se ha matado a un inocente y un verdadero delincuente ha quedado libre de culpa y cargo (Ferro, 2010, pp. 146-148).

De este modo, lo que este segmento del film parecería querer demostrar es el nivel de confusión en el que los personajes principales se encuentran que conduce eventualmente a una difuminación de las fronteras entre lazos familiares, deseo y crimen, y provoca la serie de desgracias que desintegra definitivamente los vínculos sociales y afectos entre los personajes del relato.

En el caso de “El pájaro cantor vuelve al hogar”, nuevamente los lazos familiares y sociales son corroídos por el accionar de los protagonistas, quienes provocan desgracias una vez que hacen ingresar a los hogares sus rasgos delictivos. El carácter irónico de la ceguera de la madre encuentra su

utilidad en el relato cuando decide tocar el rostro de su hijo, es decir, *verlo* con sus manos. En esa ocasión descubre no sólo el paso del tiempo sino las cicatrices sobre su cara, que dan cuenta de la violencia con la que se maneja como criminal. Como sugiere Gabo Ferro, la lectura del rostro del hijo revela —siguiendo acepciones de la escuela lombrosiana que privilegiaba la fisonomía— su experiencia delictiva y, así “la certeza del monstruo en la cual se ha transformado su muchacho llega cuando durante la cena lo escucha silbar ‘Uno’” (Ferro, 2010, p. 152). Ese suceso afirma las dudas ya sembradas acerca de Daniel y sirve para reafirmar el conocido lema que reza “la justicia es ciega”, como parece afirmarlo Bernini: “la acción de la madre [que] representa la conciencia moral correctora, represiva, de los actos, tiene lugar, nada menos, como una defensa del pueblo y como una suerte de organización del pueblo por sus propios medios” (Bernini, 2021, p. 218). Sin embargo, ese aspecto irónico se efectiviza concretamente en el final cuando, mientras apunta a los dos delincuentes con su pistola, ellos luchan y el enfrentamiento acaba con la muerte de su hijo, sin que la anciana lo sepa: su hijo, el más buscado delinciente, ha resultado muerto, pero su secuaz aún permanece libre. En definitiva, el relato de Woolrich (Irish) sirve para aludir a un contenido típico del melodrama argentino de características criollistas y tangueras: el *pathos* maternal que se encarna en la culpa y muerte del hijo.

La segunda película, *Si muero antes de despertar*, es una adaptación del relato homónimo y narra la historia de Lucho Santana, un niño que concurre a la escuela primaria en una zona urbana de casas bajas y amplios espacios abiertos. Al iniciar el film somos testigos de la primera adición que el guionista Alejandro Casona incluye: un prólogo en el cual asistimos al giro de una calesita mientras una voz en *off* inicia una introducción a la manera de un cuento moralista para niños. Esta inclusión ha resultado inquietante para los críticos, quienes —como Eduardo A. Russo— sugieren que “parece reforzar el paternalismo típico del cine clásico argentino [pero también] enrarece más aún el mundo que se apresta a delinear, (...) para postularlo en un terreno casi abstracto para el combate entre (...) lo angelical y lo demoníaco” (Russo, 2005, p. 76). También se relaciona con lo onírico, característico del *noir*, mediante la afinidad del relato con el cuento de hadas, que se vincula al psicoanálisis popular por entonces: “la referencia a estos cuentos infantiles funciona no sólo como relación intertextual con el conflicto representado en el filme —el despertar sexual—, sino que también fija demarcaciones de género que la película pone en tensión” (Accorinti, 2014, p. 198). Rápidamente la escenografía tétrica que se erige amenazante detrás de la calesita se funde con un espacio urbano más reconocible para las audiencias argentinas, un barrio de casas bajas por el cual transita Lucho, mientras se dirige a la escuela. Sobre la campana que anuncia el recreo y las nuevas horas de clase se sobreimprime el rezo que es enseñado a los niños de familias protestantes en países de habla inglesa y da origen al título de

la película. Durante los primeros minutos del film somos testigos de cómo Lucho es un alumno poco aplicado, irrespetuoso de sus maestros y de actitudes molestas con sus compañeros, en especial con Alicia, una niña a la cual al inicio fastidia, pero con quien luego busca amistarse ya que cada día consigue golosinas. Cuando Lucho insiste con saber de dónde provienen los dulces que la muchacha obtiene, la niña le comenta que se los obsequia un “hombre grande” a la salida de la escuela, pero que no cuente a nadie esa información y él jura que guardará silencio al respecto. Al finalizar la jornada escolar, el niño ve al hombre que regala caramelos, cuya presencia lo inmoviliza. Lucho queda consternado cuando al día siguiente el director del colegio anuncia que Alicia no ha llegado a su casa desde la salida del día anterior y recuerda (mediante el uso de voz *over*) que le prometió a la niña no decir nada pues “faltar a la palabra es ser un traidor”. El film inmediatamente nos expone a un alterado Lucho, quien intenta conciliar el sueño mientras se agita con los pensamientos terribles que lo inquietan, ansiedad que se incrementa cuando suena estridentemente el teléfono y atiende su madre, quien conversa con la madre de Alicia, desesperada en relación a la posibilidad de que su esposo, detective de la policía, sepa algo sobre el paradero de la niña: en esa escena reconocemos dos elementos que se volverán fundamentales en el film. Por un lado, la madre, que se encarga de tranquilizar y aliviar las ansiedades de su hijo, su esposo y las otras madres y, por el otro, el rol activo del padre, quien debe encargarse de llevar a cabo las acciones tendientes a la resolución del caso. Luego de que Lucho pregunte a su madre si su padre encontraría correcto faltar a la palabra luego de haber jurado mantener un secreto —a lo cual la mujer responde negativamente— el oficial ingresa ofuscado al hogar y comunica que encontraron el cadáver de Alicia en un baldío. La noticia provoca la indignación de los padres del protagonista, que revela las formas en las que el género (en sentido sexual) lidia con tragedias que quiebran el orden social y familiar.

Como afirma Pablo Debussy (2021) la masculinidad del padre es caracterizada por la rectitud, la firmeza de sus principios y la estoicidad que caracteriza a la forma en que considera que se debe progresar en la vida y que transmite a su hijo durante el film, a pesar de que ello conlleve sufrimiento: “Esa misma exigencia que tiene con Lucho la tiene también consigo mismo. Santana, más allá de advertir el cambio entre las generaciones concibe una única masculinidad válida, [una] sólida, confiable y estable” (Debussy, 2021, p. 123). Por ello, aunque porte orgullosamente esos valores, tal condicionamiento lo lleva a castigar duramente a su hijo cuando más adelante en el film éste huye de la escuela, momento en el cual también expresa sus inseguridades respecto de su carrera como oficial de policía, estancada desde hace años en el rol de inspector de segunda, que se enmarca en una concepción jerárquica que marca una diferencia sustancial entre los agentes de la ley: “ser inspector de segunda, según esta lógica, es ser un fracasado (...) significaría, por lo tanto, ser menos hombre, ya

que en vez de impartir órdenes, habría que cumplirlas” (Debussy, 2021, p. 123). La contraparte del inspector Santana en el hogar es presentada a partir de la caracterización de su esposa, la madre de Lucho,<sup>44</sup> quien no se presenta como una antítesis de los valores y la entereza del policía, sino que exhibe esas características mediante conductas más sutiles y cuidadosas, como cantarle un arrorró a su hijo que, si bien ayuda a calmarlo, en la letra habla de un niño que debe crecer y dejar de lado sus temores para ser un hombre valiente y viril. Además, en la conversación que mantiene con su esposo cuando se entera de que existe un asesino de niñas al acecho, menciona que una manera de hacer justicia con ese tipo de delincuentes sería “dejármolos a nosotras”, una justicia por mano propia que —como menciona Cecilia Gil Mariño (2019)— “refiere más bien a la venganza de un colectivo de madres que no vuelve a aparecer en el filme” (2019, p. 437) y que a la vez subsume a las mujeres a roles secundarios (Gil Mariño, 2019). No obstante, como indica Debussy, durante el desarrollo del film “[la madre] ante cualquier atisbo de flaqueza de los hombres, les infunde seguridad y cariño (...) relega su voluntad y hace a un lado sus miedos (...) para preservar el *statu quo*, el orden ya establecido en la familia” (2021, p. 124) con lo cual se presenta una de las fundamentales diferencias entre el texto original y el film de Christensen, donde la madre es la encargada de ejercer el castigo físico. Así, siguiendo a Tamara Accorinti (2014), “lo femenino queda vinculado a la escuela, el hogar, la gramática, la pasividad (...) Mientras que lo masculino se vincula al espacio del saber y de la ley” (2014, p. 198). De esa manera, la transposición que Christensen en colaboración con Casona llevan a cabo adapta los temas del relato original de Woolrich al terreno de las industrias culturales argentinas, donde la preponderancia de la figura materna —de larga data al volverse conspicua en las letras de tango y el criollismo— en relación con valores como el coraje y la valentía se conjugan para confluir al final en la reintegración de la familia nuclear.

Asimismo, la figura antagónica de la película y el cuento de Woolrich es un ser humano que aparenta ser otro adulto más, pero en su interior carga con la depravación y los deseos de causar daño a las jóvenes. Cuando el inspector Santana regresa a su casa y cuenta las malas noticias acerca del descubrimiento del cuerpo de Alicia bajo diarios y cartones en un baldío, Lucho logra escuchar a sus padres comentar que la justicia seguramente le proporcione una condena menor al acusado por considerarlo un *lunático*. Esa palabra, nueva para el muchacho, se vuelve una inquietud, y por ello, le pregunta a su madre acerca de su significado, la mujer contesta que un lunático “es como un animal”, y es esa animalidad la que se vuelve el centro de las pesadillas mediante la secuencia onírica que tiene lugar inmediatamente después: en un momento del sueño, luego de haber visitado una versión

---

<sup>44</sup> Cabe destacar que por más que sepamos el apellido paternal por parte de Lucho, tanto el primer nombre del padre como el de la madre no son mencionados.

distorsionada de la calesita alemana a la escuela a la que asiste, Lucho camina frente a una jaula donde habita una criatura simiesca. Horrorizado, huye hacia la dirección opuesta, para enfrentarse finalmente a otra jaula, pero en esta, un hombre se ríe de manera grotesca (Figuras 26 y 27). El sueño finaliza con la imagen de una mano (que bien podría pertenecer a una niña como Alicia) que emerge del suelo cargado de papeles de diario y cartones con un chupetón en estado de descomposición (Figura 28).

**Figura 27**

*Si muero antes de despertar* (Christensen, 1952)



**Figura 28**

*Si muero antes de despertar* (Christensen, 1952)



**Figura 29**

*Si muero antes de despertar* (Christensen, 1952)



En tal sentido, Fernando Pagnoni Berns (2020) sostiene que la asociación del asesino con los rasgos simiescos alude a la advertencia “de lo monstruoso dentro de lo humano. (...) Lo salvaje es lo negativo, mientras lo civilizado es subrayado como positivo. (...) *Si muero antes de despertar*, juega con la idea del salvaje habitando dentro de una apariencia de normalidad” (2020, p. 134). Por otro lado, en relación con las exigencias estatales que Bernini caracterizaba y que algunos realizadores enfrentaron mediante la trasposición de textos canónicos de la literatura universal del siglo XIX,

Debussy (2021) sostiene que “el personaje del criminal representa en el film una zona oscura y tenebrosa que funciona como amenaza del orden eminentemente burgués y de los valores establecidos, encarnados por la institución familiar, las fuerzas policiales, la iglesia y la escuela” (2021, p. 124). Y en tal sentido, la insinuación de la crueldad y perversión es el carácter más amenazante del accionar del delincuente, cuya monstruosidad es entonces de índole moral, ya que no presenta rasgos externos de su malignidad. Es de esa manera que la forma de evidenciar esa depravación, de sacar a la luz la perversidad, de resolver el caso, corre por cuenta del niño protagonista, quien se vuelve detective y, por ende, se vuelve hombre. Luego de un tiempo, Lucho se convierte en un alumno ejemplar, mejora su aspecto y pulcritud (reflejado en su cabello, ahora bien peinado) y comienza a vincularse con Julia, otra compañera de curso, por quien alberga sentimientos afectuosos y a quien defiende de forma vehemente luego de que es molestada por un grupo de varones. Tamara Accorinti (2014) sugiere que a partir de ese momento el muchacho opta por la acción, que si bien le permite defender ideales como los que sus padres defienden, lo conduce a enfrentar a la autoridad, tanto en la escuela como en su casa: allí reside una gran contradicción, pues sus padres lo incitan a ser un hombre de acción en vez de un hombre de palabras (incluso el inspector Santana menciona que “la gramática es cosa de mujeres” cuando Lucho reprueba una actividad de esa asignatura) pero lo castigan duramente cuando se resiste a las injusticias. Julia también es raptada por el asesino de niñas, pero en ese momento, ignorando las advertencias de los adultos —tanto en el colegio como en su casa— Lucho opta por realizar un rescate que tiene lugar al mismo instante que inicia la acción policial comandada por el inspector Santana. El trayecto de marcas de tiza que Julia realizó conduce al niño desde el espacio barrial y cordial (donde se encuentran su hogar y su escuela) y de a poco se inserta en el baldío donde se emplaza la guarida del delincuente, lo que según Pagnoni Berns (2020) implica “abandonar la civilización y penetrar en lo profundo de lo salvaje” (2020, p. 134). En tal sentido, explora así el desdoblamiento urbano característico del universo ficcional *noir*, donde los sentimientos y pasiones de los protagonistas transportan al espectador a una visión desfigurada de la ciudad (Esquenazi, 2018, p. 262) y que se da en el film por la impresión de un mundo idílico caracterizado por los espacios diurnos, como la calesita aledaña y las escalinatas sinuosas bordeadas por jardines en las proximidades de la escuela (Figura 30), que se van tornando cada vez más oscuros a medida que Lucho sigue los rastros que Julia dejó en el camino para finalmente acabar en un edificio derruido donde está secuestrada su amiga (Figura 31).



**Figura 30***Si muero antes de despertar* (Christensen, 1952)**Figura 31***Si muero antes de despertar* (Christensen, 1952)

Allí tiene lugar la contienda final, en la cual el niño arriesga su vida mientras el depravado lo golpea y amenaza con un cuchillo, y le pregunta “¿dónde está tu dios ahora?”, instante en el que ingresa el inspector Santana y Lucho exclama “¡allí!”. Su padre arresta violentamente al perverso delincuente y Lucho se desmaya. Al despertar, el inspector de segunda ha sido promovido a inspector de primera, con lo cual se reasegura la identidad masculina del padre, quien regala la medalla a su hijo y afirma así la continuidad de la tarea policial que promueve el ingreso del muchacho al mundo de las leyes y la masculinidad firme.

En definitiva, los relatos de Woolrich facilitan a Klimovsky y Christensen la apropiación de algunos contenidos, temas y personajes del mismo, que funcionan en vías colindantes pero que no resultan contradictorias a causa del cumplimiento de las exigencias estatales. Por un lado, la película de Klimovsky adecua el relato de una pareja en crisis a partir de la injerencia del pasado que acaba con la muerte del extorsionista a manos del esposo, pero que es justificada en aras de preservar el matrimonio y proyectar la restitución familiar en el futuro. Por otro lado, los films de Christensen complejizan el panorama y exponen no sólo las restricciones impuestas por un tipo de cine que debía elevar los valores nacionales con fines a evitar sanciones económicas, sino que también, como sugiere Currie K. Thompson (2014) “asumen una postura más ambigua y sugieren que los puntos de vistas éticos y humanos pueden ser sombríos y distorsionados como las imágenes que se manifiestan mediante su fotografía en clave baja y expresionista” (2014, p. 221). Asimismo, el director de las últimas dos películas estudiadas expone —de acuerdo a Emilio Bernini (2021)— un transgresor deseo de *noir* en términos morales y legales, “es a la vez deseo de goce y de condena de ese mismo goce” (2021, p. 219). Con todo, podría decirse que la importancia de la literatura de la segunda generación *hardboiled*, representada en este caso por las adaptaciones de obras de Cornell Woolrich, fue de

utilidad para profundizar el camino que ya se había emprendido en el cine nacional luego del estreno de *A sangre fría*, que daba cuenta de esas influencias en los textos que el mismo autor —Luis Saslavsky— incluyó como contratapa (Setton, 2015). Sin embargo, ese tipo de policial no sería explorado por completo en la literatura argentina hasta los años sesenta.<sup>45</sup>

### La transposición como práctica discursiva

Luego de explorar el contexto en el cual se produjeron films basados en textos de Cornell Woolrich, concurrentes con el período en el que la literatura policial negra comenzaba a influir en la industria editorial argentina, consideraremos las decisiones de adaptar textos de Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y Adolfo Bioy Casares, autores no emparentados necesariamente con la literatura de corte negro. Los casos de las trasposiciones de las obras literarias *El perjurio de la nieve* (1944) de Adolfo Bioy Casares, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato y *Emma Zunz* (1948) de Jorge Luis Borges, que han sido adaptadas como los films *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, 1950), *El túnel* (León Klimovsky, 1952) y *Días de odio* (Leopoldo Torre Nilsson, 1954) respectivamente resultan atrayentes pues contienen rasgos que acercan las películas a la tipología *noir*. Y en ese sentido, abordaremos en este apartado las transformaciones y las aparentes razones detrás de las mismas que las orientaron hacia esa discursividad.

Es necesario pensar las transposiciones dentro del marco mayor que implican los procesos de *adaptación* de las obras literarias al cine, o, mejor dicho, como una forma específica de esos métodos. De esa manera José Luis Sánchez Noriega (2000) sostiene que la adaptación se define como:

[...] un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, [que] deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (Sánchez Noriega, 2000, p. 47).

---

<sup>45</sup> “A partir de las numerosas contribuciones de Eduardo Gologorsky —como autor, director de colección, traductor— y los textos teóricos sobre el género de Juan Jose Sebreli, hasta llegar en 1969 a la colección *Serie Negra*, dirigida por Ricardo Piglia, y la compilación *Misterio 5*, que por primera vez ofrece una antología de relatos claramente enmarcados dentro de la vertiente negra del género” (Setton, 2015, p. 322-323).

De esa manera, el relato original proveniente del texto literario fuente es actualizado por medio de la realización de un film en el que se inspira, pero ahora relatado con códigos específicos del cine como el uso de planos, técnicas de montaje y movimientos de cámara. El uso que se hace del texto original muchas veces es entendido como un “saqueo” del texto literario que da lugar a una serie de planteamientos. Y en tal sentido, la cuestión de la *fidelidad* que la película mantiene respecto del texto literario en el que se basa resulta un tema recurrente en los análisis que estudian cuestiones vinculadas al traslado de novelas, relatos cortos y otros textos a obras cinematográficas, características reconocibles en el trabajo de Pio Baldelli (1979) y George Bluestone (1957).

No obstante, resulta indispensable destacar que las películas y las obras literarias consisten en realidad dos discursos diferentes, con elementos y procedimientos de producción de sentido muy disímiles, lo cual vuelve dificultosa la comparación entre los textos fuente y aquellos que son producto de su adaptación al audiovisual. En ese sentido, Barbara Zecchi (2012) sostiene que la adaptación implica “un cambio de estado, (...), para que el objeto de la adaptación se adecue a otras —distintas— circunstancias. (...) un cambio según el cual el objeto adaptado pierde su estatus para adquirir otro, que comporta por definición una mejora” (2012, p. 19). Al comportar un número diverso de elementos específicos, los dos medios forman así parte de un sistema epistemológico *rizomático* (siguiendo a Deleuze y Guattari) donde sus componentes no están clasificados por grados de importancia, sino que contendrían valores y funciones equivalentes, aunque disímiles. Por ello, el estudio de la *fidelidad*, o la cercanía entre los textos originales y adaptaciones no compondría un trabajo fructífero. A partir del rechazo a una serie de *clichés*<sup>46</sup> en los que el estudio de la fidelidad suele recaer, Zecchi propone explorar otras alternativas, como la aproximación *auteurista*, en la cual se reivindica la intención autoral por parte del director, quien llevaría a cabo una lectura interpretativa del texto que incluiría su propia mirada del mundo que otorga valor a su trabajo, pero es una mirada que olvida que la obra cinematográfica es un trabajo colectivo. Un número de investigadores transformaron esta mirada en el eje de sus trabajos acerca de la transposición, como Sergio Wolf (2002), quien define a la misma a partir de “la idea de traslado, pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf, 2002, p. 18). Como parte de un análisis que se basa en la *reescritura* de un texto para su adaptación cinematográfica, autores como Sánchez Noriega parecen insistir con la valorización que las películas basadas en textos literarios reconocidos comportan en la cultura general: “el rechazo de la adaptación procede de que la película,

---

<sup>46</sup> Linda Hutcheon (2006) enumera entre ellos la presunta incapacidad del cine de reproducir diferentes puntos de vista; la imposibilidad de explorar la interioridad psicológica de los personajes como lo hacen los textos literarios; la articulación temporal en el presente que portaría el cine a diferencia del uso del presente, pasado y futuro de los tiempos verbales del texto; la supuesta incapacidad del cine de utilizar un lenguaje figurado.

comparada con otras películas, ocupa un lugar inferior en la jerarquía de calidad estética al que la novela ocupa en relación con otras novelas” (Sánchez Noriega, 2000, p. 56). Así, basa sus categorías en el acercamiento mayor o menor de los contenidos del film resultante a los aspectos del original. De esa manera sostiene que las operaciones de *concentración* y *aumento* funcionan como mecanismos primordiales en las películas de carácter industrial, cuyos fines mayormente comerciales provocarían una *vampirización* del texto y den lugar a una obra *bastarda*. Por un lado, la *concentración* agrupa la mayor cantidad de elementos en la menor cantidad de tiempo, y por el otro el *aumento* permite simplificar y subrayar caracteres, efectos y etapas de la acción, para hacer posible el descubrimiento de las equivalencias de expresión y procedimientos de estilo.

Por todo ello, su análisis se basa en primera instancia en considerar la adaptación como una extracción “de la *historia* existente en el discurso literario para ser trasladada a un nuevo discurso, el fílmico” (Sánchez Noriega, 2000, p. 57) —con lo cual sostiene que son menos adaptables aquellas novelas que atienden a los procesos psicológicos de los personajes y serán más factibles relatos poco consagrados que cuentan con predominancia de acción exterior— y en segundo lugar elabora categorías que dentro de la dialéctica fidelidad/creatividad van desde “adaptación como ilustración”, pasando por “adaptación como trasposición” y “adaptación como interpretación” hasta llegar a “adaptación libre”<sup>47</sup>. En cuanto los autores de las adaptaciones cinematográficas que analizamos en este capítulo elaboran films con entidad en sí mismos y que se erigen como obras autónomas respecto de los textos literarios fuente, las obras cinematográficas resultantes responderían —si acordamos con Sánchez Noriega— a la categoría de *adaptación como trasposición*. Este tipo de adaptaciones posee la intención de trasladar al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo literario del autor, reconociendo el valor original, a la vez que pone de manifiesto las intenciones estéticas y formales de los realizadores cinematográficos. En ellos “el autor fílmico trata de extraer todas las posibilidades expresivas y dramáticas al texto literario, para lo cual desarrollará lo que está implícito, buscará equivalencias, efectuará ampliaciones, eliminará subtramas, etc. (Sánchez Noriega, 2000, p. 64).

Luego de elaborar otras formas de categorizar las adaptaciones<sup>48</sup>, Sánchez Noriega sostiene que estudiar las adaptaciones a partir de su “propuesta estético-cultural” posibilita distinguir aquellas

---

<sup>47</sup> En esta última categoría el autor despliega una serie de razones por las cuales puede darse una reescritura del texto original: a) *el genio autorial*; b) *diferente contexto histórico-cultural*; c) *recreación de mitos literarios*; d) *divergencia de estilo*; e) *extensión y naturaleza del relato*; f) *comercialidad*.

<sup>48</sup> “El tipo de relato”, vinculado a las propuestas que se enmarcan en lo que el autor considera los estilos narrativos clásico y moderno (con lo cual puede haber coincidencias o discrepancias en la manera en la cual los textos son adaptados, con lo que se volverían más dificultosas las adaptaciones de textos modernos a films clásicos); “la extensión”, donde las alternativas son la habitual reducción, equivalencia, y ampliación de contenidos a la hora de realizar adaptaciones.

cuyos directores se erigen como “autores” de otras, que se originan a partir de procesos de *vulgarización*<sup>49</sup> (entre ellos, la aplicación de géneros cinematográficos, como es el caso del cine negro en las películas que se basan en obras de Bioy Casares, Borges y Sábato). Sin embargo, el autor se embarca en una dificultad teórica, ya que, hacia el final de su análisis, afirma que “en el fondo, todo texto remite a otros textos, en toda escritura fílmica quedan reflejadas las lecturas y las visiones de otras obras, cuyas huellas nos pueden resultar más o menos familiares” (2000, p. 76). En ese sentido, esta conjetura final da cuenta de que la comparación entre discursos heterogéneos —cine y literatura— se manifiesta como una incoherencia, ya que es difícil que un texto fílmico produzca el mismo efecto estético que una obra literaria, en gran parte por la exclusividad de los códigos específicos de cada lenguaje (texto en la obra literaria; imágenes, sonidos, montaje y tipos de planos en el film), y al mismo tiempo, da lugar a comprender aquellos elementos propios de la cultura y la sociedad que produjo esas obras como factores fundamentales que demuestran la imposibilidad de categorizar los discursos en forma jerárquica.

Sergio Wolf (2002), en cambio, realiza un análisis de la transposición que tiene en cuenta tales planteamientos cuando afirma que la cuestión de la fidelidad o el adulterio en el momento en que una película aprovecha un material literario no se refiere a “más que dimensiones morales, nunca ligadas a las especificidades y las problemáticas del tema. La interrogación, entonces, debería centrarse en los motivos de los cambios y las persistencias, y en los efectos que producen” (2002, p. 22). Además, este investigador insiste en que no se debe considerar a los discursos cinematográfico y literario ni en una posición de relevancia de uno respecto del otro ni de equivalencia, y para ello sería necesario despojarlos de atribuciones positivas o negativas, y así estudiarlos a partir de la franja de independencia que la transposición fílmica incorpora. A su vez, sostiene que el peso que la especificidad del lenguaje cinematográfico (que trabaja con imágenes, sonidos y también con la lengua) respecto a la literatura —que trabaja con un sistema determinado, metafórico o simbólico— hace que sea necesario construir en cada caso “puentes entre disciplinas” (Wolf, 2002, p. 35) a los fines de reconstituir la *historia* que existe en el original. Prevalece entonces en la noción de transposición que propone el autor, la idea de reconstruir a partir de una descomposición del texto fuente: “*como olvidar recordando* (lo que) quiere decir que ese origen no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero que tampoco puede

---

<sup>49</sup> “a) La *simplificación* de la obra original debida no a necesidades técnicas de cambio de formato o de género, sino al consumo masivo: por ella la adaptación cinematográfica de una novela sufre la esquematización de la intriga, la reducción del número de los personajes y de sus rasgos psicológicos, que tiene como consecuencia b) el *maniqueísmo*, cuando todo conflicto dramático aparece con perfiles subrayados donde luchan el bien y el mal nítidos; c) la *actualización*, que introduce en las obras clásicas sensibilidades contemporáneas y se diseñan personajes y dramatizaciones al gusto actual; y d) la *modernización*, que traslada a la actualidad acciones del pasado, como sucede con dramas shakespearianos ubicados en contextos del presente” (Sánchez Noriega, 2000, p. 71).

estar totalmente presente porque ello orillaría el peligro de anular la voluntad misma de la transposición” (Wolf, 2002, pp. 78-79) y se opone así a aquellos trabajos que buscan defender la voluntad de fidelidad al texto original, como si aún se considerara al cine como un arte menor. No obstante, del mismo modo que Sánchez Noriega, sostiene su taxonomía de seis tipos de transposiciones en base al acercamiento al texto original,<sup>50</sup> lo cual no deja de exponer la preponderancia de la fidelidad, incluso si afirma que no implica una graduación en cuanto a procedimientos correctos o incorrectos. Resulta paradójico además que considere que haya reescrituras “adecuadas” o “inadecuadas”, y “universos” autorales que conectan o no, como si las subjetividades de los creadores fueran equivalentes, y como si cada adaptación no fuera una reinención o una relectura en la que intervienen los contextos, sujetos y grupos involucrados, procesos de producción y mediaciones materiales, culturales y sociales que dieron lugar a que esas obras transpuestas fueran realizadas y se conecten así tanto con el contexto como con otras obras de diversos discursos de las industrias culturales. Esto se ratifica cuando, hacia el final de su estudio, Wolf (2002) afirma, siguiendo a Genette (1989) que un tejido entrelaza todos los textos existentes, y que el mismo “es el que permite que los libros y las películas estén vivos, que los escritores y los cineastas puedan hacer dialogar a sus obras, hacerlas renacer, y así evitar que la cultura se convierta en un territorio de solipsistas” (2002, p. 150).

Estudios de la adaptación como los de Wolf y Sánchez Noriega no agotan la discusión, y por ello, acordamos con Bárbara Zecchi cuando sostiene, basándose en Barthes (1977), que los mismos “desplazan su enfoque desde el escritor, a las lecturas de su texto, que deja de considerarse como la obra de un autor, para convertirse en fruto de un diálogo con otros textos: el texto como espacio multidimensional” (Zecchi, 2012, p. 32). Así es que propone una perspectiva analítica que toma en cuenta trabajos como los de James Naremore (2000) y Robert Stam (2009) que constituyen aproximaciones relacionadas a la teoría de la enunciación elaborada por Mijaíl Bajtín (1982), en especial en cuanto a los géneros discursivos secundarios o complejos y privilegian así el concepto de intertextualidad a partir de la idea de *dialogismo*: “no se trataría simplemente de influencias de una obra en otra, sino más bien de un diálogo entre dos textos: un proceso de intercambio recíproco que también modifica el referente gracias a las sucesivas lecturas” (Zecchi, 2012, p. 37). La obra original y la adaptación responderían a dos enunciados distintos de diferentes esferas de la praxis humana, en este caso la literatura y el cine. Esta idea se ve extendida aún más si consideramos que “los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad

---

<sup>50</sup> “Fidelidad posible o lectura adecuada”, “fidelidad insignificante o lectura aplicada”, “el posible adulterio o lectura inadecuada”, “la intersección de universos”, “la relectura o el texto reinventado” y “la transposición encubierta o versión no declarada”.

y la historia de la lengua” (Bajtín, 1982, p. 254).<sup>51</sup> En esa misma línea, podríamos pensar que las transposiciones fílmicas se erigen como discursos vivos que toman un carácter de respuesta ante otro enunciado ya completo, la obra literaria, y forman así una cadena de enunciados que compone los géneros, tanto en cine como en literatura. Por su parte, Robert Stam (2009), con miras a huir al insuficiente análisis de la fidelidad y el modelo dialéctico, retoma el concepto de transtextualidad formulado por Gerard Genette (1989) que originalmente refería a las relaciones manifiestas o secretas entre textos, y sus variantes<sup>52</sup>, pero se centra en la *hipertextualidad* al considerarla la más relevante para los estudios de la adaptación,: “las adaptaciones cinematográficas son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, ampliación, concreción y actualización” (Stam, 2009, p. 71). Tales operaciones forman parte de la manera en la que las adaptaciones se encarnan en los discursos del momento en que son producidas, y ponen de manifiesto la época, la cultura y los debates en pugna entonces:

La adaptación es un trabajo de reacentuación, donde una obra fuente es reinterpretada a través de nuevas retículas y discursos. Cada retícula, al revelar aspectos del texto fuente, también revela algo sobre los discursos del ambiente en el momento de la reacentuación. Al revelar los prismas, las retículas y los discursos a través de los cuales una novela ha sido reimaginada, las adaptaciones ofrecen una especie de corporeidad objetiva de los propios discursos, al darles una forma visible, sonora y perceptible (Stam, 2009, pp. 100-101).

Emilio Bernini (2010) afirma que las transposiciones fílmicas en Argentina funcionaron como una fuente primordial de relatos desde principios del siglo XX y durante todo el cine del período clásico-industrial. No obstante, entre los filtros que funcionaron como retículas por las cuales los textos eran adaptados se encontraron elementos característicos de la cultura popular rioplatense como fueron los elementos criollistas y tangueros, además de la influencia de los géneros cinematográficos de Hollywood. Como consecuencia de esa reelaboración, la construcción genérica de las producciones se enmarcó en la estructura melodramática, que vuelve a cualquier relato una reafirmación de valores en términos morales. Sin embargo, Bernini sostiene que con el avance del siglo XX y el arribo de los

---

<sup>51</sup> Más fuerza aún tiene la aserción de este autor que indica que “el género es el conjunto de los modos de orientación colectiva dentro de la realidad, encaminado hacia la conclusión. Esta orientación es capaz de comprender nuevos aspectos de la realidad. La concepción de la realidad se desarrolla, se genera, en el proceso de la comunicación ideológica social. Por eso, una verdadera poética del género sólo puede ser una sociología del género” (Bajtín, 1994, p. 215).

<sup>52</sup> A saber: *intertextualidad* (presencia de dos textos en forma de cita, plagio y alusión), *paratextualidad* (relación entre el texto y su paratexto —títulos, prefacios, epígrafes, dedicatorias, etc.—), *metatextualidad* (relación crítica entre un texto y otro, donde el texto comentado es nombrado explícitamente o aludido en silencio), *architextualidad* (donde un texto rechaza su taxonomía genérica a partir del título o su subtítulo), y por último la *hipertextualidad*, que refiere a las relaciones entre un texto —el hipertexto— con un texto anterior —hipotexto—, que es ampliado, modificado o reelaborado.

nuevos cineastas a la actividad cinematográfica, el melodrama deja de ser el modelo con el cual se trabaja, para incursionar en

[...] el *film noir*, o con la estética de ese género *menor* de la industria. La incompatibilidad estética y política del melodrama y el *film noir*, explica esas elecciones, puesto que la minoridad de ese género reside en la narración de historias desde un punto de vista fuera de la ley, es decir fuera de la perspectiva del Estado, que es la que no dejaba de asumir o aquella a la que no cesaba de adecuarse, en su visión conservadora del mundo, el melodrama en el cine argentino de los años treinta a los años cincuenta, incluido el peronismo (Bernini, 2009, p. 7).

En esa misma línea, nos permitimos retomar una reflexión de Josefina Ludmer, quien sugiere que los objetos culturales se retroalimentan de otros cuando un género menor (como los productos cinematográficos con fines comerciales) es explotado por la literatura “alta”, un género considerado mayor, que “se alimenta constantemente de lo popular y viceversa. Cualquier obra literaria, provenga de donde provenga, puede llegar a ser popular. El problema (...) es cómo se transforma el material popular al ser incorporado, trabajado y recontextualizado por la otra cultura” (Ludmer, 1984, p. 47). La utilización del *cine negro* como género utilizado para las adaptaciones permite entender a esa tipología como un “programa político y lo daría como realizado en su postulación. Y el que lo enuncia es el sujeto mismo para el cual o con el cual se postulan esas relaciones y ese lugar” (Ludmer, 1984, p. 49). Es decir, debemos considerar las razones por las que los realizadores decidieron utilizar el género *negro* como el canal para trasponer los textos originales y acercarlos a la masa de espectadores cinematográficos argentinos. En ese sentido, la idea de género en el cine y de cómo puede este concepto expresar las formas en las que la industria opera en la cultura popular resultan de relevancia para nuestro análisis.

### **La generificación *noir* de las transposiciones de la literatura argentina de mediados del siglo XX**

A los fines de comprender el porqué de estas adaptaciones y la forma en que circularon en el mercado de bienes culturales argentinos, conviene considerar la noción de *industrias culturales* concurrente con la época de producción de las películas, y la propuesta de Adorno y Horkheimer (1998) en *Dialéctica de la ilustración*. Para los autores, la industria cinematográfica es parte de la forma en que las grandes compañías generan productos en serie, y los géneros no serían otra cosa que una manera de mantener a raya las preferencias de un público que no sabría distinguir entre una obra de arte y otra: “Para el consumidor no hay nada que clasificar que no haya sido anticipado en el esquematismo de la producción” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 170). La importancia de una obra



radicaría entonces en el efecto, en la totalidad de la obra como un producto finalizado, cerrado y predecible. El objetivo de los productores de esos objetos culturales sería la atrofia en la percepción estética del espectador, y la imposición de un límite a potencialidad de la imaginación del público para crear mundos nuevos. La manera en que lo conseguiría es a partir de la reducción al mínimo de la tensión entre la vida cotidiana y lo que la imagen reproduce.

No obstante, considerar al público en una postura pasiva implica una mirada reduccionista del rol de las audiencias en la cultura popular, las cuales cuentan en realidad con una postura más que activa a la hora de decidir qué productos son los que eligen, y su colaboración en la construcción de géneros, en el proceso de *generificación*, caracterizado con acierto por Rick Altman (2000).<sup>53</sup> Un factor fundamental en dicho proceso es la consideración de que los géneros son “iniciados, estabilizados y protegidos por una serie de instituciones esenciales para la propia existencia de los géneros” (Altman, 2000, p. 124). Además de la “intersección entre una semántica común y una sintaxis común, en el poderío combinado de una correspondencia dual” (Altman, 2000, p. 129) cobran importancia —en sentido *pragmático* según Altman— tanto las instituciones encargadas de la producción del film como las circunstancias de la exhibición y aquellos agentes e instituciones involucrados en ella. Por un lado, la crítica agrupa con posterioridad una serie de películas que acumulan ciertos elementos sintácticos y semánticos para convertirlas en referentes de un género en un determinado momento histórico. Por el otro, la acción colectiva de una masa de espectadores cuenta con un rol fundamental: “la especialidad de los géneros, en todo caso, es canalizar hacia una experiencia homogénea a aquellos espectadores que apuestan por un tipo especial de placer genérico” (Altman, 2000, p. 206). A través del marketing de las películas, los estudios incluyen en los distintos materiales promocionales contenido que establezca una relación directa con el espectador habituado y adepto al género al que pertenezca al film, pero que a la vez posibilite la existencia de un contacto *entre* espectadores, reconociendo así el potencial de una *comunidad genérica*.<sup>54</sup> En ese sentido, este planteamiento iría en contra de aquellos preceptos en los cuales el género nivela a todos los miembros del público, ya que en su actividad

---

<sup>53</sup> El mismo tiene lugar cuando los estudios producen un ciclo de películas pertenecientes a algún género ya establecido, aplicando a estas un adjetivo (por ejemplo “romance musical”) con la intención de generar ciclos redituables en un corto plazo de tiempo, y que se transforman en géneros una vez que se estandarizan y presentan características semánticas y sintácticas (film “musical”), “a su vez, susceptible de una regeneración constante a través de un nuevo ciclo de adjetivación. Y así sucesivamente” (Altman, 2000, p. 99).

<sup>54</sup> “Aunque ser espectador de un género a veces lleva a contactar directamente con miembros de la comunidad, y aunque el sentido de ser espectador de un género puede estar básicamente atrapado en la nostalgia de una comunidad específica ausente, la mayoría de espectadores de género mantienen solamente un contacto imaginario con la gran comunidad genérica. Aisladas del resto, (...) las comunidades genéricas constituyen lo que yo denominaría *comunidades consteladas*, porque (...) sus miembros únicamente se pueden agrupar a través de reiterados actos de imaginación” (Altman, 2000, p. 218).

espectatorial participan en la creación de ciclos y a la vez popularizan un tipo de películas en contextos determinados.

Anteriormente señalábamos dos aportes que Emilio Bernini realiza con respecto a las transposiciones en el cine argentino del período clásico: por un lado, la condición “cultura” de un tipo de transposición que buscaba eludir los condicionamientos de una industria que necesitaba de la aprobación estatal para poder subsistir, y por el otro la mediación melodramática que provoca que los textos transpuestos se amolden a esa estructura genérica. Como ya vimos en el capítulo anterior, la popularidad del melodrama tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica no puede ser subestimada, y si seguimos los planteamientos de Matthew Karush (2013) reconoceremos la forma en que los géneros de Hollywood transpuestos como fórmulas que habían funcionado en la industria estadounidense, con las particularidades del contexto local, dieron lugar a la creación de un *modernismo alternativo* propio de un país no-central, al cual referimos en el capítulo anterior. En ese discurso, la capacidad subversiva del melodrama pareciera estar vinculada a la manera en que el público consumía esos productos, la forma en que se veían reflejados en los productos resultantes, y cómo sus gustos definían la oferta de películas en el momento de mayor efervescencia industrial.

Recordemos también las transformaciones textuales y genéricas a las que Bernini (2016) aludía en relación a la forma en que ese modernismo alternativo transponía los géneros estadounidenses. Las mismas podían bien darse en relación a las necesidades de un público que consumía productos de consumo cultural masivo como radionovelas, artistas de tango, teatro de revistas y publicaciones enfocadas al *star system* local. La capacidad del público (como comunidad genérica *constelada*) de poder incidir en la creación de los géneros a la par de los estudios, exhibidores y distribuidores —tal como Altman expresa y más arriba señalamos— podría vincularse con la manera en que, como expusimos en el primer capítulo, Jesús Martín-Barbero entiende al melodrama en América Latina: como una mediación donde tiene lugar una lectura popular *colectiva*, que remite “a la economía del imaginario colectivo” (Martín-Barbero, 1983, p. 63). En este sentido, el género funciona como un “lugar” para comprender el sentido de un relato, un terreno donde reside lo popular en las producciones de la cultura, y donde el público se reconoce e inscribe su huella en la narración a partir de una *lectura colectiva*, en grupo, que se replica de manera homogénea con la expectación cinematográfica, siempre grupal —ya sea en sala de exhibición o en visionado hogareño (a distancia)— manifestada en la *comunidad genérica*.

Podríamos bien entender la lectura de los textos que dieron lugar a las transposiciones de relatos de Borges, Bioy Casares y Sábato como mediada tanto por las intenciones de los directores de las

películas que vieron en aquellas obras una posibilidad para el desarrollo creativo de sus capacidades como cineastas y se interesaron en trasladar textos recientes de autores reconocidos en el campo cultural rioplatense, como por las exigencias de una industria atravesada por los condicionamientos estatales que instaban a evitar referencias directas al contexto socio-político, y al mismo tiempo por los gustos de una audiencia que demandaba productos amoldados a la categoría genérica del melodrama que, como explicamos en el capítulo anterior, consiste en nuestro país en la base sobre la cual el *noir* local se posa para tomar elementos narrativos, resolución de conflictos y personajes. Asimismo, el impacto del cine negro como género en Hollywood da cuenta de una ambigüedad particular en los gustos del público, ya que esta variante audiovisual gozó de una particular capacidad que pocos géneros en la industria estadounidense lograron tener, la de componerse como una corriente casi adversa al cúmulo de las obras creadas en ese contexto. En el capítulo anterior también dimos cuenta de la inventiva y la capacidad de un conjunto de realizadores que llevaron a cabo una iniciativa (no coordinada) que logró torcer varias de las imposiciones de la Production Code Administration y demostró una capacidad subversiva en las industrias culturales, a diferencia de lo planteado por Adorno y Horkheimer.<sup>55</sup> Esto muestra que “la industria de Hollywood no es una topadora que sabe cómo complacer o cómo engañar al público, sino una institución cuyos miembros se enfrentan y chocan constantemente para superar sus angustias por las películas que deben hacer” (Esquenazi, 2018, p. 122). En esa línea, Mike Chopra-Gant (2006) reconoce que las películas del *film noir*,<sup>56</sup> aun si representan una mirada minoritaria<sup>57</sup> acerca del estado de la sociedad norteamericana luego de la guerra (que podría bien haber sido exagerada por aquellos estudios que interpretaron esas obras como manifestaciones del ánimo contemporáneo a su producción) demuestran que “la dirección general de las narrativas cinematográficas ‘duras’ apunta más claramente hacia las ansiedades sobre las mujeres y la amenaza que representan para la masculinidad” (Chopra-Gant, 2006, p. 173).<sup>58</sup> Si bien no es nuestra intención trasponer la experiencia de la inmediata posguerra al contexto sociopolítico del primer peronismo, el ejemplo posibilitaría comprender la forma en la cual una taxonomía que fue elaborada con amplia posterioridad es atravesada en el momento de su desarrollo por los gustos del

---

<sup>55</sup> “De ahí que el estilo de la industria cultural, que no necesita ya probarse en la resistencia del material, sea al mismo tiempo la negación del estilo. La reconciliación entre lo universal y lo particular, de regla y pretensión específica del objeto, en cuya realización precisamente, y sólo en ella, el estilo adquiere contenido, es vana porque no se llega a ninguna tensión entre los dos polos: los extremos que se tocan quedan diluidos en una confusa identidad, lo universal puede sustituir a lo particular y viceversa” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 174).

<sup>56</sup> Definidas como películas “duras” por el autor.

<sup>57</sup> El autor afirma que existió inmediatamente luego del final de la segunda guerra mundial un gran número de películas pertenecientes al género de aventuras o románticas en relación al aun marginal cine negro, lo cual demuestra una ambigüedad respecto del clima de época que muchos investigadores asumieron era lúgubre, en relación a las políticas opresoras de la censura en Hollywood y la caza de brujas anticomunista.

<sup>58</sup> Todas las traducciones citadas de este texto son nuestras.

público, las reglas del mercado (condicionado por exigencias estatales en el caso argentino) y los intereses de los realizadores que buscaban explorar su potencial creativo.

## **Las trasposiciones de *El perjurio de la nieve*, *El túnel* y *Emma Zunz*, adaptaciones a nuevos medios**

### **I. *El crimen de Oribe* (1950)**

En orden cronológico, la primera película estrenada fue *El crimen de Oribe*, la adaptación del relato *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares, lanzada en el año 1950, con dirección de Leopoldo Torres Ríos y su hijo, Leopoldo Torre Nilsson (en su debut como director) y con producción de Mapol. El film, estrenado el 13 de abril de ese año, fue visto solamente por 200.000 personas, número considerado entonces como un fracaso comercial, lo que no impidió que la crítica la reconozca como una obra importante, otorgándole el premio a mejor adaptación y una mención especial a la calidad de su realización por la Asociación Argentina de Cronistas. La obra relata la travesía de Villafañe, un periodista de Buenos Aires, quien debe permanecer en un hotel de General Paz, un pueblo de la Patagonia argentina donde residen otros pasajeros, entre ellos Oribe, un poeta —también porteño— obsesionado con la casa de la familia Vermehren, una estancia donde viven reclusos un padre y sus cuatro hijas y donde cada noche se repiten las mismas acciones que la anterior. Villafañe decide, influido por el interés de Oribe por esa casa, irrumpir una noche en la casa de Vermehren, donde descubre que todos los días, tras la puesta del sol, la familia festeja la navidad. Allí, luego de encontrarse con Lucía, la hija menor del dueño de la estancia, Villafañe se desmaya y al día siguiente es despertado en el hotel por Oribe, quien asegura que él fue quien la noche anterior ingresó a la casa de Vermehren, relatando cada una de sus acciones tal como las vivió Villafañe. Momentos después se enteran de la muerte de Lucía y, cuando acuden a su funeral en la casa de Vermehren, éste narra frente al médico del pueblo y demás visitantes que su hija estaba enferma, que —sabiendo que pronto moriría— repetiría minuciosamente los hechos del último día de navidad para evitar su muerte y jura cobrar venganza contra aquel que haya entrado a su hogar aquella noche y provocó el fallecimiento de Lucía. Villafañe se sorprende cuando ve a Oribe dirigirse a buscar una foto de la muchacha, pues sabe que aquel no había sido quien había ingresado la noche anterior y es así que Vermehren cae en la cuenta que debe haber sido el joven poeta quien irrumpió aquella noche. En Buenos Aires, Villafañe se encuentra trabajando en la nota sobre Lucía cuando un desesperado Oribe aparece en su despacho y le anuncia que está siendo perseguido por Vermehren. Más tarde, luego de abordar un tren, Oribe llama a Villafañe y, mientras le cuenta que eludió al acechador, un disparo acaba con la vida del

muchacho. Vermehren es arrestado y, al mismo tiempo, Villafañe encuentra en el lugar donde murió Oribe la cruz que portaba Lucía la noche de su deceso.

El relato en el que se basa el film, *El perjurio de la nieve*, publicado por vez primera en 1944 y luego reeditado en el conjunto de relatos *La trama celeste* en 1948, presenta varios elementos que lo vinculan genéricamente con la tipología fantástica y, en su variante *whodunit*<sup>59</sup>, al policial, incluso si la explicación de los sucesos (ligados al detenimiento de la muerte) y la deducción de los mismos se desarrolla de manera sobrenatural: “todo aquello que rodea estos sucesos, una estructura narrativa por demás compleja, propone desde el comienzo una lectura en clave policial” (Setton, 2010, p. 67). Los hechos que tienen lugar son parte de un relato enmarcado: el firmante —cuyas siglas son A.B.C.— edita el manuscrito de su amigo Villafañe, que cuenta cómo Oribe habría entrado a la casa de Vermehren, causando la muerte de Lucía y el posterior asesinato del poeta por parte del padre de las jóvenes; pero infiere hacia el final, a partir de las huellas que su amigo deja en el relato, que el causante de la muerte fue Villafañe. El relato enmarcado posibilita acentuar la verosimilitud del evento fantástico que tiene lugar en la casa de los Vermehren a partir del uso de códigos de la literatura policial como la recuperación de narraciones y la investigación por parte de A.B.C.

El primero de los cambios sustanciales que hace la película es la eliminación de la narración de A.B.C., quien evocaba el relato de Villafañe; el film decide exponer los eventos que tienen lugar de manera cronológica, con Villafañe llegando a General Paz debido a una inexplicable rotura de su auto y encuentra allí al doctor Battis, quien tiene mayor relevancia en el film y es presentado como un personaje misterioso que le da al film un cariz más fantástico. Se dan más transformaciones fundamentales en el film, en particular con los personajes principales: Villafañe no es un “petiso sombrero” como en el cuento, sino que es interpretado por Roberto Escalada, un actor famoso por componer galanes en melodramas de los años cuarenta; Oribe pasa de ser un adolescente alegre e inquieto, a ser un joven algo mayor, interpretado por Carlos Thompson, pero con una arrogancia y solemnidad que lo caracterizan de manera íntegra: “la película convierte un adolescente simpático, espontáneo y plebeyo, en un personaje insufrible, grandilocuente y artero” (Setton, 2010, p. 71); Vermehren encuentra en la película un mayor protagonismo, ya que la reconstrucción de los hechos de su estancia la noche de la irrupción es realizada a partir de un *flashback* desde su punto de vista y no mediante la investigación de Villafañe. Otros elementos que son transformados son la eliminación del suicidio de Vermehren en la cárcel, el momento en que Oribe y Villafañe suben a un colectivo, la

---

<sup>59</sup> Variedad de trama compleja dentro de la novela policíaca, en la que un enigma o una especie de rompecabezas es su principal característica de interés.

inclusión de una antigua empleada doméstica del hogar de Vermehren que enloqueció al ver cómo se repetía el mismo día, la eliminación —a la manera de las transposiciones cultas descritas por Bernini— de marcas alusivas a un tiempo y un espacio determinados (el relato de Bioy Casares transcurre en 1933, la película no lo indica), y la inclusión de la navidad como un elemento importante del relato.

En ese sentido,

[...] al excluir de la narración fílmica a A.B.C., que rastrea en el texto de Villafañe las huellas verdaderas de los acontecimientos sucedidos, y modificar la serie cronológica, el film se sustrae enteramente de los posibles vínculos con el policial de enigma. De este modo desaparece del film la figura del detective. [...] Sin embargo, la transposición de Torres Ríos y Torre Nilsson sigue presentando una gran cantidad de elementos que lo vinculan de manera ostensible con el género policial. Esto se explica en parte por el hecho de que el tiempo de realización y estreno de la película coincidiera con la época de oro del policial cinematográfico en el país (Setton, 2010, p. 72).

La película se asemeja más a las obras del *noir* en cuanto las motivaciones de los protagonistas son pulsiones internas: el deseo de ingresar a una aventura por parte de Villafañe; la fascinación con una mujer, Lucía, que lleva a la eventual fatalidad de ella y de Oribe; el deseo de venganza por parte de Vermehren; la necesidad de Oribe de afirmar su masculinidad y su fracaso manifestado a través de su fatal destino, son elementos semánticos que encuentran su correlato en obras clásicas del cine negro, y que deben su énfasis, como ya indicamos, a la popularidad que esos temas encontraron en ese período: “deseo y ambición pactan en medio de una intriga por lo general inextricable que se vuelve una especie de apuesta contra la muerte” (Esquenazi, 2018, p. 260).

Asimismo, como sugiere Matthias Hausmann (2017) tanto el cuento de Bioy Casares como la película de Torre Nilsson ponen de relieve la *investigación* como uno de los elementos fundamentales del relato y que permiten comprender las peripecias en el mismo: “el texto escenifica una investigación de un ‘supermisterio’, de uno de los tópicos más influyentes de la literatura criminal: el crimen en un cuarto cerrado (...) y en su cuento combina lo policial con lo fantástico justamente mediante este tópico” (2017, pp. 109-110). Tal puesta en marcha de la narrativa provoca dos consecuencias: por un lado, las múltiples versiones de lo ocurrido que ponen en duda la identidad del culpable y colocan el elemento fantástico en un segundo plano; por el otro, el lector debe ingresar en el texto del mismo modo que los protagonistas del relato, en lo que —en palabras de Hausmann— consistiría en un “laberinto literario”. Torre Nilsson penetra en ese laberinto literario para realizar su propia adaptación, que incrementa el protagonismo de Villafañe y ubica el relato desde el punto de vista del mismo y así

“pone en primer plano sobre todo el aspecto fantástico del bucle temporal, mientras que la estructura de lo policial, tan prominente en el cuento, pierde un poco su importancia” (Hausmann, 2017, p. 113).

El misterio fantástico se relaciona la elaboración del espacio hogareño como un cautiverio impuesto por la figura patriarcal, la casa familiar como representación del encierro que implica la creación de un mundo siniestro y casi onírico (que desde el inicio se manifiesta en la figura del misterioso doctor Battis y da al film un carácter fantástico) componente que consiste en uno de los aspectos primordiales del *film noir*. Según Hausmann (2017), este otro espacio no sólo indica una diferencia topográfica, sino temporal: la reja que separa la casa del exterior

[...] simboliza una frontera [...] entre dos mundos claramente separados que tienen una semántica totalmente diferente: aquí el tiempo lineal, allí el tiempo circular. Villafañe [...] será el héroe que supera la frontera y causa cambios profundos en uno de los mundos. [...] Este otro mundo [...] se caracteriza por una estética del claroscuro. Con esta técnica tan típica de muchos policiales y *films noirs*, Torre Nilsson intenta introducir cierta ambigüedad en su película y retomar así mediante un procedimiento fílmico la estrategia literaria de Bioy, que crea esta ambigüedad mediante sus diferentes voces contradictorias (2017, pp. 114-115).

No es sólo la puesta en escena en la casa del patriarca danés la que incluye elementos constitutivos del cine negro, con la utilización expresiva de luces y sombras (Figura 32), sino que también la ciudad —que no es presentada sino hasta el final de la película— manifiesta una representación que responde a elementos de la ciudad *noire*, donde los personajes son movidos por la pasión que los conduce a una incertidumbre desestabilizadora: “la ciudad deviene un mundo ambiguo, donde se acumulan los presagios y las dudas. (...) Todo movimiento en la ciudad *noire* es una trampa latente: el umbral de una desaparición o un olvido más definitivo que cualquier otro” (Esquenazi, 2018, p. 262). En ese espacio Oribe se desespera al descubrir la persecución de Vermehren, quien acaba con su vida, dejando en soledad a Villafañe, transformado en un anodino caminante entre la muchedumbre que lo ignora (Figura 33).

**Figura 32***El crimen de Oribe* (T. Nilsson y T. Ríos, 1950)**Figura 33***El crimen de Oribe* (T. Nilsson y T. Ríos, 1950)

El ingreso de lo sobrenatural —que ya existía en el relato de Bioy Casares— complementa así la sensación de desconcierto en el que el protagonista se inserta una vez que ingresa a las inmediaciones de General Paz y la estancia La Adela. A su vez, en cuanto a su imbricación dentro del género policial, la

[...] ambivalencia de los caracteres, junto con la ambigüedad de las víctimas, ‘siempre semisuspechosas’, así como las contradicciones en la figura del héroe, acercan la película a la serie negra. En sintonía con esta serie, la perspectiva respecto del crimen y la muerte excluye el punto de vista de la ley. [...] La película se opone a la tendencia predominante del policial argentino, que narra desde el punto de vista de la ley hasta la década de 1960. A su vez el film presenta [...] gran cantidad de motivos románticos, electivamente afines al *noir* y a su carácter onírico. [...] Así, un género basado en la razón y la premeditación, el modelo de policial inglés, es reemplazado en la transposición por un modelo que deja poco lugar al libre albedrío y que convierte a los hombres casi en víctimas pasivas de sus pulsiones (Setton, 2010, pp. 73-74).

En definitiva, la primera película de Leopoldo Torre Nilsson consiste en una transposición interpretativa del original de Bioy, que demuestra en amplia medida los intereses del realizador novel, y explora mediante la misma los rasgos constitutivos del policial argentino para sumarse a aquellos realizadores (como Christensen, Tinayre, Saslavsky y Viñoly Barreto) que condujeron al género a través de sendas más oscuras. En este caso, se trata de una adaptación que da lugar a un nuevo texto que, si bien contiene lazos claros con la obra fuente, dialoga con ella mediante los recursos propios del audiovisual para poner de relieve así la inventiva y creatividad de Torre Nilsson que apuntaba a generar una impresión de ambigüedad (ya presente en el cuento) y es lograda mediante la modificación del título, la omnipresencia del claroscuro y la acentuación de aspectos misteriosos en personajes como el doctor Battis y Vermehren.



## II. *El túnel* (1952)

La adaptación de *El túnel* fue dirigida por León Klimovsky, con guion del mismo en colaboración con Ernesto Sábato, fue producida por Argentina Sono Film y se estrenó el 1 de abril de 1952, con una poco entusiasta recepción crítica. La película da cuenta del relato de los eventos que llevaron a que el pintor Juan Pablo Castel asesine a María Iribarne, una mujer casada con un hombre ciego, Allende. Un número de trabajos críticos sobre la obra de Sábato se han enfocado en interpretaciones existencialistas y psicoanalíticas de la novela original, que se volvió internacionalmente exitosa tras su lanzamiento en 1948 y lo consagró “como el máximo exponente del existencialismo en las letras latinoamericanas” (Kazmierczak, 2010, p. 72). La infatuación del protagonista con una mujer que se detiene a observar su obra —llamada “Maternidad”— ha sido explicada por muchos investigadores como una alusión al complejo de Edipo, concepto psicoanalítico clave que abre la lectura de la obra a una serie de interpretaciones. La *búsqueda del absoluto* que autores como Juan Antonio Rosado (1999) reconocen en los textos de Sábato es iniciada en *El túnel* a partir de una indagación metafísica que —en palabras del propio autor— “se convierte en una novela de pasión y de crimen” (Sábato, 1988, p. 138). Eva Lukavská (1995) afirma, en una interpretación simbólica de los nombres de los personajes,<sup>60</sup> que el relato pone de manifiesto que “mediante la multiplicación de los símbolos de maternidad se intensifica la idea de que el asesinato de la mujer/madre significa la destrucción de la vida en general” (Lukavská, 1995, p. 22). En ese sentido, el protagonista no estaría cometiendo un asesinato contra María, sino contra sí mismo: “su agonía espiritual que lo lleva al asesinato, de su tentativa de resurrección por medio de la reflexión sobre el crimen” (Lukavská, 1995, p. 23). En esa misma línea, Marcin Kazmierczak (2010) caracteriza a Juan Pablo Castel como un personaje narcisista, en donde se conjugan continuamente los polos de superioridad y de inferioridad y autodesprecio, que demuestra en ese sentido un narcisismo de tipo *secundario* —una evolución patológica del narcisismo *primario*— que supone una ligazón y añoranza enfermizas del individuo a la vida gratificante y de dicha afectiva de la infancia: “Castel, cual un Narciso moderno, al apearse obsesivamente al propio *reflejo*, que quería ver en la mirada a la vez maternal y amorosa de María, acaba destruyendo su *espejo* escurridizo y, metafóricamente, también se destruye a sí mismo” (2010, p. 80). Juan Antonio Rosado (1999) sostiene que el asesinato de María refiere también a la intención del protagonista de

---

<sup>60</sup> Donde María alude a la madre, Juan Pablo Castel consistiría en la conjunción de un hombre-castillo, y Allende (el marido ciego de María Iribarne) implicaría “mirar más allá”.

[...] apropiarse de María Iribarne (el *otro*) e integrarla como parte de sí. La mente silogística y solipsista de Castel empieza a vivir lo que [...] Sábato llama ‘culto irracional de la Razón’ [...] Esta paradoja lleva al pintor a la irracionalidad, etapa en que asesina a María, en apariencia por celos, pero más bien como medio de apresarla en la eternidad, de *anularla*. [Se propone una] búsqueda fantástica del Absoluto a través del amor, su tendencia hacia lo ilimitado. [...] Castel posee un anhelo de Absoluto, pero en un mundo absurdo, en crisis, marcado por un *destino* en el que las casualidades no existen. [...] Al ver a María, cree que halló su paridad y busca lo Absoluto a través de su amor. [...] El cuerpo adquiere dimensiones *metafísicas* (Rosado, 1999, pp. 90-91).

Esta cita de Rosado da cuenta de varios aspectos que bien podrían ligarse a los temas concurrentes en el *film noir*: el énfasis en el mundo interior del personaje principal (hombre débil) quien, mediante su intención de escapar a la realidad absurda, cree ver en un personaje femenino la posibilidad de escape, pero que eventualmente se construye en un puente hacia la criminalidad. IncurSIONES hacia la psicología del protagonista abundan en la novela que contribuyen a señalar un onirismo característico del *noir*. El mundo, ahora desdoblado, se convierte para el personaje en un laberinto sin salida que, en este caso, ayuda a construir el túnel del protagonista. A ello se suma el proliferar de personajes secundarios sospechosos (como Hunter y Allende) y la fragilidad de las relaciones entre ellos y los protagonistas. Estos aspectos son los que muy posiblemente hayan conducido a que la trasposición llevada adelante por el mismo Sábato y Klimovsky haya sido encauzada en una vía asimilable con ese género.

La obsesión de Castel será demostrada en la película a través de dos *flashbacks* que separan a la obra original de su adaptación: en primer lugar se encuentra el relato de Castel, motorizado por la acción de dos psicólogos que atienden al protagonista luego de su captura y se interesan por conocer los motivos morales del crimen, lo que los lleva a leer una crónica de la vida de Castel; por otro lado, y de manera no explícita, los psicólogos se hacen con una “especie de diario” de María Iribarne, que habilita a que el film realice un segundo retroceso que permite ser testigos de los hechos desde la óptica de la víctima. La particularidad del uso de *flashbacks* en esta adaptación reside en que la primera voz en *off*, la de Castel, invade y contamina la narración de María dando lugar a una enunciación que sería imposible desde la literatura y que el cine posibilita a través del uso del montaje y de una focalización no coincidente con la voz en *off*: “ambos discursos se unifican en las imágenes y en cierto onirismo que comienza a poblarlas, como si la bestia que rige el cerebro de Pablo invadiera la lógica inicial del relato de María” (España, 1998, p. 55). Más allá de esta modificación en el relato que el film lleva adelante mediante recursos audiovisuales, la trasposición realizada por Klimovsky y Sábato recae en

motivos típicos del melodrama local al presentar la relación frustrada entre un pintor de clase baja y una joven perteneciente a un círculo más acomodado:

La náusea existencial (que sin duda invadía el libro original, muy sensible a su época) convertíase en el filme en un dilema melodramático cuya única salida era el paroxismo de las pasiones desencontradas. Es probable que el inevitable péndulo de la moda, aplicado ahora al descubrimiento de los encantos del ‘kitsch’ pueda hallar valores en este tratamiento hollywoodense (en el mal sentido de la palabra). Unas virtudes que no eran, tal vez más que el deseo de adecuar el discurso de una literatura adulta a los tópicos del cine ‘accesible’ a las masas. Pero *El túnel*, a pesar de estas convenciones al uso, no repetía con eficacia las pautas del melodrama comercial y navegaba entre las aguas de la plasticidad bella y pretenciosa de algunas imágenes y el penoso desarrollo de una intriga vaciada de sus inquietudes literarias (Mahieu, 1983, p. 687).

De esa manera la película de Klimovsky se acerca de manera cuantiosa a los paradigmas del cine hollywoodense en aras de imponerse a un público que consumía *thrillers* y melodramas estadounidenses y así fracasa en su intento por exponer una psicología existencialista ligada a la tragedia de un protagonista cuyo deseo se encuentra viciado por sus inseguridades y violencia interior. Las inclusiones que el film realiza pueden reducirse en el agregado —antes mencionado— de un inicio donde dos peritos psicológicos dan inicio al *racconto* de Castel; la inclusión del personaje de Dora, una empleada doméstica que sirve de modelo para las pinturas del protagonista y que ayuda a demostrar que el carácter obsesivo del protagonista hacia las mujeres es acentuado a causa de la fascinación que produce la presencia de María; la eliminación de sucesos del día a día de Castel y pensamientos críticos y cínicos que en la novela sirven para dar cuenta de una perturbación psicológica del protagonista;<sup>61</sup> y por último, la adición de un giro hacia el final: una carta escrita por María en la que expresaba su deseo de dejar a Hunter y a Allende para emprender una relación más comprometida con Castel, en una obvia alusión a los finales agrídulces que consisten en un tópico genérico prevalente en el melodrama.

Resulta particular la puesta en escena de temáticas del melodrama en tanto que en el texto original la presentación del personaje de Mimí, aficionada a la literatura policial de tirada masiva, se insinúa como una crítica al gusto popular que pareciera dar cuenta de la opinión que tiene Sábato acerca de ese tipo de consumos culturales. En la trasposición fílmica de *El túnel*, Mimí, interpretada por Maruja Gil Quesada, se transforma en el alivio cómico de la película, lo que da lugar a situaciones cómicas con Hunter, encarnado por Santiago Gómez Cou, a quien se le agregan rasgos villanescos que

---

<sup>61</sup> Por ejemplo, una situación en el correo donde el protagonista quiere que le devuelvan una carta destinada a María, en la cual la insultaba.

lo transforman en un personaje más afín al género gótico. En este sentido es que la película parece incluir aquello que la novela rechazaba ser desde su estatuto de obra perteneciente a una literatura existencialista y culta. Cabe destacar que varios críticos han calificado a *El túnel* como una novela policial, principalmente por la relación lógica que se establece entre la causalidad de los hechos que llevan a la muerte de María Iribarne y la identidad del asesino, quien es —de manera contraria al policial clásico— presentado al inicio del relato, lo que se condice con una curiosidad que sugiere Hunter en un pasaje de la novela —y que en el film es adaptado casi sin motivo alguno—, la idea de crear una novela donde el asesino y el detective son la misma persona: “es interesante notar la participación del lector como sujeto-investigador como último y explícito detective de los hechos y motivaciones” (Urbina, 1988, p. 260).

Pareciera ser que por esta razón son incluidos los peritos psicológicos que dan inicio a los *flashbacks*, como una versión vicaria del lector de la novela. El accionar de estos personajes da a la obra un carácter policial, pues su labor da sentido al relato. Ellos buscan comprender los motivos y razones del asesinato de María Iribarne, a diferencia de la novela, donde el motivo de la rememoración de los hechos por parte de Castel es a causa de su vanidad, que lo lleva a “sobre todo, a buscar un editor” (Sábato, 2006, p. 9). La versión fílmica de Pablo Castel elaborada por Klimovsky es un ser menos cínico, cuya obsesión con María Iribarne despierta una terrible ansiedad. En ese sentido, el film se opone a la novela al presentar el *flashback* correspondiente a la víctima dado que, como expresan los psicoanalistas “una mujer es siempre un misterio”, y de esa forma ponen en marcha una indagación de su relato en busca de un dejo de responsabilidad: con eso se posibilita la visión de Castel como una suerte de víctima del “misterio” de María, lo que no coincide con la manera en que la perturbación originaria del protagonista en la novela es la causa de su obsesión y eventual crimen. María se vuelve un interés romántico genuino y el ingreso a su subjetividad mediante el diario que cuenta sus vivencias respecto del vínculo con Juan Pablo Castel parecería justificar sus acciones de una manera más *adecuada* a las exigencias de la producción audiovisual del período, que no sea disruptiva de las normas morales que la Subsecretaría de Prensa y Difusión consideraba correctas.

Por encima de todas las razones que acercan al film a los géneros clásicos de Hollywood, la que principalmente lo vincula al *film noir* es la presencia de la *escena primitiva* que describimos en el primer capítulo y que se desarrolla en el paisaje nocturno y desesperado de la ciudad *noire* que, junto a la perspectiva situada en los personajes principales, conforman los fundamentos del relato *noir* prototípico. En ese sentido, Castel es el *weak guy* y María la mujer fatal. Sin embargo, la posibilidad de un complot se ve diezmada por la falta de correspondencia de María con Castel, y la frustración del protagonista con los hombres que ocupan lugar en la vida de ella lo llevan a un rotundo fracaso. A su

vez, el carácter onírico del *film noir* se hace presente una vez que el *culto irracional de la razón* toma posesión del protagonista y da origen a una secuencia alucinada en la que se utilizan angulaciones no habituales, acercamiento a los rostros de Juan Pablo y María mediante lentes de tipo gran angular, con lo cual se deforman algunos rasgos de sus caras, y se pone en marcha un montaje rítmico para simular los golpes que el protagonista anhela propinar a la muchacha (Figura 34), a quien vemos finalmente caer en cámara lenta por un barranco, mientras la imagen se desenfoca cada vez más (Figura 35). En cuanto al espacio urbano, la caracterización de Buenos Aires en la película omite en la mayor parte del film presentar la ciudad en un tono pintoresco, excepto hacia el final del film, cuando Juan Pablo Castel siente que María lo traicionó por completo, y transita la ciudad sumido en una profunda turbación: la cámara (ahora subjetiva) adopta una angulación aberrante y realiza movimientos vertiginosos mientras los transeúntes urbanos miran con extrañeza (Figura 36). Mayor expresividad encuentra la puesta en escena de la estancia de Allende cerca de Mar del Plata, que en la secuencia del asesinato de María se transforma en lo que bien podría ser un castillo gótico (Figura 37).

**Figura 34**

*El túnel* (León Klimovsky, 1952)



**Figura 35**

*El túnel* (León Klimovsky, 1952)



**Figura 36**

*El túnel* (León Klimovsky, 1952)



**Figura 37**

*El túnel* (León Klimovsky, 1952)



En síntesis, la mayor parte de los elementos que componen la trasposición de *El túnel* podrían facilitar la comprensión de esta película como una simplificación maniquea de la obra de Sábato por aquellos autores que privilegian la fidelidad al texto original. Sin embargo, debemos percibir a esta obra como un diálogo entre los creadores audiovisuales que conocían los gustos de las masas, acostumbradas a los motivos melodramáticos preponderantes en el cine argentino del período clásico-industrial, los elementos del *noir*, aún no identificables por los productores del film pero referentes a aquellas obras que mencionamos en el primer apartado de este capítulo, y los intereses de Klimovsky y Sábato, quienes seguramente hayan visto en el cine una posibilidad de amplificar el alcance del relato del entonces renombrado autor argentino.

### III. *Días de odio* (1954)

Una adaptación del cuento de Jorge Luis Borges “Emma Zunz”, *Días de odio* es la ópera prima en solitario del realizador Leopoldo Torre Nilsson, y fue estrenada el 3 de junio de 1954. La trasposición fue producida por SIFA y Armando Bó, y sólo 80.000 espectadores la vieron en el estreno en salas comerciales. Debemos considerar en primera instancia la relación de Borges con el género policial, que ha sido bien documentada, en particular su reflexión acerca de los orígenes de esa tipología (en la que considera a Poe como su precursor), la influencia en la literatura del siglo XX, y los debates en los que intervino referidos a la definición de este género:

En sus textos de la década de 1930 Borges dará la forma más acabada a estas ideas sobre la literatura: el paradigma puramente literario, la narración policial como epítome de la literatura, de una literatura de la trama. [...] La narración debe ser [...] producto de la imaginación y de la inteligencia. En ese sentido, la concepción de Borges del relato (policial) parece fundarse en dos de los momentos del proceso clásico de la composición retórica: la *inventio* y la *dispositio*. La invención de una historia y su ordenación (Setton, 2016c, p. 64).

De este modo, la búsqueda literaria de Borges apelaría entonces a conmover los ánimos del lector, sin pretender dejar una enseñanza extraliteraria. A inicios de la década del cuarenta, iniciaría una polémica con otro autor, el crítico francés Roger Caillois, quien consideraba al policial como el resultado de la diversidad de cambios sociales acontecidos durante la modernidad. Contrariamente, la noción del policial de Borges se empeña en alejarse de la realidad y a su vez orientarse al entretenimiento, al retomar motivos propios de la producción folletinesca de ese género por parte de la Generación del ‘80 y “en ese sentido, sus relatos pueden ser considerados compuestos por una sintaxis propia de la novela policial clásica y una semántica del melodrama o de la novela folletinesca

de aventuras” (Setton, 2016c, p. 66). Esto no significa que Borges imite esos textos, sino que se apropiará de los elementos semánticos y sintácticos de esas corrientes del policial para elaborar obras que se mantiene al margen de las tendencias, mediante la “*reformulación y la problematización* de las reglas de juego de lo genérico, lo epigonal, lo apócrifo y lo paródico; mediante la sutil invención de textos ‘marginales’ [que] remarcan y profundizan la relativa libertad y riqueza de lo marginal” (Lafforgue y Rivera, 1996, p. 96-97). Esa *marginalidad* le permitiría a Borges instalarse como una figura de relevancia entre sus pares (escritores como Bioy Casares, Silvina y Victoria Ocampo), y también frente a los productos de la cultura masiva.

“Emma Zunz”, publicado en 1948, forma parte de lo que Lafforgue y Rivera consideran la tríada de textos policiales que Borges habría escrito,<sup>62</sup> junto a “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula”, obras “que parecen a su vez las problemáticas teóricas y técnicas (del género)” (Lafforgue y Rivera, 1996, p. 134). El cuento relata el asesinato —por parte de la protagonista cuyo nombre da título al texto— de Arón Loewenthal, un gerente empresarial que acusó injustamente a su padre, Emmanuel Zunz, de haber robado dinero de su compañía, provocando que éste, sin salida alguna, decida cometer suicidio. El relato describe metódicamente y en detalle el desarrollo de las sensaciones y acciones de Emma en las vísperas de la consumación del crimen, pero, de esa manera, no se ajusta a las convenciones y normas del género policial en su variante clásica: no existen durante el progreso de la trama misterios acerca de la identidad de la víctima o el victimario, los motivos del asesinato son expuestos claramente, como también lo es la estrategia de Emma para eludir la culpabilidad. De esa manera es que la protagonista decide tener relaciones sexuales con un marinero “sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia” (Borges, 1984, p. 566). En ese momento, su venganza se vuelve doble, “cuyos motivos están separados en el tiempo: 1916, la traición de Loewenthal; 1922, la entrega sexual de Emma” (Sarlo, 1999, p. 235). Para la protagonista, el encuentro sexual con el marinero se torna una “cosa horrible”, es consciente de que esa misma acción fue realizada alguna vez por su propio padre hacia su madre, lo que la sumerge en una crisis en la que la venganza del padre ocupa un segundo lugar y resignifica la idea de sacrificio, que “no se realiza en el momento en que asesina al presunto culpable de su muerte y seguro culpable de su infelicidad desde 1916; [sino que] tiene lugar unas pocas horas antes, cuando Emma se entrega al marinero” (Sarlo, 1999, p. 236). Emma, en un exceso de acción, hace uso de su cuerpo como arma. Es en ese sentido que la preponderancia de

---

<sup>62</sup> Leticia Moneta (2016) agrega a esta tríada “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. Por otro lado, también son representantes de esta categoría los cuentos escritos en colaboración con Bioy Casares utilizando el seudónimo Honorio Bustos Domecq y que componen la colección *Seis problemas para don Isidro Parodi* (publicada en 1942).

lo sexual y la sordidez de los entornos en que tiene lugar el relato se vincularían con “la serie negra e incluso con el *film noir*. [También] el desarrollo de la historia, que transcurre en un presente casi cinematográfico, con desplazamientos por las zonas bajas de la ciudad, tugurios, fábricas, calles alejadas y solitarias, etc.” (Moneta, 2016, p. 81-82).

Esta cualidad cinematográfica pareciera haber sido la que Leopoldo Torre Nilsson contempló cuando realizó *Días de odio*, que, siguiendo a Claudio España, es uno de los films que contendría los primeros indicios en nuestra nación de una *fractura* en el dispositivo cinematográfico:

Visto a la distancia de más de cuarenta años, el film es, como sus obras futuras, un cuidadoso análisis de la identidad femenina en crisis. [...] El contrapunto, en realidad, se da en el propio pasaje interior de la protagonista, al que asistimos desde la práctica de diversos dispositivos a los que el director echa mano. El más importante es el del *estilo indirecto libre*, por el cual aquel a quien se le deforma la realidad subjetiva aparece inmerso en ella. Implica la contaminación de la primera persona narrativa con la tercera (España, 1998, p. 61).

En su minucioso análisis de la adaptación que Torre Nilsson realizó en 1954, Marcelo Cerdá (2010) afirma acertadamente que *Días de odio* “significó uno de los tempranos casos de transposición autónoma del cine argentino, esto es, la transposición propia de un cine deseoso de entrar en la modernidad y de ponerse a la altura de la literatura en términos de estatuto artístico” (2010, p. 85). El carácter conjetural de la narración del relato de Borges encarna una dificultad para Torre Nilsson, quien decide presentar una forma cinematográfica que dé cuenta de las voces narradoras del cuento, las cuales funcionan de manera compleja al presentarse como una crónica periodística de un hecho policial, pero luego son intervenidas a partir de los intersticios de la primera persona de Emma, que contribuyen a que el lector elabore una hipótesis acerca de los hechos que la llevaron a cometer su doble venganza. No obstante, Torre Nilsson decide llevar a cabo una narración fílmica que inicia en el espacio donde tiene lugar la escucha del testimonio de Emma, la comisaría donde se recibe el llamado de la joven anunciando la muerte del villano, y es interrumpido por un *flashback* narrado por la voz *over* de Emma, donde se expresan los pasos que la condujeron a su búsqueda de justicia y que es a la vez interpuesto por otra analepsis (esta vez referida a la traición de la que es víctima el padre de la protagonista). De ese modo, como afirma Cerdá:

Un narrador 1 refiere un relato “A”, en el que Emma, Narradora 2, recuerda las circunstancias por las que tramó su venganza y la ejecución de la misma, relato “B”, circunstancias entre las cuales recordó (Emma recuerda que recordó) el relato exculpatorio de su padre, relato “C”. El relato “A” [...] es una obra de un narrador omnisciente, equivalente al narrador en tercera persona del relato literario. Este narrador simula que los hechos se cuentan por sí mismos, y modela un registro que



se corresponde con el género policial [...] que pone en juego ciertos elementos que son comunes al film negro. Un particular uso de la iluminación redundante en esta dirección. [...] Por el contrario, los exteriores en este relato “A”, presentan una imagen despojada, con luz natural. Además, son múltiples los encuadres aberrantes o al menos deliberadamente despojados de prolijidad. [...] Se evidencia la oscilación de la cámara y el énfasis en ciertas angulaciones. La imagen muestra un especial interés por hacer perceptible la materialidad de los escenarios naturales. [...] Todo lo expuesto deja entrever la voluntad de despegarse de un modo convencional de hacer cine, una reacción frente al cine de estudio precedente y simultáneo (Cerdá, 2010, pp. 89-90).

Así es posible notar en el film la utilización de encuadres oblicuos; luces y sombras expresivas que se recortan sobre el rostro de la protagonista, quien muchas veces es presentada en primerísimos primeros planos que ocupan la totalidad de la pantalla (Figura 38); además de la puesta en escena de decorados reales que ubican a Emma en una ciudad gris, colmada de paredones y fábricas atiborradas de maquinarias (Figuras 39 y 40); el film también hace gala de recursos simbólicos, particularmente resalta la presencia de gatos: el que pertenece al gerente de la fábrica, maltratado en un principio y que inmediatamente luego del crimen se sube a la mesa de su dueño, y un gato que juega con Emma en una plaza mientras un transeúnte exclama que ellos “son los mejores animales del mundo”.

**Figura 38**

*Días de odio* (L. Torre Nilsson, 1954)



**Figura 39**

*Días de odio* (L. Torre Nilsson, 1954)



**Figura 40**

*Días de odio* (L. Torre Nilsson, 1954)



Asimismo, estos recursos fílmicos que dan cuenta de la intencionalidad autoral del director conviven con técnicas que bien podrían provenir de la estética del cine negro y son parte de los elementos de la transposición fílmica, operaciones estéticas realizadas sobre el relato original que consisten en un *aumento* de contenidos. En primer lugar, la inclusión de una voz en *off*, cuyo empleo “en los filmes inscriptos en el policial negro ha permanecido como marca estilística que traspasa el efecto de época para consolidarse en el tiempo” (Wolf, 2002, p. 61). Esta voz, en primera persona y perteneciente a Emma, se vuelve constante durante todo el film y da cuenta de su subjetividad: de ella emanan sus pensamientos, sensaciones, y el desarrollo metódico de la estrategia para llevar adelante su coartada. La voz en *off* distancia el film del texto original —narrado en tercera persona— y ubica espacial y temporalmente el relato en el pasado, ya que un aviso de detención seguido por las sirenas de dos patrulleros que van a toda velocidad indican que este relato tiene lugar luego de la detención de la protagonista. Sin embargo, a pesar de estos añadidos, la intención de Torre Nilsson en su trasposición —la cual hace un uso convencional de las elipsis— es una consideración diferente respecto del sentido que tenían las elipsis en el texto de Borges, que daban lugar a lecturas tangenciales, interpretaciones diversas y ponían de manifiesto el carácter conjetural e hipotetizador que la narración del cuento permitía inferir: “[*Días de odio*] pone especial énfasis en la devoción de Emma hacia su padre ausente. (...) Elide (...) el vacío innecesario e improductivo, transiciones temporales, desechos de tiempo. La convención marca su impronta, incluso la moral” (Cerdá, 2010, pp. 94-95). No obstante, a pesar de las elisiones, se agregan escenas que desarrollan en mayor medida la vida personal de Emma: se detiene en un parque a descansar, donde cruza miradas con un joven, a quien después va a reencontrar en una fiesta organizada por una de sus compañeras de trabajo —secuencia también agregada al film— y allí es donde se despliega la confusión del deseo que inunda los sentimientos de Emma, dividida entre su anhelo de venganza por la muerte de su padre y lo que parece ser la esperanza

de una vida afectiva (más allá de su padre). Esto se lleva a cabo a partir de una expresividad audiovisual y narrativa específica, que lleva el relato original —ambientado en 1922— al presente de mediados de la década del cincuenta, evidente a partir de los modelos de autos, la vestimenta y la mención de actores del Hollywood entonces contemporáneo por parte de las compañeras de trabajo de Emma:

No son entonces días de odio los que vive Emma, pese al errado título que le asigna el film de Torre Nilsson, en todo caso son días de soledad e incomunicación, de padecer frente a un mandamiento imposible de evitar. [...] Los hechos que el film cuenta y los que rodean a su realización se inscriben en un mismo ambiente y época [...] de la que se subraya la hostilidad del medio, la soledad, la conflictividad con el entorno, la incomunicación en las relaciones sociales, la ausencia, en los jóvenes, de un lugar de pertenencia. [...] Emma lleva a cabo una suerte de itinerario afectivo, un peregrinar por lugares de tránsito (Cerdá, 2010, pp. 96-97).

También es agregada una escena en un cementerio donde —antes de dirigirse al puerto— Emma presencia un funeral, lo que le permite realizar un tardío duelo ante la muerte de su padre. Finalmente, otro añadido al film es una corta escena al final, donde la protagonista abandona una comisaría al lograr salir impune del crimen cometido, pero consciente de que, si bien escapó a la justicia de los hombres, otra justicia ya la habría condenado. A su vez también es cambiado el nombre del sujeto a quien es direccionada la venganza de la protagonista: Loewenthal pasa a llamarse entonces Plessner, en lo que, según Cerdá, radicaría una lectura errónea del texto de Borges, quien —de acuerdo al autor— adjudicaba al judaísmo una vinculación con la justicia de los hombres y la justicia de Dios en los nombres de los personajes: “*Días de odio* produce un borramiento de lo judío, los nombres con esa ‘marca’ son cristianizados, los apellidos, germanizados” (Cerdá, 2010, p. 99). Dicha indiferencia sobre el aspecto judío de la obra de Borges, sin embargo, puede ser entendida, como sugiere Cerdá, a la manera de una lectura interesada, en la que se privilegian aspectos personales y generacionales “para acercar el texto al ámbito de lo controlable o al menos más accesible al espectador” (Cerdá, 2010, p. 100).

En suma, las transformaciones efectuadas tanto sobre el relato como en la elaboración de la puesta en escena dan cuenta de una transposición autónoma, similar a lo que Sánchez Noriega llama *adaptación como interpretación*, la cual “crea un texto filmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta” (Sánchez Noriega, 2000, p. 65). Dado que Borges participó en la creación del guion, esa categoría no es del todo correcta. Sí existe en el film una intersección de universos, se trata de una obra en la que no hay un “contrato de fidelidad, sino un diálogo donde más que las pérdidas se contempla la clase de encuentro entre las obras de dos artistas” (Wolf, 2002, p. 121): por un lado, el cuento de Borges aporta el contenido de un

mundo propio del autor, a la vez que expresa su visión del género policial, y por el otro, los recursos audiovisuales ponen de manifiesto los temas y el estilo de Torre Nilsson, cuya obra dejaría una marca en el cine argentino.

En definitiva, la categoría de transposición posibilita observar no sólo las variaciones y transformaciones respecto de los relatos literarios en cuanto a la disposición de elementos de la historia, caracterización de los personajes, inclusión o eliminación de elementos de diversa índole, etc., sino que los procesos que dieron lugar a ese tipo de adaptaciones exhiben el entretendido de las industrias culturales y la capacidad de agencia de aquellos involucrados en la producción de las películas, al comprender a la obra original, su adaptación en carácter transpositivo y la recepción del público como enunciados provenientes de distintas esferas, que dialogan entre sí en una constante retroalimentación. En ese sentido, el público no sería un mero receptor de obras producidas en serie, sino que sería un partícipe del proceso de creación de géneros a partir de la expectación colectiva en *comunidades consteladas*.

En Argentina, la selección de obras que forman parte de las adaptaciones que analizamos tiene lugar en un contexto donde el melodrama era el género de la industria cultural que más movilizaba a las masas, y el cine daría cuenta de ello con las películas producidas hacia 1915 y, más aún, desde el inicio del sonoro, combinando esta tipología con subgéneros variados. Sin embargo, hacia mediados de los cuarenta, se hizo necesaria la inclusión de temas nuevos, estimulando la adaptación de textos provenientes de literaturas clásicas de otros países. Esto dio lugar a lo que Bernini llamó *transposición culta*: films que a partir de obras destacadas de la literatura universal pudieron eludir los regímenes de control y censura del período en el que fueron realizadas, pero que incorporaron a los relatos elementos propios del melodrama popular local. Al mismo tiempo, la industria editorial pasaba por el momento de mayor producción a nivel nacional y la popularidad del policial sería revitalizada en ese período a partir de colecciones de relatos y novelas, y mediante la actividad editorial de traductores y autores noveles.

En primer lugar, las adaptaciones de relatos de William Irish ponen de relieve la incipiente popularidad de la serie negra literaria en Argentina, y en ese sentido, aquellos aspectos del “melodrama de sangre” que resumaban en las obras originales son exacerbados y puestos en comunión con aquellos ya existentes en la variante argentina (y latinoamericana) del melodrama. De esa forma se profundizan aquellos aspectos que ponen de relieve las problemáticas familiares en los conflictos de las películas que transponen los textos de Cornell Woolrich: así, en *El pendiente* corre peligro el ya endeble

matrimonio protagónico a causa de la intromisión de un extorsionador con un pasado amoroso con la protagonista; los dos episodios que componen *No abras nunca esa puerta* manifiestan, en un principio el riesgo que implica el vicio del juego en relación a la fortuna familiar, que conduce a una joven a acabar con su propia vida y a un promisorio hombre de negocios a arruinar su vida asesinando a un inocente y, en el segundo relato, pone en escena el sufrimiento de una madre que debe reconocer el carácter maligno de su hijo devenido en delincuente y su deceso final, que pasa inadvertido a causa de la ceguera maternal; *Si muero antes de despertar* evoca los temores que produce la presencia de aquellos inadaptados, pervertidos, depravados que amenazan al correcto desarrollo de la sociedad en zonas urbanas aledañas a los centros, en otras palabras, un lunático al que un niño aún en tránsito en su camino a convertirse en un hombre debe enfrentar para ingresar al mundo de la masculinidad adecuada para el contexto sociopolítico contemporáneo a la producción de esas películas. En definitiva, esas obras que formaban parte del *modernismo alternativo* del proyecto de producción cinematográfica del período clásico-industrial, se amoldaban a los requerimientos y exigencias del control estatal de los contenidos mediáticos del período peronista.

Casi simultáneamente, en 1944 tuvo lugar la publicación de los relatos “El perjurio de la nieve”, *El túnel* y “Emma Zunz”, cuyos autores —Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato— formaban parte de una literatura considerada culta y con influencia en el campo literario nacional (en especial como colaboradores de la revista *Sur*). A través del reconocimiento de algunos elementos pertenecientes al policial en sus obras, los realizadores de las adaptaciones llevaron a cabo transposiciones fílmicas que pusieron énfasis tanto en los aspectos melodramáticos propios del cine nacional como en aquellos que acercaban las obras a las tendencias contemporáneas del cine negro.

De este modo, *El crimen de Oribe*, cuyo relato original ya contenía varios elementos del policial, se presenta como una transposición que elide las marcas temporales que acercan la historia al período histórico en que fue realizada; además, incluyó elementos que dieron mayor misterio al sistema de personajes, quitó la estructura de enigma de la resolución del relato y acentuó las características de los protagonistas en cuanto a sus pulsiones internas. El film resultante exhibe en buena medida los intereses de una industria que buscaba entretener, pero a la vez genera una obra de calidad que actualiza los elementos del texto original. En cuanto a *El túnel*, su trasposición realizó los cambios quizá más polémicos respecto de la obra de Sábato —si se tiene en cuenta que el autor de la novela participó de la escritura del guion— ya que se agrega un motivo diferente al inicio del racconto por parte de Castel: la acción de dos peritos psicológicos que leen un diario del protagonista y uno de su víctima. Dicha modificación consiste en una gran digresión respecto de la novela, ya que quita responsabilidad a los actos de Castel y propone que María pudo haber sido provocadora de su destino, lo que implica una

reducción de los aspectos cínicos y perturbados de la personalidad del protagonista, y reduce la carga existencialista del texto original. Hacia el final del film se incluye asimismo un giro inusitado a la trama, que deja explícitas —a través de una carta— las intenciones de María de dejar a Allende y a Hunter para emprender una vida con Castel. En ese sentido, la suma de elementos que formaron parte de la trasposición de *El túnel* permite entender a esta como una simplificación maniquea. Por último, *Días de odio*, en cuyo guion también participó el autor del texto original, amplía la cantidad de elementos que formaban parte del relato original, agrega personajes, situaciones y una voz en *off* de la protagonista que aproximan la película al *film noir*, pero que a la vez exponen las inquietudes de su director, Leopoldo Torre Nilsson. La intersección del mundo de Borges con los temas y el estilo de Torre Nilsson se funden en una obra cuya expresividad no sólo hace uso de recursos del cine comercial, sino que también apela al énfasis en lo policial a partir de los *flashbacks* que dan inicio al film, como también incluye elementos que darían cuenta de una fractura en las formas industriales del cine argentino.

La literatura culta de Borges, Bioy Casares y Sábato es adaptada a las normas y códigos del cine industrial y se conforma a los gustos de un público que colectivamente valorizaba y promovía la realización de cierto tipo de cine. En ese sentido el *film noir*, por medio de las tensiones que provocó en Hollywood y las posibilidades estéticas que este género proveía a los relatos, sirvió como un camino para adaptar por primera vez relatos de autores nacionales de —en ese entonces— creciente relevancia en el campo literario argentino, a la vez que permitió a realizadores como Carlos Hugo Christensen y Leopoldo Torre Nilsson manifestar sus deseos de profundización de sus intereses narrativos y expresivos en su actividad cinematográfica.

## CAPÍTULO 3

### La ciudad de los nervios excitados: vida urbana en el *noir* argentino clásico

La ciudad es una parte importante del universo ficcional del cine negro. Muchos autores suelen señalar los aspectos realistas y a la vez oscuros de este género, donde los protagonistas masculinos suelen encontrarse en situaciones angustiosas provocadas por el encuentro con una *mujer fatal*, o por un destino que los inserta en un mundo desconocido, inquietante y sombrío. Es de esa manera que las historias de estas películas tienen lugar en su mayoría en espacios urbanos que se manifiestan como laberintos sin salida, y donde aquellos lugares que representaban sosiego para sus habitantes dejan de existir. La ciudad *noire* es un entorno en el que los lazos sociales han cambiado por el impacto de la modernidad y de esa manera se aleja de la función primaria de las ciudades históricas: “la de facilitar las relaciones humanas. El espacio urbano centrípeta del siglo XIX habría sido desplazado por un espacio centrífugo descentrado, que se extiende a la vez horizontal y verticalmente” (Esquenazi, 2018, p. 255).

En relación a los espacios de esas ciudades, Vivian Sobchack sostiene que en las películas de cine negro el mundo de referencia no exhibe la presencia de hogares o la posibilidad de existencia de los mismos: “por lo tanto, en el *noir*, las casas se nos dan solo en un vistazo, como algo perdido o algo frágil y amenazado” (Sobchack, 1998, p. 139).<sup>63</sup> La relación que se establece entre los hogares en la sociedad y su representación en las películas de cine negro se da a través de sus cronotopos, herramientas que permiten “identificar y reafirmar la fuerza y la información del espacio concreto sobre la estructura temporal de la novela, [y] comprender históricamente la relación fenomenológica entre el texto y el contexto de una manera más rica que la que ofrecen los análisis genéricos tradicionales” (Sobchack, 1998, p. 149).

Los cronotopos, que conectan a nuestro mundo con el texto, pueden ser localizados en las películas de cine negro norteamericano y en ellas espacios tales como las habitaciones de hoteles y moteles, bares, salones de juego y pensiones dan cuenta de una dislocación social, aislamiento y alienación existencial. No existe la posibilidad de llevar adelante la continuidad de una vida familiar tradicional en esos territorios. Tal ausencia de lugares a los que llamar hogar da lugar a la aparición de una confusión entre los espacios privados y públicos, que Sobchack llama *tiempo de salón* (lounge time):

---

<sup>63</sup> Las traducciones de las citas de este texto son nuestras.

El cronotopo *noir* del tiempo de salón evoca el mundo de la vida y el espacio-tiempo de un universo paralelo pero antinómico. Aunque constituye un todo hermético, sus componentes internos y posibles contigüidades están fragmentados y desatados. Además, sus espacios son visiblemente no-familiares, desconocidos y anónimos. Sin embargo, isomorfo con las estructuras del mundo idílico, el tiempo de salón también está limitado espacialmente, también es autosuficiente, también está aislado del contacto con el resto del mundo (Sobchack, 1998, p. 160).

El desarrollo y la descripción que hace la autora confirman con acierto la presencia de esos cronotopos como una representación espacial de los Estados Unidos de posguerra. Esto permite vislumbrar las inseguridades e incertidumbres en el período posterior al regreso de los veteranos a sus familias. En ese entonces, la posibilidad de conformar hogares se veía dificultada y la fijación en ese momento transicional es manifestada a través del recorrido de los protagonistas de las películas de cine negro, quienes experimentan a través de sus cuerpos la pérdida de valor del “estable, idealizado e idílico pasado del patriarcado y patriotismo de la Estados Unidos de preguerra” (Sobchack, 1998, p. 167). Así, hemos tenido en cuenta que las ciudades son acumuladoras de los lugares que transitan los protagonistas de las obras y así, la negociación que tiene lugar cuando se transpone el *noir* en el cine de Argentina del final del período clásico-industrial iniciado en 1933 debe ser pensada, en primer lugar, en términos estéticos que deben ajustarse a “condiciones de enunciación heterogéneas respecto de aquellas que dieron lugar a los géneros en Hollywood; y por otra parte, [con] la política como una incidencia más pregnante del Estado o de los Estados en la producción cinematográfica propiamente dicha” (Bernini, 2016, p. 186).

En el cine argentino de los años cincuenta, los espacios urbanos y sus distintas locaciones hacia su interior y en derredor consistieron en una configuración geográfica privilegiada en los relatos. Como sostiene Mario Berardi (2006), “Buenos Aires (...) se convierte a veces en un verdadero ‘personaje’. La enorme masa palpitante y anónima, en la que todo lo bueno y todo lo malo puede suceder, es la materialización moderna de la fuerza del *azar*” (2006, p. 131). Allí el centro sigue siendo el espacio del espectáculo y el vicio, donde se cruzan trabajadores, *bon vivants*, estafadores y criminales en busca de supervivencia. Berardi también manifiesta que en esa ciudad abundan distintos tipos de viviendas de acuerdo a la pertenencia social de los personajes, que replican aquellas que ya existían en films de la década del '30 y '40: tanto la casa popular, como el departamento y la pensión hacen su presencia, pero no logran la ubicuidad de la mansión, que da cuenta de la noción de movilidad social concurrente con las políticas de los años del peronismo, y así

[...] opera con una doble función significante: muestra al espectador como una posibilidad abierta la casa ‘máxima’ en la pirámide de la escala social, pero lo reenvía muchas veces lejos de ella,



hacia la vida más libre y feliz de las *casas populares*. Si bien el movimiento más frecuente es de *progreso* habitacional de los personajes, está también la variante *negativa*, en la que un personaje retrocede hasta perderlo todo, por imperio de la decadencia moral (Berardi, 2006, p. 142).

De esa manera, la vida en la ciudad se manifestó en el *film noir* local a través de varios sentidos, que buscaron demostrar la vertiginosidad de la cotidianidad urbana a mediados del siglo XX en Buenos Aires y la importancia del acceso a la vivienda en esos espacios. En este sentido, debemos destacar, en primer lugar, las películas que se centraron en la relación entre la ciudad, el periodismo y el crimen. Estos films pusieron en el terreno de la trama urbana al periodista como parte del orden social que el gobierno comandado por Juan Domingo Perón promovía. La manera en que el periodista articula la narración de los hechos delictivos en los diarios es presentada en los films de maneras diversas, pero que en el fondo proponen al trabajador de la prensa como el catalizador de cambios que acompañan a la transformación social de la Argentina. Las películas que exponen la labor de los periodistas lo hacen representando los valores clásicos del periodismo en el contexto de una lucha que se estaba dando en el contexto nacional respecto de la tarea comercial o cultural de dicha profesión. En ese sentido, la prensa comercial se vio enfrentada a un Estado que acrecentaba constantemente su influencia sobre los medios.

En segunda instancia, a partir del análisis de la conformación en la ciudad de Buenos Aires de un cúmulo de individuos cuyas subjetividades fueron interpeladas por un Estado que los reconoció y los transformó en sujetos de derecho de nuevas políticas, indagaremos en la manera en que algunas obras pueden representar esa interpelación subjetiva en los cuerpos de los protagonistas y cómo sus afectos y estados de ánimo pueden ser captados por el espectador. Nuestra intención es descubrir, a partir de las películas de cine negro del período seleccionado, la posible pregnancia de “afectos peronistas” en el tránsito que los protagonistas llevan a cabo por la ciudad. ¿Cómo entendían la relación entre entorno y sujeto aquellos que se consideraban peronistas? ¿Qué sentimientos despertaba la apelación que el gobierno hacía a ellos? ¿Existía entonces una manera de vivir “peronista”? ¿Puede identificarse un lazo entre las obras públicas, viviendas, instituciones, la arquitectura del peronismo y los sujetos de sus políticas? Hay películas que nos permiten atisbar vivencias que vinculan las ciudades (y sus espacios) con los afectos de los protagonistas y que, además, quizás permitan responder estas preguntas desde la perspectiva de la producción cinematográfica, en un género donde la ciudad sumerge a los protagonistas en un laberíntico circuito de sordidez y pesimismo.

## Periodismo, crimen y cine: una realidad enervante

*Apenas un delincuente* (1949) de Hugo Fregonese, *Edición extra* (1949) de Luis Moglia Barth y *Captura recomendada* (1950) de Don Napy vinculan en el desarrollo de sus narraciones aspectos de la realidad histórica con hechos ficcionales. Las reformas impulsadas por un Estado que necesitaba hacerse presente en ámbitos de la sociabilidad urbana son atravesadas por el periodismo en los argumentos de las películas, que incide en los relatos en mayor o menor medida, a través de la presentación de personajes principales, narradores o secundarios y también en momentos claves del argumento necesarios para el avance de la narración. Al mismo tiempo que representan una visión del trabajo del periodista, estos films también echan luz sobre la modernización de la vida y el delito en la ciudad de Buenos Aires, y el trabajo de las instituciones en esa ciudad y en la vida política de la Argentina. En ese sentido es que la ciudad de Buenos Aires es presentada como el escenario de una serie de transformaciones en movimiento desde finales del siglo XIX y en ella se ilustran las tensiones entre la tecnología, la modernidad y la ciudadanía. Por otro lado, estas películas, a pesar de pertenecer a una tradición cinematográfica como el policial (incluso en su variante de *negro*) responden a una continuidad de una modalidad periodística de gran popularidad desde la década del veinte, como es el “gran caso”.

Si bien la categoría de *propaganda* no es adecuada para categorizar estos films, la manera y el contexto en que fueron producidos no escapan a integrarlos en una lógica en la cual el Estado tenía una considerable influencia en la industria cinematográfica.<sup>64</sup> Por otro lado, empieza a tomar preponderancia desde finales de la década de 1940 un sesgo social en el cine:

[...] comienza a producirse una mayor cantidad de películas que se ocupan del presente y del pasado con intención cognoscitiva y crítica, sin abandonar el modelo narrativo genérico, aunque en muchos casos la intriga sentimental empieza a tener menos peso. A la hora de pensar los motivos que generan este cambio es necesario recordar la segura influencia ejercida por la cinematografía de Occidente, que se vio teñida por una ola de realismo a partir de la posguerra. Razones de diverso orden, desde motivaciones ideológicas hasta innovaciones técnicas (la aparición de cámaras más livianas y películas más sensibles), favorecieron el tratamiento de temas sociales en locaciones reales. De todas maneras, parece evidente que los nuevos elementos temáticos y narrativos surgen

---

<sup>64</sup> Es en ese sentido que la Subsecretaría de Información y Prensa comandada por Raúl Apold desde marzo de 1949 hasta julio de 1955 llevó adelante la producción sistemática de películas documentales, medimétrajes y cortos de ficción y docudramas destinados a expresar al público los alcances de las políticas sociales del peronismo. Como menciona Clara Kriger (2009), con los docudramas de propaganda política “Desde las instancias de poder se apostó a la construcción de un capital simbólico que otorgara identidad política a la sociedad. Así, el ejercicio del poder político se relacionó, de alguna manera, con la consolidación de ese capital que podía funcionar como eficaz dispositivo de control social” (2009, p. 132).

en consonancia con un proceso social, político y económico que afectó profundamente la sociedad argentina en esos años (Kriger, 2009, p. 136).

Así, tuvo lugar la producción de una serie de películas que, a la vez que utilizaban estructuras narrativas clásicas del género policial, enaltecían la figura de las instituciones de seguridad y el accionar de sus agentes a la vez que mostraban el trajín de la vida urbana desde una perspectiva más realista al sacar la cámara a las calles: “Sus líneas argumentales centrales oponían el delito a la represión de las fuerzas del orden, y contaban, además, con líneas subsidiarias melodramáticas que se yuxtaponían y culminaban junto al conflicto central” (Kriger, 2009, p. 141). Entre las películas que podrían incluirse en dicha categoría se encuentran *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949), la trilogía de Don Napy compuesta por *Captura recomendada* (1950), *Camino al crimen* (1951) y *Mala gente* (1952) y *Mercado negro* (1953) de Kurt Land. Muchas veces estos films insisten en el correlato existente entre ficción y realidad a partir de la representación de crímenes que habrían tenido lugar en la ciudad de Buenos Aires, además de la exposición del accionar logístico y tecnológico de las fuerzas de seguridad, que la mayor parte de las veces eran representadas por la Policía Federal. Las instituciones enaltecidas solían otorgar su aval a estas producciones, pero su colaboración no parecía consistir en más que dicha aprobación para su presentación en las películas.

Las obras pertenecientes a este ciclo presentan una construcción deliberadamente maniquea de sus personajes principales. Estos, –generalmente detectives pertenecientes a la Policía Federal– manifiestan tanto en su accionar como en sus expresiones un alto grado de virtud en cuanto a la defensa de valores, modestia, educación y protección a las instituciones del Estado. A la vez, los delincuentes son caracterizados como el polo opuesto de esta dicotomía, y su caracterización es heterogénea, ya que no manifiestan una pertenencia a un sector social específico: “por lo general, se trata de personas desbordadas por la ambición. (...) El punto de vista (...) tiende a mostrar que el delito se comete contra la comunidad y no sólo contra la víctima individual” (Kriger, 2009, p. 144). En definitiva, como expone Kriger, son films que buscan reforzar y legitimar el poder estatal mediante la promoción de la imagen de un Estado moderno que protege a la comunidad a la vez que castiga y educa a quienes infringen la ley, en pos de conservar una sociedad armónica en la que los conflictos son resueltos. En muchos casos, la narración de la consumación del delito y la pesquisa contiene algunos elementos narrativos y estilísticos del género negro, como la presencia de *flashbacks* –que enfatizan la idea de la resolución de un conflicto en el pasado de la obra, cuya solución habilita un mejor presente– y la inclusión de dispositivos formales utilizados en el cine negro, como lo son la iluminación de alto contraste con claroscuros y angulaciones de cámara poco habituales que rompen con la fijación en la horizontalidad.

Mabel Tassara (1993) afirma que estas películas expresan de manera más elocuente el punto de vista general del policial argentino anterior a los '60: “que la historia suele contarse desde *el lado de la ley*” (Tassara, 1993, p.156) y que lo hacen a través de un marcado didactismo y muy fácil moralina, a la vez que estilísticamente se pueden advertir los parámetros del *noir* en la puesta en escena. Por su parte, Elena Goity (2000) reconoce en *Apenas un delincuente* un estilo que sería continuado por la carrera de Don Napy, Kurt Land y los directores que tratarían la temática de la Gendarmería Nacional en las fronteras del país. La autora hace alusión –en el análisis de la filmografía de Don Napy– a un estilo documental con un talante eminentemente urbano en sus temas y estética visual: “de ahí en más, los sucesores respetaron ese estilo próximo a la crónica, con historias basadas en hechos verídicos, de acción vibrante y ágil montaje. En el aspecto normativo, los argumentos sólo admitían la diferencia tajante entre buenos y malos” (Goity, 2000, p. 464-465).

En términos generales, el estilo al que se refieren estas autoras es al “policial documental” (*police procedural*), un concepto acuñado en la traducción del libro de Raymond Borde y Etienne Chaumeton (1958) para referirse a una serie “de cintas que tienen por característica describir una investigación criminal siguiendo uno por uno los documentos de una carpeta policial. (...) Esta serie (...) tiene algunos rasgos comunes con la película negra” (1958, p. 14). Como sostienen los autores, la muerte es considerada desde afuera, a través de la visión de la policía, contrariamente al *film noir*, donde el crimen estaría visto desde adentro y, a diferencia del negro, los policías que protagonizan estas obras son hombres íntegros, incorruptibles y valientes. Román Setton (2016b) analiza la forma en que las investigaciones se llevan a cabo en los policiales documentales de Don Napy, films en los que la presencia de la policía es un aspecto fundamental del relato, ya que el agente que protagoniza estas obras articula el desarrollo del argumento e impone un sentido social a su tarea. Los films de este director “tienen un propósito didáctico patente y una prédica moral clara y precisa (y en ellos) coinciden en verdad tanto el cine negro, al menos parcialmente, como el *police procedural* y también el documental, no policial” (Setton, 2016b, p. 95). En estas obras se pone en el centro la indagación que celebra la manera en que las fuerzas policiales llevan a cabo su tarea. Al mismo tiempo, la focalización en la labor policial implica el relego de la vida privada de los agentes, quienes deben posponer la felicidad hogareña y el amor conyugal y familiar para impedir que se imponga una realidad sobre otra, una serie de hechos que crean una apariencia falsa y engañosa. Con esto nos referimos a que en esos films dicha “realidad es la obra de un crimen, la puesta en escena de una falsa realidad, un engaño, así como el propio cine es un engaño. Y las acciones de la policía deben desmontar entonces esa representación, esa puesta en escena” (Setton, 2016b, p. 100). La forma en que es llevado a cabo ese desmontaje es a través del uso de la ciencia y la tecnología, que aparecen configuradas como

pertenecientes a un espacio de la ley, en contraste con el engaño y el crimen que al requerir una puesta en escena se asocian con la esfera del arte. Estos simples ladrones y estafadores son los que atentan contra toda la sociedad que “aparece representada en estas películas como la víctima de los falsos modos aristocráticos y los engañadores” (Setton, 2016b, p. 103). La tarea de la policía se apoya en esos films en concepciones de la indagación y la felicidad “basadas en la moderna tecnología y la unión colectiva de los hombres (...), la pesquisa consiste en el trabajo pertinaz, sistemático y en parte aburrido de los policías [que] requiere en primer lugar una dedicación *full time*” (Setton, 2016b, pp. 103-104). La fuerza policial, omnipresente y capaz de casi todo, es celebrada en las películas como parte de la eficacia del Estado, que tiene la capacidad para ejercer el poder punitivo y también reformar y reincorporar a la sociedad a los individuos íntegros que cayeron en desgracia por la fuerza de las circunstancias. En definitiva, estas películas pretenden revalorizar el rol de las fuerzas de seguridad en entornos urbanos y aledaños, al demostrar en sus peripecias la importancia que reviste su intervención en la sociedad civil y su relación con los miembros de ella, entre ellos, la prensa periodística. Recordemos que según Carlos Heredero y Antonio Santamarina (1996), la prensa forma parte de los factores que inciden en la producción del cine negro:

El periodismo se ofrece, entonces, como el tronco común del que nacen en primera instancia (pues no será ésta su única fuente de inspiración) los argumentos de la literatura y del nuevo modelo cinematográfico y, también, de donde proceden algunos de los primeros guionistas del cine sonoro y algunos de los más conocidos novelistas de la serie negra, como James M. Cain, Raoul Whitfield, Horace McCoy, Richard Sale o Jim Thompson (Heredero y Santamarina, 1996, p. 44).

En Argentina la relación entre prensa y género policial trasciende las barreras del cine y se inscribe en la historia de la literatura y el teatro, lo que es comprobable al observar la influencia que tuvo el caso de Juan Moreira en la literatura de Eduardo Gutiérrez, quien a través de sus “Variedades policiales” publicadas en el diario *La Patria Argentina* desde noviembre de 1879, comenzó a retratar la vida de los delincuentes más relevantes de su época. El discurso criollista de la cultura popular argentina tiene como su exponente más representativo la figura de Moreira y encarna en la cultura nacional el valor del coraje y la lucha contra las autoridades ante la imposibilidad de obtener justicia por parte de aquellos que imparten las leyes. Con el paso del tiempo las variedades policiales tomarían el nombre de “Dramas policiales”, lo cual demuestra cómo la profesionalización periodística de escritores como Gutiérrez (junto a otras como las de Roberto Payró y Fray Mocho) fue concurrente con el rol que la crónica policial cumplió entre los aspectos fundacionales de la literatura argentina. El caso policial seguirá siendo relevante en la relación entre consumos culturales en Argentina durante el período inmediatamente posterior, y desde la década de 1910 y durante los años ‘20 se cruzaría con el

criollismo para conformar el eje a través del cual el cine argentino produciría sus obras más representativas, con el caso de José Agustín Ferreyra como el paradigma del realizador cuya obra puede ser asociada con esos temas (Tranchini, 1998).

Los cambios en la tecnología para la prensa que tuvieron lugar a inicios del siglo XX también implicaron transformaciones no sólo en la manera en la que las noticias se distribuían, sino también en cómo se organizaban dentro del periódico y los recursos a través de los cuales se narraban los hechos. Hacia los años '20 y durante la década de 1930

[...] el gran potencial de entretenimiento de las historias del delito se multiplica cuando incluyen imágenes. El dato más decisivo en este desarrollo es la expansión de la fotografía, producto de ciertos avances técnicos: la introducción de la lámpara de *flash*, que permite mayor velocidad en el obturador, la progresiva transición a la película de acetato, que acelera la velocidad del film, las emulsiones más sensibles y la introducción de cámaras más pequeñas que permiten disparar fotos en serie (Caimari, 2012, p. 62).

La inmediatez de la película fotográfica genera en los fotoperiodistas la inquietud de llegar más rápidamente a la escena del crimen y poder capturar el hecho delictivo lo más cercanamente posible a su realización efectiva. La pulsión por acceder a la foto del crimen mismo se vuelve cada vez más intensa, y al no poder lograrlo, las escenificaciones de asaltos, asesinatos, secuestros y atracos comienzan a abundar en los periódicos de Buenos Aires. Las recreaciones de delitos hacen uso de un lenguaje moderno que empezaba a predominar durante ese período: el cine. La representación del criminal que evocan las noticias pone al pistolero en el centro de la acción, a la manera del protagonista de un film de gánsteres, y recupera así los valores del culto al coraje y la valentía provenientes del criollismo y la gauchesca. Los diarios *Ahora* y *Crítica* se erigen como los representantes de un tipo de periodismo que media entre los rasgos de la interpretación de la realidad y la construcción de leyendas urbanas sobre el criminal como personaje pintoresco y heroico. Este sesgo *filmico* del periodismo delictivo da cuenta de una mundialización del cine y de la constitución de Hollywood como monumento del séptimo arte. Las noticias sobre pistoleros y bandidos que abundan en los diarios porteños son contemporáneas al auge del gansterismo en Chicago, cuyo máximo exponente fue Al Capone, y al mismo tiempo que su infamia es retratada en la prensa estadounidense, el cine los transpone a la gran pantalla en películas que publicaciones como *Heraldo del cinematografista* recomiendan para su proyección en salas.

Así, el hecho cotidiano de la realidad urbana y el individuo inserto en una sociedad neurálgica, es conducido hacia los discursos de la prensa que, de manera fragmentaria, lo ilustra en los periódicos, para ser luego retomado por el cine que impone una nueva representación. De esa manera, los discursos

de la prensa que mecaniza los delitos y los restablece a la sociedad, insertan el acto criminal nuevamente en la subjetividad del individuo/espectador/lector a través de un filtro de espectacularidad. Cobra fuerza entonces la noción de mimesis pues no se traza un límite claro entre el hecho delictivo y el lenguaje del entretenimiento cinematográfico. Para la prensa el cine ya no es ajeno a la realidad, sino que el cine *es* la realidad. Como señala Robert Stam (2001), autores como Siegfried Kracauer y Maurice Merleau-Ponty notaron en el cine la posibilidad de captación de la realidad y sus impulsos.<sup>65</sup>

Las ideas de Merleau-Ponty prefigurarían la filosofía del cine de Gilles Deleuze (2003), en cuanto la captación de la realidad no se lleva a cabo a través de la continuidad de planos en el montaje sino a través de unidades mínimas de *imágenes-movimiento*.<sup>66</sup> Entre las imágenes-movimiento que el filósofo francés reconoce (*imagen-percepción, imagen-afección, imagen-acción*) hay una categoría especial por su correspondencia con lo real: la *imagen-pulsión*. La pulsión está relacionada —según Deleuze— con un *mundo originario*, aquel mundo que no puede ser representado a través de comportamientos o acciones determinadas (intencionadas) de los personajes, o a través del reconocimiento de afectos, y se transforma —a la hora de ser transpuesto en una obra fílmica— en un *medio derivado*. El mundo originario contiene “pedazos”, pulsiones que aparecen cuando se desarticulan los comportamientos y los objetos:

[...] el mundo originario no existe ni opera sino en el fondo de un medio real, y no vale sino por su inmanencia a este medio cuya violencia y crueldad él revela; pero, además, el medio no se presenta como real más que en su inmanencia al mundo originario, tiene el estatuto de un medio ‘derivado’ que recibe del mundo originario una temporalidad como destino. Es preciso que las acciones o los comportamientos, las personas y los objetos, ocupen el medio derivado y se desarrollen en él, mientras que las pulsiones y los pedazos pueblan el mundo originario que arrastra con todo (Deleuze, 2003, p. 181).

Podemos intuir que esa pulsión —que en el fondo es pulsión de muerte— es una variedad particular de imagen-movimiento característica de la violencia del cine policial y de gánsteres de los ‘20 y ‘30. Es a través de esa imagen-pulsión que la noticia criminal se reactualiza y disemina imaginarios en la sociedad. La pulsión violenta en la crónica del crimen se ve ilustrada ostensiblemente

---

<sup>65</sup> La tesis de Kracauer lleva “la cuestión del realismo a otro plano: la consideración de que las películas representan alegóricamente no la historia literal sino las obsesiones profundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional” (Stam, 2001, p. 99). Kracauer confía en la posibilidad del cine de destacar de la realidad lo cotidiano, lo azaroso, lo impredecible, el devenir de la casualidad. En la Francia de posguerra, la fenomenología de Merleau-Ponty funcionaría como una continuidad del pensamiento de Kracauer al manifestar cómo las películas muestran las “cosas en sí”, pero afiliando al cineasta con el filósofo, al manifestar que los dos llevan a cabo un trabajo intelectual.

<sup>66</sup> Toda imagen en el cine se presenta como una potencia de la realidad pues es la fragmentación de una *duración* (en sentido bergsonian). El montaje reactualiza el movimiento de todo el film generando la idea de una totalidad de duración.

en la prensa de cambio de siglo, que se insertaba cada vez más profundamente en una modernidad cargada de —siguiendo a Simmel (2005)— un exceso de estimulación nerviosa. La experiencia subjetiva se ve modificada por los diversos *shocks* que las grandes metrópolis ejercen en el individuo. En ese contexto “la prensa ilustrada ofrece una huella particularmente rica de la fijación de la cultura sobre los asaltos sensoriales de la modernidad” (Singer, 1995, p. 75). El cine culmina esa tendencia hacia la espectacularidad y la magnificación de los hechos, en un entorno en el que el sujeto lector/espectador está rodeado de estímulos visuales y sonoros que no llega a desentrañar completamente. El máximo ejemplo de este tipo de individuo lo conformaría en nuestro país Roberto Arlt, quien en sus columnas para el diario *El Mundo* —que posteriormente se transformarían en sus *Aguafuertes porteñas*— dedicó varias líneas a la relación que tuvo el cine con su subjetividad como sujeto urbano interesado en las innovaciones de su época.<sup>67</sup> El cine como experiencia cosmopolita lo hace formar parte de una comunidad imaginada de espectadores que encuentran en el cine el sosiego ante una urbe que los aliena, y deciden olvidar sus problemas frente a las pantallas, y así construye (para Arlt) un modelo de espectador que no manifiesta una distancia entre lo que tiene lugar en la pantalla y lo que sucede en las calles de la ciudad. Se plantea una mimesis entre el sujeto espectador y el sujeto urbano, y el cine negro en Argentina daría cuenta de ese fenómeno.

### **El periodista como agente del Estado**

Pocas secuencias en el cine argentino hacen una alusión tan clara al vínculo entre el cine, el periodismo y la vida en las ciudades como el inicio de *Apenas un delincuente* (1949) de Hugo Fregonese. Al comenzar la cinta advertimos la presencia de un auto que atraviesa la pantalla a toda velocidad, al poco tiempo observamos los coches que por el sonido que emiten no pueden ser otros que automóviles de patrulla policial. Tras una serie de disparos entre los policías y el auto que persiguen, éste vuelca sobre el terraplén de un camino y se prende fuego. Mediante una técnica de montaje, el encuadre en el cual se puede vislumbrar el coche incendiándose junto a los policías que observan la escena es congelado y se transforma en la foto de una portada de un diario, que incluye el

---

<sup>67</sup> “El cine es una actividad distinta a la flanería urbana —que aquí aparece consignada como ‘vagabundeo’—, sin embargo, la complementa. El cine es lo que —en términos derrideanos— excede y lo que hace falta al acto de vagabundear: su suplemento, es decir lo que se hace antes y además de recorrer la ciudad” (De los Ríos, 2009, p. 464-465). Arlt se presenta con una doble funcionalidad, la de periodista-espectador, y no deja de mantener unidas las dos actividades, y lleva esa manera de vivir en la modernidad a las páginas con claridad: “De lo que no me queda ninguna duda es que el cine está creando las modalidades de una nueva psicología en el interior. ¿Qué resultado tendrá ello? No lo sé, pero abrigo la seguridad que son numerosas las muchachas que una tarde de domingo, en estas ciudades de provincias, al salir del cine se dicen: ‘—No, así no se puede seguir viviendo. Hay que tratar de resolver esto.’” (Arlt, 1997, p. 111).



titular “CAPTURAN HERIDO A JOSÉ MORÁN. Varios Policías Muertos en la Refriega” (Figura 41). La foto representa el instante inmediato en que sucede el accidente y la inmediata llegada de la policía a la escena. No se muestra ninguna mediación de fotógrafo, el periódico captura el momento, incluye una nota, agrega un título, una bajada y notas accesorias. El plano se funde con otro que muestra las rotativas imprimiendo el nuevo número del diario e instantáneamente vemos las manos del editor de la publicación que se acerca a un intercomunicador y se contacta con Crespo, un redactor, a quien le solicita que inicie una nota sobre José Morán. Allí comienza una nueva secuencia en la cual se observa a Crespo dirigirse a obtener información sobre José Morán en los archivos del periódico. En la escena siguiente vemos el contenido del archivo: fotos, documentos, notas; Crespo comienza a redactar en su máquina de escribir. Inicia una sucesión de imágenes que funcionan a la manera de una *sinfonía de ciudad*<sup>68</sup> en la cual se suceden tomas aéreas de Buenos Aires a la mañana, acompañadas de otras en las cuales se observan las calles vacías antes de la llegada de los trabajadores y los transeúntes. Tomas en ángulos aberrantes de trenes, tranvías, colectivos a altas velocidades, estaciones colmadas de pasajeros que bajan y suben de vehículos se suceden vertiginosamente (Figura 42). Sobre la imagen de vehículos y personas atravesando grandes avenidas oímos a Crespo anunciar en *off* que “Esta es la ciudad de los nervios excitados...” Continúan las tomas de personas caminando apresuradamente, los planos detalle de manos que se prenden a bocinas, volantes, manubrios y asideros. La voz *off* de Crespo hace énfasis repetidamente en el “el apuro, el apuro...” y no repara en ningún rostro, hasta hacer énfasis en José Morán, quien camina velozmente a contramano de la masa de personas que circulan por la misma vereda. Crespo dice que Morán es “el más impaciente de todos”. La imagen se congela por unos segundos sobre el plano de Morán cruzando la calle mientras el resto de los caminantes lo miran perplejamente (Figura 43). “Entremos en su vida” es la invitación que realiza Crespo para comenzar a dar fin a la narración inicial, mientras comenta que para Morán —a quien vemos jugando a las cartas en lo que parece ser el sótano de una *boîte*— el dinero es lo más importante en su vida, y que el juego es la “ganzúa” mediante la cual querrá saltarse pasos.

---

<sup>68</sup> Nos referimos a films como *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) de Walter Ruttmann, *Regen* (1929) de Joris Ivens, y algunos aspectos de *Человек с кино-аппаратом* (*El hombre de la cámara*) de Dziga Vertov, estrenada en 1929.

**Figura 41***Apenas un delincuente* (H. Fregonese, 1949)**Figura 41***Apenas un delincuente* (H. Fregonese, 1949)**Figura 43**

El film luego contará el relato de cómo Morán estafa a su empresa para quedarse con una importante suma de dinero, la cual esconderá y esperará a salir de la cárcel para ir a buscarla. Nos interesa dejar claro el modo en el que el periodismo articula la vida en la ciudad, el crimen y el cine a través del montaje de las primeras secuencias de la película: la narración hace alusión a los “nervios excitados” —la hiperestimulación nerviosa que mencionaba Georg Simmel ya en 1905— acentuados por la necesidad de llegar a los lugares de trabajo para conseguir remuneración monetaria. El relato de la corrupción moral de Morán ayuda a poner de manifiesto en el film el rol regulador de la prensa en el Estado peronista. Y el film logra exponerlo de manera elocuente a través de la concatenación de imágenes-pulsión que conectan directamente con ese “mundo originario” de los deseos e impulsos incontrolables. Que la narración sea llevada a cabo por un periodista ayuda a expresar los deseos de un Estado que considera que el paso del individuo por las instituciones debe ser reflejado por la prensa,

y en ese sentido no es menor la influencia que tuvo la Subsecretaría de Información y Prensa durante el período histórico de la producción del film.

Si bien hemos mencionado que dicha Subsecretaría se dedicaba a producir ciertos tipos de obras audiovisuales (cortometrajes documentales y docudramas), la política cultural del peronismo puso en marcha la censura a través de la Dirección General de Espectáculos Públicos —dependiente de la Subsecretaría— que desde el año 1945 se encontraba intervenida. Hacia 1949 la situación comenzó a cambiar sostenidamente, con el crecimiento de la relevancia de Raúl Apold, quien se encontraba a la cabeza de la Subsecretaría desde marzo de ese año: “además de mantener los viejos pruritos hacia films que mostraban la vida nocturna, se inició un proceso de coacción sobre aquellas películas que abordaban la historia argentina generando versiones críticas y alternativas de los sucesos” (Kelly Hopfenblatt y Trombetta, 2009, p. 261). De ese modo, *Apenas un delincuente* contó con censura oficial, debiendo ser incluida una leyenda al comienzo de la película que reza: “Esta es una historia de la ciudad. Sucedió, o pudo suceder hace varios años... Entonces, las cárceles no eran como ahora... Y por un resquicio del código se filtró la idea de un delito audaz...”

Clara Kriger afirma que *Apenas un delincuente* forma parte de un subgénero del policial denominado *policial en las calles*<sup>69</sup> (Kriger, 2009), al cual también pertenecen films realizados por Don Napy (*Captura recomendada*, *Camino al crimen*, *Mala gente*) y Kurt Land (*Mercado negro*, *La delatora*). De todos ellos, *Captura recomendada* (1950) es el que plantea un vínculo manifiesto entre la prensa y la lucha contra el crimen. Al comienzo del film tiene lugar una ceremonia de premiación a oficiales de policía, la que acude un joven e inexperto periodista anónimo para cubrir las novedades. Allí se encuentra con un veterano de la profesión (perteneciente al diario *La Razón*) que le presenta al resto de los periodistas que cubren el evento. En una operación que vuelve más difusos los límites entre ficción y documental, se presentan frente al joven periodista una serie de trabajadores de la prensa que nombran sus proveniencias (Agencia TELAM y ANA, diario *Crítica*, *Noticias Gráficas*, *La Razón*) (Figura 44). Seguidamente ingresa a la sala el inspector Campos,<sup>70</sup> uno de los policías galardonados esa noche. Campos es presentado al joven periodista, y comienzan a tener una charla que habilita a que el film inicie una serie de *flashbacks* mediante los cuales Campos relata sus momentos más importantes como parte de las fuerzas del orden. Las tres narraciones que forman parte del film ayudan a exponer la entonces innovadora tecnología con la que contaba la Policía Federal. Cada vez que finaliza un *flashback*, la acción vuelve a situarse en la sala donde Campos está reunido con el

<sup>69</sup> Este subgénero deriva de lo que Borde y Chaumetón (1958) dieron en llamar *documental policiaco*, que nombramos anteriormente.

<sup>70</sup> El personaje de Campos provenía del programa de radio *Ronda policial*, interpretado por Eduardo Rudy, quien vuelve al rol para la película que analizamos.

periodista, y mientras avanzan los relatos, se establece una complicidad mayor entre el trabajador de la prensa y el inspector de policía (Figura 45). Si bien el film porta el emblema de la Policía Federal durante sus títulos (Figura 46), no se sabe en qué medida el Estado influenció la realización del mismo. Sin embargo, probablemente el autoritarismo de la Subsecretaría de Prensa y Difusión en cuanto a los valores promovidos se haya impregnado en la producción.

**Figura 44**

*Captura recomendada* (Don Napy, 1950)



**Figura 45**

*Captura recomendada* (Don Napy, 1950)



**Figura 46**

*Captura recomendada* (Don Napy, 1950)



La manera en la que se manifiesta la presencia del Estado pareciera responder a una propaganda de las instituciones. *Captura recomendada* forma parte de una serie de películas que

[...] ponen en pantalla a una sociedad que se ve afectada por las acciones delictivas y un estado que intenta mediar, reparar, articular las formas posibles de resolución de conflictos. Es decir que instalan los conflictos privados de los personajes en la esfera de lo público, en un espacio de debate en el que estas instituciones estatales parecen tener un rol relevante. [...] Es posible pensar que estas producciones simbólicas tienden a reforzar y legitimar el poder del estado al promover la

imagen de un estado moderno que, mientras protege a la comunidad, castiga y educa adecuadamente a quienes violan la ley. [...] En el epílogo de *Captura recomendada* se ve un primer plano del inspector Campos, de frente a la cámara, quien le habla directamente al espectador, rompe la ilusión ficcional y apela a una relación actualizada entre la institución policial y el ciudadano (Kriger, 2009, p. 145-146).

Del mismo modo, la película integra al periodista al Estado al exponer progresivamente la relación entre el inspector Campos y el joven trabajador de la prensa. La misma relación actualizada entre la policía y el ciudadano involucra al periodismo, que funciona como los oídos y los ojos del Estado y por lo tanto de las fuerzas del orden. Ante la sociedad, la policía y la prensa forman parte del mismo orden y cumplen una función conjunta de control, castigo y regulación de la opinión pública. El modelo de Estado que propone la película se conjuga con la nueva relación entre Estado y sociedad civil que comenzaría a desarrollarse desde el golpe militar de junio de 1943 y a través de todo el peronismo.

### ***Edición extra (1949) y la guerra con el “cuarto enemigo”***

La finalidad inicial del proyecto de la Secretaría de Información y Prensa del gobierno de oficiales del GOU iniciado con el golpe suscitado por la Revolución de 1943 había sido “facilitar un fluido y no distorsionado flujo de comunicación desde un gobierno militar privado de una base política organizada hacia el público general y guiarlo hacia una visión favorable del nuevo gobierno” (Cane, 2012, p. 95).<sup>71</sup> De esta manera se difuminaba la relación entre prensa y Estado, al querer este último establecer una hegemonía a través de los diarios de tirada masiva en Buenos Aires. En ese sentido uno de los principios fundamentales de la prensa liberal quedaba vedado.

Desde ese entonces los diarios más importantes de Buenos Aires comenzaron una relación tensa con el nuevo orden, que se mantendría hasta entrado el ciclo peronista. Progresivamente, los editoriales de periódicos como *La Prensa* y *La Nación* emprenderían una campaña de denostación de los objetivos intervencionistas del gobierno de facto. La respuesta de las autoridades de la dictadura fue la elaboración de un decreto que indicaba que la prensa no era una mera actividad cultural, sino que perseguía al mismo tiempo un fin económico, lo que la convertía en una actividad comercial. En consecuencia, el nuevo gobierno —a través de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social comandada por Juan Perón— apoyaría el reclamo de los trabajadores de la prensa, mediante la firma del Estatuto

---

<sup>71</sup> Las traducciones de las citas de este texto son nuestras.

del Periodista en 1944, que aseguraba una mejora económica y beneficios para todos aquellos que eran empleados por los grandes diarios. La iniciativa de Perón colocó el conflicto de clases dentro de las redacciones de los periódicos de Buenos Aires al tomar en cuenta al periodista como miembro de la clase trabajadora.

Como respuesta, el diario *La Prensa* se manifestó abiertamente en contra de la nueva regulación, al expresar que el Estatuto del Periodista convertiría a la Argentina en un país abiertamente totalitario. La decidida oposición del periódico ante el gobierno militar y más expresamente frente a la figura de Perón llevaría a un continuo escenario de conflicto entre *La Prensa* y el Estado. A la acusación de *La Prensa* de que el Estado autoritario ponía trabas a la libertad de prensa y de empresa se sumaba el descontento por parte de los medios con un gobierno que presentaba rasgos cuestionables en un contexto internacional de posguerra que repudiaba enérgicamente aquellos aspectos que ligaran al peronismo a un autoritarismo filofascista. *La Prensa*, junto con los periódicos comerciales restantes, se nuclearon dentro del manifiesto de las “Fuerzas vivas” en junio de 1945, donde expresaban su desavenencia con las políticas laborales de la Secretaría liderada por Perón y con el autoritarismo censor del gobierno dictatorial. Este alineamiento no hizo más que polarizar la opinión pública entre la prensa y el público, quienes demandaban representación en las páginas de los “órganos de opinión”, lo cual colocaría a “*Crítica*, el periódico cuya larga demanda de encarnar el sentimiento popular se había vuelto repentina y sorprendentemente sin sentido, literalmente en la mira de las fuerzas pro-Perón” (Cane, 2012, p. 163). Al culminar el ascenso de Perón durante los eventos del 17 de octubre de 1945, un grupo de activistas peronistas acudió a las oficinas de *Crítica* e ingresó a destruir imprentas y máquinas, lo que terminó con un saldo de dos muertos y treinta y seis heridos.

Luego del fin de la guerra se profundizó una crisis en la provisión de papel para impresión de periódicos. Por eso, el Estado tomó la decisión de intervenir mediante la confiscación de material de impresión de diarios como *La Prensa*, *La Razón* y *La Nación*. A esta situación se sumó la sanción de un nuevo decreto que establecía reformas en el Estatuto del Periodista, lo cual incrementaba la presión fiscal sobre los dueños de los periódicos, situación que fue aprovechada posteriormente por Perón para apropiarse de los más importantes diarios de Buenos Aires. En una primera instancia un salvataje por parte del Banco Central hacia finales de 1946 permitió que el gobierno pudiera controlar *La Razón* y, tras un largo y complejo procedimiento legal, los herederos de Natalio Botana cedieron *Crítica* a un grupo de inversores peronistas en febrero de 1947.

La contienda con *La Prensa* merece especial atención pues tiene lugar durante la producción de *Edición extra*, film estrenado en 1949. Mediante la defensa del Sindicato de Canillitas —quienes

reclamaban que el periódico finalice su servicio de suscripción autofinanciado ya que, al ser el diario más vendido, no permitía que los canillitas reciban ganancias de sus ventas— el gobierno acompañó un boicot a *La Prensa*, al que le siguió la acusación del resto de diarios controlados por los peronistas que indicaban que “Los periódicos de la oposición, principalmente *La Prensa*, eran descriptos como ‘antiamericanos’, ‘oligárquicos’ e incluso políticamente traidores” (Cane, 2012, p. 214). La disputa con los canillitas evolucionó en una huelga, a la que se unió la CGT en enero de 1951 y, siete semanas después, una comisión enviada por la Cámara de Diputados de la Nación investigó los libros financieros de *La Prensa* y descubrió que su dueño, Alberto Gainza Paz, evadió impuestos, lo que convertía al periódico no sólo en una institución comercial debido a sus ingresos por publicidad, sino una que al mismo tiempo infringía la ley. Por una amplia mayoría el Congreso votó a favor de la expropiación de la empresa de la familia Paz, que pasó a manos del ejecutivo.

La manera en la que este conflicto es aludido en *Edición extra* es a través de nombres ficticios, pero que permiten establecer analogías con eventos, personas e instituciones de la realidad contemporánea. El film cuenta la historia de Alberto Giménez, un periodista del diario *La Crónica*, que investiga el asesinato del diputado Martín Barrera, quien estaba a punto de pronunciarse en contra de una ley que perjudicaría a la economía argentina, al permitir que capitales extranjeros se aprovechen de la industria agrícola. Giménez se incorpora al argumento como un periodista ambicioso y con deseos de ascenso social, que lo asocia con la capacidad del periódico para el que trabaja de crear relatos sensacionalistas que no cuentan la verdad sobre los hechos sucedidos. Al avanzar la película, Giménez comienza a descubrir cómo Linares —el editor del diario— lo obliga a adulterar información esencial para el avance del caso, por ejemplo, el descubrimiento de veneno en el cuerpo de Barrera. Este tipo de revelaciones hacen que Giménez deje su trabajo en *La Crónica* para investigar la causa por su cuenta. Así es que Giménez se convierte en un detective *hardboiled*. Eventualmente descubre la trama secreta detrás del asesinato de Barrera: los empresarios que llevaron a cabo el plan para envenenar a Barrera también habían puesto marcha una campaña de difamación contra el diputado, mediante la cual lo vinculaban a prostitutas y establecimientos de juego ilegal. Hacia el final del film el relato nos ubica en la Cámara de Diputados de la Nación, donde un miembro de la misma explica cómo la ley beneficiaría a los intereses extranjeros por culpa de una “mayoría vendepatria”. Sin embargo, luego de la sesión, la ley es rechazada.

La película se inspira en un hecho sucedido en 1926,<sup>72</sup> pero indica, mediante una inscripción, —como lo había hecho el mismo año *Apenas un delincuente*— que los mismos no podrían acontecer en la nueva Argentina que se estaba gestando entonces: “refleja un momento de la vida del país, afortunadamente lejano pero que cuya lección no debe olvidarse”. Como el film de Fregonese, *Edición extra* pareciera tener un fin didáctico para la población, sin embargo, recibió críticas de parte del Sindicato Argentino de Prensa por exponer una visión amarillista del trabajo de los periódicos (Blanco Pazos y Clemente, 2004, p. 88). Nuevamente se presenta en una película al periodista como un trabajador que brega por la consagración de ideales de la libertad de la prensa, aunque en consonancia con la idea de un Estado tutelar, de la misma manera que sucede con el periodista de *Captura recomendada*. En ese sentido, la búsqueda de la verdad no se presenta sólo como una tarea a cumplir por motivos personales, sino en base al rechazo de una ley que iría en contra de los valores patrióticos: el periodista se asume a sí mismo como un agente del Estado. Por otra parte, la película expresa de manera muy poco soslayada el conflicto que contemporáneamente tenía lugar entre el Estado y los periódicos, el diario *La Crítica* es una clara alusión a *La Prensa*, como se manifiesta a través del edificio, que se asemeja en gran parte al de la empresa de la familia Paz, con su nombre en la cima de la fachada.

Se deja entrever en la película una doble finalidad: presentar al periodista como un trabajador que forma parte de un Estado moderno y protector, que está al tanto de los intereses del resto de los miembros de su mismo colectivo; y al mismo tiempo exponer los peligros de la prensa como actividad puramente comercial, en tanto que su finalidad económica va en detrimento de los intereses de la mayoría y en beneficio de una minoría vista como oligarca y vendepatria.

Las películas que hemos estudiado hasta este punto dan cuenta de la influencia de los discursos periodísticos en la consolidación de un género cinematográfico de gran relevancia como como fue el cine negro durante el período clásico-industrial. El desarrollo de este género va de la mano de transformaciones en las ciudades y en sus instituciones y habitantes que tienen lugar durante el punto más álgido de la modernidad hasta entonces, donde discursos como el cine y los avances en la tecnología de los medios de comunicación acentuaban la vertiginosidad cotidiana. El cine, como parte de la realidad, sumerge al sujeto espectador/lector en un remolino de mensajes y estímulos, donde se mezclaban las pugnas entre los fines reguladores de la opinión pública por parte del gobierno peronista

---

<sup>72</sup> El asesinato de Carlos Ray, concejal del partido de Vicente López por la Unión Cívica Radical Antipersonalista, por el cual fue acusada María Poy de Canelo, entonces pareja del político. Sin embargo, después se comprobó que los asesinos fueron dos delincuentes que buscaban robar al concejal.



y la avasalladora actividad comercial de la prensa. Así es que el Estado ingresa en ese contexto crítico con la convicción de imponer su fuerza.

El *noir* funciona como una herramienta que permite exponer diferentes versiones del trabajo periodístico en las grandes ciudades durante el peronismo. En *Apenas un delincuente* queda manifiesta la relación entre la violencia urbana, la ansiedad y la hiperestimulación como las bases para la corrupción del individuo en contra del colectivo. La *imagen-pulsión* deleuziana narra de la manera más adecuada el espíritu del antihéroe que protagoniza la película y prefigura el destino de José Morán. A la vez, el film culmina el trayecto que la prensa había iniciado al utilizar el lenguaje audiovisual como la mejor forma de manifestar la vertiginosidad de las ciudades, al permitirse ubicar al periodista como el motor del argumento. *Captura recomendada* ubica en la misma instancia el trabajo del periodista con el del integrante de las fuerzas del orden, con miras a lograr la armonía entre la prensa y la policía. En ese sentido, el trabajador de la prensa *es parte* del Estado, con sus mismas responsabilidades y deberes. La película expone una utopía donde las fuerzas del orden cumplen con su deber y los miembros de todas las agencias e instituciones periodísticas complementan la tarea de vigilancia, ordenamiento e interpretación de la opinión pública. En términos de condiciones de producción, la obra cuenta con los parámetros que la Secretaría de Información y Prensa liderada por Raúl Apold consideraba adecuados para la promoción de valores nacionales y la reivindicación del espíritu del peronismo. *Edición extra* problematiza la capacidad de la prensa de poder incorporarse al orden de un modelo de Estado que lleva a cabo una transformación profunda de los valores fundamentales de esa profesión. Expone los peligros de la prensa comercial para los intereses nacionales mediante un relato que permite leer entre líneas el conflicto entre el autoritarismo peronista y el diario *La Prensa*. En ese sentido, la película reivindica la tarea del periodista, como exponente de la clase trabajadora que puede acoplarse a los fines de un Estado protector, al resolver un asesinato por convicciones personales que se conjugan en la defensa de un colectivo y no con el fin de que su labor acabe convirtiéndose en una nota que responda a la tendencia comercial del periódico. En un movimiento poco habitual en el cine argentino, Giménez muta en detective *hardboiled* dispuesto a descubrir la verdad detrás del crimen.

A través de estos tres films podemos atisbar una parte de las transformaciones sociales, culturales, políticas y laborales de la Argentina de mediados de siglo XX al presentar la tensión entre Estado y prensa. Reflejan los procesos detrás de la construcción de la opinión pública y manifiestan la voluntad de parte de sectores estatales de formar una comunidad de espectadores que —al mismo tiempo que disfrutaban las películas— emerjan de las salas con la noción de que son componentes esenciales de un proceso de transformación nacional. Las películas que hemos analizado forman parte

de un contexto en el que “Perón había reemplazado las vibrantes industrias culturales capitalistas por un vasto dispositivo designado para servir a los intereses del Estado” (Karush, 2013, p. 227). Cada decisión artística en el campo de la producción cinematográfica estaba sujeta al control político, y en ese sentido *Apenas un delincuente*, *Edición extra* y *Captura recomendada* ponen de manifiesto los mecanismos a través de los cuales el Estado incide en los medios, tanto en el cine como en la prensa. Sin embargo, la experiencia del resto de los ciudadanos de Buenos Aires resultaría más compleja, y las vivencias de los individuos implicarían un número de experiencias ligadas a la masificación de la sociedad y las metrópolis en Latinoamérica a inicios y mediados del siglo XX. Si bien las películas del período expondrán la ciudad como un espacio que estimula a los protagonistas a cometer acciones imprudentes, al mismo tiempo demostrarán una dinámica en transformación, concurrente con la intervención del entorno urbano del peronismo.

### **Peronismo y vida urbana en Buenos Aires a mediados del siglo XX**

Hacia finales de los años cuarenta el crecimiento demográfico en las urbes había ya transformado desde inicios del siglo la conformación de las clases sociales y sus costumbres en América Latina. Las migraciones internas trasladaron enormes cantidades de personas desde las provincias a los centros urbanos más importantes de cada país. El ingreso del gran grupo de migrantes que se incorporaron a la vida en las ciudades dio paso a lo que en los siguientes años José Luis Romero (2001) denominó la masa, constituida

[...] por personas aisladas que convergían en la ciudad, que sólo en ella alcanzaban un primer vínculo por esa sola coincidencia, y que como grupo carecía de todo vínculo y, en consecuencia, de todo sistema de normas: era una sociedad anómica instalada precariamente al lado de la [sociedad normalizada] como un grupo marginal (Romero, 2001, p. 331).

Con el tiempo, parte de la masa comenzó a desviarse a una clase media gracias al desarrollo industrial, lo que aumentó las ansias de crecimiento económico a partir de las oportunidades que el mercado y la tecnología comenzaban a brindar. Sin embargo, sectores de medianos o bajos ingresos debieron dirigirse “hacia los sucesivos anillos periféricos que iban apareciendo, donde todavía los precios no hubieran entrado definitivamente en la espiral especulativa” (Romero, 2001, p. 351). A pesar de las iniciativas gubernamentales o sindicales que dieron lugar a la creación de nuevos espacios de viviendas como edificios y barrios de obreros y empleados industriales o de servicios, los rancheríos —o villas miseria en Argentina— crecieron significativamente después de la crisis de 1930, lugares donde las viviendas precarias, con ausencia de servicios demostraron ser el tipo de vivienda a la que

podieron acceder algunos sectores de la población que no pudieron formar parte de la sociedad normalizada, constituyendo así la sociedad anómica que convivía con su contraparte integrada pero enemistada. Su consustanciación no se daría a través del entendimiento sino a partir de la visibilización de su existencia en el primer plano de la política, como sucedería en la Argentina del primer peronismo.

El impacto de las masas fue tal que no faltó oportunidad para que la política reconociera su capacidad para ser un aliado en las disputas de poder. El populismo fue la ideología que supo comprender las ansias del conjunto anómico para proveerles de los beneficios que la estructura —de la cual las clases medias y altas habían sido hasta entonces partícipes principales— podría otorgarles. Omar Acha (2014) sostiene que el peronismo puede entenderse en la base de la noción de complejo, inicialmente acuñada por Carl Jung y desarrollada por Sigmund Freud, que se refiere a “la interconexión abigarrada de temporalidades, contexturas económicas y sociales, contingencias del antagonismo y representaciones pulsionales” (Acha, 2014, p. 12). En ese sentido, el peronismo sería inseparable de los sentimientos, y daría cuenta de las condiciones de aparición de un sentimiento ideológico. De esa manera se configura una subjetividad peronista organizada por cuatro términos: Estado, sexualidad, Perón e identidad política. En sí, la manera en que el peronismo puso en la superficie los problemas de la clase obrera fue a partir de los esfuerzos en tornar más laxas estratificaciones sociales y culturales, y exacerbaba así conflictos viejos y otros inéditos. A partir del uso en sus discursos de una gramática ideológica —y a la vez familiarista— del afecto, que lograba alcances hasta entonces desconocidos en términos político-emocionales, Perón se situaría como el “padre” en el esquema que lo reconocería como líder, con lo que alcanzaba así la legitimidad popular del Estado:

Fue durante el primer peronismo que la noción de Estado se impuso como categoría del pensamiento, como *imago* a partir de entonces inseparable de toda idea de lo político. Previamente, antes de su investimento peronista, el Estado fue un compuesto empírico de individuos, grupos, edificios y leyes. Con el peronismo fue todo ello, pero el cambio consistió en que se constituyó en el ordenador simbólico de la experiencia social y política. Adquirió organicidad, sentido imaginario totalizante y postura simbólica nacional. En términos gramscianos, conquistó una consistencia nacional-popular (Acha, 2014, p. 279).

En la misma línea, Eva Perón aparecía “como figura suplementaria de identificación y demanda indiscutiblemente gobernada por su marido” (Acha, 2014, p. 288). La relación que por el lado de Perón entablaba una idea de la donación como rol del hombre de Estado, también implicaba que fuera reconocido a través de un lazo afectivo por parte del pueblo: el amor. Así es que la ciudadanía social se anudó a Perón y, sobre todo, como entidad jurídica, al Estado. La peronización de las masas, que

no podría haber tenido lugar fuera de un orden de producción capitalista —el cual establecía tanto las demandas de los sectores populares como sus horizontes de expectativas—, se sostuvo a base de un *sentimiento peronista*, forjado en el “encuentro entre un extenso y difuso flujo de las sexualidades y erotismos trenzados con lo social y lo político, el reconocimiento de los líderes y la persistente conflictividad de la época” (Acha, 2014, p. 352). A través de una política de vivienda dirigida a la masa migrante que se estableció en zonas aledañas a la Capital durante la década de 1940 (vistos como *cabecitas negras* por los sectores más tradicionales de la sociedad, pero como valiosos *descamisados* por parte de Eva Perón), se conformaría una nueva sociabilidad que daría origen a un grupo de personas dispuestas a ofrecer su apoyo a un gobierno que los identificaría como sujetos de derecho y de acción directa.

El peronismo desarrolló acciones en el terreno de la vivienda y el urbanismo alrededor del eje de la vivienda popular, la cual devino en *vivienda masiva*, al consagrar el derecho a la vivienda como un derecho social, pero en mayor medida como un *derecho a la ciudad*: “es decir, el acceso a los beneficios de los servicios y del equipamiento urbano” (Ballent, 2009, p. 32). En ese sentido, las gestiones del peronismo en la ciudad de Buenos Aires se materializaron como la aplicación de políticas sociales sobre ella, con el objetivo de lograr una redistribución en la manera en que los ciudadanos habitaban esa ciudad y no una transformación total del plano urbano. Dos condiciones dieron lugar a la manera en que el peronismo intervino la ciudad: por un lado, las *políticas*, las decisiones y acciones tendientes al cambio de la materialidad de sectores de la ciudad y alrededores; y por el otro la *política*, es decir, la acción que encuentra su escenificación en la ciudad y busca cargar de significados o contenidos simbólicos el hecho urbano material. En el primer sentido, las políticas de vivienda del peronismo se presentaron como una profundización de aquellas inmediatamente precedentes, con respecto a las iniciativas estatales por medio de créditos del Banco Hipotecario Nacional para la construcción de viviendas en propiedad, que en el período posterior a 1946 avanzaría en la suburbanización de Buenos Aires hacia su conurbano. A través de la Dirección Nacional de Viviendas y la Municipalidad de Buenos Aires, en el marco del Primer Plan Quinquenal se llevaron adelante la construcción de barrios y edificios pabellonales en varias zonas alejadas del centro de la Capital. En cuanto a las acciones simbólicas del peronismo respecto de la arquitectura y la edificación urbana como manifestación de sus políticas, los edificios de la Fundación Eva Perón constituían un núcleo vital dentro de los programas de acción social “ya que configuraban el instrumento material que permitía llevarlos a la práctica. (...) Comprendían también aspectos simbólicos que intentaban incidir en el imaginario político” (Ballent, 2009, p. 158).

En síntesis, la era peronista significó una ruptura relevante para la sociedad civil argentina: “el ‘sentimiento’, el ‘amor’, la ‘pasión’, la ‘pasión’, la ‘felicidad’, fueron reformateados por la experiencia peronista. En buena medida, el peronismo se apropió de esos significantes y los constituyó en promesas de liberación y justicia” (Acha, 2014, p. 404). Varias instancias en las películas que trabajaremos hacen hincapié en estos sentimientos, ligados a una idea de estabilidad institucional entre los individuos, el Estado y la familia, pero al mismo tiempo procuraremos distinguir en esas obras si esa trama subjetiva subyace dentro de la relación entre el orden narrativo del film y el trayecto que los protagonistas llevan a cabo a través de las urbes.

### Espacios y afectos en el cine negro peronista

Las iniciativas del peronismo en el espacio de Buenos Aires y el área metropolitana pueden ser entendidas como prácticas espaciales, en el sentido que Michel de Certeau (2007) entiende a las mismas:

El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. [...] En suma, *el espacio es un lugar practicado* (De Certeau, 2007, p. 129).

Esas prácticas intervienen sobre espacios que ya habían sido definidos, pero también —siguiendo a Doreen Massey (2005)— a partir del reconocimiento y el vínculo intersubjetivo de las *interrelaciones* entre Perón, el Estado y los sectores populares, con una *multiplicidad*<sup>73</sup> de experiencias que fueron las que forjaron un espacio determinado en ese momento histórico, espacio que en el futuro sería nuevamente resignificado por alternativas políticas que se inscribieron de maneras completamente diversas desde 1955 en adelante.

Giuliana Bruno (2017) explora la posibilidad de un *viaje espectadorial* tanto en el cine como en la arquitectura de la ciudad, es decir, el espectador como itinerante del tránsito urbano a través de un desplazamiento espacial efectuado mediante los recursos del montaje cinematográfico. De la misma manera, un film “se lee en la medida que se transita, y es legible en cuanto es transitable: Al atravesarla, nos atraviesa. El ‘visitante’, por ende, deviene en el sujeto de dicha práctica; un canal que se traslada por espacios de luz” (Bruno, 2017, p. 3). La ciudad se convierte entonces en el sitio de encuentro de

<sup>73</sup> Esta noción implica que en un mismo espacio pueden darse experiencias infinitamente diversas de acuerdo a las trayectorias de los individuos que lleven a cabo tránsitos heterogéneos en esos entornos.

las subjetividades, es un sitio de habitación y de tránsito, donde convergen múltiples historias en relación a las experiencias geopsíquicas de los habitantes y de los espectadores cinematográficos: la metrópolis existe como una cartografía emocional. En ese sentido, el montaje se presenta como el vínculo a través del cual se unen el proyecto arquitectónico con el cinematográfico.<sup>74</sup> La ciudad y el cine permiten desarrollarse en la dimensión del tiempo y el movimiento, y Buenos Aires durante el peronismo da cuenta de cómo el liderazgo de Perón en asociación con el Estado incide en las subjetividades, a partir de las políticas y obras de vivienda llevadas adelante, de la inscripción de la acción de la Fundación Eva Perón y de los actos y manifestaciones que el gobierno promovía y modificaban la manera en que los sectores populares se apropiaban de del “derecho a la ciudad”. El lazo afectivo del amor paternal de Perón (en su capacidad de *Estado-de-Perón*) imbricado en el alcance material y sentimental del Estado sobre la masa de individuos se revela en tales iniciativas, lo que hace posible vislumbrar el vínculo entre sujetos, Estado y espacio urbano a partir de una argamasa compleja y singular, un mapeo afectivo de Buenos Aires. Es decir, estamos frente a un sentimiento urbano peronista, un afecto particular que se desarrolla en los cuerpos y cuyo velo debemos descubrir en los films que nos ocupan.

La noción de *mapeo afectivo* acuñada por Jonathan Flatley (2008) permite dar cuenta de la manera en que nuestro sentido de los ambientes elabora mapas —en conjunción con los mapeos cognitivos acuñados por Fredric Jameson (2005)<sup>75</sup>— de los aspectos afectivos de los espacios que transitamos, que se encuentran “inevitablemente imbuidos de los sentimientos que tenemos sobre los lugares a los que vamos, las cosas que nos suceden en el camino y las personas que conocemos, y estas valencias emocionales, por supuesto, afectan la forma en que creamos itinerarios” (Flatley, 2008, p. 77-78).<sup>76</sup> Estos mapas afectivos no son fijos ni estables, se encuentran vinculados unos a otros, son susceptibles de modificación por los mapas de otros individuos y las diferencias de género también inciden en ellos. Las agencias colectivas en sentido político son el resultado entonces de una cuestión de estados de ánimo, estructuras de sentimiento y afectos. Asimismo, uno no percibe los afectos por primera vez en la vida, cada afecto contiene dentro de sí mismo un archivo de objetos previos, en otras palabras, existe en el mundo un archivo secreto de afectos en los que los nuestros residen. Emociones como la melancolía, por ejemplo, tienen el poder de cambiar el “estado de ánimo” propio. *Estado de*

---

<sup>74</sup> “La fabricación espacial de su (e)moción es un esfuerzo colaborativo que demanda la participación de muchos individuos trabajando en equipo, atravesando diferentes lenguajes y transformando un proyecto en producto, el que finalmente es utilizado y disfrutado por una amplia asamblea de personas que conforman al público” (Bruno, 2017, p. 10).

<sup>75</sup> “La realización de mapas cognitivos en sentido lato llega a exigir la combinación de datos puramente vivenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones abstractas y artificiales de totalidad geográfica” (Jameson, 2005, p. 116)

<sup>76</sup> Esta traducción y las siguientes referidas a este texto son nuestras.

*ánimo* comprendido en el sentido que Heidegger asignó a la *Stimmung*, que puede ser traducida como “afinamiento” o “sintonización”: la *Stimmung* sería “la atmósfera en la cual las intenciones se conforman, los proyectos son perseguidos, y los afectos particulares se pueden adherir a objetos particulares” (Flatley, 2008, p. 5). Julia Kratje entiende la *Stimmung* como atmósfera, al asociar el concepto heideggeriano a la experiencia de un *entre medio* de sujeto y objeto: “cada atmósfera, con sus armónicos y ecos del pasado, posee la singularidad de un fenómeno material que no puede ser definido en términos absolutos ni circunscriptos por conceptos” (Kratje, 2018, p. 31). De esa manera, la *Stimmung* se manifiesta en el límite entre la interioridad y el mundo; por ende, al ser compartida por una variedad de subjetividades, envuelve las maneras del *estar juntos* y enuncia las opciones de lo que es posible colectivamente.

La noción de atmósfera es inseparable de la taxonomía *noir* y ya Borde y Chaumeton (1958) hablaban de una “resonancia emotiva” para definir a grandes rasgos el estilo del cine negro que se concretiza en la angustia que envuelve a los personajes, la violencia ascética, la inseguridad de las relaciones entre los personajes, la incertidumbre de sus móviles y la desorientación del espectador. Como mencionábamos al inicio de esta tesis, Paul Schrader (2004) en 1971 ya definía al *noir* a partir de “cualidades más sutiles relacionadas con el tono y la atmósfera” (2004, p. 124) y esta última relacionada a la idea de un pasado irrecuperable cargado de nostalgia, que se sintetiza en su estilo. James Naremore (2008) sostiene que el discurso *noir* en gran medida se encuentra influenciado por el pesimismo de la ficción modernista europea y norteamericana de la primera mitad del siglo XX y en una línea similar Norbert Grob (2008) enfatiza cómo “es central, sin dudas, el sentimiento de desesperanza, la dimensión de la inutilidad” (2008, párr. 33) que se suma a la sensación de fatalidad en la que se subsume el estado de ánimo del género.

Así como el mapeo afectivo puede alcanzar al espectador a través de la geografía háptica de la imagen-movimiento en los mapas fílmicos sugeridos por Giuliana Bruno, tal posibilidad de habitar un espacio vivido mediante el cuerpo —que permite un relato intersubjetivo— fue definida por Vivian Sobchack (1992) como el “sitio del ojo”<sup>77</sup> (*the address of the eye*), un concepto que indica que tanto el espectador como la película son cuerpos vividos, cada uno comprometido en su exploración del mundo de acuerdo a sus particularidades materiales y sus proyectos intencionales. El cuerpo del espectador y el del film trascienden la inmanencia de sus experiencias corporales inmediatas y sus sitios visuales fluyen y se redirigen discontinuamente desde dichas inmanencias hasta sus posibilidades

---

<sup>77</sup> La traducción es nuestra.

de acción entrando en un proceso de corporización.<sup>78</sup> Es la presencia del film como un cuerpo otro la que nos puede transmitir la atmósfera, el tono y el estado de ánimo en el que se encuentran inmersos sus personajes, a través de esa visión que desarrolla sentido y produce significados. Es una manera de estar con un *otro*, de captar el estado de ánimo en el que se encuentra inmerso, de percibir sus afectos, de ocupar un cuerpo-vivido: “El cuerpo del film (...) ha sido visto como un cuerpo finito y situado que se dedica a su trabajo de percepción sensorial y creación de sentido en el mundo” (Sobchack, 1992, p. 304).<sup>79</sup> En suma, el sitio del ojo permite acercarnos, a través de la corporización del espectador en la película, al mapa afectivo de los protagonistas que transitan los espacios, como una manera de que el cuerpo del film habite en el espectador, infundiendo en este el grado de angustia que los personajes acarrearán en las películas, derivado de la atmósfera que los circunda. El sujeto-cuerpo del protagonista se sumerge en el cuerpo de la película y es a partir de la corporización de esta en el espectador que percibimos el mundo subjetivo de ese otro ajeno, alcanzando la atmósfera de ese mundo, la *Stimmung*.

Linda Williams (1991) sostiene que tanto en el melodrama como en la pornografía y el cine de terror “los cuerpos de las mujeres figuradas en las pantallas han funcionado tradicionalmente como las primeras corporizaciones del placer, miedo y dolor” (Williams, 1991, p. 4).<sup>80</sup> La autora afirma también que ellos, los llamados *géneros del cuerpo*, se caracterizan particularmente como géneros bajos, en gran medida por la casi involuntaria imitación de la emoción o la sensación del cuerpo en la pantalla junto con el hecho de que el cuerpo presentado es femenino. No existe, según Williams, distancia estética en las obras de esos géneros, lo que resulta en una manipulación casi visceral del espectador, que recuerda al modo en que Sobchack se refería a la motilidad del cuerpo que era habitado por el *otro* cuerpo, el perteneciente al film. La violencia que se ejerce en las películas melodramáticas, de terror y pornográficas pareciera —de acuerdo a Williams— vincularse con un sufrimiento masoquista, que en última medida produce un componente de poder o placer para la mujer víctima. Es de ese modo que la violencia masoquista en estos géneros —la cual siempre aparece acompañada de una emoción particular— deriva en una manera de resolver los problemas o los conflictos de la narrativa cinematográfica propia de la cultura occidental del siglo XX. Así, dentro de la matriz de los personajes que forman parte de la estructura narrativa del cine negro, la mujer contó siempre con un lugar particular, y se elaboró a partir de ella un elemento fundamental de la trama, en su carácter de *femme fatale*. Su significación histórica ha sido la de erigirse como un mito sexual del cine de

---

<sup>78</sup> “Tanto crucial (y críticamente), la trascendencia en inmanencia corpórea que es el ‘sitio del ojo’ habilita al espectador y a la película a residir imaginativamente en el otro —aun cuando ambos están discretamente corporizados y ubicados de manera inequívoca” (Sobchack, 1992, p. 261). La traducción es nuestra.

<sup>79</sup> La traducción es nuestra.

<sup>80</sup> La traducción es nuestra.



Hollywood, pero en la mayor parte de los relatos, la presentación de la mujer fatal es la que enciende en el protagonista masculino la llama del deseo que lo turba para emprender un camino que lo conducirá a un destino funesto. El castigo final de la mujer fatal supone una vuelta de tuerca de la caracterización de los estereotipos femeninos de los géneros del cuerpo descritos por Linda Williams, ya que ese personaje “no afecta exclusivamente al reparto de los roles sexuales sino a la organización social en su conjunto. (...) La imagen de la mujer fatal perdura como un signo o un emblema de una insurrección contra la modernidad racionalista” (Esquenazi, 2018, p. 348).

Por otro lado, los personajes masculinos del cine negro estadounidense llevan adelante una performance de masculinidad muy anclada en la relación que tenían los actores que encarnaban esos personajes con las publicaciones del *star-system*, vínculo basado en una autenticidad de su carácter en la vida cotidiana como con los personajes que representaban: “en algunos casos, esto implica el uso de las cualidades bien conocidas de un personaje estrella para proporcionar un terreno de autenticación que dote a los personajes diegéticos con un sentido de masculinidad como condición esencial” (Chopra-Gant, 2006, p. 167). En definitiva, este anclaje en la performance de masculinidad individual representa el complejo de ansiedades masculinas de mediados del siglo XX, por ello es que los cuerpos masculinos del *film noir* en buena medida resuenan con las figuras femeninas descritas por Linda Williams: el eventual sufrimiento masculino es análogo al de las mujeres en los géneros que la autora describió; un sentimiento masoquista que aborda al espectador que ocupa el cuerpo del film, y es mediante el sufrimiento del *weak guy* del *noir* durante el clímax de la película —casi siempre de la mano de la perdición de la *femme fatale*— que ocurre el desenlace de los conflictos, y reafirma así la sordidez y oscuridad del mundo.

Los personajes masculinos del cine negro en Argentina parecieran adherir en gran parte a este tipo de caracterizaciones; sus trayectorias y líneas argumentales exponen una performance de masculinidad en un contexto que los fuerza a desempeñarse como reafirmadores de ese rol en la sociedad, y los espacios en que recalán están cargados de los sentimientos que desarrollan durante sus recorridos por la ciudad.

## **Mapas afectivos en el cine negro argentino del período clásico**

### **I. *Apenas un delincuente* (1949)**

Más arriba describimos los primeros minutos de *Apenas un delincuente* en relación a la tarea del cronista policial, sin embargo, esos primeros momentos hacen gala de una exposición de la ciudad casi como un ser viviente: durante los títulos, tomas de edificios levantándose en alto contraste por la

luz del sol que incide sobre sus frentes, se suceden de imágenes vertiginosas en las que vemos un auto ser perseguido por otro, a lo que se suman disparos y sirenas. Una placa nos indica que el relato que será narrado tendrá lugar en un pasado de la Argentina. Los planos duran fracciones de segundo. La imagen se congela y descubrimos que ella forma parte de la foto que acompaña una nota en un diario sobre una fuga. La narración en voz *over* del periodista coincide con la caracterización de Buenos Aires como una ciudad de nervios agitados, donde la gente se mueve aparentemente sin destino alguno. El transporte público abarrotado de gente, los agentes de tránsito que intentan dirigir un flujo descontrolado de personas; entre ellas, José Morán, protagonista del film, quien avanza a contracorriente entre la marea de gente. El movimiento se congela en él y el narrador lo define como un “prisionero de la ciudad” para quien “el dinero es todo”. En ese momento ingresamos en la subjetividad del protagonista, lo acompañamos en su día a día y observamos su comportamiento en variadas circunstancias: juega a las cartas a la noche en un oscuro recinto (y pierde el dinero apostado), se niega a ceder el lugar en el colectivo a una mujer de clase baja que asciende con su bebé y también a un hombre de avanzada edad, posteriormente lo vemos aventajarse a una multitud en el momento de subir a un ascensor acompañado a la expresión facial que denota el desprecio ante la gente que aborda el ascensor. Finalmente llega a su trabajo en el sector de contabilidad y pagos de una empresa, donde pasa sus horas rodeado de números que simbolizan grandes sumas de dinero. Al salir de su trabajo acude a una barbería para cuidar su aspecto, donde también recibe información sobre las “fijas” a las cuales jugar en el hipódromo; su tránsito lo lleva a una *boîte*, donde observa un show de una bailarina. En la escena siguiente somos testigos de una escena familiar: el desayuno de la familia de José, donde descubrimos que tiene una hermana, otro hermano —quien estudia en la universidad y además trabaja en una fábrica— y cuya cariñosa madre se encarga de ser el vínculo afectivo que une a todos los miembros de esta familia con un padre ausente. José es motivo de discordia en su hogar, su aspecto desaliñado y malhumor después de una noche de juerga es motivo de reproche por parte de su hermano, a lo que José responde con una repentina huida de su hogar.

Estas secuencias que dan inicio al relato revelan la relación entre individuo y sociedad expuestas a través de una exploración de las distintas subjetividades involucradas: en primera instancia la del espectador, cuyo cuerpo habita las primeras imágenes del film, y es impactado por la vertiginosidad y el movimiento de éstas; en segundo lugar, el relato del periodista, que acentúa este aspecto pero relatando la vertiginosidad, el peligro y la excitación a la ciudad hasta detenerse en el protagonista, a quien acompañamos en sus actividades cotidianas. La concatenación de escenas nos absorbe en primer lugar en la *Stimmung*, la atmósfera en la que se encuentran insertos tanto el narrador como José Morán, pero será a través de su recorrido por los diferentes espacios que transita que

seremos capaces de adquirir sus afectos: es a partir del mapa afectivo que reconocemos cómo el deseo de obtener dinero se transforma en un filtro emocional que alimenta la misantropía frente a quienes forman parte de su círculo social, tanto su familia como colegas en su trabajo, a la vez que lo vuelven despreciativo ante el resto de la sociedad. El montaje acelerado, la sobreimpresión de escenas de la noche porteña y el hipódromo, junto a la inclinación de los encuadres y primerísimos primeros planos de Morán con sudor en su frente dan cuenta de ello. En contraste a las actividades y espacios que recorre José, el resto de su familia lleva adelante un estilo de vida de marcada modestia: alquilan una casa en un barrio tradicional de Buenos Aires, la cual pueden mantener gracias al esfuerzo de los hermanos de José, en especial de su hermano Carlos, quien se transforma durante el film en el contraste moral con su hermano. Sobre este personaje es que tiene lugar hacia la mitad del film un monólogo interior que da inicio a un *flashback*: el espacio barrial del baldío donde los niños juegan a la pelota, evoca el recuerdo de la calesita de la plaza y produce una concatenación de imágenes hápticas en la pantalla, como el caminar del petiso que hacía que la maquinaria gire y la sortija en la mano del operador; esta inmersión en la subjetividad de Carlos posibilita que en el film se inmiscuya la dicotomía fuerza/debilidad como productora de emociones negativas en Carlos.

Luego de ser arrestado por la estafa cometida, José se verá puesto a prueba a causa de los años de condena que elige cumplir. La Penitenciaría Nacional es presentada como la otra cara de la ciudad: allí José continúa en su condición de prisionero, esta vez de una manera literal. Las primeras escenas dentro del presidio sirven como resignificación de los hábitos que el protagonista llevaba a cabo en la ciudad. En ese sentido, dos planos que funden una imagen de los pantalones de vestir y el calzado lustrado con otro en que se exhiben el uniforme a rayas de presidiario demuestran que la “ropa nueva” en la cárcel ya no es de su gusto (Figuras 47 y 48), lo mismo que el corte de cabello reglamentario y el afeitado del bigote, que cuidadosamente solía arreglar (Figuras 49 y 50). A esto se suman planos de los pasillos y galerías de la cárcel que remiten a aquellos que en la primera secuencia del film exponían las calles y avenidas del centro de Buenos Aires (Figuras 51 y 52).

**Figura 47***Apenas un delincuente* (H. Fregonese, 1949)**Figura 48***Apenas un delincuente* (H. Fregonese, 1949)**Figura 49***Apenas un delincuente* (H. Fregonese, 1949)**Figura 50***Apenas un delincuente* (H. Fregonese, 1949)**Figura 51***Apenas un delincuente* (H. Fregonese, 1949)**Figura 52***Apenas un delincuente* (H. Fregonese, 1949)

Se elabora de esa manera un mapeo de los espacios presentados en la película a partir de las emociones que provocan en José los dos tipos de aprisionamiento: el literal, a causa de su condena de seis años por haber estafado al banco en \$250.000; y por otro lado, el aprisionamiento figurado, el urbano que, con sus restaurants, cabarets, confiterías, salones de juego ilegal, lujos, vicios y promoción de un estilo de vida ostentoso “enfermó” a José y acentuó sus rasgos cínicos, ventajeros y antisociales, convencido de que formaban parte de su “fuerza”. Sobre este último aspecto, la película presenta la resolución de la dicotomía fuerza/debilidad a partir de la lucha entre la ley y la anarquía, entre la institución familiar y el egoísmo. En ese sentido, la policía colabora con la familia de José para solucionar el enigma acerca de la ubicación del resto del dinero de la estafa, mientras que en la cárcel José es presionado por un grupo de anarquistas con el fin de conseguir la misma información. En ese “tíre y afloje”, José acusa a su hermano Carlos de seguir siendo débil y luego es capturado por los anarquistas, quienes lo torturan para extraerle información acerca del paradero del dinero de la estafa (esto contrasta con el interrogatorio policial luego del arresto, donde los policías no quebrantan en ningún momento sus derechos). El film concluye con el tiroteo y la persecución de los anarquistas fugados junto a José, a quien finalmente traicionan. La escena final retoma el accidente inicial, donde José es capturado, mientras ve cómo todo el dinero robado se quema, y es llevado a un hospital estatal, donde luego de una extremaunción no logra recuperarse de sus heridas y muere. En esta conclusión, se consuman la asociación entre Estado (a partir del accionar de la policía y el hospital donde José es cuidado) y la familia como el crisol de una vida en sociedad para el futuro.

## II. *Del otro lado del puente (1953)*

El film de Rinaldi, estrenado en julio de 1953 con guion de Alberto Ruanova basado en argumento de Eduardo Borrás, no contó con una recepción crítica que la encumbrara entre otras obras de ese mismo año, pero, como indica Kriger (2006), “nos cuenta la historia de un hombre que quiso un ascenso social y económico rápido y para ello prefirió cruzar el puente y plegarse al delito” (2006, p. 260). La película, según Blanco Pazos y Clemente (2004), “se basa en la vida de un personaje del hampa conocido como el Gallego Julio, quien tenía contactos con importantes dirigentes de la Unión Cívica Radical” (2004, p. 139) pero, como afirma Ana Victoria Cecchi (2009), la película referiría a la trayectoria delictiva del famoso gánster de Avellaneda Juan Nicolás Ruggiero, alias “Ruggierito”. Sin embargo, presentaría “una imagen invertida de esa trayectoria” (2009, p. 7) ya que mientras en los años de auge del gansterismo en esa ciudad los asociados de Ruggiero se ocupaban de la seguridad de los apostantes, en el film Avellaneda es retratada como un lugar peligroso. Así, la película inicia con

las imágenes de un plano general del puerto de Buenos Aires desde el Dock Sud, con la cámara ascendiendo entre los hierros de una máquina elevadora, lo que permite observar un panorama tanto de la Capital acercándose a la costa del Río de la Plata, como de las casas en Avellaneda (Figura 53). Cuando los títulos desaparecen finalmente de la pantalla, una voz *over* nos introduce al mundo del film, indicándonos que ese lugar, “el corazón industrial y fabril de la capital Latina”, hace años tenía dos caras: por un lado, durante el día, la del trabajo y, por el otro, la del delito y el crimen durante la noche. Inmediatamente el film nos introduce —mediante una placa en la pantalla— en el año 1929, con lo que nuevamente se evita cualquier ligazón con los hechos fatídicos del film a la actualidad contemporánea. Seguidamente acompañamos el caminar de Roberto, el protagonista del film, quien ingresa a un café donde se juega a los dados. Al irse de allí, a causa de las trampas en las que los cohabitantes de su barrio incurrieron y emprender su viaje a la Capital, encuentra en su camino a un vecino, inmigrante italiano, quien le advierte de los peligros de la ciudad y le indica que allí no encontrará nada bueno, ya que “el puente no une, separa”. Haciendo caso omiso de la advertencia, un obstinado Roberto continúa su trayecto hacia Buenos Aires con sus luces, avenidas colmadas de gente, sonidos, *boîtes*, joyerías y mujeres lujosas (Figura 54).

**Figura 53**

*Del otro lado del puente* (C. Rinaldi, 1953)



**Figura 54**

*Del otro lado del puente* (C. Rinaldi, 1953)



La fuerte lluvia lo obliga a resguardarse bajo la marquesina de un teatro, donde es testigo del maltrato de un hombre hacia su pareja. Roberto reacciona y defiende a la mujer, mientras un canillita advierte que tengan cuidado con la policía y permite que se desarrolle la trifulca, lo que da a entender que tales escenarios de violencia son cotidianos en ese contexto. La mujer, llamada Elsa, lo invita a pasar la noche en un departamento lujoso del centro de Buenos Aires, por lo cual al día siguiente Roberto ingresa más tarde de lo habitual a su trabajo y se dirige al teléfono de la oficina para llamar insistentemente a la mujer: esta desatención provoca el despido laboral del protagonista. Al regresar a

su hogar, descubrimos que allí convive con su novia, una humilde ama de casa, fiel y cariñosa ante los constantes maltratos de Roberto. En su barrio también habita Don Berto, un anciano alcohólico y anarquista, con quien Roberto tiene un lazo de amistad, pero que a la vez funciona como la advertencia del futuro que lo espera si continúa su vida de frustraciones en el barrio. Esta conjunción de escenas que tienen lugar durante los primeros veinte minutos de la película configuran la atmósfera en la que el protagonista se encuentra inserto y su bronca frente lo que él considera que es una vida injusta, un estado de ánimo con el que carga durante toda la película.

Durante el segundo acto, Roberto escala en la vida criminal a partir del asesinato de un corredor de apuestas en el hipódromo, su ascenso en las ambiciones coincide con el aumento de la violencia y a la vez con el descenso moral del protagonista: agrede a Elsa en un nuevo encuentro, abandona a su novia embarazada de un hijo y decide traicionar al jefe de la banda que integra con miras a ocupar su lugar. La película expone los espacios de mayor vinculación con el crimen como lugares vistosos, con decoración abundante, pero ocupados por hombres poco confiables: se asocia así a la criminalidad con una búsqueda de afirmación de la valentía masculina, a la vez que desprecia a mujeres, incurre en una violencia creciente y deserta a la familia y el hogar en detrimento de los vicios como el juego, el alcohol y el sexo. Por otro lado, el espacio hogareño —que aún persiste a pesar del abandono de Roberto— es el entorno donde la felicidad prospera pese al sufrimiento que el trabajo produce. Cuando una noche Roberto se entera, por parte de Don Berto, que su novia espera un hijo suyo, el film inicia una secuencia de montaje en la cual se hace uso de recursos expresivos para sumergirnos aún más en el mundo interno del protagonista: la cámara se acerca a un espejo, donde el reflejo de Roberto se distorsiona a causa del trago que éste echa encima. La imagen se funde con un primer plano del hombre manejando un auto de noche, mientras en *off* se lo oye reprocharse de tener todo lo que buscaba, pero haber perdido lo más importante (sus amigos y su familia) (Figuras 55 y 56).

**Figura 55**

*Del otro lado del puente* (C. Rinaldi, 1953)



**Figura 56**

*Del otro lado del puente* (C. Rinaldi, 1953)



Así, en el tercer acto del film se desarrolla el deseo de Roberto de quebrar el destino al que parece haber sucumbido, esto es, el abandono paterno del cual él fue víctima y que vuelve a perpetrar en su adultez. De esa manera, hacia el final de la película decide traicionar al resto de sus compañeros de banda, al apoyar la labor del inspector de policía Gómez, un hombre comprometido con hacer cumplir la ley. Poco antes del enfrentamiento final, Roberto decide dar su apellido en el registro civil al recién nacido hijo que concibió con su novia. La confrontación con sus excolegas pandilleros termina con una lucha en la terraza de un edificio abandonado, de la cual cae con el último de los delincuentes, perdiendo la vida en el proceso. La conclusión de la película se da con un cierre en que el inspector Gómez, junto al inmigrante italiano que advirtió a Roberto sobre los peligros de “cruzar el puente”, reflexionan acerca de la innecesaridad de las acciones emprendidas por el protagonista, quien ya poseía todo lo que buscaba desde el principio: un hogar, un trabajo y una vida social ligada al territorio al que pertenecía. El cierre permite distinguir la relación entre los espacios urbanos, los individuos y el Estado al hacer énfasis en la sociabilidad barrial como el horizonte de expectativas del ciudadano del conurbano bonaerense. El centro de la ciudad en esta película es presentado como un territorio cargado de corrupción moral y delito, mientras que el barrio es representativo del trabajo, la familia y el desarrollo colectivo para el futuro, cuya mención en el final del film como “mañana tendremos un hermoso día” parece ser una alusión al peronismo y a los proyectos del Segundo Plan Quinquenal que se encontraba por ese entonces en desarrollo.

### III. *Barrio gris* (1954)

Este film de Mario Soffici, escrito por su director en colaboración con el escritor de la novela en la que se basa, Joaquín Gómez Bas, fue estrenado en octubre de 1954 y fue objeto de censura por parte de la Subsecretaría de Información y Prensa dirigida por Raúl Apold, que exigió que se aclare que las villas miseria que el film exhibía no existían durante el contexto de estreno del film: “es pertinente suponer que la representación de la miserable vida de un trabajador que no ha logrado subsistir dignamente resuena negativamente en el imaginario peronista” (Kelly Hopfenblatt y Trombetta, 2009, p. 264). No obstante, eso no impidió que la película se volviera una obra de un impacto importante y sea vista como “evidencia de un complejo momento de transición y modernización del cine argentino” (Halperin, 2012, p. 127).<sup>81</sup> Poco después de su estreno, la prensa la interpretó como la primera expresión local del neorrealismo, mayormente por la incorporación de nuevo talento y habilidades técnicas en lugar de los valores ideológicos. Por otro lado, la crítica

---

<sup>81</sup> Las traducciones de este texto son nuestras.



retrospectiva la consideró anticipatoria de los rasgos que manifestarían en los años venideros la evidencia de la *fisura*<sup>82</sup> por la que se colaría la presencia del *autor* cinematográfico (España, 1998). La primera imagen a la que el espectador se enfrenta al inicio de esta película es la del humo, que nos hace difícil distinguir las figuras que transitan la pantalla. Repentinamente, una figura humana corre hacia la cámara y comienza a trepar a través de un poste de luz. En ese momento la imagen se congela e inician los títulos de la película (Figura 57). De ese modo, la primera percepción que el espectador adquiere del film es una que se liga íntimamente con lo sensorial más allá de la vista: el hecho de no poder discernir qué o quiénes están detrás de la niebla provocan que para quien ve la película se activen otros sentidos, en busca del sentido de la imagen. El humo y la niebla formarán parte del montaje de la película en otras instancias vinculadas al paso del tiempo y para expresar las emociones que provocan en Federico, el protagonista de la película, ciertos momentos. Inmediatamente después de que finalizan los títulos, la sombra de una silueta humana entra en cuadro y se proyecta sobre el piso de baldosas de una vereda. Cuando la cámara bascula hacia arriba, descubrimos el panorama de un barrio alejado de una ciudad, con casas cuyas paredes blancas parecen pintadas recientemente, arcadas con piedras tipo Mar del Plata y ladrillo visto, habituales en la construcción del estilo chalet californiano, promovido durante las obras de vivienda del Ministerio de Obras Públicas y la Fundación Eva Perón, y de una de las casas salen unos niños ataviados con guardapolvos blancos para asistir a la jornada escolar (Figuras 58 y 59).

**Figura 57**

*Barrio gris* (M. Soffici, 1954)



**Figura 58**

*Barrio gris* (M. Soffici, 1954)



<sup>82</sup> “En *Barrio gris*, los mecanismos del *flashback* no pudieron amordazar el significado del presente, como ocurriría en muchos otros casos. Aunque el *flashback* fue uno de los recursos narrativos de negación de la realidad presente mejor practicado durante el período de la cultura dirigida, con el progreso de su aprovechamiento, el *dispositivo-flashback* se impone exactamente en el borde entre el cine genérico y las formas renovadas de la pantalla argentina, exactamente en la coyuntura, en el linde entre los films de la *enunciación invisible*, con la participación plena del espectador, y aquellos que abren la moderna era de la *fractura* de relato y significación” (España, 1998, p. 49).

**Figura 59***Barrio gris* (M. Soffici, 1954)**Figura 60***Barrio gris* (M. Soffici, 1954)

Comienza a ocupar la banda sonora una voz en *off* que nos habla de la llegada del progreso y el cambio de fisonomía del barrio, que ya no es como era en la niñez del personaje, cuya voz se dirige a nosotros. Mientras vemos niños jugar en una plaza, nuevamente el humo opaca la pantalla y frente a nuestros ojos se presenta un plano general que ofrece un panorama de un rancherío, el que da nombre a la película: una villa miseria emplazada en Sarandí, partido de Avellaneda, muy cerca del lugar donde reside el protagonista de *Del otro lado del puente* (Figura 60). Allí, el primer recuerdo que evoca Federico es el de su madre, y su abrazo. Enseguida, comenzamos a recorrer espacios unidos al afecto de la niñez del protagonista: el cine y el boxeo barrial, en esos espacios es donde encuentra confort el recuerdo de Federico. Sin embargo, el hogar es motivo de sufrimiento: la ausencia del padre y el hambre provocan que la hermana del protagonista reproche constantemente a su madre, huyendo a la Capital para escapar de la bronca y la tristeza en la que se encuentran sumidos día tras día. Casi simultáneamente, Federico recuerda el efecto que en él provocaban los ruidos fuertes, que lo llenaban de angustia, terror y pulsión de violencia. Otro espacio evocado en el comienzo del film es el almacén donde trabajará el protagonista hasta entrada su adolescencia. En ese territorio es donde conocerá los personajes más complejos del barrio, ya que el almacén también funciona como un café/bar improvisado, donde los concurrentes cometen delitos, o son partícipes de juego ilegal o prostitución.

El film, que, como ya hemos sugerido, se encarga de presentar la experiencia sensorial del cuerpo del protagonista a través de recursos visuales (el humo) y sonoros (los sonidos fuertes) avanza en esta unidad temática introduciendo la pulsión del deseo: el vínculo con Claudio, otro niño del barrio con mejor pasar económico, que iniciará a Federico en su despertar sexual y en el crimen. Claudio acompañará al protagonista durante el resto de su desarrollo en la infancia, adolescencia y adultez, como un referente de la “fuerza” y la voluntad masculina, como objeto de envidia por parte de Federico

y como una trampa para el resto de los vínculos con las mujeres que el protagonista desea. En oposición a Claudio, se manifiesta “Cigüeña”, otro joven con quien Federico tiende un lazo de amistad, pero que encarna el lado más “débil” de la masculinidad: es dócil, comprensible, leal e inocente. Tal carácter lo llevará a ser víctima de las manipulaciones de Claudio, pereciendo a manos de un grupo de pandilleros que lo confunden con Federico. Pero el objeto de deseo de Federico es Rosita, una vecina que suele ir al almacén donde él trabaja. Una tarde, Federico vuelve al arroyo donde había perdido un reloj que Cigüeña le había prestado. En la luz crepuscular observa el cuerpo desnudo de Rosita nadando en las aguas, imagen que lo hipnotiza y que más tarde lo desvela: una secuencia onírica se desarrolla en la que la imagen fluctúa como el agua y la figura de Rosita se proyecta sobre los ojos de Federico, que luego transmuta en la imagen del fallecimiento de su padre y une así a la muerte con el deseo. Mientras tiene lugar esa pesadilla, el calor lo sofoca y su rostro se llena de sudor, nuevamente lo sensorial brota como una potencialidad que traspasa lo meramente visual (Figuras 61 y 62).

**Figura 61**

*Barrio gris* (M. Soffici, 1954)



**Figura 62**

*Barrio gris* (M. Soffici, 1954)



A medida que continúa su vínculo con Claudio, crece en Federico el deseo de trasgredir las leyes: su amigo alquila un espacio destinado al placer, un *bulín*, para llevar mujeres, beber y proyectar una vida distinta a la esperada por las leyes y buenas costumbres. Federico es seducido por Claudio, quien dice que la decencia es “una mentira” y que es “de cobardes” y comienza a seguir las indicaciones que este personaje le da sin cuestionar, como vestirse con ropa más costosa y robar dinero de la caja del almacén. Casi simultáneamente, Claudio relata a Federico que abordó a Rosita y que le “dio un beso *de prepo*”. De esa manera se configura una relación entre Claudio y el deseo sexual que confunde al protagonista y establece un vínculo homoerótico entre los personajes: Claudio es quien fomenta el deseo y la transgresión en Federico, pero por otro lado es quien pone en acción los impulsos del otro, pero para su propio beneficio. Una noche de fuerte lluvia (nuevamente se presenta el agua

como un elemento ligado a la sensualidad), Federico acompaña a Rosita a resguardarse, pero acaba por guiarla al bulín, donde —sin que el protagonista lo sepa— la espera Claudio, lo que acrecienta la frustración del deseo del protagonista. La confusión que esa pulsión produce en Federico aumenta a medida que avanza el film, incluso le provoca un fuerte disgusto al enterarse que su hermana se prostituye, lo cual acerca sus frustraciones sexuales al seno de la familia. En este sentido, el film utiliza la banda sonora para remarcar el contraste entre los personajes, sus hábitos y sus entornos: por un lado, la hermana del protagonista tararea y canta el tango “Yo soy la morocha” en diferentes momentos, canción que alude a la sensualidad de quien la canta, una mujer de “mirada ardiente, la que en su alma siente el fuego de amor”. Por el otro, Zulema, una joven que se muda con su padre al lado de la casa de la madre de Federico, es presentada en film de la mano de la melodía del vals “Desde el alma”, referente a una joven mujer que sufre de un corazón roto, quien no merece “pagar con penas la culpa de ser buena, tan buena como fuiste por amor”. El film manifiesta así una dualidad en sus personajes femeninos: valoriza la “bondad” por sobre lo “ardiente”, el deseo. Esta línea temática continúa mediante la presentación de prostitución como un valor negativo: en una oportunidad Federico se niega a pasar una noche con Rosita, pues descubre que ella observa con atención un fajo de billetes que se encuentra sobre la mesa.

Hacia la mitad de la película uno de los primeros espacios presentados como fuente de corrupción moral es destruido: el almacén donde Federico trabajó desde niño se incendia y hace su presentación Gervasio, un pintor, quien expresa que “el fuego purifica todo lo malo”, en una nueva instancia donde los sentidos y los elementos juegan parte en la memoria del protagonista del film. Gervasio ofrece un nuevo trabajo a Federico en su taller, un espacio mucho más reducido y modesto, donde la abundancia de mercadería y el bullicio de los ocasionales concurrentes desaparecen para dar lugar a la presencia de herramientas y silencio. El tercer acto del film inicia con la sugestión de que, con el fin de mantener la vida de vicio y lujos que Claudio y Federico llevaban, éste último debía robar el dinero de Gervasio. Sentimientos de arrepentimiento sobrecogen a Federico mientras lleva a cabo el robo, lo que provoca que huya de la casa al mismo tiempo que Gervasio despierta. En la noche y la niebla, sin encontrar escapatoria, asciende a un poste de luz —primera escena del film, que da inicio a los títulos— donde la policía lo captura. Gervasio decide perdonar a Federico, quien ya no puede contener su bronca ante Claudio. Al día siguiente, que coincide con los festejos de Carnaval, Federico decide dar un vuelco en su vida, emprende una relación con Zulema y, mientras regresa a su casa, encuentra a Claudio afuera de un bar, quien nuevamente desea seducirlo para cometer otro crimen. Mientras tanto, la caravana del corso comienza a ingresar al patio del bar donde se encuentran los personajes y los sentidos de Federico son llevados al extremo: primeros planos de las caretas y

disfraces de los miembros de la comparsa son intercalados en la secuencia fílmica, la música hace casi imposible la audición de los diálogos de Federico y Claudio, hasta que repentinamente éste último pone un arma sobre la mesa y Federico decide dispararle (Figuras 63 y 64). A la mañana siguiente el protagonista se entrega a la policía, con lo cual recibe la pena de cárcel. El final del film retoma el *flashback* inicial, lo cual nos permite inferir que la sombra que se nos presenta pertenece a Federico, quien regresa a su barrio luego de cumplir su condena, para encontrar “otro barrio, otra gente, otra infancia” y así exponer una de las máximas del peronismo, aquella que reza que “los únicos privilegiados son los niños”.

**Figura 63**

*Barrio gris* (M. Soffici, 1954)



**Figura 64**

*Barrio gris* (M. Soffici, 1954)



En ese sentido, mientras la discusión pública sobre el film en los periódicos y revistas especializadas se centraba en la imbricación del pasado y presente desde una mirada que lo ligaba al movimiento cinematográfico italiano de posguerra, la etiqueta neorrealista “ayudó a la prensa a evitar las circunstancias históricas aludidas en *Barrio gris*, especialmente aquellas relacionadas directamente al régimen peronista” (Halperin, 2012, p. 135). Sin embargo, las políticas de vivienda del peronismo alcanzan al film desde la posibilidad de que cambien destinos y trayectorias de vida como las de Federico: la utilización de imágenes hápticas (como las superposiciones de niebla o agua) que se vinculan a los sentidos, a su vez relacionados a afectos y espacios particulares, dan cuenta de la posibilidad de corporización en la experiencia subjetiva del protagonista de la película, a través de un relato que pone en lo temático el deseo y la corrupción moral como vestigios de una era finalizada por el nuevo gobierno, que para ese entonces comenzaba a llevar adelante acciones del Segundo Plan Quinquenal. De ese modo, “la descripción pintoresca del barrio y sus personajes, además de un final feliz que cumplía las promesas de la movilidad colectiva ascendente provocaron una respuesta positiva del público” (Halperin, 2012, p. 136).

#### IV. *Ensayo final* (1955)

La película de Mario C. Lugones, estrenada en mayo de 1955 y con guion de la esposa del realizador, Ana María Nieto Arana, resulta un film particular pues ha sido muy poco estudiado.<sup>83</sup> Según afirma Fernando Martín Peña en el copete de presentación de la misma durante el ciclo *Filmoteca* de la Televisión Pública Argentina durante agosto de 2017, la película es una obra recuperada hace relativamente poco tiempo y cuya clasificación dentro de los géneros tradicionales del cine del período clásico industrial resulta dificultosa, pues si bien en su inicio parece amoldarse a melodramas tradicionales en los que la instancia familiar consiste en el centro del relato, a medida que este avanza los giros narrativos introducen aspectos más oscuros asimilables al género policial. La película arranca con una serie de panorámicas de la ciudad de Buenos Aires mientras se suceden los títulos y, conforme vemos los créditos, las atracciones del centro de la ciudad dan paso a imágenes del puerto, fábricas, trenes y por último la estación de trenes de Retiro (Figura 65). Existe en los títulos un interés por mostrar el traslado del centro a la periferia, aunque en el relato los protagonistas realizarán el trayecto inverso. Una vez que desaparecen los títulos nos encontramos con la imagen de un hospital público al inicio de la mañana, de donde vemos salir a una joven al final de su jornada laboral, luego de soportar un gran cansancio. En el trayecto a su hogar recorre distintos espacios: la plaza San Martín en Retiro, la entrada a una estación de subterráneo, la salida de una estación de tren, una calle en un barrio alejado del centro, el foyer de una casa en propiedad horizontal. Es su hogar, donde Marta vive con su marido, Luis, quien a esa hora despierta para cumplir con su jornada laboral (Figura 66).

**Figura 65**

*Ensayo final* (M. C. Lugones, 1955)



**Figura 66**

*Ensayo final* (M. C. Lugones, 1955)



<sup>83</sup> El film parece ser una remake no explícita de la película *Lady on a train* (Charles David, 1945) donde una mujer (interpretada por Deanna Durbin) es testigo de lo que parece ser un crimen mientras transita en tren.

La pareja conforma un matrimonio de jóvenes recién casados que deben cumplir con sus trabajos para poder alimentar los sueños de prosperidad para el mañana. En ese sentido, saben que el trabajo conducirá a la felicidad y por eso deben posponer algunos sueños, incluso si eso conlleva sacrificar el disfrute de la intimidad. A pesar de las complicaciones y la modestia en la que se ven obligados a vivir, es posible identificar su cotidianidad como fuente de felicidad para la pareja: los espacios de la casa son luminosos, sus gestos son de afecto y cariño y la música que acompaña la escena pareciera sugerir esa atmósfera, que acompaña el estado de ánimo de los personajes (Figura 67). Luis emprende un viaje en tren hacia su trabajo en el puerto. En el camino decide observar por la ventana el paisaje que lo rodea, en una actitud que oscila entre el *flaneurismo* y el *voyerismo*. Entonces repara en una ventana en la cual cree ver a un hombre asesinando a una mujer (Figura 68).

**Figura 67**

*Ensayo final* (M. C. Lugones, 1955)



**Figura 68**

*Ensayo final* (M. C. Lugones, 1955)



Luis decide cumplir con un papel heroico y bajarse del tren a socorrer a la víctima con la ayuda de un oficial de policía. Al entrar al edificio descubre que por dentro está derruido, en los departamentos reside gente en condiciones de pobreza y encuentra a la pareja protagonista del supuesto crimen: Zoltini y Thelma, un ilusionista y su novia, ayudante de espectáculo, quienes afirman que estaban a punto de cometer un pacto suicida. El accionar de Luis es recompensado tanto por el policía que lo ayudó, como por los medios gráficos, quienes felicitan al trabajador portuario por salvar dos vidas. Sin embargo, los compañeros de trabajo de Luis pronto descubren que el cuchillo utilizado era falso y que todo era una trampa para cazar a algún inocente que pasara por delante de su ventana. Queda establecida de ese modo una diferencia principal entre Luis y Zoltini: por un lado, el protagonista del film es un trabajador responsable y feliz; y por el otro Zoltini, el villano, es un mentiroso, cínico y estafador, cuyo oficio como ilusionista consiste en una referencia simbólica de su

carácter. El primero es un hombre al servicio del Estado y de aquellos que lo necesiten, que colabora con la ley y apoya la decisión de su esposa de trabajar para poder tener un futuro mejor. En cambio, Zoltini —en cuanto puede— escapa de la ley, manipula y maltrata a su pareja y es propenso a la violencia. El desvío en que Luis incurre lo aleja del Estado en cuanto incumple con otra máxima peronista: “de la casa al trabajo, y del trabajo a la casa”. De esa manera, el derrotero que emprenderá lo llevará a lugares donde quedará marcada su pertenencia a la franja social que pertenece y al mismo tiempo infundirá en él emociones que tenían lugar en su interior.

Al regresar al departamento donde residen Zoltini y Thelma, comienza a tener lugar entre la mujer y Luis una relación sentimental: Luis se fascina por la sensualidad de Thelma y ella se conmueve por la bonhomía y sinceridad del protagonista, que la insta a querer escapar de la manipulación de Zoltini. Podría decirse que sus *Stimmungen* colisionan, y producen así una resignificación de espacios en Luis: Thelma lo introduce en la vida nocturna de Buenos Aires, con sus cabarets, teatros de revista (donde abundan otros hombres) y casas de burgueses. Más adelante, mientras realiza su show con Zoltini, la fijación de Luis en Thelma produce una sobreimpresión de su rostro sobre la pantalla que rompe la cuarta pared audiovisual (Figura 69). Posteriormente, el montaje paralelo del film se ocupa de presentar cómo mientras Luis canta en una fiesta, Marta duerme en soledad y rompe en llanto. La pertenencia del protagonista a otra clase social lo vuelve un extranjero en esos espacios y los entornos que creía conocer se vuelven extraños; tal es así que el puerto y sus alrededores —ahora retratados con luces y sombras punzantes— se transforman en locaciones de deseo, como cuando se dirige junto a Thelma al bar portuario en el cual es conocido por quienes lo frecuentan y también al subir con ella a la cabina de control, donde durante el día realiza sus labores, para tener un momento de intimidad (Figura 70).

**Figura 69**

*Ensayo final* (M. C. Lugones, 1955)



**Figura 70**

*Ensayo final* (M. C. Lugones, 1955)





Los amantes son interrumpidos por otro trabajador, amigo de Luis, quien le recuerda el mundo del cual proviene. Los celos de Zoltini lo llevan a enfrentar a Luis, lucha que acaba en la aparente muerte del ilusionista al caer al río en el puerto. El regreso a casa de Luis luego de la fatídica noche converge con el montaje del retorno de Marta al hogar, pero la utilización de fotografía en alto contraste, los primeros planos y la mirada de Luis sobre un espejo presentan una turbación en el estado de ánimo del protagonista, a diferencia del feliz regreso al hogar que daba inicio al film (Figuras 71 y 72).

**Figura 71**

*Ensayo final* (M. C. Lugones, 1955)



**Figura 72**

*Ensayo final* (M. C. Lugones, 1955)



No obstante, la atmósfera pesimista es interrumpida por las buenas noticias que el colega portuario y amigo de Luis anuncia: Zoltini no está muerto y Luis no es culpable de ningún crimen. La resolución del film llega con la comunicación a su esposa de su promoción en el trabajo, con lo cual no deberá hacer guardias nocturnas. Luis y Marta deciden abordar el tren nuevamente hacia el centro de Buenos Aires, y en el momento en que pasan por fuera del edificio de Zoltini y Thelma, pueden ver al ilusionista “ensayando” nuevamente con su esposa el número del “pacto suicida”. Sin embargo, ignoran que esta vez está teniendo lugar un crimen real: al interior del departamento, Zoltini descubre los deseos verdaderos de Thelma y la cámara realiza un movimiento de inclinación aberrante, que desalinea el horizonte y transmite la pulsión violenta del ilusionista, quien toma un cuchillo real y acaba con la vida de Thelma, en un raptó de locura que remite a la manera en que los cuerpos femeninos de determinados géneros cinematográficos —según Linda Williams— expresan a la vez sufrimiento y una búsqueda de placer sadomasoquista (Figura 73).

### Figura 73

*Ensayo final* (M. C. Lugones, 1955)



En definitiva, *Ensayo final* expresa de una manera oblicua el “derecho a la ciudad” que el peronismo propugnaba: el camino a la ciudad y a la felicidad se encuentra atravesado por obstáculos, como personas engañosas y perturbaciones del deseo, que ponen en peligro la estabilidad del hogar. Al mismo tiempo, establece un objetivo fundamental para el sector social de mayor adhesión al movimiento peronista encarnado en la necesidad de trabajar con el fin de lograr la dignidad para el desarrollo futuro de las familias. Desviarse de este objetivo acabaría con los valores familiaristas, nacionalistas y paternos promovidos por el peronismo.

### V. *Los tallos amargos* (1956)

Este film, la segunda obra del entonces joven realizador Fernando Ayala, con guion de Sergio Leonardo, está basado en la novela homónima de Adolfo Jasca, que había sido publicada un año antes por Emecé —a partir de un concurso del cual resultó ganadora—, se transformó en un *bestseller* (Posadas et al., 2015) y fue considerada un ejemplo importante de la literatura de esos años al representar los temas que en esos años resultaban acuciantes —el sexo, la violencia y la soledad— y por la forma que se trataba su argumento.<sup>84</sup> Esta película, estrenada con posterioridad al final del peronismo, presenta marcadas diferencias en la atmósfera que circunda a los personajes y los afectos

<sup>84</sup> “Está dividida en dos partes -- "Requiem para un lituano" y "Requiem para un asesino". En la primera se presentan los personajes y el crimen; en la segunda se dan los hechos que conducirán al desenlace inesperado. Pero las dos partes no están escritas en la misma forma: "Requiem para un lituano" se desarrolla en dos planos que pueden leerse separadamente y que constituyen otras tantas "nouvelles". Un plano, destacado en cursiva, constituye el relato del crimen y en un segundo plano -en redondilla- se desciende al interior del protagonista, de su carácter, de su vida, de su trabajo, de su amistad con la víctima” (Dellepiane, 1968, p. 279).

que estos cargan en sus cuerpos con respecto a las películas anteriores, lo cual en gran medida tiene que ver con que la obra de Ayala fue considerada central en el proceso de modernización del cine argentino, como tempranamente lo reconociera Tomás Eloy Martínez (1961). Por otro lado, el film puede ser considerado como la clausura de la etapa inicial del policial durante el cine clásico-industrial en Argentina, como sostiene Román Setton (2019) “porque lleva al máximo la perfección de muchos de los elementos característicos del *noir industrial* (...) y porque a la vez ya aparecen aquí elementos que pueden ser descritos como propios del cine moderno” (2019, p. 47). Esta puesta en extremo de los recursos formales, narrativos y estilísticos del *noir* es la que seguramente le hayan valido a la película contar al día de hoy con una revalorización que la condujo hasta una proyección en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en el ciclo “Death is my dance partner” en febrero de 2015<sup>85</sup> además de una remasterización por parte de la Film Noir Foundation de Estados Unidos en conjunción con la UCLA Film and Television Archive en noviembre de 2021. El inicio del film tiene lugar en la estación de Constitución, a la que dos personajes ingresan por una escalera descendiente. Descenso que simboliza el viaje al interior de la perturbada mente de Alfredo Gasper, protagonista de la película, quien toma el tren con destino a Ituzaingó con su socio, Paar Liudas. La secuencia resalta por el uso de una fotografía con muy alto contraste y en clave baja (Figura 74). Al ingresar al tren, la voz en *off* de Gasper nos da la bienvenida a su subjetividad, y tras un diálogo con Liudas, nos introducimos (de manera casi literal) al primero de los varios *flashbacks* que tendrán lugar durante el resto de la película. Decidimos utilizar la expresión “introducir” a los *flashbacks* dado que estos tienen lugar en un espacio físico que se genera en la materialidad fílmica: Alfredo habita los recuerdos y el espectador también. La cámara panea hacia esos espacios que se componen en el vacío y que nos permiten ingresar de manera más profunda al cuerpo del film y al estado de ánimo y el afecto que el protagonista hace pasar por su cuerpo (Figura 75). Observamos a Alfredo en su trabajo como periodista: un espacio atiborrado de máquinas de escribir ruidosas, imprentas monstruosas y luces que se cuelan entre los resquicios de las cortinas venecianas (Figura 76). La atmósfera del lugar de trabajo es acorde al sentimiento de frustración que el protagonista carga: un deseo de resaltar en la vida, de ser el héroe de una guerra y de seguir las órdenes de un líder. Tal frustración lo lleva a evitar el compromiso con su tarea cotidiana, que asimismo no le da satisfacciones a nivel económico. Instantes más tarde descubrimos la relación sentimental que mantiene con su novia, con quien acude al cine: allí ven —por elección de ella— una película bélica, que produce incomodidad en Alfredo, los planos del protagonista puntuados con los sonidos de explosiones, y el sudor en su frente, sumado al sonido de la respiración agitada transmiten

---

<sup>85</sup> Otras películas que formaron parte del ciclo fueron *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952), *No abras nunca esa puerta* (Carlos Hugo Christensen, 1952) y *El vampiro negro* (Román Viñoly Barreto, 1953).

una sensorialidad de disgusto al espectador (Figura 77). Alfredo y su novia huyen de la sala y pasan la noche en una habitación, espacio donde las luces de neón que entran por las persianas iluminan parcialmente el rostro del protagonista sentado al borde de la cama, mientras su pareja, envuelta en sábanas, le inquiera acerca de qué es lo que provoca en él semejante estado de frustración (Figura 78).

**Figura 74**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



**Figura 75**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



**Figura 76**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



**Figura 77**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



La insatisfacción de Gasper no sólo se liga a los objetivos personales en cuanto a lo profesional, sino también con la concreción del gozo sexual. Abandona la habitación y decide ingresar a una *boîte*, donde su atención es captada por la mirada de otro hombre que lo interpela, Liudas, un inmigrante húngaro quien trabaja como barman en ese establecimiento. La llama con la que Liudas calienta un vaso para hacer un trago y se refleja en sus ojos parece ser la misma que siente Alfredo al conocer este personaje (Figura 79). Existe entre los dos una tensión, un impulso que agita los nervios de Gasper, un homoerotismo incipiente. Entablan una charla en la que Liudas comenta al protagonista del film una estrategia para llevar adelante un gran negocio y hacer “*pañ*”, expresión repetida en varias

instancias por el húngaro y que puede ser entendida de varias maneras: desaparecer, lograr el éxito de manera repentina, o también morir.

**Figura 78**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



**Figura 79**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



Al día siguiente vemos a un excitado Gasper llegar a la casa de su madre en Ituzaingó, un chalet californiano con techo de tejas, amplio jardín, en un barrio con árboles y el sonido del canto de pájaros en el ambiente; acompaña la presentación de este espacio la luz del sol de un día primaveral. Allí es el lugar donde Alfredo encuentra sosiego y puede dormir la siesta. El sueño da paso a una secuencia onírica en el film, iniciada por la aparición de una textura gaseosa en la pantalla, que se superpone en la imagen de las persianas de su habitación abriéndose hacia un espacio vacío, donde en el centro una mujer ataviada en telas danza en cámara lenta (Figura 80). La iluminación de ese entorno comienza a elevarse y logramos distinguir el frente “caricaturizado” del Magyar, la *boîte* donde trabaja Liudas. En esta versión alucinada del local, el húngaro sirve un “cóctel de monedas” a Gasper y lo acompaña en una caminata a través de un campo de “billetes”, pero en un momento le cierra el camino, al imponer una pared sobre la que se proyecta una silueta de un soldado que toma la mano de Gasper, quien se convierte en un niño (Figura 81). Es la figura paternal ausente quien lo lleva de la mano a través de campos de batalla durante el sueño. El pequeño Alfredo mira con interés la cruz de hierro en el pecho del hombre (¿acaso será un veterano de guerra alemán?) mientras éste le enseña a jugar con miniaturas de soldados. Entretanto, su madre mira con mirada de desaprobación el desarrollo del vínculo padre-hijo. Una sombra cae sobre la figura paternal y asistimos a una versión expresionista de su velorio, con cruces de dimensiones exageradas que contrastan con la luz y generan sombras sobre el suelo (Figura 82). Seguidamente, la imagen de los juguetes bélicos de Alfredo se cubre de telarañas y se funden en un Gasper ya adulto que imprime papeles que parecen referir a deudas, cuyos montos se proyectan en el fondo de la escena, pero son interrumpidas por la proyección

de la imagen de la cruz de hierro que parece traer confort a un desesperado Alfredo, quien decide empacar una valija (Figura 83). Es detenido por la entrada de su madre a la habitación, quien ingresa con un niño y abre una ventana, en la que se ve el movimiento de una multitud de personas marchando con banderas argentinas en sus manos, imagen que provoca pesar en Gasper y a la vez proyecta sobre él sombras verticales, que remiten a barrotes de una cárcel (Figura 84): teniendo en cuenta el contexto de producción y estreno del film, la imagen de un movimiento de gente en las calles agitando banderas argentinas pareciera sugerir un vínculo con la autodenominada “revolución libertadora” (acontecida en septiembre de 1955) y en tanto Gasper, como antihéroe, expresa su rechazo al movimiento de personas, es posible interpretar al personaje como un sujeto contrario a la “revolución libertadora”, o incluso como peronista.

**Figura 80**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



**Figura 81**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



**Figura 82**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



**Figura 83**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



**Figura 84***Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)

El sueño establece no sólo esa asociación temática sino también la germanofilia de Alfredo, en lo que pareciera ser un intento de vincular al régimen depuesto recientemente con tendencias nacional-socialistas, además de indicar la constante frustración financiera y sexual del protagonista, tal vez a causa de una metafórica castración materna. Más allá de lo que pareciera ser una crítica al peronismo,<sup>86</sup> las secuencias en el hogar materno y la consiguiente secuencia onírica ponen de manifiesto la motorización de una psiquis que busca sosiego, pero que no acaba por lograrlo del todo, pues en ese espacio brotan desde las tinieblas del inconsciente los miedos y secretos más oscuros.

Hemos discutido en otra ocasión acerca de los espacios en este film, e intentamos dar cuenta de cómo Buenos Aires e Ituzaingó representan un mapa neurálgico de la mente del protagonista.<sup>87</sup> La ausencia del padre da lugar a un trauma ligado a la guerra, que se manifiesta en un sentimiento ambivalente sobre este aspecto: por un lado, las películas bélicas lo asustan, pero, por el otro, siente que debe realizar una tarea que lo apasione tanto como si luchara una batalla contra otra fuerza. La aparición de Liudas le permite satisfacer ese impulso, en primer lugar, al gestar un negocio con el cual adquieren rápidamente dinero, pero más adelante, al sospechar de su traición, emprende un enfrentamiento que lo encauza en lo que él cree es la concreción de su destino de grandeza.

El negocio que emprenden es una falsa academia de periodismo por correspondencia, la cual es distribuida a través de distintos diarios del país. Para tal fin rentan un espacio, un departamento en la calle Esmeralda, en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires. Las paredes de la oficina conforman un entorno en el que Gasper siempre siente sofocación, haciendo uso de un ventilador portátil que

<sup>86</sup> Cabe destacar que en 1958 Fernando Ayala dirigiría *El jefe*, una adaptación de la novela de David Viñas, abierta crítica al peronismo.

<sup>87</sup> Véase Giacomelli (2014).

ratifica su malestar (Figura 85). Es un espacio dividido en dos: por un lado, el fragmento correspondiente a Gasper y, del otro lado de una puerta corrediza de vidrios, la parte de Liudas, quien cada vez que acude a su trabajo cierra su puerta, lo que acrecienta la paranoia del protagonista. A medida que avanza el film, el húngaro comenta a Alfredo su intención de traer el resto de su familia de Europa, quienes —a diferencia de él— no pudieron escapar de los horrores de la guerra. Hace especial énfasis en su hijo Jarvis, quien vendrá pronto al país. Gasper, que lleva al extremo su carácter paranoico y desconfiado, descreo de la existencia de Jarvis, lo cual cree confirmar una noche que sigue a su socio a una *boîte* llamada el Papagayo y lo espía hablando con una corista acerca de la gran posibilidad de que Alfredo crea todo lo que dice Liudas, incluso la llegada de su hijo a la Argentina.

En este punto el protagonista decide llevar a Liudas a Ituzaingó con la excusa de un descanso, ya que la madre y la hermana de Gasper se encuentran vacacionando en Tandil, aunque el verdadero plan es asesinar al inmigrante y hacer desaparecer el cuerpo en la casa de su madre. El momento en que decide llevar a cabo el crimen es cuando el suministro de energía eléctrica se corta en medio de una tormenta. La casa materna, que al principio del film estaba inundada de luz, se transforma en un espacio lúgubre, la iluminación de alto contraste producida por los relámpagos acrecienta la atmósfera y el sentimiento violento de Gasper, quien decide enterrar el cuerpo de Liudas en el fondo del jardín, bajo un árbol, sin darse cuenta que junto a él enterró un conjunto de semillas que Jarvis había enviado desde Hungría (Figura 86).

**Figura 85**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



**Figura 86**

*Los tallos Amargos* (Fernando Ayala, 1956)



La tormenta que arrecia durante la sepultura del cuerpo de Liudas termina con el sufrimiento del calor y la sofocación que afectaron a Alfredo hasta la primera mitad del film y al día siguiente lo vemos disfrutar plenamente de su sexualidad con su novia, luego de un día de baño en un arroyo. La felicidad es poco duradera, ya que Jarvis hace su aparición y se cuela en la vida de Alfredo, quien



siente una responsabilidad paternal respecto del muchacho, ya que se vuelve parte de su familia al entablar una relación sentimental con su hermana. El film concluye con un desesperado Gasper que huye por las vías del tren y es arrollado por una locomotora, tras notar que Jarvis descubre los frutos que están dando las semillas que cayeron con el cuerpo de Liudas y decide trasplantarlas.

La elección casi inconsciente de correr hacia las vías férreas resuena con el inicio del film, el viaje al tren que da inicio a los *flashbacks* y parece aludir así a las prácticas espaciales/de memoria del protagonista. En ese sentido, su acción pareciera querer desandar ese trayecto, huir de su mente perturbada con un destino incierto: ni la ciudad que lo obligó a huir, ni la casa de la madre —arcón de los secretos de la psiquis— pueden albergar el alma trastornada del protagonista. En cierto modo, esta película pareciera denunciar la inadecuación urbana de un sector de la sociedad luego del final del primer peronismo. El film expone a Gasper como ejemplo de la manera en que aquel sector que fue objeto de la apelación afectiva del peronismo se encontraba sin figura paternal a la cual remitirse y constituyó así el depositario de un afecto sin conexión vital posible. De ahí la dificultad en concretar los sueños de ser “alguien en la vida”, de resaltar, pero también de seguir a un líder. Tal desconexión funciona a nivel urbano, denotando la no pertenencia de aquel que durante los años peronistas había conseguido un derecho a una vivienda, o hacía uso de su “derecho a la ciudad”.

Los films elegidos para este capítulo posibilitan echar una mirada, desde el género *negro*, a las representaciones de la vida urbana durante el peronismo y de esa forma podrían entenderse no sólo como objetos audiovisuales pertenecientes a la industria cinematográfica sino también como *prácticas espaciales*. En ese sentido, el reconocimiento político de la masa como parte de la sociedad argentina de la segunda posguerra condicionó fuertemente las experiencias subjetivas de cada uno de sus individuos. La vida urbana a mediados del siglo XX formaba parte del mismo proceso. El golpe de 1943 inició un período en el que se puso en un nuevo lugar a los sectores populares y los convirtió en el eje de las políticas de Estado: la ciudad se convirtió en el terreno de disputas de clase y el ascendiente populismo reconoció en estas a los posibles coadyuvantes para conseguir los logros que se propusiera. La sociedad anómica que convivió con la sociedad normalizada hasta inicios de los '40 comenzó un proceso de identificación con el gobierno peronista, que otorgó facilidades de vida en la ciudad, al mismo tiempo que apelaba a una identificación familiarista paternal, nacionalista y popular. En ese sentido, una amalgama entre sujeto y Estado comenzó a tener lugar en aquellos que sentían una adhesión al nuevo régimen y las representaciones cinematográficas dieron cuenta de ello.

La intervención en los espacios públicos por parte del peronismo, que significó una nueva manera de comprender la sociedad argentina, se cuela en la representación de las ciudades en los films, que exponen la vida urbana como un entramado de subjetividades en juego interpeladas por la labor de trabajadores, periodistas, agentes del Estado contrariados por aquellos que desean subvertir el orden de una máquina urbana que no cesa. En una primera instancia, los films que exploran las relaciones entre la prensa y la ciudad ponen de manifiesto el rol comprometido que la tarea periodística implica al erigirse como la primera captura de los hechos de la realidad para volverse representaciones de la criminalidad urbana y allí, se unen a la tarea policial en la búsqueda de la verdad. Tal como exponen *Apenas un delincuente*, *Edición extra* y *Captura recomendada*, el periodista cumple un rol fundamental en la persecución de la armonía colectiva de la sociedad al involucrarse en la investigación de los casos, realizando en ocasiones esa tarea en conjunto con las fuerzas de seguridad. De esa manera, contribuyen a la ampliación del espacio público propiciada por el peronismo y ayudan a construir un imaginario estatal en el cual todos los miembros de la sociedad eran partícipes del progreso de la nación.

Al mismo tiempo, estas películas, pero más precisamente aquellas que analizamos en la segunda parte de este capítulo, dan cuenta de las emociones y afectos que los personajes infunden a los espacios y que el mismo contexto también ayuda a complementar, en una *Stimmung* que envuelve a las personas y los lugares que recorren. Los cronotopos del *film noir* hollywoodense que Vivian Sobchack llamó “tiempo de salón”, espacios donde la intimidad y el cariño del hogar no existen, no pueden ser identificados en su completitud en los films, lo que en gran medida puede deberse a la prevalencia de un modelo familiarista que se amoldaba a las exigencias de organismos como la Subsecretaría de Información y Prensa, que pretendía acomodar cada uno de los estamentos de la sociedad a las propuestas del peronismo. Así, el orden familiar es una constante en los films, incluso si en muchos casos el mismo se encuentra debilitado desde el origen de los personajes. En algunas de las películas estudiadas, la ausencia de la figura paternal forma el carácter de los protagonistas. En *Apenas un delincuente*, José Moran desarrolla un carácter egoísta, cínico y ventajero a causa de —según su hermano Carlos— la falta de su padre, cuyo deceso no alcanzamos a presenciar. Roberto, en *Del otro lado del puente*, decide reaccionar a tiempo antes de repetir el destino de abandono que sufrió de niño por parte de su padre y reconocer a su hijo antes de morir a manos de la banda de delincuentes de la que formó parte. Federico, protagonista de *Barrio gris*, no es capaz de resolver sus inseguridades respecto de la muerte de su padre, a la que no puede disociar del deseo sexual, en una escena onírica que funde la imagen de una mujer desnuda con el fallecimiento de su progenitor. *Los tallos amargos* pone en escena un sueño en el que se asocia la pulsión de muerte vinculada al pasado

de su difunto padre como soldado con las ansias de lograr ser reconocido por sus pares, que lo conduce a una existencia repleta de inseguridad y paranoia constantes. Sin ser menos importante en este aspecto, *Ensayo final* preanuncia el fin de la familia mediante la exhibición de los peligros que la ciudad supone para el desarrollo de una familia de clase obrera, considerando que, con el fin de formar un hogar, es necesario cumplir con una vida de trabajo y responsabilidad, relegando la posibilidad de tener hijos para el mañana. La inclusión temática y figurativa de la madre soltera (o viuda) en los films funciona como representación del reconocimiento que el Estado en ese entonces llevaba a cabo a partir de la promoción de derechos de las mujeres, continuando la línea temática del *melodrama de madre*, pero profundizando las inestabilidades en los sistemas de géneros, concurrentes con las resignificaciones genéricas que tenían lugar en el decenio 1945-1955. Las mismas tensiones en cuanto a los géneros parecieran reflejarse en los personajes masculinos, quienes encuentran a lo largo de los films una desorientación en el deseo, confundiénolo con la codicia en *Apenas un delincuente*, ligándolo a la muerte del padre como un trauma irresuelto en *Barrio gris*, generando violencia y ambición desenfrenada al encontrar el rechazo en *Del otro lado del puente*, poniendo en riesgo la estabilidad del hogar al presentar la posibilidad de una vida de aventuras en *Ensayo final*, y manifestándose como impulso homoerótico en *Los tallos amargos*, que empuja al protagonista a la desconfianza, paranoia y eventual homicidio.

Los hogares, inexistentes en el *film noir* hollywoodense, son una parte fundamental del universo narrativo del cine negro argentino, pues están en peligro de perecer si los protagonistas ceden por completo a las pasiones que los tientan. En el caso de *Apenas un delincuente*, el hogar materno puede continuar existiendo gracias al esfuerzo de Carlos, quien —a diferencia de su hermano José— decide colaborar con la ley (el Estado) para resolver el caso que involucra a su hermano. La casa de chapas que Roberto y su novia habitan en *Del otro lado del puente* es un proyecto de hogar que se consume con el nacimiento de su hijo, incluso aunque su muerte no le permita conocerlo. En *Barrio gris*, el hogar materno es parte de un rancherío y si bien no alcanzamos a ser testigos de ello, la transformación de la villa miseria en parte del desarrollo urbano del conurbano bonaerense puede haber modificado la estructura del barrio y, por lo tanto, de la casa a la que Federico regresa luego de su condena en la cárcel, como parte del progreso. El hogar en propiedad horizontal de los protagonistas de *Ensayo final* sufre cambios en su presentación acorde avanza el film, relacionados con los estados de ánimo en que se encuentran los protagonistas. El modo en que las intersubjetividades afectan la manera de habitar ese entorno hace que, en un principio, cuando la felicidad es el objetivo de los protagonistas, la luz ilumine todos los espacios, los planos generales muestren las habitaciones de modo más espacioso; en cambio, cuando la angustia ocupa el cuerpo de Luis, el hogar se vuelve tétrico,

con iluminación en clave baja y alto contraste, encuadres de los rostros que aplanan el espacio. Esta atmósfera es interrumpida por las buenas noticias que devuelven la esperanza al hogar hacia el final del film. El único hogar que contrasta con el resto de las películas es la casa de la madre de Alfredo Gasper, el protagonista de *Los tallos amargos*, ya que representa el lecho de los secretos más oscuros de su psiquis, a diferencia de los films restantes, donde el hogar era el núcleo de la esperanza.

Los mapeos afectivos que los protagonistas de las películas seleccionadas presentan hacen posible ingresar tanto en la subjetividad de cada personaje como en la *Stimmung* que se elabora a partir del uso del montaje expresivo y recursos de la puesta en escena como la iluminación, angulaciones, movimientos de cámara y texturas sensoriales en la superficie del celuloide como líquidos, vapores, humos y gases. El paso de los protagonistas por la urbe es distinto en cada obra, pero cada uno de ellos da cuenta de una preocupación elemental: el peligro que representa el abandono de la vivienda y la posibilidad de desintegración de la familia. *Apenas un delincuente*, *Edición extra*, *Del otro lado del puente* y *Barrio gris* cuentan con recursos audiovisuales (placas y sobreimpresiones, narración, voz en *off*) que establecen el momento en que tienen lugar los relatos en un tiempo pasado. Esto da cuenta de la necesidad de establecer una relación intrínseca entre la realidad del tiempo histórico que Argentina vivía en ese entonces y el universo profilmico, con el fin de posibilitar la reflexión del espectador en cuanto sujeto de derecho del peronismo, acerca de los avances que las políticas de Estado del régimen contemporáneo a la producción de las obras llevaban adelante. Pareciera que existe en estos films la intención de lograr la corporización del espectador en el film, tanto de manera intelectual como física, al poder trasladar las experiencias de los personajes a su entorno cotidiano. El desarrollo del peronismo en Argentina, con mayor profundidad luego de la segunda victoria de Perón en las elecciones de 1951 y el consecuente inicio de la implementación del Segundo Plan Quinquenal, configuran en las películas una relación entre individuo, sociedad y Estado que queda de manifiesto en las películas que abordan la vida en la ciudad. Perón, como hombre-Estado, es el padre que los protagonistas de la mayoría de los films necesitarían.

En suma, el cine negro argentino posibilitó la manifestación de la experiencia de adhesión de aquellos miembros de la sociedad interpelados por la intervención del peronismo en la cotidianidad, más precisamente en la manera que el gobierno desarrolló acciones tendientes a la transformación de la vida urbana a mediados del siglo XX. El recorrido por estas películas da cuenta de, en primera instancia, un número de películas que proponen al periodista como colaborador en la construcción de una realidad nueva en la que el Estado es el tutor que vela por el bienestar de todos los integrantes y se suma a la búsqueda de la verdad. En segundo lugar, una serie de films que exponen el abandono de la casa familiar en barrios alejados del centro o en poblados de la periferia como un alejamiento de los

valores familiaristas, a la vez que refuerzan el apoyo en la posibilidad de continuidad de la familia a través de la intervención del Estado. Por último, la única película cuyo momento de producción escapa al peronismo, expone el fin del confort en el hogar materno, espacio donde están enterrados los más ocultos secretos del protagonista. El derrotero de los protagonistas de cada film por la ciudad los conduce a una performance de desesperación que, luego de quebrantar la ley o las buenas costumbres, hace necesario un sacrificio, pero aquello por lo que entregan su vida (o su libertad) no siempre es suficiente para resguardar un futuro próspero. El proyecto de *Nueva Argentina* que el peronismo propugnaba quedaría trunco y una nueva manera de vivir en la ciudad tomaría lugar en las representaciones cinematográficas.

## CAPÍTULO 4

### Los laberintos del deseo: masculinidades (y paternidades) y feminidades en el cine negro argentino clásico

Nunca en la vida me desnudé y menos ahora. Daniel Tinayre me lo propuso para una película que después hizo Egle Martín. “Yo quiero que vos seas la Jean Moreau argentina”. Acababa de ver *Los amantes* en Nueva York. Yo le dije: “Yo nunca me he desnudado, ni lo voy a hacer”. Pero cuando hicimos *La danza del fuego*, él quería que yo saliera casi desnuda en un deshabillé de nylon color beige transparente. “No, absolutamente no” y me puse un corpiño. Él, que era un pícaro, me tiró agua para que el deshabillé se volviera aún más transparente (Amelia Bence, en Moreno 2001, párr.13).

La cuestión del género —en sentido de identidades sexuales— es crucial en el desarrollo del *film noir* y, como expresamos en el primer capítulo, se vuelve fundamental en el modelo argumental de la *escena primitiva* estudiado por Jean-Pierre Esquenazi (2018), a partir de la inclusión de la aventura del *weak guy* que es impactado por la presencia de la *femme fatale*, quien suscita en el protagonista un shock y lo conduce a una aventura en el cual el mundo sufre —a los ojos del hombre— un desdoblamiento influido por la ilusión de una vida diferente a aquella anodina, poco inquietante que hasta entonces transitaba. Esa construcción binaria y heterosexual ha sido percibida desde los primeros estudios del cine negro, como Borde y Chaumeton (1958), quienes en ese entonces ven en el nuevo género las contradicciones del desdichado, patético y ya entrado en edad protagonista masculino: “una víctima sin gloria, (...) un personaje masoquista verdugo de sí mismo, artífice de sus propias tribulaciones que se mete en situaciones de peligro, no tanto por deseo de justicia o por codicia, sino por una especie de morbosa curiosidad” (1958, pp. 16-17). Del mismo modo también caracterizan a un “nuevo tipo de mujer, orillando o entregada a manejos criminales, insensible y cruel a semejanza del medio que la rodea, y también experta en la extorsión y el ‘vicio’ como en las armas de fuego —y probablemente frígida—” (Borde y Chaumeton, 1958, p. 17). El encuentro entre esos dos personajes activa en el relato el conflicto y provoca que tenga lugar una aventura criminal que los conduce (o a alguno de ellos) a la fatalidad. En los años cuarenta y cincuenta la matriz melodramática marca la predominancia del modelo de integración familiar, donde “la *mujer* adquiere un papel central: ella es quien instauro el orden familiar, si es necesario por la fuerza, a menudo utilizando el engaño y la *farsa* como legítimas herramientas” (Berardi, 2006, p. 121). Asimismo, a pesar de dicha preeminencia de la mujer en el macrogénero melodramático, existen ocasiones en las que el hombre es el protagonista de esos films, variante influenciada por las letras tangueras a la cual pertenecen “hombres sufrientes,

incapaces de acceder a la felicidad conyugal. (...) Si el dolor ennoblece a la mujer que sufre, el hombre sufriente está condenado a la degradación” (Berardi, 2006, pp. 122-123). Estos personajes masculinos se acercan así a aquellos que se vuelven víctimas de las *vampiresas* que suelen llevarlos a la destrucción, muy ligadas a las mujeres fatales del *noir* y sobre las cuales nos detendremos más adelante. Las circunstancias a través de las cuales se pone en riesgo, se destruye, o se impide la concreción del orden familiar son parte de los argumentos de las películas que estudiamos en este capítulo.

En primer lugar, indagaremos acerca de un conjunto de películas argentinas realizadas desde 1946 hasta 1952 que abordan –con algunos de los códigos genéricos del *film noir*– el tema de la paternidad en sus argumentos y de esa manera revelan una serie de problemáticas relacionadas con este aspecto de la vida familiar y social. La paternidad encarna valores institucionales que se manifiestan como ideales culturales y sociales y, en aquellas sociedades donde la familia nuclear es el modelo establecido, se convierte en uno de los elementos primordiales de la constitución de la masculinidad.

En segundo lugar, exploraremos un número mayor de películas pertenecientes al período que nos concierne y a la tipología que nos convoca y veremos cómo ponen en el eje de sus tramas argumentales a personajes femeninos que tienen una presencia activa en los conflictos, ya sea como protagonistas o como personajes secundarios. En esas películas, las mujeres participan de diversas maneras, como cómplices de crímenes, como víctimas, como complotistas o incluso como personajes enigmáticos que transitan el difuso límite entre el bien y el mal. En esas representaciones, las variantes dan cuenta de las transformaciones que afectaron a la construcción de personajes femeninos en el trayecto que el cine argentino comenzó a andar desde sus inicios como espectáculo, pero con mayor impacto desde su proceso de industrialización.

Para poder llevar a cabo este análisis es útil considerar los discursos predominantes en ese determinado espacio y momento de la historia. En ese sentido nos resulta fundamental el aporte de Howard Becker (2015):

La tarea de representar a la sociedad a menudo supone una comunidad interpretativa, una organización conformada por personas que acostumbran realizar representaciones estandarizadas de determinado tipo (“productores”) para otras (“usuarios”), que a su vez suelen emplearlas para determinados propósitos estandarizados. Tanto los productores como los usuarios adaptaron su actividad a la actividad del resto, de manera tal que la organización de hacer y usar resulte, al menos durante determinado período, una unidad estable, un *mundo* [...] (Becker, 2015, p. 24).

De acuerdo con Becker, los productores, por un lado, llevan a cabo tareas de selección, traducción y organización de los elementos de la realidad con los que componen sus obras y, por el otro, los usuarios realizan tareas relacionadas con el uso de aquellas representaciones. Si bien los productores pertenecientes a una comunidad organizacional deciden qué elementos utilizar para la realización de las obras que componen, los usuarios son quienes en primera instancia elaboran un “constructo” a través del cual comprenden el sentido de las representaciones que contemplan; y posteriormente, se configuran en una “comunidad interpretativa”, que entiende los códigos y normas del cine industrial.

De ese modo, la labor que realizan los usuarios con las obras completa la obra original: “El trabajo de producción de representaciones se divide entre los productores y los usuarios. El trabajo de los productores está allí, a disposición de los usuarios. Los usuarios tendrán que hacer eso que los productores no hicieron” (Becker, 2015, p. 89). Entre los modos de uso e interpretación de las obras, uno privilegiado es aquel que busca en la obra el reflejo del mundo histórico y sus agentes sociales. En el caso del cine comercial “a los usuarios que esperan encontrar verdades sociales, y no sólo una película entretenida, tal vez les preocupe que el cineasta sacrifique la verdad, como sea que la definan, en favor de los estándares del oficio” (Becker, 2015, p. 146). Siguiendo estos planteamientos, entendemos que la obra debe ser considerada en su carácter de representación de una sociedad que no conocemos y su diálogo con ella.

*El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torre Nilsson y Leopoldo Torres Ríos, 1950), *La encrucijada* (Leopoldo Torres Ríos, 1952) y *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952) presentan elementos relacionados con las pugnas que estaban teniendo lugar en el terreno socio-político y cultural acerca del rol paterno. Los protagonistas de estas películas se vinculan –de diversas maneras– con la paternidad, al proteger a sus hijos o vengar la muerte de alguno de ellos. En los argumentos de estas películas se problematiza esta noción y se abordan posibles interpretaciones acerca del significado de la paternidad a mediados del siglo XX en Argentina. Así, incluyen discursos sobre la paternidad que difieren de manera notable. Se pueden advertir, asimismo, diferentes valoraciones morales vinculadas con esas diferentes representaciones de la paternidad. No adoptaremos una postura que refleje de manera sumatoria la diversidad de expresiones acerca de la paternidad; pues consideramos que cada uno de esos discursos presenta una cierta verdad respecto de esta relación; ofrecemos, entonces, la multiplicidad de visiones y representaciones (en algunos casos contrarias) acerca de ese vínculo social y familiar.



## Motivos paternales en el cine industrial argentino

Como demostramos en los capítulos anteriores, desde los primeros años del cine industrial argentino, el melodrama se constituyó como la matriz narrativa a partir de la cual los relatos se organizaron y presentaron una imagen de Argentina basada en una visión de la cultura local “respetable, segura y sana” (Karush, 2013, p.171). En ese sentido, Ricardo Manetti (2000) manifiesta que el orden familiar patriarcal es el eje moral y social a través del cual las historias del melodrama encuentran su cauce: “el género responde a un modelo patriarcal donde la figura del padre –en términos simbólicos, *padre-familia*, *padre-Dios*, y *padre-Estado*– constituye la base fundante de una ley que no debe ser transgredida” (Manetti, 2000, p. 194). En Argentina, los códigos y elementos del cine negro ingresan a la industria, a la vez que ésta usa para sus relatos parámetros de la matriz melodramática y por ello es que en el argumento de *El ángel desnudo*,<sup>88</sup> además de sus aspectos *noirs* prevalecen rasgos tanto del melodrama como de la narrativa gótica. A la vez, este film retoma un elemento sintáctico del melodrama popular argentino, aquel referido al “mal paso” dado por la joven protagonista. El elemento de la transgresión femenina se convertiría eventualmente en el origen de una variante de melodrama particular de la cinematografía nacional, influida en gran medida por las letras de tango, en que prevalece el *melodrama de madre*. En esta variante del género, la madre se convierte en paliativo de todos los errores y culpas del hijo, y el éxito de éste es presentado en paralelo al hundimiento de la madre. El peso de la culpa recae en última instancia sobre ella, y el hijo reconoce al final de su travesía el sacrificio que su madre había realizado. Esta variante no está exenta de críticas a los rasgos patriarcales del género:

Cierta objeción de la crítica feminista consiste en haber establecido que el cine, en su tradicional modelo patriarcal, siempre tuvo una mirada esencialista, extrema, sobre la mujer: madre o puta, sin términos medios. [...] “Los hombres son quienes han definido las cosas visibles del cine [...]. En el marco de referencia de este cine, las teorías narrativas y visuales masculinas son las que construyen el espacio de la mujer como ámbito para ser mirado” (De Lauretis, 1992, p. 28 citada por Manetti, 2000, p. 210).

En una inversión de esta lógica pareciera incurrir *El ángel desnudo*, una película sobre una adolescente que no quiere ser parte de las mujeres formadas para ser miradas, pero un error del padre la lleva a ceder ante los avances de una figura masculina aterradora y perversa.

---

<sup>88</sup> Basada libremente en la novela corta *La señorita Else* (1924) de Arthur Schnitzler.

La película, estrenada el 14 de noviembre de 1946, forma parte de un núcleo de obras trascendentales en la filmografía de Christensen, y fue motivo de censura estatal, “prohibida para menores de 18 años por tener un plano medio de Olga Zubarry mostrando su espalda desnuda” (Kelly-Hopfenblatt y Trombetta, 2009, p. 260). Como habíamos anticipado en nuestro capítulo acerca de las transposiciones, la primera etapa de la obra de Christensen se caracteriza por un “pre-Lolitismo, probablemente reflejando y recreando una suerte de imaginario sensual de los 40s, también su imaginación maduró en seguida para incursionar en la sensualidad adulta” (Ruffinelli, 1998a, p. 287) y sus subsecuentes películas se enfocarían en los tópicos de la *pasión* y la *obsesión*. Así es que surgen obras como *Safo* (1943), *El ángel desnudo* (1946) y *Los pulpos* (1948). Más adelante en su filmografía y como demostramos anteriormente en esta tesis, Christensen ingresaría de lleno en la elaboración de películas de cine negro, al realizar *La trampa* (1949), *No abras nunca esa puerta* y *Si muero antes de despertar* (las dos de 1952). Sin embargo, como sugieren George y Meneses,

*El ángel desnudo*, en el clásico molde *noir*, teje una red de engaño y abuso, atrapando a una víctima adolescente en sus múltiples hilos: el jugador compulsivo, sus habilitadores y sus torturadores, así como el acosador demoníaco y el posible violador. El destino de Elsa está sellado desde el principio. No hay salvación en este cuento pesimista, ni consuelo en su resurrección en forma de ángel desnudo (George y Meneses, 2018, p. 61).

Al inicio del film, luego de cometer un crimen, la policía arresta al protagonista –Gaspar Las Heras–. Después comienza un *flashback* que conducirá al asesinato de Lagos Renard por parte de Gaspar, para vengar la muerte de su hija. A diferencia de las mujeres de los *melodramas de madre* de las décadas del ‘30 y ‘40, el peso de la culpa no recae en su hija sino en Gaspar, quien debe hacerse cargo de reparar el daño causado por años de malgastar el dinero y consentir a su única hija con grandes gastos. Incluso si ella no demuestra intereses materiales, sino contrariamente, su preferencia por el genuino afecto de quienes la rodean. Gaspar vive en un hogar en el cual las mujeres lo superan en número (su hija Elsa y su hermana Diana) y donde es notable la ausencia de la madre de Elsa, quizás fallecida. Su hermana, Diana, reprocha constantemente a Gaspar por no cuidar su dinero. Gaspar presenta un lado oscuro al no poder controlar sus vicios. Esto lo lleva a perder el dinero de su empresa y al consecuente pedido de ayuda a su hija. Este ruego por auxilio termina con el sacrificio de la hija (al contrario de lo que sucede en el melodrama de madre) e implica, por parte de Elsa, la toma de conciencia de la dualidad de las figuras masculinas: por un lado, su padre, cariñoso y respetuoso de las mujeres de su familia, pero fracasado en lo económico por una fuerte debilidad espiritual, representada por el vicio del juego; por otro, Lagos Renard, quien configura un tipo de masculinidad opuesta a la

de Gaspar. Definen a este personaje su individualidad, su obstinación, su obsesión con la belleza femenina y la falta de escrúpulos.

El frágil espíritu de Gaspar se acerca al personaje clásico del *film noir*: el hombre débil que se deja llevar por la belleza de una mujer y termina en la ruina. En este caso en particular, el desequilibrio generado por la necesidad de consentir a su hija y su hermana, como si esto subsanara su falla en cuanto a lo económico, derivó en la muerte de su hija y su posterior arresto. Sin embargo, existe una diferencia fundamental respecto de la tradición del *film noir* y la caída del hombre: la *femme fatale* no está dentro del repertorio de personajes. En cambio, la figura femenina que lo lleva a la desgracia es su propia hija, quien sufre una tragedia a causa de la pérdida de su inocencia desencadenada por el vicio del juego de su padre. Por otra parte, el personaje de Lagos Renard recuerda en gran medida al villano de la literatura gótica, que captura a la joven inocente y no le permite escapar de su morada. De este modo, pone en peligro la virtud y la inocencia. Como un clásico villano del gótico, su principal poderío radica en la palabra, en sus virtudes de orador. Al mismo tiempo, este personaje es la contrapartida del afecto paternal, en tanto presenta el lado más oscuro de la adultez masculina y el dominio total sobre la mujer, cuyo deseo se sacrifica por completo, víctima de las fantasías del hombre.

Al colocar el deseo masculino en el centro de la trama, *El ángel desnudo* expone los peligros de la desprotección paternal, o más aún, la potestad del padre de sacrificar a su hija, un motivo que puede retrotraerse al menos hasta la Virginia romana y en cierta medida hasta el sacrificio de Ifigenia. En una trama pautada por el vicio, el juego encarnado por Gaspar lo lleva a dar el primer paso hacia su destrucción; y el camino culmina con el deseo sexual desenfrenado de Lagos Renard. De este modo, Gaspar presenta una versión no hegemónica de la paternidad como valor primordial de la dominación masculina, en el modo en que la entiende Pierre Bourdieu (2000):

Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina (Bourdieu, 2000, p. 35).

Lagos Renard ejerce este tipo de dominación con Elsa; antepone su deseo masculino frente al de ella. Sus actos demuestran de manera evidente las operaciones de dominación masculina tradicionales, a partir del acoso, la violencia y el forzamiento, que terminan por imponerse frente a la voluntad de Elsa, impotente y reducida por completo a la pasividad. De todos modos, el film pone en juego la idea de la defensa del honor de la hija por parte del padre. Esto puede ser visto, dentro de la

lógica del film, como un último intento de Gaspar por recuperar la “masculinidad perdida” al haber desperdiciado todo su dinero y arruinado la vida de su hija. Bourdieu señala que hay ciertas tareas que implican la demostración de una característica especial del hombre, en contraste con acciones que presuntamente deben llevar a cabo las mujeres: “Esta inversión primordial en los juegos sociales (*illusio*), que hace el hombre que es hombre de verdad: sentido del honor, virilidad, *manliness*” (Bourdieu, 2000, p. 65). En este sentido, el honor es una sumisión a la norma por parte del hombre que parece no encontrar alternativa al verse reducido a todo lo que implica la negación de la masculinidad:

Un hábito construido de acuerdo con la división fundamental [...] en suma, de lo masculino y de lo femenino, y un espacio social organizado también de acuerdo con esta división que engendra, como tantos dictadores, las inversiones agonísticas de los hombres y de las virtudes, todas ellas de abstención y de abstinencia, de las mujeres (Bourdieu, 2000, p. 66).

Gaspar enfrenta a Lagos Renard para recuperar su honor, pero pierde su libertad y acaba desperdiciando todo: su hija, su trabajo y su honor como miembro destacado de la sociedad. Por otro lado, Lagos Renard, quien se erige como aquel que ejerce la dominación plena de la mujer, es la cara siniestra y perturbadora de la masculinidad y también encuentra un final desgraciado.

En *El crimen de Oribe* (1950), hay una representación de la paternidad con características distintas a las descritas anteriormente. El film, que como expresamos antes consiste en una adaptación de la novela corta *El perjurio de la nieve* (1944), de Adolfo Bioy Casares, relata el viaje de Villafañe, un periodista de Buenos Aires que se dirige hacia el sur y debe detenerse en un pueblo entre las montañas luego de perderse en el camino a su destino. En ese lugar, conoce a las hijas de Vermehren, se enamora de una de ellas y le causa la muerte de una manera muy peculiar. Si bien la integración de la figura del padre de Torre Nilsson, Leopoldo Torres Ríos, “fue sobre todo una estrategia para que su hijo tuviera absoluta libertad, porque la reputación de Torres Ríos impedía todo rechazo posible de los productores” (Hausmann, 2017, p. 111-112), el novel director también escribe el guion de la película, una adaptación del relato original de Bioy Casares, que aborda la temática del encierro –“una de las características determinantes de la narrativa temprana de Bioy” (Setton, 2010, p. 66)– a través de una trama deductiva que posibilita una lectura en clave policial. La filmografía de Torre Nilsson sería afín a los tópicos que Bioy incluía en sus obras: “el aislamiento, el encierro y, especialmente, el carácter opresivo y siniestro de los vínculos familiares y domésticos que rigen la vida cotidiana se muestran como recurrencias insoslayables en su obra” (Setton, 2010, p. 68). Además, la primera obra de este

director ya anunciaba la voluntad de “desajustar las normas genéricas tradicionales e introducirse en los quiebres que hostigan la tranquilidad del receptor” (España, 1998, p. 59).

A partir de los personajes masculinos del film, es posible considerar una especie de división fundamental entre dos generaciones que pugnan por el verdadero valor de las relaciones afectivas. Por un lado, Vermehren compone una figura paternal sobreprotectora que promueve el encierro en su territorio hogareño; por el otro, las figuras más juveniles (pero ya adultas) de Villafañe y Oribe, uno periodista, encargado de interpretar el mundo que lo rodea y comunicarlo a sus pares; y el otro, poeta, amante de los misterios y cautivado por los sucesos casi fantásticos que lo rodean.

En ese sentido, Vermehren parecería condensar las características de una paternidad tradicional. Sin embargo, este tipo de paternidad es puesta en tensión por la ausencia de madre en el hogar y la exigencia que implica la enfermedad de su hija Lucía, a quien debe proporcionarle los cuidados asistenciales y hogareños, tradicionalmente a cargo de las mujeres. Por ello, Vermehren es una inversión de la figura paternal de la sociedad industrial. En este tipo de sociedades,

el mundo se divide en dos esferas heterogéneas que no se comunican: la privada, que es el hogar familiar regentado por la madre; la pública y profesional, reino exclusivo de los hombres. [...] La sociedad industrial, al alejar al padre del hijo, ataca el poder patriarcal. Es el fin del patriarca todopoderoso que impone la ley a su esposa y a sus hijos (Badinter, 1993, pp. 111-112).

De este modo Vermehren se instaura a sí mismo como un último enclave de la paternidad tradicional y represiva en un mundo de cambios. La pulsión por repetir el mismo día indefinidamente acentúa aún más la urgencia de este personaje por mantener las formas tradicionales, a través de las cuales considera que salvará a sus hijas.

Las acciones de Oribe y Villafañe que franquean el terreno de Vermehren pueden ser entendidas como el pasaje de hombres jóvenes a través de los ritos de iniciación en la masculinidad. Estos ritos “siguen existiendo en numerosas sociedades humanas y se practican con mayor o menor crueldad y dramatización” (Badinter, 1993, p. 96). Las tres etapas de las que consta el rito de iniciación son “la separación de la madre y del mundo femenino; la transferencia a un mundo desconocido; y el sometimiento a unas pruebas dramáticas y públicas” (Badinter, 1993, p. 94). De esa manera, Villafañe ingresa en soledad a un mundo desconocido, rodeado de otros hombres en un antiguo hotel en el medio de un pueblo lejano de la Patagonia. Al mismo tiempo, Oribe se encuentra en el punto intermedio de su pasaje por su iniciación masculina, con mayor conocimiento del entorno. Oribe y Villafañe, ya alejados de sus madres y separados del mundo femenino, emprenden su resocialización con el resto de los hombres que forman parte de la adultez, pero no llevan a cabo sus hazañas de la misma manera

que los demás. Si bien el desapego de las figuras femeninas no es visible, sí es posible vislumbrar cómo Villafañe es arrancado muy drásticamente de un espacio seguro, de contención, y lanzado a otro donde se le exige que ponga a prueba su instinto de supervivencia.

En este nuevo terreno, cobra importancia la figura de Oribe y, mientras avanza el film, Villafañe encontrará en él la demostración de una alternativa para sus días en el alejado pueblo patagónico. De algún modo, el aprendizaje de un par de su mismo sexo lo insta a traspasar las puertas de la casa de Vermehren, con el objetivo no sólo de resolver el misterio del encierro de las hijas en la casa, sino también para relacionarse con Lucía y, de este modo, poner fin a una paternidad cruel y castradora. Como menciona Oribe, el ingreso furtivo en la casa terminó con el infierno del que eran víctimas las jóvenes.

El ejercicio del dominio y la violencia diferencian a Vermehren de Oribe y Villafañe. El padre de las jóvenes representa una masculinidad que apela al ideal de hombre duro. Por otra parte, este hombre enfermo y fragmentado desempeña funciones ambiguas respecto de los roles de género: por un lado, es el organizador de la vida doméstica y la economía hogareña (labores atribuidas tradicionalmente a la mujer) y, por otro, desempeña el papel de protector y proveedor de recursos. Ante la enfermedad de Lucía, se encuentra en la disyuntiva de dejar morir a su hija o desarrollar una vida en la cual el encierro es la ley. En esta lógica del encierro, la aparición de nuevos hombres no supone solamente la intimidación de una intrusión a la propiedad privada y la eventual muerte de Lucía, sino que también implica la amenaza del ingreso de una nueva masculinidad. La violencia de Vermehren es representativa de una dualidad sobre la cual se exponen dos modos de mutilación: “mutilación de su feminidad o mutilación de su virilidad; herida mortal para su ‘alma femenina’ o bien ahogamiento en el regazo maternal” (Badinter, 1993, p. 156).

*El crimen de Oribe* parece sugerir una posible evolución en las representaciones de la masculinidad en el cine argentino a partir de la confrontación entre dos hombres que se complementan y no temen considerar al otro como un aliado, contra un hombre individual, arcaico y violento que encarna la visión tradicional y protectora, pero a la vez mutilada y enfermiza de la masculinidad. El hombre del futuro no puede contar consigo mismo para resolver sus problemas, sino que debe complementarse con otros que puedan atender a aquellos aspectos que lo conformarían en su plenitud. No obstante, el esfuerzo común de Oribe y Villafañe acaba con la vida de uno de ellos y deja al otro en soledad, en el medio de una ciudad colmada por otros hombres. La aventura de Villafañe resultó ser un atisbo de un posible mañana en el cual los hombres colaboren entre ellos, cada uno aportando con su capacidad para derrumbar las paredes de la prisión de la familia tradicional.

*La encrucijada* (1952) arroja otra luz sobre la función protectora del padre: un delincuente decide huir de la cárcel para salvar a su hijo de un destino similar. Esta película de Leopoldo Torres Ríos puede incluirse en una serie de obras que abordan lo carcelario desde finales de los años cuarenta y durante inicios de los cincuenta. Además de esta obra se pueden mencionar *Apenas un delincuente* (1949) de Hugo Fregonese, *Mujeres en sombra* (1951) de Catrano Catrani, y *Deshonra* (1952) de Daniel Tinayre. Es destacable que las últimas dos, al igual que *La encrucijada*, ofrecen una mirada de la cárcel que se acerca a lo melodramático. Narran, así, las penurias en el interior de los presidios. En ese sentido, el cine carcelario argentino se presenta como una inflexión local sobre un tipo de representación de las prisiones que en la mayor parte del registro cinematográfico se adecua a las exigencias del género al que pertenezca cada obra. La misma consistiría en la “tendencia a usar el melodrama para acercarse a la vida de los presos. Es que la narración melodramática resuelve imaginariamente la contradicción entre condena y atracción moral que suscita el delito en las sociedades latinoamericanas” (Aguilar, 2007, p. 165).

Durante la mayor parte de su filmografía, Torres Ríos fue un director formado y desarrollado en la industria, a través de la producción en estudios. Sin embargo, esto no impidió su interés por elaborar películas que cuenten con un despliegue técnico y estético, como supo mostrar en *La vuelta al nido* (1938), que luego fue considerada por la crítica no sólo “una rareza, sino también un anticipo del tipo de cine que estaban por realizar los jóvenes directores de la generación del 60” (Peña, 2012, p. 70). Hacia la maduración de su carrera, que tuvo lugar desde finales de los cuarenta, puede advertirse el interés en buscar un cruce entre el lirismo y el realismo en films tales como *Santos Vega vuelve* (1947), *El regreso* (1950) y la ya mencionada *El crimen de Oribe*, que se intercalan con obras que tienden a una “depuración expresiva, profundizando en ambientes y temas que trataba desde sus comienzos” (Peña, 2012, p. 112). Entre esos films puede encontrar su lugar *La encrucijada*, que utiliza recursos estéticos y narrativos –como los *flashbacks* y fotografía en alto contraste y clave baja– que trascienden el realismo y sugieren un universo expresivo con mayores matices.

En este film se hace presente una serie de elementos de relevancia para la figura paterna, que al mismo tiempo da cuenta de diversas problemáticas concurrentes en el momento de realización de la película. En primer lugar, es preciso referirse a la relación que se establece entre la pobreza y la delincuencia: el protagonista de la película, Selvi, no delinque por una ambición, sino que lo hace por falta de trabajo y necesidad de provisión de sus seres queridos. En ese sentido, la película asocia la delincuencia con la ausencia de justicia social. Selvi es presentado como una víctima de la

marginalización social y su posterior ingreso a la cárcel no sólo no lo salva, sino que además lo transforma en un hombre resentido. Éste es el segundo aspecto sobre el cual el film enfatiza su carga dramática: la cárcel como posibilidad de transformación de los sujetos que compondrán una nueva sociedad. De manera similar a lo que sucede en *Deshonra* de Daniel Tinayre del mismo año, la película aborda temáticamente la reforma del sistema penal que se estaba llevando a cabo, promovida por Roberto Pettinato.<sup>89</sup>

En ese sentido, *La encrucijada* parece sugerir la *desmarginalización* del protagonista al presentar la posible redención de un delincuente que había resignado cualquier posibilidad de estar en armonía con la sociedad. Las escenas en que se presenta la Penitenciaría Nacional luego de la reforma hacen uso de planos generales y se ve a los presos realizar actividades al aire libre, sin llevar uniformes que los transformen en una masa homogénea (Figura 87). En relación con ello, el argumento del film es impulsado por un *flashback* que tiene lugar a causa de la inquietud de las autoridades de la cárcel, quienes veían en Selvi a un hombre reformado con poco tiempo de condena por delante. Un elemento de la puesta en escena que da cuenta de los beneficios de la reforma es el cambio en el rostro de Selvi: la cicatriz en su cara (Figura 88), producto de la violencia carcelaria, convirtió al protagonista en un delincuente con una marca social, que precisaba esconder para poder salir a la calle. Asimismo, hacia el final del film, con la eventual redención del personaje principal, podemos advertir la ausencia de esta marca. Esta última escena vuelve ejemplar la desaparición de esa herida en su rostro: ejemplo de redención y de renacimiento, tanto del individuo como de la sociedad, gracias a las reformas del gobierno peronista y a la sumisión a los mandatos católicos (Figura 89).

---

<sup>89</sup> “Entre 1946 y 1947 Roberto Pettinato impulsó una abigarrada lista de cambios en los penales argentinos. El discurso estatal sobre el castigo pasó de estar centrado en los derechos de la sociedad a girar en torno a los derechos del preso. La reforma peronista promovía el ‘desagravio histórico de los penados’ e instalaba medidas democratizadoras de la sociedad carcelaria ya existente. (...) la reforma de Pettinato no se basaba solamente en la mejora de las condiciones de vida, sino que implicaba un cambio de estatus, tanto para el preso como para quienes administraban cotidianamente su pena en las prisiones. En función de ello, el preso se hacía visible en los medios masivos y se lo integraba a distintas prácticas sociales y políticas en actos simbólicos que se desarrollaban en la Penitenciaría Nacional. Con respecto al personal carcelario, se puso en marcha la concesión de mejores condiciones laborales así como una tarea de organización y jerarquización de sus cargos” (Kriger, 2009, pp. 183-184).



**Figura 87***La encrucijada* (L. Torres Ríos, 1952)**Figura 88***La encrucijada* (L. Torres Ríos, 1952)**Figura 89***La encrucijada* (L. Torres Ríos, 1952)

Al mismo tiempo que el film expone las penurias a las que eran sometidos los presos y las —en ese entonces— novedosas oportunidades que les ofrecía la reforma carcelaria, incluye elementos que sugieren la posible búsqueda de armonía entre los objetivos del peronismo y el dogma católico. En ese sentido debemos destacar el importante influjo político de la Iglesia católica en el país desde la década de 1930. Logró ocupar espacios y consolidó posiciones y reconocimientos en el campo político y social, aunque no haya alcanzado el proceso de catolización por completo de la sociedad, a pesar de haber acompañado los golpes de 1930 y 1943, en los que veía la oportunidad de una corporativización de la sociedad argentina. Con la llegada del peronismo al poder en 1946, varios sectores del clero consideraron que la Iglesia podría instrumentalizar al nuevo gobierno y así, darle contenidos. El clero no tardó en asociar el decaimiento de los índices demográficos de los integrantes de los hogares argentinos con una aparente crisis de la familia. No obstante, el sector eclesiástico no fue el único en prestar atención a estas problemáticas, sino que ciertas secciones gubernamentales siguieron una línea

de políticas redistributivas que formaron parte de los objetivos de la “justicia social”.<sup>90</sup> El peronismo, en este sentido, adhirió a una concepción de familia afín a las ideas de la Iglesia católica. Esto se vio reflejado de manera aún mayor en las declaraciones de los miembros de la Convención Constituyente de 1949. En este sentido, Raúl Mendé sostuvo que el ordenamiento cristiano de la familia era el “ordenamiento tradicional argentino”.<sup>91</sup>

No obstante, existían desacuerdos entre el Estado y la Iglesia en cuanto al avance del primero en detrimento de la segunda hacia el interior de la familia. En particular, la Iglesia consideraba que ese avance contenía un carácter “hedonista”, al sugerir que otorgaba excesivos privilegios a la familia. Los beneficios laborales y el acceso a mejores condiciones de vida en las grandes urbes eran entendidos por la Iglesia como afrentas contra el hogar familiar, y la ausencia de adultos en el hogar durante el día era vista como la ausencia del “piloto de la nave” (Bianchi, 1999, pp. 122-123).

Entre otras políticas, el reconocimiento de los hijos ilegítimos por parte del Estado estaba en la línea con la “implantación de un ‘nuevo patriarcado’ que reformuló la relación entre la familia y el Estado debilitando los derechos tradicionales de los hombres en favor de los niños y las mujeres” (Cosse, 2006, p. 15). Este mismo proceso ayudó a visibilizar la heterogeneidad de prácticas familiares en tensión con el establecimiento de un modelo de familia homogéneo y excluyente. Las leyes sobre legitimación de hijos naturales o provenientes del adulterio y el incesto apuntaron a otorgar dignidad a aquellos individuos que se encontraban en los márgenes de la sociedad al haber “sido engendrados por relaciones que contrariaban la institución matrimonial, el orden del parentesco legítimo y las bases normativas de la moral pública” (Cosse, 2006, p. 27).

En este marco, *La encrucijada* busca enmendar los lazos entre el Estado y la Iglesia al presentar la redención de un personaje que –como se indica al inicio del film– es hijo “de padre desconocido”. Su condición de hijo ilegítimo, asociada a las injusticias sociales que lo rodearon y afectaron durante su adultez, lo envió a los márgenes de la sociedad. En ese sentido, la cárcel funcionó, en primera instancia, como un espacio que profundizó la marginalización sufrida durante toda su vida. Posteriormente, la paternidad, junto a la reforma carcelaria, logró que Selvi pudiera reconstruirse como individuo en una sociedad que se encontraba preparada para forjar hombres del mañana. Su objetivo principal, entonces, se constituyó en la creación de una familia consumada tanto por la Iglesia, desde

---

<sup>90</sup> “Incremento del salario familiar, disminución de impuestos a familias numerosas, fomento de subsidios y de préstamos por matrimonio y nacimientos, prioridad de empleo y acceso de vivienda a padres de familia. (...) muchas de estas políticas (...) se vinculaban estrechamente con un objetivo del gobierno: el crecimiento vegetativo de la población considerado la base del desarrollo económico” (Bianchi, 1999, p. 120).

<sup>91</sup> Convención Nacional Constituyente. *Diario de Sesiones*. 24 de enero-16 de marzo. Buenos Aires, Congreso de la Nación. 1949, pp. 392-394.

la unión matrimonial, y por el Estado, mediador y movilizador de reformas para el avance de la sociedad argentina. Es una paternidad moderna en la que las marcas sociales y culturales (expresadas por la cicatriz en el rostro de Selvi) pueden ser borradas a partir del esfuerzo de instituciones en conjunto, a través de las cuales se pueden promover ideales de hombres nuevos que, en vez de delinquir, puedan ser privilegiados por los logros de un Estado participativo e impulsor de la justicia social.

Una última visión acerca del paradigma de la paternidad encontramos en *La bestia debe morir*.<sup>92</sup> La filmografía de Viñoly Barreto no ha sido suficientemente explorada. Este director uruguayo tuvo una formación universitaria en filosofía y teología, temas que se reflejan en sus películas,<sup>93</sup> que exponen su interés en “las pasiones exacerbadas y era dueño de una cultura visual que le permitió crear algunas de las imágenes más intensas del cine argentino” (Peña, 2012, p. 127). En sus inicios en Argentina trabajó en la puesta en escena de obras teatrales (como *La anunciación de María* de Claudel) hasta iniciar –de la mano de Alberto de Zavalía– su carrera cinematográfica con *Estrellita* (1947). Luego de una serie de propuestas de géneros diferentes —que incluye *Corrientes... Calle de ensueños!* (1949), *Con el sudor de tu frente* (1950) y *Reportaje en el infierno* (1951)— consigue realizar *La bestia debe morir* en 1952, un *film noir* que tuvo buenas críticas en su momento, pero cuya mirada retrospectiva es aún más positiva, como da cuenta Fernando Martín Peña en *100 años de cine argentino* y su proyección en festivales como Noir City en el cine SIFF de Seattle (Estados Unidos).<sup>94</sup> Eduardo Russo, en uno de los pocos estudios que se han llevado a cabo sobre esta película, la liga a la herencia del *thriller* inglés, género del que directores como Alfred Hitchcock supieron sacar fruto: siguiendo a Todorov, considera que las películas de Christensen y Viñoly Barreto, basadas en obras de Nicholas Blake y Cornell Woolrich (bajo el seudónimo de William Irish) aluden “al tipo particular del relato de suspenso al que designa como la ‘historia del sospechoso-detective’” (Russo, 2005, p. 64).<sup>95</sup> La acepción del *thriller* rescatada por Russo es decisivamente literaria y en el análisis transpositivo que lleva adelante aplica los rasgos distintivos de ese género a obras cinematográficas:

<sup>92</sup> Adaptación de la novela de 1938 de Nicholas Blake, seudónimo de Cecil Day-Lewis.

<sup>93</sup> *El vampiro negro* (1953), *El dinero de Dios* (1959) y *Orden de matar* (1965) dan clara cuenta de ello.

<sup>94</sup> El 14 de febrero de 2020 una restauración de la película realizada por la UCLA Film & Television Archive fue proyectada en el cine SIFF Egyptian de Seattle en el marco de la muestra *Noir City*: <https://www.siff.net/year-round-cinema/film-festivals/noir-city/the-beast-must-die>

<sup>95</sup> “En este caso, un crimen se comete en las primeras páginas y las sospechas de la policía se dirigen a cierta persona (que es el protagonista). Para probar su inocencia, esta persona debe encontrar por ella misma al verdadero culpable, incluso si para ello arriesga, en tren de hacerlo, su propia vida. Puede decirse que en este caso el personaje es al mismo tiempo el detective, el culpable (a los ojos de la policía) y la víctima (potencial, de los verdaderos asesinos)” (Todorov, citado en Russo, 2005, p. 64).

“El mundo del thriller es consustancial a una angustia estética que convoca a cierta dimensión fóbica del policial, y lo conecta con un terror sordo que el cine convirtió en una construcción privilegiada, aprovechando la habitabilidad propia del cine clásico” (Russo, 2005, p. 65). Esta descripción del universo ficcional del género, al que según Russo corresponderían las películas, puede bien considerarse como una caracterización del mundo en que tienen lugar relatos de *film noir*. No obstante, reconoce en la filmografía de Christensen y Viñoly Barreto parte de la fuerza internacionalizada del cine negro hollywoodense, por el uso de una puesta en escena que pone de manifiesto recursos de esa categoría fílmica. En *La bestia debe morir* se puede descubrir “la corrosión de todo un imaginario patriarcal consagrado por la tradición del cine predominante argentino. (...) Lo que allí comienza es la historia de soledades absolutas, que la fatalidad convoca a la cercanía del crimen” (Russo, 2005, p. 69).

Este film nos introduce en la historia de Frank Carter, un escritor que se encuentra envuelto en la historia del crimen de un rico terrateniente llamado Robert Rattery. Su argumento presenta algunos aspectos que se vinculan a la conformación de la masculinidad en la sociedad a partir de la presentación del personaje principal y su relación con otros hombres en el desarrollo del relato. En primer lugar, se elabora una dualidad en la manera en que afecta a Frank Carter la muerte de su hijo Marty. En ese sentido, la adopción de la identidad “Felix Lane” es configurada como una “máscara” de masculinidad que le sirve para vengarse del culpable de la muerte de Marty, Rattery. La composición de este personaje indica la posibilidad de que los hombres se transformen en monstruos sin piedad y ése es el peligro que Frank reconoce al ver que Rattery es exitoso en cuanto a lo económico, social y con las mujeres, lo cual transforma al villano del film en el paradigma del *ideal masculino* para la gran mayoría de los hombres:

Al promover esta imagen inaccesible de la virilidad se suscita una toma de conciencia dolorosa: la de ser un hombre inacabado. Para luchar contra ese sentimiento permanente de inseguridad, determinados hombres creen poder encontrar el remedio en la promoción de la hipervirilidad. De hecho, acaban siendo prisioneros de una masculinidad obsesionada y compulsiva que no les proporciona jamás la paz, sino que es fuente de autodestrucción y agresividad contra todos los que amenazan con poner fin a la mascarada (Badinter, 1993, p. 164).

Y en última instancia la hipervirilidad lleva a los dos hombres a su muerte: Frank Carter, actuando como Felix Lane, logra llevar a Rattery a un bote donde éste demuestra su inseguridad y expone en ese momento las máscaras que los resguardaban de la frágil ambigüedad y los temores que los llevaron a cometer actos criminales. Al destruirse la fachada, Frank Carter queda vacío y decide

acabar con su vida, aunque a sabiendas de que pudo manifestar gracias a Ronnie, el hijastro de Rattery, su deseo educador de que el día de mañana no construya la máscara social de masculinidad tradicional.

En cierto modo, la tarea de Frank Carter es encarnar a Felix Lane en aras de acabar con la Ley del Padre. A través de esta ley –siguiendo las tesis lacanianas–, el padre otorga al hijo el poder de la primacía del falo, que le permite acceder a un nivel simbólico del lenguaje en el cual el falo se erige como representante de la única libido y por ende ratificadora del patriarcado.<sup>96</sup> La primacía del falo lleva a que el hombre considere que deba afirmar su masculinidad y aquellos que fracasan en esa identificación recaen en un excesivo rechazo de la feminidad, que podría llevarlos a convertirse en violadores. Este tipo de violencia es representativa de un “modelo de hombre superviril, desmadrado y desfeminizado, (...) fuente de un verdadero malestar de identidad que causa una doble violencia: la que agrede a los demás y la que se vuelve contra sí mismo” (Badinter, 1993, p. 173). Rattery abusa de su posición de hombre e incurre en la violencia: acosa mujeres, golpea a niños, engaña a su esposa.

El ideal viril paga un alto precio y eso es lo que sugiere la película a partir de las acciones y trayectos que llevan adelante el héroe y el villano, así como también por el modo en que se reflejan estas actitudes en los niños del film. Inicialmente Marty, y más adelante Ronnie, comienzan su incursión en el mundo de la adultez: el primero encuentra la muerte buscando la aprobación de los mayores, en especial de su padre; y Ronnie desarrolla un lado más rebelde al rechazar la influencia de Rattery y admirar la literatura de Felix Lane. Esto da lugar a una tensión en la manera en que se relaciona Frank Carter con el niño, debido a que mientras cree que debe proteger a Ronnie de las acciones violentas y represivas de su padrastro, reflexiona acerca de la posibilidad del desarrollo de su autonomía.

La película pareciera dialogar entonces con las concepciones contemporáneas de la educación infantil. Durante dicho período, el peronismo elaboró una pedagogía en la que “los niños fueron interpelados como sujetos privilegiados por políticas sociales y moldeados por una *pedagogía política* progresivamente volcada hacia el adoctrinamiento y la búsqueda de inscripción de la niñez en las luchas por la hegemonía” (Carli, 2003, p. 259). En sus propias palabras, el objetivo del peronismo en la promoción de ese tipo de políticas fue esbozar los rasgos –elaborando contenidos culturales y pedagógicos– de un *tipo de hombre* que el nuevo gobierno quería formar, hombres “inclinados profundamente al bien público e inspirados defensores de la verdad y del bien” (Perón, 1948). Dentro de los objetivos del primer Plan Quinquenal, un enunciado se refiere al “moldeamiento de la

---

<sup>96</sup> “El falo es el mayor significante, el significante de los significantes que rige los demás y permite la entrada del ser humano en el orden de la cultura” (Badinter, 1993, p. 167).

personalidad infantil” y en esa lógica tendrían lugar las ideas de Juan Cassani, pedagogo que consideró la educación como un “proceso espiritual” basado en la relación entre un joven y un adulto, quien se erige como discípulo del primero, para ponerlo “en contacto con el mundo de los valores” (Carli, 2003, p. 284). En ese sentido, el gobierno peronista insistió en la promoción de la justicia social en los niños y jóvenes, y a partir de 1949 Perón acentuaría los controles políticos sobre la lealtad al gobierno. En ese contexto, el Estado llegaba a los niños desde una transmisión de los adultos hacia ellos, una transferencia doctrinaria que suponía “un trabajo pedagógico que impactara en el orden de la subjetividad, es decir que impactara sobre la experiencia emocional y psicológica de los niños” (Carli, 2003, p. 311). De esta manera, la apelación a la conquista del espíritu del niño se ligaba a los propósitos del segundo Plan Quinquenal y se acentuaba aún más con la inclusión en las aulas, desde 1951, de textos político-doctrinarios tanto para docentes como para alumnos. A través de estas políticas, Perón consiguió que la Iglesia ya no fuera la que rigiera sobre el hogar, sino el Estado.

Frank Carter se preocupa por la educación espiritual de Marty y luego de Ronnie y se debate entre la duda acerca de si acompañar a los niños en sus aventuras, promoviendo la valentía en ellos, o controlarlos e imponerles límites acerca de hasta dónde es necesario que los futuros adultos arriesguen su vida para demostrar su coraje. Carter comprende que su tarea es influir en el espíritu de Ronnie y no culpabilizarse por la muerte de Marty. Encarnar a Felix Lane significó para Carter la posibilidad de ponerse en el lugar de aquellos hombres que cumplen con la Ley del Padre y la siguen a rajatabla, para comprender que no era el camino adecuado a través del cual se pudiera incidir en los destinos de los más jóvenes. Asimismo, la particular relación entre Carter, Ronnie y Rattery presenta una tensión con la concepción de educación espiritual que el gobierno peronista llevaba adelante en ese momento. El film equipara a los adultos con los niños, con la convicción de que éstos son conscientes de sus acciones y de que deben confiar en sus instintos, incluso si eso significa dejar fluir sus emociones.

En ese sentido, parece anticipar un tipo de paternidad que se promovería a través de los medios de comunicación masivos desde los inicios de la segunda mitad del siglo XX en Argentina. A través de revistas como *Vea y Lea*, publicaciones como *Nuestros Hijos* y columnas en algunos diarios de tirada masiva, un grupo de profesionales en psicología, ginecología y pediatría, influidos por los trabajos de Florencio Escardó, elaboraron textos, artículos y libros que impulsaban el desarrollo de un nuevo tipo de paternidad en Argentina que se adaptara a los cambios de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX. En estos trabajos se promovía “el nuevo modelo paterno [que] se legitimó en su oposición a las imágenes de autoridad, a un escaso compromiso afectivo y a la distancia emocional en las relaciones paterno-filiales” (Cosse, 2009, p. 431). En este sentido, este modelo de paternidad tuvo su origen en relación con un nuevo paradigma de crianza de orden psicológico y suponía un mayor

compromiso de los padres con el cuidado y la atención afectiva de los hijos. Siguiendo ese precepto, pretendía que los roles ocupados por los padres fueran intercambiables y para esto proponía la distribución de tareas relacionadas con los cuidados maternos en pos de fomentar un lazo afectivo basado en el cariño y la amistad.<sup>97</sup>

De esta manera, al mismo tiempo que propone una alternativa dentro de la educación espiritual de los jóvenes, rechazando las paternidades en las que la autoridad era desarrollada a partir de la amenaza y la violencia, *La bestia debe morir* presenta un tipo de paternidad que tiene en cuenta la autonomía de los niños, considerando como una pieza importante el acompañamiento desde una transmisión horizontal de valores, a diferencia de la transmisión vertical propuesta por las políticas pedagógicas estatales de entonces. Cuando Frank Carter consigue vencer a la figura que encarna las paternidades tradicionales, ya pudo plantar la semilla en el joven Ronnie, quien deja fluir sus sentimientos a través de un llanto que, a la vez que expresa su tristeza, marca un final en su etapa de niñez y lo muestra preparado para su adolescencia y su vida adulta.

A partir de estas cuatro películas podemos afirmar que existen diversos modelos paternales que no coinciden en los valores que promueven: estos van desde perspectivas negativas de las paternidades tradicionales hasta la construcción de paradigmas nuevos que van de la mano de políticas estatales y difusión en medios de comunicación. De la misma manera que en Argentina, en Hollywood, “el thriller duro *noir* revela una obsesión particular con la representación de desafíos y problemas dentro del ordenamiento de la identidad masculina y la autoridad cultural masculina” (Krutnik, 1991, p. 25).<sup>98</sup> Sin embargo, la manera a través de la cual la industria estadounidense abordó la problemática fue a partir de la ubicación central de la mujer como objeto sexualizado, la *femme fatale* que define al edípico protagonista masculino. Al mismo tiempo, el ciclo de películas que inició el período clásico del cine negro presentó en la pantalla problemáticas ligadas a la nueva vida en la posguerra occidental. En sí, “estos thrillers de la década de 1940 ofrecen una serie de representaciones alternativas o ‘transgresoras’ del deseo y la identidad masculinas, junto con un encuadre manifiestamente más escéptico de la red de la autoridad cultural masculina” (Krutnik, 1991, p. 88).

---

<sup>97</sup> “Las nuevas disposiciones de la paternidad estaban recubiertas de una connotación de ruptura con el tipo de relaciones paterno-filiales que supuestamente había predominado en el pasado, en las cuales las bases de la autoridad del padre estaban asociadas al temor y a un poder desmedido. Por el contrario, en el horizonte de entonces la autoridad del padre debía ser el resultado natural del cariño, la confianza y el respeto” (Cosse, 2009, p. 439).

<sup>98</sup> Todas las traducciones del texto son nuestras.

De manera análoga, las películas que hemos analizado dentro de la filmografía argentina exhiben cierto escepticismo en cuanto a la primacía del patriarcado y parecen sugerir una posible alternativa de escape, que consolide las posiciones de cada uno de los integrantes de la familia, a través de la construcción de personajes que se encuentran en situaciones adversas, que los separan del resto de sus familiares.

En primer lugar, *El ángel desnudo* pone en relieve los peligros del descuido de los hijos al lanzar al peligro de un adulto perverso a una inocente joven de dieciséis años. La película sugiere, a través del pasaje de Elsa, la hija de un empresario despilfarrador y negligente, que los padres deben prestar continua atención a sus hijos, como una manera de hacer perdurar el honor paternal. Por otro lado, Lagos Renard, el villano, exhibe todos los rasgos de una masculinidad violenta e imponente, que supone riesgos para la inocencia de los hijos. En definitiva, la película toma el lugar de Elsa para exponer una eventual rebelión ante un orden patriarcal que se olvida de sus intereses y sus deseos y que se impone sobre ella como una red de la cual no hay escape.

*El crimen de Oribe*, como contrapartida, muestra los peligros de una paternidad que, en ese caso, sobreprotege a su descendencia y muestra los efectos de esa sobreprotección sobre sus hijas. La necesidad de continuar perpetuando el día previo a la muerte de una de ellas sugiere la insistencia de hacer resistir la organización familiar tradicional frente a un mundo en plena transformación. Como emblemas de esa transformación se erigen Oribe y Villafañe, dos jóvenes hombres que se complementan, con el fin de acabar con la tiranía de Vermehren, el padre de las jóvenes encerradas en su casa. La presentación de estos personajes sugiere la aparición en la sociedad de varones que deben superar obstáculos para convertirse en hombres del mañana, representantes de una masculinidad moderna que trabaje en conjunto. Estos nuevos sujetos masculinos, por otra parte, introducen una nueva instanciación de la sexualidad que, por un lado, contrasta con el carácter reproductivo que lleva inscripto el padre de las jóvenes en el propio nombre (*sich vermehren: multiplicarse, reproducirse*); por otro, la marcada sugerencia del vínculo homoerótico entre Villafañe y Oribe (presente en el relato de Bioy y todavía más subrayado en esta adaptación fílmica), que también contrasta con los modos tradicionales de la masculinidad sostenidos por la Ley del Padre.

Cabe destacar que en estas primeras dos películas las figuras paternas parecieran comprender la pérdida de sus hijas no sólo como un fracaso en cuanto a su rol como padres, sino como el final de su labor masculina en el mundo que habitan: la pérdida de una hija en la viudez es casi una concreción de aquella iniciada con la muerte de sus esposas. La muerte de sus hijas, extensiones de sus esposas (esto es claramente expresado en *El ángel desnudo*, donde un cuadro de la madre de Elsa



muestra el sorprendente parecido con la joven), representa un fracaso existencial de magnitudes insondables.

Por otro lado, *La encrucijada* presenta los modos en los que la familia, el Estado y la Iglesia pueden trabajar en conjunto para reformar a un hombre y recomponer el hogar en un contexto de injusticia social. La historia de Selvi ejemplifica el paso de un sujeto marginalizado –que fue despreciado por las instituciones carcelarias, “marcado” por su pasado como delincuente, alienado por su condición de pobre y “de padre desconocido”– que, urgido por la posibilidad de que su hijo encuentre un destino igual al suyo en el crimen, huye de la cárcel que –en plena reforma peronista– lo contenía y buscaba reincorporarlo a la sociedad, para poder salvar el futuro de su hogar. Finalmente, la tríada Estado-Iglesia-Familia se consagra como salvadora del personaje principal y su hogar. De ese modo, esta película sugiere que una paternidad que se encarama dentro de los patrones de la justicia social no puede existir sin tutela estatal de la familia y acompañamiento de la Iglesia.

Por último, el caso de *La bestia debe morir* expone la necesidad de educar a los jóvenes en el terreno espiritual, al rechazar algunas concepciones de la política pedagógica contemporánea a su producción y manifestar la posibilidad de que una educación infantil pueda llevarse a cabo mediante la aceptación de la autonomía de los niños, en la cual los padres deben funcionar como una guía que incentive a los más jóvenes a seguir sus instintos y defender su anhelo de aventurarse ante lo desconocido. La máscara de masculinidad que el protagonista decide colocarse para enfrentar a Rattery ratifica el rechazo por un tipo de dominación masculina que se apoya en la Ley del Padre para sostenerse en el tiempo e imponerse sobre aquellos considerados inferiores. La paternidad que expone esta película anticipa un modelo que en décadas siguientes sobrevendrá sobre la cultura y los medios de comunicación en Argentina.

### **Mujeres en el cine negro argentino**

Por otro lado, en cuanto a la caracterizaciones de personajes femeninos que participan en películas del período que se ciñen a los temas y relatos característicos del *noir*, se puede inferir que sus representaciones se funden con las formas en que el cine industrial –a nivel internacional, pero con gran relevancia del cine hollywoodense– entendió a las mujeres y a la vez colaboró con una visión particular de éstas en la que el espectador participaba de una construcción simbólica que definía qué lugar debían ocupar a la vez que reducía sus acciones a una serie de programas que se repetían. En tal sentido, la mirada masculina se erige como la constructora de versiones de la feminidad, versiones que se acomodan a lo esperado por una subjetividad masculina y patriarcal. Esta última, a la hora de

construir las mujeres en las películas, resulta de primordial importancia ya que, en algunos casos, no son sólo los otros hombres que intervienen en los argumentos de las películas quienes definen a las mujeres que las protagonizan, sino que también los realizadores que llevaron a cabo esas obras (tanto directores, guionistas y productores) y componen esos personajes y sus historias son masculinos. Asimismo, a nivel internacional, el cine negro hizo uso de una versión de la figura femenina que ocupó un gran lugar en el imaginario cultural a través de la puesta en primer plano de la *femme fatale*, que conducía a los protagonistas masculinos a la pérdida de orientación característica del *film noir*.

En el cine negro argentino la relevancia de la *femme fatale* propia de la tipología *noir* estadounidense es menor, su reducida presencia podría deberse a que ciertos rasgos de esa composición se ven atenuados al trasladar un género proveniente de las industrias culturales estadounidenses al contexto local. En esa mixtura tuvieron lugar negociaciones con elementos culturales propios del entretenimiento nacional, un terreno donde el melodrama ocupaba un lugar de relevancia primordial en la producción musical (particularmente el tango), los contenidos de radioteatro y la producción cinematográfica. En esos productos, la presencia de las mujeres era un componente principal donde se volvía central la corrupción de los valores de las jóvenes mujeres que huían de la modestia y la humildad de sus barrios para dirigirse al centro de la ciudad, donde perderían la virtud y la inocencia al convertirse en trabajadoras de la noche, o incidir en vicios y tramas ilegales.

Por todo ello, el conjunto de películas de cine negro argentino en las que las mujeres son caracterizadas de maneras diversas contará con variadas obras, que componen un segmento de nuestra periodización que inicia en 1946 y finaliza en 1955, es decir, la producción de estas obras tiene lugar en el grueso del período en que la producción de films policiales (y en particular obras *noires*) se acrecienta. Obras en las que la presencia femenina y por lo tanto la mirada masculina sobre ellas cobran gran relevancia son las ya nombradas *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *Camino del infierno* (1946, Luis Saslavsky y Daniel Tinayre), *A sangre fría* (1947, Daniel Tinayre), además de *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949), *La trampa* (Carlos Hugo Christensen, 1949), *El pendiente* (León Klimovsky, 1951) —a la cual nos referimos anteriormente en esta tesis—, *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954) y *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958).

Dentro de esta gran cantidad de películas es posible determinar características particulares de los personajes femeninos que hacen posible la caracterización de tipos. En ese sentido, existe una gran preponderancia de personajes femeninos que se ven insertos en tramas criminales casi a la manera de una trampa urdida por hombres que parecen aprovecharse de sus virtudes, marcada inocencia y

honestidad. Así es que esta matriz de mujeres corrompidas puede dividirse primeramente en dos subtipos: por un lado, la muchacha de orígenes humildes que, engañada por un hombre rico o poderoso, es inducida a participar en un crimen o se ve envuelta en esa trama de manera inadvertida (en ciertos casos es una empleada doméstica, como una enfermera cama adentro, y en otros es una trabajadora de la noche: cantante en un bar, corista o bailarina); por otro lado, la mujer que forma parte de la sociedad como virtuosa, correcta, atenta a las convenciones sociales y con perspectivas claras de conformar una vida familiar tradicional (o por lo menos, una vida ligada a la legalidad) pero cae en la trampa urdida por un hombre misterioso muchas veces proveniente de su pasado.

No obstante, algunas de las películas incluyen modelos femeninos que se acercan más a las *femmes fatales* del cine negro, aunque con una recurrencia de los elementos típicos de las *vamps* hollywoodenses. Sus trayectos las llevan a una fatalidad que pareciera consumir al mundo entero que rodea los relatos. En ese sentido, los tipos de mujeres que hacen su aparición en los films que estudiaremos manifiestan una presencia de la polaridad sometimiento/rebeldía frente a un orden masculino. Allí, el trayecto que les deparará sus argumentos las destinará más cerca o más lejos de cada uno de los extremos de ese binarismo.

### **Los estereotipos del melodrama en el cine argentino**

Como hemos dado cuenta en capítulos anteriores, es destacable en estas obras la recurrencia a los recursos narrativos y estilísticos del melodrama, un género que –con aún más fuerza en su variación local– daba una relevancia central a la virtud. El motivo de la *evasión bloqueada* al que aludimos en el primer capítulo es impuesto sobre la protagonista a partir de un personaje masculino que posee una gran cantidad de poder y busca ejercer una dominación sobre la mujer, sobre quien cae comúnmente el peso del castigo. Es así que el melodrama en el cine argentino se adecua a la descripción elaborada por Ricardo Manetti (2000) y que consignamos anteriormente, donde los personajes principales (la mayor de las veces mujeres) ven su honor mancillado a causa del azar del destino y de esa manera las mujeres deben pagar con sufrimiento por la transgresión de las normas, en films de carácter profundamente clasista marcados por “el *ethos* romántico y por las consecuencias del mito cristiano del sufrimiento y del descenso a través de la *via crucis* purificadora de los pecados” (Manetti, 2000, p. 200).

En medio de la efervescencia de la modernización y ebullición de las industrias culturales de los años '20 y '30 en Argentina el género melodramático canalizó los temores que las transformaciones suscitadas por el capitalismo generaban en los sectores más humildes, a la vez que exhibía la

posibilidad de una restauración del orden moral a partir de “lecciones [que] estaban en particular dedicadas a las mujeres, que habitualmente quedaban relegadas al rol de víctima” (Karush, 2013, p. 123). Las historias que estos films solían contar remitían en gran parte a una matriz narrativa paradigmática que tenía lugar en el radioteatro, el folletín y hasta en las letras de tango en la que una joven e inocente muchacha que se aleja del barrio por la tentación del centro es corrompida por figuras provenientes de esa espacialidad. En ellas, la mirada masculina recrimina, normativiza y castiga a las mujeres por transgredir el orden impuesto por las costumbres y alejarse de las normas que las llevarían a la conformación de una familia adaptada a los valores tradicionales y cristianos.<sup>99</sup> En esas letras existía un sesgo fatalista que aprobaba la resignación como única alternativa ante las injusticias, con el destino como un componente clave en la construcción de esos relatos: la tragedia es una marca con la que se debe cargar por haberse desviado del camino de la virtud que es el rasgo característico de un grupo social que no cuenta con privilegios.

Así es que el cine argentino retoma tales postulados incluso desde sus inicios, ya en 1915 con *Nobleza gaucha* (E. Gunche, E. Martínez de la Pera, H. Cairo), donde el protagonista masculino pretende recuperar a la inocente muchacha que es alejada de la tranquilidad del campo por un patrón de clase alta. Sin embargo, la consumación de estos temas será plasmada en la trilogía de *óperas tangueras* dirigidas por José Agustín Ferreyra y protagonizadas por Libertad Lamarque.<sup>100</sup> Esas obras, que tomaron como modelo las películas protagonizadas por Carlos Gardel, sufrieron cambios al ser protagonizadas por una mujer, de ese modo “el eje argumental de los films se desplaza a lo que podríamos llamar la inocencia perdida y terminan con el ‘final feliz’ del matrimonio” (Balduzzi, 2020, p. 52).

En ese sentido, las películas protagonizadas por Carlos Gardel resultan determinantes a la hora de sentar las bases de dos paradigmas femeninos en el cine argentino, que según María Matilde Balduzzi (2020) son una prolongación del binomio originario barrio (virtud - trabajo duro y honrado) / noche (peligro - vicios - “perdición”) y da lugar a la oposición entre la mujer *buena*, dulce, sumisa, abnegada, comprensiva y paciente, arrojada a la espera en el barrio, entorno donde el protagonista masculino encuentra el perdón, y la *mala mujer*, bella y deseable, pero perversa y que termina por conducir al muchacho de barrio a la perdición. Asimismo, es central en estos estereotipos el rol que

---

<sup>99</sup> “Debido a sus deseos de escapar de la monotonía del mundo barrial y de disfrutar de las emociones y el lujo del cabaré, la ‘milonguita’ paga un alto precio: prostitución, tuberculosis, abandono. Esa misoginia expresa las ansiedades de los hombres que se enfrentaban a un mundo moderno que amenazaba los privilegios patriarcales” (Karush, 2013, p. 132).

<sup>100</sup> En *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938) la protagonista cantaba tangos por su fama como intérprete, y no por la presencia de la misma en viviendas humildes o como prostituta en un cabaré, pero que aún mantenía una identidad de clase humilde, con lo que la actriz continuaba representando un objeto de identificación para el público.

juega la sexualidad: “‘la mala’ es seductora y sexualmente activa; ‘la buena’ es casta, asexuada, sufrida y sacrificada. Pero además, la ‘mala mujer’ es una mujer independiente, que toma sus propias decisiones” (Balduzzi, 2020, p. 50). A su vez, este tipo de mujeres suele ser de extracción social más alta que los varones que las pretenden, aunque el origen de su estatus y su nivel de vida muchas veces resulta dudoso. De este origen en la caracterización femenina en las películas del recién industrializado cine nacional se suscitarían ampliaciones en los estereotipos que serían desarrollados durante los años ’40 y ’50. La cantante de tangos despreciada por su profesión y sumida en la humillación –convertida en paradigma por la carrera de Libertad Lamarque– se transforma en la protagonista de un *melodrama de madre* cuya renuncia al amado hijo y la eventual muerte funcionan como atenuantes de sus culpas (Manetti, 2000) en el film *Puerta cerrada* (L. Saslavsky, 1939) aunque en otras obras posteriores como *Pobre mi madre querida* (R. Pappier y H. Manzi, 1948) quien carga la culpa sea el hijo. Esta variante luego se cruzará con el *melodrama de prostitutas*, como es el caso de *La mujer de las camelias* (E. Arancibia, 1953) y *La pasión desnuda* (L.C. Amadori, 1953).

Contrariamente –y en parte como herencia de aquellas mujeres “malas” de las películas protagonizadas por Gardel– transitan las *vampiresas*, que para entonces ya habían cobrado relevancia en el cine norteamericano como en las películas alemanas protagonizadas por Marlene Dietrich. Este estereotipo femenino cuenta con rasgos fácilmente reconocibles y pueden definirse como aquellas mujeres que:

Dotadas de voraz apetito sexual y entregadas a una vida de pecado, seducen a los hombres que se cruzan en su camino llevándolos hasta la destrucción. Son las *comehombres*, mujeres fatales que utilizan sus artimañas para arrastrar inocentes mancebos a sus lechos, separándolos de la familia e iniciándolos en una vida de lujos y placeres. Son la representación del mal y su imagen se configura con una carga de signo negativo, *mujer fatal*, frente al otro título que merecen por el poder de su seducción, el de *diosa del amor*. Son también las heroínas trágicas que, atrapadas por el *destino*, terminan siendo víctimas de la misma pasión que provocan (Manetti, 2000, p. 217).

Manetti subraya las interpretaciones de Mecha Ortiz y Laura Hidalgo como dos “textos actorales” fundamentales en la conformación de este estereotipo: la primera como devoradora de jóvenes enamorados y sin experiencia, cristalizada en su caracterización de la Rubia Mireya en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937), asimismo, su temperamento firme también serviría para la elaboración de roles como mujer dura y de autoridad pero con buena voluntad; la segunda como la antítesis de los personajes interpretados por Zully Moreno, que al final de los filmes eran redimidos y llevados hacia el lado de la virtud. Contrariamente, los personajes que Laura Hidalgo encarnaba se asentaban en su carácter de *diva*, con un temperamento mucho más fuerte pero “sin alma,

que finalmente sucumben ante su propio proceder con el hombre. (...) Laura Hidalgo lleva en sí el infierno hasta dejarse consumir por él” (Manetti, 2000, p. 219). No obstante, el cariz intrépido y excitante de la mayor parte de sus interpretaciones la terminan por alejar de los finales fatalistas en los que simplemente recibe el castigo merecido, sino que lo que la define es su necesidad de defenderse del medio: es una mujer que “actúa con dureza, sin prejuicios, aniquilando a quien se ponga enfrente” (Manetti, 2000, p. 220).

### ***Femmes fatales, atrapeés y mirada masculina***

En otros momentos de nuestra tesis hemos explorado cómo Jean-Pierre Esquenazi (2018) fundamenta acerca de la manera en que la aparición de una mujer puede suscitar un shock en el protagonista masculino, el transeúnte urbano que se escurre por una ciudad disonante y agobiante, cargada de tedio y fatiga<sup>101</sup> y se une a la mujer en una intriga que los lleva a una aniquilación final. Así, como catalizador del argumento, la mujer fatal se impone frente al resto de los personajes de la trama y la visión que los hombres tienen sobre ellas se expande al mundo en el que tiene lugar el relato, que se tiñe de la ambigüedad que esas damas aportan a la vivencia urbana: un mundo entre la fascinación del deseo y el peligro constante del crimen y el alejamiento de la ley.

Por su parte, Mary Ann Doane asocia la *femme fatale* a la sexualidad y al conocimiento. Según la autora, las mujeres fatales utilizan lo incognoscible para atraer al hombre débil:

Esta incognoscibilidad es consistente con un posicionamiento cultural/social más amplio de la mujer como poseedora de un enlace privilegiado con lo pre-edípico o lo pre-simbólico. La sexualidad femenina se esparce por todo el cuerpo, significada por cada una de sus partes. Y es esta imposibilidad de localizar su sexualidad la que la define como un verdadero “otro” para el hombre cuyo sexo está en *su lugar*, una reafirmación de su seguridad y control. La mujer es así transformada en el otro lado del conocimiento tal como es concebido en la lógica falocéntrica. Ella es un problema epistemológico (Doane, 1991, p. 114).<sup>102</sup>

Así, la mujer fatal del cine negro problematiza la relación entre lo visible y lo cognoscible a la vez que se transforma en un objeto para la mirada. La puesta en escena de esta tipología –con sus angulaciones de cámara poco habituales y sus pronunciadas sombras en fotografía en contraluz–

<sup>101</sup> “El desgarramiento de lo cotidiano por la irrupción de la mujer fatal sólo es posible porque la ‘ensoñación de la mujer que pasa’ está arraigada en el imaginario urbano masculino. (...) En el *film noir* se vuelve un auténtico personaje que no se conforma con pasar y desvanecerse sino que permanece para usar su poder de hechicera: empuja al *weak guy* a una intriga proporcional a sus ambiciones, y cumple así su voluntad de infringir las leyes de la ciudad *noire*” (Esquenazi, 2018, p. 258).

<sup>102</sup> Todas las traducciones del texto son nuestras.

además de la estructura narrativa (que acude muchas veces a recursos como el *flashback* y escenas donde los estados mentales se ven alterados a partir del onirismo o el uso de sustancias) contribuyen a la dificultad de confiar en la imagen de la mujer en estas películas.<sup>103</sup> Es de esta manera que la presencia femenina en las películas de cine negro se adapta de manera compleja a los postulados que algunas autoras feministas consideran a la hora de caracterizar la mirada masculina como componedora de la construcción de la imagen femenina en la pantalla.

Jans B. Wager (2005) entiende a la mujer fatal como la representación de las contradicciones cotidianas en el momento de producción de las películas que conformaron el canon del primer *film noir*, obras que marcaron una resistencia y una fuerza ante un patriarcado capitalista luego de las dos posguerras a mediados del siglo XX. Wager sostiene que, además de la *femme fatale*, existe la *femme atrapeé*, así como también afirma que, en muchas obras, hay *hommes fatales* y *hommes atrapeés*.<sup>104</sup> En esta categorización, las mujeres se hallan en dos posiciones fundamentales: o se ven atrapadas en el trajín de la tarea doméstica, dureza económica y aburrimiento monótono; o son criminales, sensuales, excitantes y a la vez están condenadas a la perdición. El hombre fatal, a su vez, es un personaje que resiste una cultura que insiste en su participación en la sociedad capitalista a partir de la adaptación a un trabajo que le ofrece un salario modesto; al *homme atrapeé* la sociedad le ofrece el feudo del mundo doméstico, el único lugar donde puede ejercer su dominación. Tanto los *hommes* como las *femmes fatales* resultan letales para sí mismos, al manifestarse como rebeldes ante un mundo que los quiere conformar al capitalismo patriarcal, transgresión que los hace pagar con su propia vida o con su libertad.

Cobra importancia entonces la cuestión de la subjetividad masculina como afirma Richard Martin (1999), quien sostiene que el *noir* de los años '40 está “asentado en las relaciones masculino-femeninas, con la mujer sirviendo como el locus de la dislocación psicológica y disfunción sexual masculinas” (Martin, 1999 citado por Wager, 2005, p. 22).<sup>105</sup> Laura Mulvey (2001), en 1975 ya anunciaba la relevancia de la mirada masculina en el cine de Hollywood, que es la que dictamina —desde una perspectiva psicoanalista— el posicionamiento de las mujeres en los relatos

---

<sup>103</sup> A partir de la película *Gilda* (C. Vidor, 1945), Doane reconoce la importancia del *striptease* como un mecanismo que les permite a las *femmes fatales* desenvolverse en los argumentos y los diálogos de las películas de cine negro, las cuales asumen la misma lógica: ir desenvolviéndose de a poco para hacer creer al espectador (una visión masculinizada de éste) que se acerca de a poco a un momento climático donde la verdad está a punto de ser develada, a través de actos de ocultación y revelación.

<sup>104</sup> “Como la *femme fatale*, el *homme fatale* quiere más de lo que debería, más dinero y muchas veces también una dama peligrosa. Como la *femme atrapeé*, el *homme atrapeé* no resiste las demandas de la sociedad, y generalmente sobrevive a la narrativa *noir*” (Wager, 2005, p. 4). Las traducciones del texto son nuestras.

<sup>105</sup> Las traducciones del texto son nuestras.

cinematográficos, que se adecua al orden dominante mediante la manipulación del placer visual.<sup>106</sup> El impacto visual y erótico con el que las mujeres son contempladas y mostradas en la pantalla cinematográfica connota lo que la autora considera una “*para-ser-mirabilidad*” (Mulvey, 2001, p. 370). La presencia de la mujer es un elemento indispensable y preponderante en el cine clásico, de manera que muchas veces su mera aparición en la pantalla tiende a detener o suspender el desarrollo del argumento, en momentos de contemplación erótica. Mulvey sostiene, además, que el papel del protagonista masculino –la mayor parte de las veces en un rol activo– es una prolongación de los deseos e intenciones del espectador.<sup>107</sup> A partir de su carácter de “*para-ser-mirada*”, la construcción que el cine hace de la mujer “crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la medida del deseo” (Mulvey, 2001, p. 377).

Asimismo, E. Ann Kaplan (1998), siguiendo a Mulvey, busca vislumbrar la forma en que el melodrama familiar, como un género pensado para las mujeres, compone una visión sobre ellas distinta a la consideración de una mirada exclusivamente masculina en el cine. En esas películas las mujeres son sometidas a violencia desmedida a causa de la diferencia sexual y de ese modo “al final los acontecimientos no se resuelven de manera beneficiosa para las mujeres” (Kaplan, 1998, p. 54). Así, el impacto del melodrama en las mujeres alude a la forma que adopta la crisis edípica en las niñas, en la que se separa de la unidad imaginaria con la madre para entrar en un mundo simbólico en el que se le asigna el papel de objeto del deseo masculino para asumir un rol pasivo en el ámbito erótico. En ese sentido, el cine melodramático poseería una cualidad masoquista en la que la espectadora femenina participa, al ser expuesta a mujeres desexualizadas que son “figuras desamparadas y convertidas en

---

<sup>106</sup> Dos operaciones extraídas de la teoría psicoanalítica de Freud ayudan a explicar cómo el aparato cinematográfico configura la imagen de las mujeres: por un lado, el *voyeurismo* y por el otro la escopofilia fetichista. El primero se acerca a “la base erótica del placer de mirar a otra persona en tanto objeto” (Mulvey, 2001, p. 367), que termina por producir una estimulación. Al mismo tiempo, se caracteriza por un aspecto narcisista de la mirada, en la que funciona una fascinación ante la semejanza y el reconocimiento del yo, pero a la vez de un *ego ideal* que el cine refuerza a través de la popularización del *star system*. Estas dos operaciones proceden –según Mulvey– de un punto originario en el orden simbólico que los produce: “El deseo, nacido con el lenguaje, hace posible trascender lo instintivo y lo imaginario, pero su punto de referencia siempre regresa al momento traumático de su nacimiento; el complejo de castración. De ahí que la mirada, placentera en su forma, pueda ser amenazante en su contenido, y es la mujer en tanto que representación/imagen, la que hace que esta paradoja asuma una forma definida” (Mulvey, 2001, p. 370). Por otra parte, la escopofilia fetichista se vincula con el “miedo a la castración”, y es la belleza femenina presentada en la película la que anticipa esa amenaza. Por tal razón, el hombre buscaría negar la castración a través del reemplazo de la misma por un objeto fetiche, o por la conversión en fetiche de la misma figura representada, con el fin de transformarla en tranquilizadora: “Esta segunda vía, la escopofilia fetichista, urbaniza la belleza física del objeto, transformándolo en algo en sí mismo satisfactorio. Por el contrario, la primera vía, el *voyeurismo*, mantiene conexiones con el sadismo: el placer reside en descubrir la culpa (...), imponer el control y someter a la persona culpable a través del castigo o el perdón. (...) La escopofilia fetichista, por su parte, puede existir fuera del tiempo lineal, ya que el instinto erótico se focaliza exclusivamente en la mirada” (Mulvey, 2001, pp. 372-373).

<sup>107</sup> “Cuando el espectador se identifica con el principal protagonista masculino, está proyectando su mirada sobre la de su semejante, su suplente en la pantalla, de modo que el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo en ambos una sensación de omnipotencia” (Mulvey, 2001, p. 371).



víctimas que, lejos de ser perfectas, refuerzan el sentido esencial de inutilidad ya existente” (Kaplan, 1998, p. 59). Si bien tanto el *voyeurismo* como el fetichismo en el que la espectadora participa se enmarcan en el paradigma mayor del subconsciente masculino, la paradoja particular del cine de Hollywood consistiría en –según Kaplan– producir placer a las mujeres a partir de la identificación con la cosificación.<sup>108</sup> En todo caso, la composición de la *femme fatale* y de su lugar en el cine narrativo tradicional, que incluye como uno de sus géneros más conspicuos al melodrama (incluso si entendemos al *film noir* como una variante independiente de éste), resulta indispensable para entender la creación de esos personajes en el cine negro argentino de mediados del siglo XX.

### I. Mujeres engañadas

En esta primera categoría se destacan dos variantes principales, donde la primera se podría subdividir en dos vertientes con características bastante claras, ligadas a una cuestión central referida a la clase: por un lado, mujeres que provienen de una situación de pobreza, humildad y dureza económica que las lleva a alternativas laborales situadas en entornos injustos en donde deben lidiar con personajes siniestros y manipuladores; por el otro, mujeres de sectores económicos más pudientes, con estándares de vida más cómodos, que por fuerza del destino o situaciones pasadas, son llevadas a un camino peligroso en el que pondrán en riesgo su libertad, su vida y su visión del mundo.

De acuerdo al espacio y momento del día en que transitan están, por un lado, aquellas que se dedican a tareas de cuidado, en especial médico, pues las protagonistas trabajan como enfermeras en las casas donde son conducidas al crimen; por el otro, aquellas que –como reminiscencia de letras de tango y formas literarias, radionovelas y películas del período silente argentino y primera etapa del cine industrial– dieron “el mal paso” y frecuentan establecimientos nocturnos. Las dos variantes comparten el hecho de pagar con sufrimientos el delito de haber traicionado una tradición cultural que ubicaba a la mujer como el centro de las virtudes, la abnegación y el sostén de valores cristianos del hogar y la familia, para formar parte de circunstancias que implican una desventura y un desvío sin vuelta atrás.

En otro extremo del espectro de clase se encuentran mujeres pertenecientes a un sector económico más pudiente que se ven inmiscuidas en una trama criminal de manera casi fortuita, generalmente por errores ajenos cometidos por miembros de su entorno cercano, o por el regreso de algún elemento o sujeto de su pasado que retorna en forma de amenaza, o bien por la revelación de

---

<sup>108</sup> “Nuestra posición de ‘ser contempladas’, ser objeto de la mirada (masculina), ha llegado a darnos placer sexual” (Kaplan, 1998, p. 69).

que un personaje en quien confiaba no resulta ser como la protagonista creía. En estas películas el shock provocado por la injusticia que parece acaecer sobre las protagonistas pone en riesgo un *status quo* de felicidad, orden, vida familiar y tranquilidad en que ellas viven al comienzo del desarrollo del argumento. Las protagonistas parecieran pagar por disfrutar de una vida burguesa que no permite lujos mayores que gozar de un buen pasar económico, social y familiar, además de contar con esperanzas de una vida resuelta con las comodidades que el futuro les promete.

En general, estas mujeres sufren a causa del sometimiento a una lógica patriarcal que las subyuga mediante hombres que derrumban toda intención de progresar, donde su margen de acción se ve restringido por los impedimentos que ellos despliegan en sus trayectorias cotidianas. En ese sentido, podría decirse que son víctimas de *hommes fatales* y ellas oscilan entre la clasificación de *femmes atrapeés* y algunos momentos en que deben actuar como *femmes fatales*. Indagaremos en primer lugar las primeras, las enfermeras humildes que recalán en hogares burgueses donde son engañadas por las argucias tramadas por hombres que las utilizan para su propio beneficio.

#### a) Enfermeras vengativas

En *A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947), film que —como hemos expresado en capítulos anteriores— inaugura definitivamente la serie negra en el cine argentino, Elena es una ex reclusa que, con ansias de dejar atrás su pasado delictivo, consigue trabajo como enfermera en la casa donde su madre desarrolla tareas como mucama. La casa suele ser frecuentada por miembros del grupo familiar cercano de la anciana y enferma matriarca, Sabina, a quien Elena debe cuidar con medicamentos y asistencia durante todo el día. Entre ellos se encuentran las sobrinas de la anciana, quienes Tinayre y Saslavsky deciden exponer como ignorantes, superficiales y sólo preocupadas por lo banal, como es demostrado por su interés en “los espíritus”; también frecuenta el hogar el chofer de Sabina, quien por su forma de hablar parecería proceder de orígenes humildes y que constantemente pretende conquistar a Elena; por último, Fernando, sobrino de Sabina, será con quien Elena desarrolla un vínculo sexoafectivo durante el desarrollo de la trama. Egoísta, soberbio y orgulloso, gusta de gastar dinero en ropas finas y en salidas nocturnas, seduce a Elena, con quien entabla una conexión intensa desde el primer momento en que hace su entrada en escena. El vínculo, que al inicio sólo toma rasgos de “amor prohibido” a causa de la relación laboral, luego comienza a desenvolverse como una trama criminal en la que el joven sostiene que necesita dinero y por eso decide orquestar con Elena el asesinato de Sabina. La enfermera accede a los pedidos del hombre, pero a medida que transcurre el film, la recurrencia visual y sonora de una locomotora funciona como preanuncio del sórdido final que acaecerá a los protagonistas. Morel, el médico que atiende a Sabina, se convertirá en su principal

obstáculo, pues el ardid –basado en el incremento de la dosis de medicación– es descubierto por el doctor, a quien Fernando asesina, crimen del cual Elena forma parte como encubridora. El crimen desencadena una investigación policial en la que el inspector Robledo junto al hijo del doctor Morel irán descubriendo los rastros que dejan Fernando y Elena. En un momento de la trama el detective y sus ayudantes descubren que el dinero con el que su cómplice se quería hacer estaba destinado a pagar deudas que Fernando mantenía con un club nocturno donde trabaja una cantante llamada Linda Moreno. Simultáneamente, el vínculo entre Fernando y Elena comienza a desgastarse por la falta de atención del primero, quien además exige a la enfermera continuar con el encubrimiento del asesinato del médico. La tensión escala cada vez más acorde avanza la trama y los recursos expresivos del montaje y la puesta en escena manifiestan la subjetividad de la protagonista (Figuras 90, 91 y 92).<sup>109</sup> En diversas ocasiones la fotografía es enriquecida por la utilización de iluminación en alto contraste y clave baja, a la vez que la luz se cuele entre los objetos e incide sobre superficies reflejantes y deformantes que contribuyen al estado de confusión, miedo y paranoia que transita Elena (Figura 93).

### Figura 90

*A sangre fría* (D. Tinayre, 1947)



### Figura 91

*A sangre fría* (D. Tinayre, 1947)



<sup>109</sup> En una primera instancia la ubicación de la cámara detrás de una pecera mientras Elena ingresa en la habitación de Sabina produce el efecto de incluir a la protagonista dentro del receptáculo, acentuando su sensación de encierro; en otro momento, la podemos ver realizar el planchado de sus ropas de trabajo, escena en la cual el cable que da corriente al electrodoméstico comienza a tensionarse a medida que Elena realiza su tarea de manera más frenética; en otra ocasión el frasco que contiene el veneno con el cual piensan asesinar a la anciana es ubicado en el centro del cuadro, dividiendo a los dos protagonistas que se hablan por teléfono en ubicaciones distintas.

**Figura 92***A sangre fría* (D. Tinayre, 1947)**Figura 93***A sangre fría* (D. Tinayre, 1947)

Eventualmente la mujer, como venganza por el engaño en que se vio envuelta y los males causados por la influencia de Fernando, decide asesinar a Sabina. Elena y su amante son acorralados en un tren –secuencia que fue preanunciada durante la mayor parte de la película– en el cual la protagonista pensaba huir junto a Fernando, quien casi logra su cometido al herir a Elena de muerte, pero la alianza entre hombres que implica el vínculo entre el detective y el hijo del médico resulta victoriosa cuando el villano es acribillado por la policía. Mientras Elena agoniza en el hospital, el detective celebra al convidar con fuego al joven hijo del médico, quien parece haberse convertido en *un hombre de verdad* al haber colaborado con la resolución del caso. Al final de la película, el *pathos* de la ex convicta convertida en delincuente a causa de la influencia de un hombre fatal queda supeditado a la exaltación del vínculo entre dos hombres que a través de la razón y la deducción llevan justicia al entorno en el que se desenvuelven.

Otra película en la que una enfermera es llevada al límite por el engaño de un personaje masculino artero es *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), film realizado con colaboración de Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh, que más arriba mencionábamos como una de las obras más relevantes del cine carcelario argentino. A diferencia de la película anterior, la intriga lleva a la protagonista, Flora, a la cárcel, luego de causar inadvertidamente la muerte de su paciente, Isabel, en lo que había sido una trampa tendida por Carlos, marido de Isabel y amante de Flora. El film se estructura en una serie de *flashbacks* que recorren los relatos de la protagonista luego de su ingreso a la cárcel. Al inicio del film vemos a la protagonista acercarse a un hombre que se sorprende al verla, en medio de una lluvia copiosa, que es interrumpida por un disparo y que a partir de la utilización de primeros planos no se permite dilucidar el origen o el destino del mismo (Figura 94): la imagen es obstaculizada por el agua que funde esa escena con la del juicio en la que Flora –en pleno llanto– es

condenada a reclusión. Allí también vemos a su madre sufriente y a Carlos (con lo que se constata que esta nueva secuencia es un *flashback*), quien luego destruye cartas que prueban su vínculo con Flora.

**Figura 94**

*Deshonra* (D. Tinayre, 1952)



En la cárcel, seremos testigos de las vejaciones que sufren las presidiarias a manos del personal, compuesto por monjas de alguna congregación religiosa. Las reclusas son forzadas a mantener silencio durante la mayor parte del día, castigadas con golpes e insultos ante el mínimo desacato a las exageradas órdenes que las guardias imponen. En una de las visitas de su madre, la protagonista recuerda los hechos que la condujeron a la injusta encarcelación: la tarea de enfermería en la casa de Carlos y su esposa Isabel, a quien debía asistir a causa de su postración en silla de ruedas. Es allí que Carlos seduce a la enfermera luego de que finalice sus trabajos diarios, mientras que Isabel sospecha que la empleada quiere deshacerse de ella y le propina insultos, para luego descubrir el *affaire* entre su esposo y la enfermera. Al regresar la narración a la cárcel, tiene lugar uno de los castigos más extremos que propinan las guardias a las reclusas: durante una noche de frío las prisioneras son enviadas al patio por fugarse de sus celdas en busca de medicamentos para una cautiva enferma y allí, la directora del presidio solicita que se utilice una manguera para mojar a las cautivas en el frío nocturno invernal. Cuando la presidiaria enferma muere, el doctor que la trató realiza una denuncia que suscita la intervención de la cárcel de mujeres. La nueva directora dispensa un trato más humanitario a las reclusas, además de redireccionar la organización interna hacia tareas que podrían insertar a las reclusas en el mercado laboral para rescatar la “dignidad humana”, posibilitar la readaptación de las reclusas en la sociedad, considerar a la cárcel un lugar donde se fomente la seguridad, no el castigo y transformar la vida de las prisioneras. Flora comienza a trabajar en la enfermería con un médico que luego descubrirá que la protagonista está embarazada. En una nueva visita de su madre, Flora rememora la muerte de Isabel, al empujarla inadvertidamente al vacío cuando

las puertas abiertas del ascensor permanecían abiertas, a causa del sabotaje de Carlos. Durante la investigación policial, Carlos declara no tener nada que ver con el incidente y evita defender a Flora, quien resulta así responsable de la muerte de su esposa. Sin embargo, Flora no consigue salir de su enamoramiento iluso y confía en escapar para reencontrarse con Carlos, quien se hace presente en el presidio para informarle que ya consiguió rehacer su vida y no piensa reconocer el hijo que Flora está gestando. Flora lo amenaza de muerte y más adelante huye de la cárcel, con su embarazo en el punto más álgido, durante la noche, en medio de una lluvia torrencial y a través del sistema de desagües de la ciudad de Buenos Aires (Figura 95).<sup>110</sup> Esto culmina con el encuentro en la puerta del hogar de Carlos y el disparo que –gracias al plano más abierto– podemos distinguir que provino del antagonista (Figura 96). El film culmina con la detención fuera de campo del antagonista, mientras en un hospital vemos a la protagonista agonizar luego de un parto doloroso en el que nace su hija. La nueva directora del presidio oye las últimas palabras que permiten que la protagonista fallezca en paz y luego adopta a la hija de Flora, en una secuencia que parecería anunciar un nuevo vínculo entre el Estado y aquellos que más lo necesitan. A la vez, la conclusión del film sugiere el augurio de una nueva Argentina coincidente con los postulados del peronismo.

**Figura 95**

*Deshonra* (D. Tinayre, 1952)



**Figura 96**

*Deshonra* (D. Tinayre, 1952)



El análisis de estas obras nos permite observar con más atención el conjunto de elementos que construyen a las protagonistas, mujeres que realizan tareas de enfermería. En ese sentido se asemejan a las empleadas domésticas caracterizadas por Omar Acha (2014), quienes provenían de orígenes humildes y debían llevar a cabo una labor en hogares económicamente más holgados. Durante los años peronistas “los imaginarios sociales sobre las empleadas domésticas proveyeron motivos ideológicos esenciales para la cristalización de representaciones conscientes e inconscientes de la feminidad.

<sup>110</sup> Varios estudios coinciden en que la secuencia es muy similar al clímax del film *The Third Man* (Carol Reed, 1949).

Forjaron pilares del suelo simbólico del primer peronismo” (Acha, 2014, p. 65). Las empleadas domésticas compartían una afinidad con el mito del “cabecita negra” que arribó desde el interior del país, además de incorporar el cúmulo de representaciones culturales que hacían referencia al *mal paso* que aquí aludía al sexo premarital y el abandono luego del embarazo por parte de hombres pertenecientes al hogar donde trabajaban y caían así en un destino de dolor, deshonra y eventualmente perdición. Si bien en esos años comenzó el declive en la modalidad de trabajo *cama adentro*,<sup>111</sup> se profundizaron los enfrentamientos entre patrones y empleados en medio de un contexto en que incrementaban los conflictos de clase. Sin embargo, el empleo doméstico exhibía un panorama que configuraba un perfil de corte inmigratorio vinculado a estrategias de inserción en la gran ciudad, cuya “adhesión al peronismo fue el fruto del habitual proceso verificado en otros gremios, consistente en la formación de escisiones, reconocimiento de las agrupaciones pro gubernamentales y posterior intervención por parte de la central obrera” (Acha, 2014, pp. 78-79). A pesar de esos avances, la situación de las trabajadoras domésticas continuó conformando un núcleo de marginalidad y baja ayuda en una época de regulación estatal a causa de la falta de cobertura por accidentes de labor, salario familiar, horas extras y protección a la maternidad. Acha sostiene también que las mucamas y sirvientas “encarnaron en la urbe dos rasgos habituales en la experiencia popular de la primera mitad del siglo pasado: el habitual origen externo, europeo o provinciano, y el contacto sexual independiente del vínculo matrimonial o de concubinato” (Acha, 2014, pp. 80). Es en esta caracterización que reside el conflicto principal que —como vimos en los ejemplos anteriores— el cine representó. El primer peronismo buscó redefinir como objeto de redención a las madres solteras, quienes, según la mentalidad católica, representaban un peligro sexual al que era necesario controlar moral y socialmente “dentro de un proceso más amplio de redefinición de las jerarquías sociales. (...) Implicó una profunda mutación subjetiva y, sobre todo, sacudió la naturalidad con que los empleadores pretendían regir sus hábitos morales” (Acha, 2014, p. 85). Sin embargo, al relevar algunos casos policiales del período, Acha descubre que las empleadas domésticas, como personas deseantes, podían ser capaces de ejercer venganzas violentas donde existía la posibilidad de “que en algunos episodios contuvieran vetas individuales de resistencia de clase e incluso de reivindicación subjetiva” (Acha, 2014, p. 106). Así, el peronismo parecería haber funcionado como un movimiento reivindicativo de estas empleadas, lo que podría haber contribuido —como sostuvieron autoras como Marie Langer— a la cristalización de un rechazo por parte de aquellos pertenecientes a una clase que objetaba a aquellas mujeres que

---

<sup>111</sup> Un sistema que “sumía a las empleadas en una situación que concertaba al mismo tiempo seguridad e indefensión. (...) Además de garantizar el techo y la comida, suponía un control del cuerpo y las actitudes que no sólo se restringían al tiempo de trabajo correspondiente al salario pagado; la mirada vigilante sobre la empleada se extendía a la totalidad de su vida mientras estuviera dentro de los límites del lugar de labor” (Acha, 2014, p. 71).

encontraban en Eva Perón a una agrupadora de flujos emotivos, a la vez que se conectaba con temores más profundos.<sup>112</sup>

Las dos películas mencionadas previamente contienen aspectos ligados a estas representaciones de las empleadas domésticas, incluso si sus protagonistas son enfermeras “cama adentro” que deben lidiar con la animadversión de quienes residen en sus lugares de trabajo. Producen un desequilibrio en la dinámica interna de los hogares al vincularse sentimentalmente con un miembro de la familia que eventualmente conducirá a la pareja al crimen y la perdición para al menos uno de ellos. Los destinos difieren en las dos obras: en *A sangre fría* Elena es en primer lugar cómplice del crimen del doctor Morel, pero a causa del engaño del que descubre ser víctima, su rencor por Fernando se acrecienta y toma una decisión trascendental al acometer contra Sabina, lo que la llevará a transitar por completo el camino criminal, como una *femme fatale*, que finalizará en su muerte a manos del joven burgués. La caracterización de Flora en *Deshonra* es más empática: si bien en el transcurso de la película la protagonista es llevada al extremo de sus impulsos vengativos al reconocer el engaño de Carlos, su huida de la cárcel para lograr el desagravio es impedida por el mismo villano que acaba con la vida de Flora en ese instante. La protagonista nunca consigue convertirse en una *femme fatale*, sale de la cárcel donde fue una *femme atrapé* para redimirse en el último sacrificio por el cual el hijo que fue concebido en adulterio se convertirá en el augurio de una nación más justa. Hemos mencionado más arriba el impacto que la reforma carcelaria tuvo en la cinematografía,<sup>113</sup> en los años posteriores a la sobrecargada lista de cambios al sistema que Roberto Pettinato incluyó entre 1946 y 1947 destinados a centrar la lógica del castigo en torno a los derechos de los presos: “*Deshonra* lleva a la pantalla grande el planteo humanista de la reforma de Pettinato y las medidas concretas que la sostuvieron” (Kriger, 2009, p. 184). Al mismo tiempo, la película (como sostiene Kriger siguiendo a Lila Caimari) posibilitó la puesta en pantallas de la transformación de las relaciones entre el Estado peronista y las clases subalternas. En ese sentido, estas dos películas permiten unir el contenido del imaginario de las canciones de tango y películas del período silente (como las de José Agustín Ferreyra) en las que una joven mujer da el “mal paso” que la acerca a un hombre engañoso y embustero, unión que la llevará a un destino de perdición. Sin embargo, se da una evolución desde una mujer engañada que se transforma en mujer fatal a una mujer engañada que se sacrifica en nombre de aquellos más debilitados: las clases subalternas y los niños del mañana.

---

<sup>112</sup> “La reversión de la hostilidad hacia las ‘sirvientas’ en angustia no era solo imaginaria; obedecía a condiciones históricas en la tensión de clases, a la fricción sexual que solía acompañarla así como a la facultad activa de las trabajadoras incluso en circunstancias muy adversas” (Acha, 2014, p. 117).

<sup>113</sup> En el caso de *La encrucijada*, estrenada en enero de 1952, con lo que se podría conjeturar que existió una breve ola de films carcelarios con temáticas de justicia social.



b) Mujeres de la noche en crisis

Existen películas que presentan el trayecto de mujeres que, provenientes del mundo de espectáculos y entretenimientos nocturnos, se ven interpeladas por hechos fortuitos que quiebran el camino hacia un destino que parecía prefigurado y que constituyen así una bifurcación en sus vidas. La protagonista de *Pasaporte a Río* (D. Tinayre, 1949) ya dio el “mal paso” en su vida, no conoce otro mundo que aquel que les fue brindado entre copas de champagne, humo de cigarrillos y tangos a la madrugada. Es una heroína clásica del melodrama popular argentino y su pasión es la que la conduce a enfrentar el mundo que conoce con la posibilidad de un futuro distinto, pero para conseguirlo debe pasar primero por una etapa de sufrimiento. En tal sentido, el film de Tinayre parece ser heredero de las películas melodramáticas cuyo origen puede trazarse en las letras de tango, en las que el pecado de la joven e inocente “milonguita” parece consistir en formar parte del mundo nocturno. Espacios en los que se ponen en juego la sexualidad, los vicios y el crimen, en los que hombres de bajos escrúpulos se regocijan con las mujeres de ropas ajustadas y sugerentes y donde hay mujeres que quieren triunfar mediante tareas que las relacionan más con lo artístico (ya sea desde el canto o la danza) que con lo sexual, pero deben lidiar con entornos y vínculos cercanos a la prostitución. Por ello, se asocian en gran medida con el *melodrama prostibulario* y sus elementos esenciales, como la presencia de malevos y trabajadoras sexuales cuya iniciación en la vida sexual se da con muchachos de sectores pudientes: “donde la llamada *mujer sin alma* (la prostituta) termina cediendo a los escarceos de un amor ‘que no le corresponde (una de las reglas del género es la *pareja imposible*)’ y pagando con la *culpa* el *error* cometido” (Manetti, 2000, p. 194). Asimismo, la evolución formal de este tipo de melodrama se cruzará con el desarrollo del cine policial en Argentina, con lo que este tipo de mujeres se verán entreveradas con conflictos y personajes propios del *noir* que de manera incipiente se desarrollaba en el país. Sin embargo, la caracterización de estas mujeres no contiene aspectos que las vinculen intrínsecamente a las *femmes fatales*, incluso si en el trayecto de sus pasiones tienen frente a ellas a la opción de convertirse en una. Son mujeres que caen víctimas de un mundo en el que se han acostumbrado a ocupar un lugar como objeto del deseo masculino y los hombres con los que se cruzan parecen ofrecer caminos distintos: o bien son seducidas por sujetos de moral dudosa quienes prometen un grado de estabilidad económica a través de fines reprobables o con aspectos que no terminan por convencer a las mujeres, o bien tienen la oportunidad de formar una familia y emprender una vida decente, pero más modesta, honrada y basada en el esfuerzo con personajes masculinos que parecen provenir de lugares completamente diferentes a los que estaban acostumbradas a merodear.

En *Pasaporte a Río* (Daniel Tinayre, 1948), escrita por Tinayre en colaboración con César Tiempo y Luis Saslavsky, Nina, una corista de la noche porteña, es testigo de cómo Ramón Machado

asesina al portero del teatro en el que trabaja mientras el delincuente huye de sus compañeros a quienes les robó el botín luego de haber asesinado a uno de ellos. Machado sigue a la corista, que se aloja en el hotel de los bajos fondos donde reside y pide una habitación. A la mañana siguiente, el criminal extorsiona a Nina mediante el pago de la deuda que ella mantiene con los dueños del hotel, con el fin de que la corista mienta al inspector de la policía Laver, quien interroga a la mujer acerca de la identidad del criminal. De vuelta en el hotel, un paranoico Machado elabora un plan en el que Nina deberá dirigirse a Río de Janeiro junto con el botín del asalto a la aseguradora, justo antes de que la policía lo arreste. En altamar, la corista comparte camarote con una mujer a punto de dar a luz, razón por la cual se contacta con el doctor Rossi, un responsable, caballeroso y galante joven que se encarga de coordinar el parto con Nina, quien oficia de improvisada asistente. La corista, conmovida, reevalúa —como indica la voz en *off* que da inicio al film y que nuevamente volvemos a oír recién en esta escena— su historia de vida, e intenta cambiar su destino a partir de la relación amorosa que entabla con el doctor Rossi, quien le ofrece huir de la vida cruel que desde su niñez<sup>114</sup> debió soportar. Ya en Río, luego de que el médico ingrese el dinero mal habido, Nina comienza a trabajar en la *boîte* de Rudnovi, socio de Machado, y se aleja de Rossi, quien se entera de su vínculo criminal. Cuando el inspector Laver encuentra a Machado y Nina en Río, la protagonista acude a advertir a Rossi, quien decide ocultarse hasta poder huir. En esa escena Nina expresa su decisión de revertir el curso de su vida para casarse con el médico y construir “un hogar rodeados de seres queridos”. Al final de la película la policía rodea a Machado, quien iba en búsqueda de Rossi para huir, y al enterarse del afecto que los dos personajes se tienen, el criminal decide sacrificarse para dejar que huya la pareja, pues, como anuncia el narrador *en off* “descubrió su alma, pero demasiado tarde.”

La estructura de la película podría dividirse en tres partes coincidentes con la presencia de la protagonista en distintas localidades, que a su vez se relacionan con el conflicto criminal y el aspecto sentimental que motoriza a la trama argumental. Hacia el principio del film, los bajos fondos nocturnos de Buenos Aires son representados con una puesta en escena que remite —con sus calles mojadas, esquinas laberínticas, luces y sombras contrastantes y una nocturnidad que lo engulle a todo— al *film noir* estadounidense (Figura 97): allí Nina es llevada al delito por el perturbado, neurótico y criminal Machado; también es donde Nina utiliza vestimentas llamativas y oscuras, como un tapado de cuero que se ciñe a su cintura, maquillaje que resalta sus rasgos, peinados llamativos y vestidos con escotes (Figura 98). A continuación, el viaje en barco hacia Río de Janeiro y el vínculo sentimental con el doctor Rossi la ubican como una mujer en camino de transformarse en una dama doméstica: su vestimenta se vuelve más modesta, utiliza camisas, delantales, peinados poco sugestivos y casi ningún

---

<sup>114</sup> Aquí nos enteramos que la protagonista es una huérfana criada en un asilo.

maquillaje (Figura 99). Ya en Río de Janeiro, espacio donde se resuelve el conflicto de la trama, Nina transforma nuevamente su apariencia: si bien vuelve a las ropas más sugerentes del inicio del film en Buenos Aires, estas parecen ser de mayor calidad, más sobrias y de tonalidades más claras, como si preanunciara el incipiente matrimonio con Rossi, a la vez que la vuelve un objeto de deseo para los personajes masculinos; es decir, su sexualidad se transforma: pasa de ser una mujer-objeto para los concurrentes a los bares y teatros de los bajos fondos para ser una esposa ideal que mantiene sus aspectos sexualizados a la vez que sugiere un acomodamiento a la vida conyugal con Rossi (Figura 100). En definitiva, el trayecto de Nina parecería expresar la transformación de una mujer que manifiesta una sexualidad abyecta al inicio de la película, para dar lugar a una sexualidad “normalizada” y domesticada en el final.

**Figura 97**

*Pasaporte a Río* (D. Tinayre, 1948)



**Figura 98**

*Pasaporte a Río* (D. Tinayre, 1948)



**Figura 99**

*Pasaporte a Río* (D. Tinayre, 1948)



**Figura 100**

*Pasaporte a Río* (D. Tinayre, 1948)



c) Mujeres burguesas en peligro

El caso de películas como *La trampa* y *El pendiente* expone un lazo con el cine de teléfono blanco<sup>115</sup> que habíamos consignado en el primer capítulo y se acercan al universo ficcional doméstico del cine de ingenuas.<sup>116</sup> En esos films cobraba una gran relevancia la estructura familiar que, como ya pusimos de manifiesto anteriormente, correspondía con un modelo de valores que asignaba a la *integración familiar* un lugar central en los argumentos, consideraba el hogar como el espacio de salvaguarda del amor que excede lo romántico y evita referencias a la sexualidad a la vez que exalta la honradez, el esfuerzo, el trabajo y la bondad. Con los años venideros, el cine de ingenuas sufriría una transformación de la mano de la obra de Carlos Hugo Christensen, quien incursionaría (como vimos en otros capítulos) en films caracterizados por un “proto-Lolitismo”, melodramas eróticos donde la iniciación sexual de las ingenuas sometidas a represión y extrañamiento de su sexualidad “iba fuertemente asociada a las ideas en torno a la ‘mujer moderna’ y su relación con el mundo de las pasiones” (Kelly-Hopfenblatt, 2014, p. 19). Más allá de la crisis que anticipaban estos films de Christensen, sus narrativas aún sostenían que el hogar y la familia deberían mantenerse en su lugar estructural de salvaguarda moral y ética. Sin embargo, al irrumpir la sexualidad en esos hogares, comenzaba a tener lugar un oscurecimiento en los argumentos de las películas, aparejado de la presentación de mujeres nuevas, “cuya liberación significaba una de las amenazas más ciertas al orden tradicional que se buscaba mantener vigente” (Kelly-Hopfenblatt, 2014, p. 23). Asimismo, las películas que discutiremos en este apartado darán cuenta de un marcado dilema en las mujeres que las protagonizan: o bien continúan pregonando —como lo hacía el cine de ingenuas y muchas de las películas más populares de entonces— una construcción femenina que aliente a la “imagen de la chica de barrio cuya mayor aspiración es el casamiento y la maternidad, ratificando así el estereotipo cultural de la mujer como esposa y madre” (Balduzzi, 2020, p. 67), o bien encaran su nuevo rol activo en el cual deben lidiar con los problemas del mundo exterior que amenazan con teñir de perversidad la cotidianidad que están acostumbradas a experimentar.

Alejo Hernán Janín (2015) sostiene que *La trampa* —trasposición de la novela *Algo horrible en la leñera* (1944) escrita por Anthony Gilbert— de Carlos Hugo Christensen es una película que “de cierto modo, reescribe la teoría *noir*, evitando el uso de la figura de la ‘femme fatale’, y presentando un antagonista con rasgos de monstruo de film de terror” (Janín, 2015, p. 9). Así, el film es protagonizado por Paulina (interpretada por Zully Moreno) una joven solitaria que lleva adelante una

<sup>115</sup> Films “claramente influenciados por Hollywood y otros modelos extranjeros, [que] alimentaron los deseos de la audiencia de disfrutar de manera vicaria el extravagante estilo de vida de los ricos” (Karush, 2013, p. 170).

<sup>116</sup> Obras que propugnaban “un universo donde lo tradicional y lo moderno se unieran rescatando lo mejor de cada uno, creando un imaginario de sociedad armónica y homogénea” (Kelly-Hopfenblatt, 2014, p. 5).

vida anodina a causa de haber sido –como nos anuncia una voz en *off*– “víctima de un padre egoísta y dominante” y por ello sufre un “complejo de inferioridad”. A sus 25 años, la protagonista se encuentra subsumida en una vida social casi inexistente ya que además de sostenerse con la renta que le fue otorgada como herencia, sólo ve películas. Paulina forma parte de la Asociación Moral Femenina junto a su amiga Agatha, un espacio donde discuten y participan de debates acerca de problemáticas sociales de las mujeres. Sin embargo, alberga en su corazón el anhelo de conocer un hombre con quien contraer matrimonio y por ello es posible identificar “en el personaje de Paulina el estereotipo de la mujer ingenua, cuya sexualidad y deseo se encuentran totalmente inhibidos” (Janín, 2015, p. 12). La solterona y triste Paulina encuentra en un diario el anuncio de un hombre que busca una mujer adinerada para casarse: Hugo Morán es quien en una primera instancia representará los deseos de la protagonista, pero con el transcurso de la trama se convertirá en un villano peligroso. Primero por correspondencia y luego a través de un viaje a la casa del protagonista en el Tigre, la relación entre los personajes principales parece prosperar, sin embargo, acorde avanza el film, el espectador comienza a descubrir que Morán pretende hacerse con el dinero que heredó de su difunto padre mediante la muerte de Paulina. La humilde Paulina decide dejar de utilizar polleras largas y camisas con cuello alto, además de portar cabellos oscuros y sombreros que le cubren gran parte del rostro, para colorear sus cabellos de rubio, utilizar vestidos con escotes y motivos más llamativos que se ciñen en la cintura a los fines de volverse más atractiva a los ojos de Hugo (Figuras 101 y 102).

**Figura 101**

*La trampa* (C. H. Christensen, 1948)



**Figura 102**

*La trampa* (C. H. Christensen, 1948)



Al llegar al hogar del hombre en el Tigre, Paulina descubre que es un caserón viejo y tenebroso al cual contribuyen la utilización de encuadres que se componen de objetos del hogar que obstaculizan la visibilidad y la iluminación en clave baja y de alto contraste (Figura 103). Una vez que Paulina se casa impulsivamente con Hugo, comienza a interiorizarse en un nuevo universo de personajes y

elementos que la harán dudar de su reciente vínculo. La mucama que asiste en las tareas diarias le anuncia acerca de la existencia de un “alma en pena” que ronda las cercanías –un terreno pantanoso y casi selvático– además de la llegada de una carta para alguien llamado “Paul Deval”, sobre la cual Hugo expresa a Paulina que no debe preocuparse pues es el nombre que utilizaba en Francia como seudónimo para escribir novelas policiales y de misterio, actividad que se vuelve relevante cuando nos enteramos que el ingreso a la leñera donde Hugo dice escribir sus novelas está vedado para Paulina. La carta dirigida a Paul Deval es una extorsión por parte de dos franceses que se encuentran en las inmediaciones del Tigre, quienes dicen saber su verdadera identidad, la de un asesino huido de Francia: lo dejarán en paz a cambio de \$40.000. Hugo/Paul Deval obliga a su esposa a firmar un seguro de vida donde ante cualquier eventualidad sus riquezas pasarán a permanecer bajo la posesión de Hugo. Al mismo tiempo llega al hogar Agatha, la amiga de Paulina, quien demuestra su rechazo al ver la nueva vida y apariencia de la protagonista. Luego de un baile en el cual Agatha ve a los protagonistas bailar frente a una fogata que proyecta sus sombras de manera siniestra sobre su rostro (Figura 104), la amiga de Paulina, en un estado de bronca y excitación, enfrenta a Hugo acerca de sus verdaderos planes.

**Figura 103**

*La trampa* (C. H. Christensen, 1949)



**Figura 104**

*La trampa* (C. H. Christensen, 1949)



Paulina, perturbada por los misterios que rondan el hogar y la extraña actitud de su amiga –quien desapareció sin previo aviso– decide comprar un hogar nuevo con su herencia. Mientras Hugo realiza trámites para conseguir pasajes a los fines de huir del país con una nueva identidad, Paulina se cruza en su camino con Casares, un joven gendarme quien la acerca a una cabina telefónica, que Paulina utiliza para contactarse con una inmobiliaria para adquirir la casa nueva, pero el agente le informa que Hugo retiró el dinero de la operación. En ese momento Paulina se desmaya y es trasladada por Casares a la casa de Hugo, donde toma conciencia del plan del villano y comienza su huida, no sin

antes pasar por la vedada leñera y descubrir para su asombro y horror el cadáver de Agatha. Hugo ingresa a la leñera y Paulina lo enfrenta con coraje mientras sobre su rostro se proyecta una sombra similar a la que se había proyectado antes sobre su amiga (Figura 105).

### Figura 105

*La trampa* (C. H. Christensen, 1949)



Casares ingresa al recinto, acaba con la vida del asesino y estafador y, luego de que llegue la policía a la escena del crimen, resuelven el misterio de la identidad de Hugo Morán/Paul Deval, mientras notan que “el sexo débil es verdaderamente el más poderoso”, ya que Paulina pudo enfrentar a su villanesco esposo. A continuación, el film finaliza con la voz en *off* que dio inicio a la película, que anuncia que la historia de Paulina “no será una excepción mientras existan seres solitarios que esperan su destino perdidos en las grandes ciudades”.

Janín afirma certeramente que Paulina ingresa a un mundo donde reconocerá una masculinidad aprobable en contraposición a otras versiones de la misma noción. En ese sentido, Agatha, con su vestimenta varonil y su afán de conocer la verdad es asesinada por el perverso Hugo y depositada en la leñera: “es en este espacio vedado a lo femenino en el que aparece Agatha, muerta, ya sin vida, acaso un castigo a su masculinización” (Janín, 2015, p. 16). Como contraste al posesivo, ocultador y siniestro Hugo Morán, el gendarme Casares se presenta como pulcro, caballeroso y joven, con lo que resulta ser un hombre ideal para Paulina, además de haber tenido el coraje de acabar con la vida del criminal Morán. En un doble movimiento, el film instituye el lugar que debe tener la mujer en la sociedad, sin recalar en una construcción masculinizada de sí misma, a la vez que debe conformar un matrimonio con un agente del progreso de la sociedad, un miembro de las fuerzas de seguridad. La presencia de oficiales de policía que aprueban su accionar frente al asesino y la voz en *off* que introduce y da cierre al relato parecen afirmar el modelo de feminidad que debe ceñirse a la unión matrimonial y a las tareas hogareñas alejadas de las problemáticas de la vida urbana.

El film *El pendiente* (1951) de León Klimovsky, que mencionamos en el segundo capítulo, presenta una variación sobre los mismos temas, pero en esta película el rol femenino es más activo, y la forma en que se resuelve el conflicto complejiza en varios aspectos la noción del matrimonio, incluso si, como sugerimos anteriormente, su resolución se adecua al modelo de *integración familiar*, aunque desde una perspectiva ambigua. Al iniciar la película una silueta femenina ingresa nerviosamente a una gran casa y se dirige silenciosamente hasta su habitación, donde –tras mirarse en el espejo con enorme disgusto (Figura 106)– toma un conjunto de cartas y las quema en una estufa. Allí, a causa de lo que su voz *over* define como un “error estúpido” comienza el *flashback* en el que Hilda recuerda el cortejo por parte de su marido, Roberto, pero a la vez, cómo cayó en el engaño que urdió Varela, el chantajista que durante parte del film la extorsionará con las cartas de amor que la misma escribió mientras se encontraba de vacaciones. Durante ese período la protagonista decide, en un primer momento, tener una aventura con Varela. Sin embargo, al verlo besándose con otra mujer, Hilda decide dejarlo despechadamente para emprender un vínculo con Roberto, más atento, respetuoso, virtuoso y honesto, aunque mayor de edad que la protagonista, a quien le ofrece una vida de buen pasar económico y honradez, por lo cual decide casarse apresuradamente. No obstante, la felicidad se ve truncada cuando Hilda pierde espontáneamente un embarazo, pero para levantar sus ánimos, Roberto organiza una fiesta de cumpleaños a la cual asisten todos los niños del barrio, que obtienen regalos por parte de Hilda, quien al final de la fiesta recibe de su marido un par de pendientes. Nuevamente la alegría de la pareja dura poco pues pronto Hilda recibe una llamada de Varela, quien pretende extorsionarla por \$50.000 a cambio de que éste no envíe las cartas de amor que ella alguna vez le escribió. Con la quema de cartas que da inicio al film finaliza el *flashback*, momento en que la protagonista decide dirigirse a la casa del villano, quien ostenta un estilo de vida hedonista y siniestro, antes de abordar a Hilda violentamente. Ésta logra zafarse y huye, pero cuando llega a su hogar descubre que perdió en el departamento de Varela uno de los pendientes que su marido le había regalado. Al regresar allí encuentra el cadáver del chantajista y es enfrentada por quien lo asesinó, que le exige le dé el dinero de la extorsión. Hilda huye despavorida mientras la ciudad parece haber tomado una tonalidad oscura y laberíntica (Figura 107) y al llegar a su casa se acuesta inmediatamente en su cama, antes de que llegue Roberto.



**Figura 106***El pendiente* (León Klimovsky, 1951)**Figura 107***El pendiente* (León Klimovsky, 1951)

Al día siguiente, aún perturbada y creyendo ver al asesino entre la multitud urbana, Hilda decide acudir a la policía; allí, en un estado de alteración nerviosa, se encuentra con la foto del asesino de Varela. La policía organiza una redada en la cual Hilda funcionará como “carnada” para atraer al presunto asesino en el humilde barrio donde vive. Allí, sobrecogida por la situación de pobreza en que viven varios de los habitantes, entra en el hogar del sospechoso, quien la aborda violentamente, pero es interrumpido por la llegada de la policía, quien lo detiene a pesar de su clamor de inocencia. Cuando llega a su hogar, Roberto arma una maleta y comenta a su esposa cómo la confianza, la comprensión y el perdón son necesarios para una vida matrimonial plena, para luego afirmarle que el lechero encontró el pendiente. Sin embargo, a la mañana siguiente, el lechero niega haber encontrado el pendiente, con lo que Hilda cae en la cuenta de que fue su marido quien acabó con la vida del extorsionador. Poco después la policía llega al hogar para detener a Roberto, aunque el comisario explica que pronto saldrá en libertad por haber actuado “en defensa propia, y en defensa del honor de su esposa”. Mientras Roberto es acompañado por los policías a la salida del hogar, vemos a Hilda sola y oímos las palabras que él anteriormente había dicho para calmar a su mujer: “un buen marido ayuda siempre a su esposa, lo comprende todo, lo perdona todo”. Esa línea de diálogo resume temáticamente el film: el matrimonio debe basarse en la confianza mutua pues la deshonestidad erosiona el vínculo forjado a pesar del sufrimiento y los errores del pasado.

En ese sentido el film parecería buscar redimir una imagen de la mujer basada en la desviación del camino de pureza para formar una familia, pues el infortunio causado por haber confiado en el maléfico Varela y el peso de la extorsión que tal relación acarreó imposibilitaron que Hilda alcanzara la felicidad matrimonial con Roberto. Sin embargo, su marido se encuentra dispuesto a sacrificar la paz hogareña –por el tiempo que dure la pena– para poder recuperar la vida conyugal en un futuro.

Esto implica una lección para Hilda, quien de ahora en adelante deberá permanecer en su hogar, pues las consecuencias de su *mal paso* en el pasado llevaron a Roberto a la prisión. En definitiva, la película glorifica la defensa del honor y la honestidad de un hombre respetable como Roberto, quien debe tomar medidas severas para alcanzar una vida matrimonial plena, y reafirma el deber femenino de permanecer en el hogar como guardiana de valores, incluso si la posibilidad de tener hijos es dificultosa. Junto a *La trampa*, estas películas son continuadoras temáticas –y hasta formales, ya sea por las características tanto de los personajes como de los entornos que transitan– de los contenidos de los films “de ingenuas”, incluso si en su narración y en su puesta en escena contienen elementos propios del cine negro. Más allá de eso, estas mujeres no optan por convertirse en *femmes fatales* sino que, desde su lugar de “mujeres atrapadas”, deben escapar de artimañas tramadas por los hombres fatales de quienes caen víctimas. Por ello, el tipo de dinámica que se da entre los personajes principales de las películas –en especial en *La trampa*– se asemeja al género gótico, donde una joven es atrapada por un villanesco personaje masculino que la encierra en una morada tenebrosa. En el caso de *El pendiente*, la estructura narrativa y el sistema de personajes del gótico se extrapola a los espacios en los que transitan los protagonistas, de una manera similar a la que Esquenazi (2018) describe en relación con la inversión del gótico que se da en las estructuras narrativas del *noir*.

Hasta este punto, las representaciones femeninas responden en gran medida a la forma descrita por Laura Mulvey en la construcción de una mirada masculina, aunque con algunas excepciones en el desenlace de sus conflictos que compone una imagen totalizadora de las mujeres. En ese sentido, cabe destacar que no necesariamente esto implica que en esos casos particulares no exista una mirada masculina que las vuelva objetos del deseo en varias instancias de las películas, incluso si Elena en *A sangre fría* y Flora en *Deshonra* se encuentran gran parte del film ataviadas con ropas asociadas a su trabajo y a su reclusión (en el caso de la protagonista del film de 1952). Todos los personajes femeninos sufren una transformación en su aspecto, que parece dar cuenta de la manera en la que asimilan su participación en el conflicto de la trama y su estado concurrente respecto de su situación sentimental. En varias ocasiones durante las películas las protagonistas aparecen encuadradas dentro de planos que permiten visibilizar sus vestimentas, maquillajes y peinados bajo iluminaciones que resaltan sus rasgos y figuras. La repetición del martirio de la *pasión* por el que transitan las protagonistas hace que muchas veces los efectos climáticos se sumen a estas *imágenes-afección*,<sup>117</sup> en especial en momentos definitivos de las obras: el escape de Flora en *Deshonra* (Figura 108), el descubrimiento de la ausencia

---

<sup>117</sup> Tal como las entiende Gilles Deleuze (2003).

de un pendiente por parte de Hilda en el film de Klimovsky (Figura 109) y la revelación final de la identidad de Hugo Morán y el efecto que esta produce en Paulina durante las últimas escenas de *La trampa* (Figura 110) ponen en el rostro de estas mujeres el peso del sufrimiento por confiar en personajes masculinos siniestros. En ese sentido, el placer masoquista que sugiere E. Ann Kaplan se atañe a desenlaces donde las protagonistas se sacrifican por sus hijos, por el bienestar de sus parejas, para escapar de la villanía de sus intereses románticos o para liberarse de ataduras del pasado. Por estas razones, es posible afirmar que la representación femenina en estas películas se acerca a las *femmes atrapeés* de Jans Wager, mujeres que desean más de lo que deberían: la consumación de un vínculo con un hombre que satisfaga sus deseos, que pone en primer plano aspectos de su sexualidad que no habían sobresalido hasta el momento del encuentro. En ese sentido, su pasión resulta un tránsito hacia un sometimiento al orden tradicional y patriarcal, en un contexto en el que se ponían en juego las convenciones de las instituciones familiares y se resignificaba la tarea de las mujeres en la sociedad, tal es el caso de las empleadas domésticas, reflejado en las enfermeras de las películas que analizamos.

**Figura 108**

*Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952)



**Figura 109**

*El pendiente* (León Klimovsky, 1951)



**Figura 110**

*La trampa* (C. H. Christensen, 1949)



## II. Malas mujeres

Como vimos más arriba, Ricardo Manetti (2000) desarrolla esta categoría de personajes femeninos aludiendo a la carrera de Mecha Ortiz y Laura Hidalgo, actriz que protagoniza *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954), el film que mejor ejemplifica la relevancia de este tipo de personajes en argumentos que las ponen en un lugar central como seres malévolos, capaces de engullir a todos los miembros del universo ficcional en el que circulan. Con Mecha Ortiz, se esquematiza en el cine argentino la figura arquetípica de la *vampiresa*, cuyo exponente más importante a nivel internacional son las interpretaciones de Marlene Dietrich. No obstante, Manetti sugiere que en estas representaciones existe un grado de moralización en el cual “prima la normativa del género: la defensa del honor femenino, la glorificación del arquetipo maternal, el sacrificio de la dama y su renunciamiento, y el castigo ejemplarizador para las mujeres que se atreven a gozar con su deseo” (Manetti 2000, p. 220). Este tipo de caracterizaciones responden en mayor medida a las versiones tradicionales de mujeres que “dieron el mal paso”, pues al final de sus trayectos en la trama argumental logran redimirse –si bien es con el peso de la culpa al pagar por sus pecados– y responder a las demandas de una sociedad que las interpelaba. En realidad, este tipo de mujeres que utilizan la belleza, sofisticación y el glamour para capturar hombres de la alta sociedad en eventos como fiestas y ceremonias, y que se presentan “como un ser frío y cínico (...) no es sin embargo independiente, por el contrario, depende absolutamente de ese hombre poderoso que ‘la mantiene’ y satisface sus caprichos” (Balduzzi, 2020, p. 67). Nuevamente, encontramos en esta descripción una identificación parcial de los rasgos de estos personajes femeninos, ya que en otras ocasiones se suelen aprovechar de hombres que no pertenecen de manera exclusiva a sectores pudientes. Tal es el caso de Alberto, el protagonista de *Camino del infierno* (Luis Saslavsky y Daniel Tinayre, 1946), un humilde estudiante de academias de artes plásticas, quien es seducido por Laura –interpretada por Mecha Ortiz–, una viuda rica que acaba por poseerlo y celarlo constantemente. La representación que mejor responde a la descripción de Balduzzi es aquella desarrollada por Laura Hidalgo en *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954). En esa película, la frívola y cínica dama hace uso de todos sus vínculos con el resto de los personajes masculinos de la película y busca obrar como una suerte de marionetista para manipular a su favor la secuencia de eventos que se desenvuelven en las inmediaciones de su hogar, sin importarle llevar a la perdición a su marido y las relaciones extramatrimoniales que lleva adelante.

De ese modo, las protagonistas femeninas de estas obras aluden de manera clara a las *femmes fatales* del *film noir*. Mary Ann Doane (1991) considera que el poder de las mujeres fatales

[...] es de un tipo peculiar en la medida en que generalmente no está sujeto a su voluntad consciente, por lo que parece difuminar la oposición entre pasividad y actividad. Es una figura

ambivalente porque no es el sujeto del poder sino su portador (las connotaciones de enfermedad son apropiadas aquí). De hecho, si la *femme fatale* sobrerrepresenta el cuerpo es porque se le atribuye un cuerpo al que a su vez se le da agencia independientemente de la conciencia. En cierto sentido, tiene poder a pesar de sí misma. La evacuación de la intención de sus operaciones es plenamente coherente con el reconocimiento epistemológico otorgado al concepto psicoanalítico recién nacido del inconsciente. La *femme fatale* es una articulación de miedos que rodean la pérdida de estabilidad y centralidad del sí mismo, el "yo", el ego. Estas ansiedades aparecen de manera bastante explícita en el proceso de su representación como ansiedad de castración (Doane, 1991, p. 11).

Los personajes femeninos en las películas que estudiaremos son portadoras de un poder que les permite manipular a los *weak guys* arquetípicos que, impactados por una presencia femenina, sufren el *shock* de la concientización del conjunto de miedos e inseguridades que el conocimiento femenino supone para ellos. Este rol entre pasivo y activo de la *femme fatale* provoca que se desmoronen los convencionalismos que el mundo parecía brindarles, a través del descentramiento y desestabilización de sus egos masculinos. El cuerpo de la *femme fatale* es un objeto epistemológico que desnuda verdades no sólo sobre los mecanismos detrás de los conflictos de la trama argumental, sino sobre los personajes mismos, tanto mujeres como hombres, protagonistas y antagonistas. Hacia el final todos sufrirán el castigo de haber sido testigos de un desvelamiento, tanto hombres atrapados como mujeres fatales. Veamos cómo en *Camino del infierno* y *Caídos en el infierno* tienen lugar estas operaciones.

En el film de Saslavsky/Tinayre, que habíamos inscripto como uno de los antecesores inmediatos del cine negro en Argentina (anterior al estreno de *A sangre fría*) Alberto sale de su lujosa casa, luego de discutir con Laura, su esposa, quien amenaza con quitarse la vida si Alberto no atiende a sus demandas, y vaga en la noche húmeda hasta llegar al humilde departamento de Irene, su amante. Allí, el protagonista rememora los hechos que llevaron a que se encuentre en medio de una tensión adúltera entre su alterada esposa y su apasionada amante. Un *flashback* inicial nos ubica en la vivienda de la juventud del protagonista, un pobrísimo rancho donde su resignada madre escribe una carta a Alberto solicitando ayuda económica. Alberto es un frustrado aspirante a artista plástico, que vive junto a su colega Esteban y a su mucama Nora. Esteban comunica a sus convivientes que esa noche tenía acordada una cena con una viuda rica, cuyo vínculo podría ayudar a mejorar sus modestas vidas, sin embargo, al haber asumido otro compromiso, solicita a Alberto que acuda a la cena. En la suntuosa morada de la familia Simrock, el protagonista siente una inmediata atracción por Laura, una seductora mujer ataviada con ropas caras y muy denodados maquillaje y peinados: allí comienza un vínculo sentimental en el cual el control sobre el otro tiene más peso que el afecto que se profesan. En una reunión los amigos conversan acerca del asesinato de una mujer por parte de su esposo; en ese

momento, Alberto llama la atención sobre la frase “mi pobre mujer”, la cual –según el protagonista– sugiere la falsificación del afecto por parte del marido, quien habría utilizado la frase para generar simpatía durante el juicio. La relación avanza con los constantes celos y victimizaciones de Laura, a la vez que Alberto comienza a trabajar en la empresa que Laura heredó de su difunto marido, con lo cual profundiza su dependencia al dominio de su pareja que lo conduce así al eventual matrimonio. A continuación, el *flashback* que dio inicio al film finaliza, ya que investigadores de la policía llegan al departamento de Irene para interrogar a los personajes, sospechosos en la dudosa muerte de Laura Simrock. En la comisaría, Ana —mucama de la familia Simrock— relata una discusión entre Laura y Alberto, intermediada por la hermana de la viuda, que recomienda a Alberto alejarse unos días para que Laura se calme. En otro *flashback*, la hermana de Laura relata cómo el empleo en la fábrica se convirtió en una sujeción para Alberto cuando se volvió uno de los principales accionistas de la empresa y esa presión incidió en las intenciones del protagonista de alejarse de su esposa. A continuación, Irene relata cómo Alberto la rechazaba de inmediato a causa de que su belleza y juventud podían convertirse en un inconveniente para su relación afectiva y laboral con Laura.

Existe una profunda diferencia tanto en la presencia física (en atuendos, como en posturas y gestos) como los espacios en que circulan y las tareas que realizan los dos intereses amorosos del protagonista: por un lado, Laura, usualmente ataviada con ropas de alta costura con amplias hombreras y altos cuellos, postura erguida –lo que le da un aspecto imponente– y rostro maquillado finamente, con una blancura casi de porcelana, cabello rubio brillante y bien peinado (Figura 111); por el otro, Irene –sin ser menos cuidadosa en la elección de sus vestimentas–, resulta más modesta, en su trabajo siempre está dispuesta a realizar tareas que ordene Alberto y para tales labores su atuendo se adecua, a través de trajes poco llamativos y de tonalidades bajas, poleras con cuellos altos y sobretodos de paño, su peinado es corto, con cabellos crespos y oscuros poco acomodados, y su rostro no es resaltado con maquillaje (Figura 112).

**Figura 111**

*Camino del infierno* (Tinayre y Saslavsky, 1946)



**Figura 112**

*Camino del infierno* (Tinayre y Saslavsky, 1946)



Asimismo, los espacios que habitan las dos mujeres son completamente diferentes: por un lado, la ostentosa mansión de Laura con sus amplias escaleras, cortinados de seda y lujosos muebles, aunque fotografiada con una iluminación de clave baja y altos contrastes (Figura 113); por otro lado, la residencia donde vive Irene con su pequeña hija, un pequeño y modesto departamento con unos pocos muebles viejos, paredes despintadas, al que, sin embargo, la luz ilumina por completo (figura 114). Al solamente reposar en los distintos sillones y camas, la casa de Laura parecería ser un lugar de esparcimiento, donde toda tarea es realizada por personal doméstico; a diferencia del departamento donde vive Irene, el cual parecería no contar con ninguna comodidad, pero al ser continuamente cuidado por la mujer sugiere una habitabilidad mucho mayor que el oscuro caserón de Laura, el cual se asemeja más a un castillo gótico que a un apacible hogar donde formar una familia.

**Figura 113**

*Camino del infierno* (Tinayre y Saslavsky, 1946)



**Figura 114**

*Camino del infierno* (Tinayre y Saslavsky, 1946)



De nuevo en el film, cuando Laura se anoticia de la presencia de Irene en la oficina de Alberto, lo obliga a despedirla de la empresa, tarea que asume con una insensibilidad inusitada, luego de que Laura amenace con suicidarse. Posteriormente, en un raptó de rabia, Laura intenta suicidarse fallidamente, por lo cual el doctor de mujer aconseja a Alberto que “no la contradiga” y más adelante el profesor Lazcano —psicólogo— advierte al protagonista que esté al tanto de la posible adquisición de un revólver por parte de su esposa, ya que “no lo usará sobre sí misma, sino sobre otras personas”. Un preocupado Alberto se arrepiente de la decisión de despedir a Irene y decide disculparse con su empleada y devolverle su trabajo. Irene reconoce el gesto noble de Alberto —quien la llama “valiente y buen soldado”— y los dos comienzan una relación extramatrimonial.<sup>118</sup> Alberto quiere convencer a su esposa de divorciarse, pero los médicos y la hermana de Laura aconsejan que no lo haga y que trate

<sup>118</sup> El film sugiere una solución a los problemas del protagonista al fundir en un mismo plano el paso de la tormentosa noche a la soleada mañana.

de sostener la relación al menos durante dos semanas por el delicado estado de salud de su mujer. Al finalizar el *flashback* del testimonio de Irene, el profesor Lazcano narra el momento de mayor paranoia de Laura, quien, al encontrar una foto de la amante de su esposo, compra un revólver y escribe cartas de suicidio. El breve testimonio de Lazcano finaliza y tras ello, cuando Alberto presta declaración emite las palabras “mi pobre mujer” (frase que anteriormente adujo que era la autoimplicación discursiva de un acusado por asesinato) y se desmaya. A pesar de ello, los policías y declarantes coinciden en que lo ocurrido con Laura fue un caso de suicidio. Un apesadumbrado, conflictuado e incluso celoso Alberto continúa su relación con Irene y se dirige una última vez a la casa de Laura, seguido por Irene, a quien le confiesa entre lágrimas que –al reconocer la posibilidad de que Laura asesine a su amante– colocó cápsulas de un medicamento altamente nocivo en el agua que su esposa se encontraba a punto de beber. Un perturbado Alberto cree oír la voz de Laura mientras Irene lo acompaña a la salida y en la pantalla se sobreimprime la frase “creían ir hacia la luz, en realidad recorrían el ‘camino del infierno’”.

En resumidas cuentas, la película del dúo Saslavsky/Tinayre pone en tensión dos modelos de feminidad, a la vez que articula en el personaje masculino la necesidad de satisfacer sus necesidades socialmente masculinas de conformar una familia con una mujer que se supedita a sus demandas y que a la vez no domine económicamente al hombre. Por un lado, se encuentra una mujer atractiva y pudiente, con una presencia dominante y altiva, pero que esconde ansias de controlar a los hombres que le atraen. En ese sentido, la representación de Laura en la película es a grandes rasgos muy similar a la caracterización de las *femmes fatales* que realiza Mary Ann Doane: a causa del poder que la antagonista femenina porta durante la primera parte del film, Alberto sufre una crisis en su psiquis que lo conduce por un cataclismo epistemológico al conocer íntimamente a Laura. Dicha crisis provoca una eclosión en su propio ego, una perturbación que lo lleva a cometer un crimen y que impide su felicidad al emprender una nueva relación con Irene. Asimismo, el vínculo sentimental con Irene implica una aprobación de un modelo de feminidad afín a aquél que se contraponía a las vistosas y elegantes damas de la noche en las películas protagonizadas por Carlos Gardel: es la mujer trabajadora y humilde del barrio, que ofrece su comprensión y amor incondicional al protagonista masculino más allá de los posibles errores que él pudiese cometer, incluso si el protagonista asesinó a otra mujer, tal es el caso de Alberto en *Camino del infierno*.

En *Caídos en el infierno* (1954) de Luis César Amadori seguimos una aventura de infidelidad, traición, asesinato, robo y extorsión que tiene en el centro a Wanda (interpretada por Laura Hidalgo), quien mantiene una relación adúltera con Adrián, amigo de su esposo, Guillermo Brandsen, un respetado empresario de seguros de la alta sociedad del pueblo de San Jorge. Guillermo invita a su



secretaria, Renata Brissol, a celebrar un nuevo contrato de seguros con un brindis en su hogar. Pero este vínculo se ve bruscamente alterado cuando, mientras le muestra a la joven un revólver que creía descargado, el hombre inadvertidamente le dispara. Wanda descubre el cadáver durante la fiesta que tiene lugar esa noche, entierran el cuerpo en el amplio jardín de la casa y sobre el montículo resultante plantan semillas de tulipanes para que cuando crezcan no generen ninguna sospecha (Figura 115). A la mañana siguiente, Wanda recrimina a Guillermo su cobardía y su poca iniciativa, y expresa que sólo está con él por el dinero, pero que aprovechará el asesinato involuntario de Brissol para manipularlo y disfrutar de las comodidades que ese matrimonio le brinda. Mientras tanto, el optimista, carismático y cordial inspector Nielsen comienza a investigar la desaparición de la secretaria, e interroga al matrimonio. Al mismo tiempo llega al pueblo Stefano, novio de Renata, quien pretende que Guillermo y Wanda le otorguen dinero a cambio de su silencio. Wanda accede reluctantly a sus demandas, pero la situación se complica cuando Guillermo pierde la mayor parte del dinero de su aseguradora en un rescate a un terreno incendiado. Cuando Stefano descubre el *affaire* entre Adrián y Wanda, el chantajista quiere abusarla y amenaza a la mujer y su marido, pero Wanda lo asesina con el mismo revólver utilizado en el crimen de Renata. Luego de convencer a las autoridades de su defensa propia ante la muerte del chantajista, la ambición y obstinación de Wanda en la posibilidad de manipular a todos los miembros de la comunidad se encuentran en su punto más alto. Poco después, los agentes de vialidad anuncian que dinamitarán el sector que coincide con la zona donde está enterrado el cadáver de Renata para hacer pasar una ruta. Mientras el inspector Nielsen esclarece el camino del dinero que unía la extorsión de Stefano con el matrimonio Brandsen, Wanda descubre que Adrián mantiene otra relación adúltera con la esposa de otro amigo y desea acusarlo por violación. Sin embargo, Nielsen le informa a Wanda que su marido sufrió un infarto, momento en el cual la esposa de Guillermo decide detener su plan para cuidar a su marido. Transcurren tres meses pacíficos que son interrumpidos por la espontánea visita del inspector Nielsen, quien devuelve a Guillermo el arma implicada en el crimen de Stéfano (ahora un caso cerrado) y consulta a Wanda acerca de qué fertilizante usa para los tulipanes que crecen en loma bajo la cual yace el cuerpo de Renata (aunque no lo sepa). Wanda responde, casi sin pensar “Renasol”. A la noche, durante una fiesta en casa de los Brandsen, una furiosa Wanda complota con Cogan, socio de Brandsen, huir con todo el dinero de la aseguradora de Guillermo. Este último, perturbado por su delicado estado de salud y la posibilidad de que se descubra el entramado criminal que inició con la muerte de Renata, protagoniza un escándalo en estado de ebriedad que acaba con Wanda confesando su infidelidad con Adrián. Brandsen responde golpeándola brutalmente y encerrándose en su cuarto. Al mismo tiempo, el inspector Nielsen tiene una revelación al reconocer la palabra “Renasol” como un desliz freudiano que significa la conjunción de las palabras Renata Brissol (Figura 116). Mientras a la mañana siguiente llegan los obreros a dinamitar el espolón del terreno de

la familia Brandsen y Wanda detalla su huida con Cogan, se oye la explosión y el ingreso al hogar de los policías para interrogarla. Wanda se victimiza y afirma que fue manipulada por Guillermo. Sin embargo, Nielsen la interrumpe y le informa que están allí pues su esposo se suicidó y dejó cartas que la incriminan. Mientras el cadáver de Brandsen yace sobre el túmulo de las flores, la mujer es arrestada (Figuras 117 y 118).

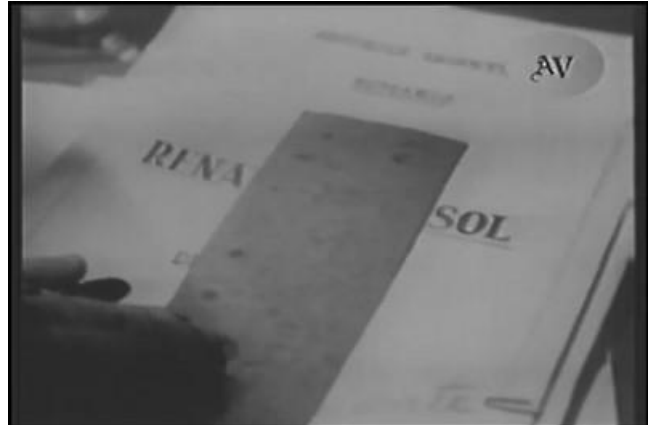
**Figura 115**

*Caídos en el infierno* (L. C. Amadori, 1954)



**Figura 116**

*Caídos en el infierno* (L. C. Amadori, 1954)



**Figura 117**

*Caídos en el infierno* (L. C. Amadori, 1954)



**Figura 118**

*Caídos en el infierno* (L. C. Amadori, 1954)



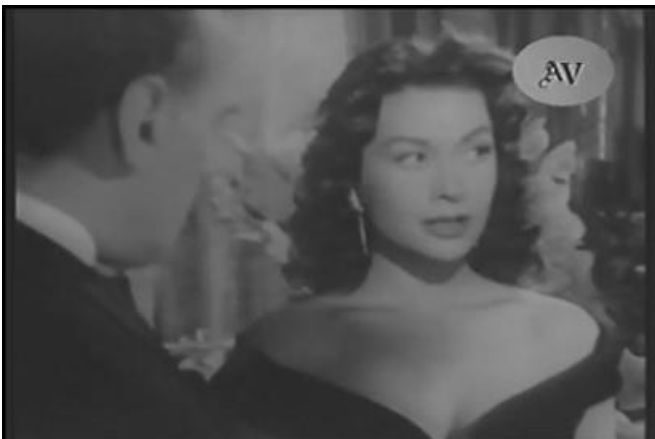
En el film de Amadori Wanda es una *femme fatale* plenamente consciente de que su sexualidad contiene un poder que le permite dominar a hombres y con cada uno intenta planes utilizando la seducción como arma. Paradójicamente, el inspector Nielsen es el único que no cae presa de sus encantos, pues cada vez que este personaje se hace presente lo hace con una cordialidad, respeto y amabilidad que resultan similares a un cortejo anticuado (esto quizás pueda intuirse a base de que el personaje de Nielsen es un hombre de entrada edad). Con esto, pareciera sugerirse que existe en la contemporaneidad del film un peligro referente a las mujeres de gran belleza y seguras de sí mismas, portadoras de una sexualidad capaz de acabar con las ambiciones de hombres jóvenes, orgullosos y trabajadores. Por otro lado, el aspecto freudiano de la resolución del conflicto pone de manifiesto el

conocimiento por parte de Nielsen –el único hombre exento del pecado del deseo– de que su ego puede ser mancillado al caer bajo la manipulación de una figura femenina. El resto de los hombres de la película sufren una crisis similar a la de Alberto en el film de Saslavsky/Tinayre, son arrastrados por la fuerza de la mujer fatal al vincularse con una mujer nociva para sus psiquis, que con el conocimiento de la sexualidad femenina se desequilibran y llegan a la ruina (su propia muerte, la desintegración de sus matrimonios, la pérdida económica).

De esta manera las dos películas que analizamos en este apartado representan más fielmente el modelo de cine negro vinculado a una *femme fatale* que se acopla al conflicto y motoriza gran parte de éste, a la vez que fija en el conflicto al personaje masculino y le ofrece la ilusión de un mundo distinto a la anomia constante en la que se encontraba inserto. Esto es más evidente en *Camino del infierno*, ya que Alberto se encuentra al inicio del film en una situación económica dura, alejado de su sufriente familia, hasta que conoce a la viuda y rica Laura, que le promete una vida más holgada y un trabajo en una empresa; sin embargo, el carácter celoso y controlador de su nueva esposa lo llevará a asesinarla para luego cargar con una culpa que le impedirá concretar la felicidad con su nueva novia, Irene. Por otro lado, *Caídos en el infierno* termina con el suicidio del marido que incrimina a la envilecida esposa como encubridora del asesinato que da origen al argumento: existirá para ella una condena real en la cárcel. Asimismo, el final condenatorio tanto para hombres como para mujeres coloca a las protagonistas de estas obras fuera de la posibilidad de ordenamiento familiar bajo un orden patriarcal al pervertir a hombres trabajadores, alejándolos de la conformación de hogares tradicionales. No obstante, en estas películas la cámara muchas veces se detiene a resaltar la belleza física de estas mujeres y sus vestidos que se ciñen en las cinturas, más específicamente en la interpretación de Laura Hidalgo, cuyo vestuario incluye escotes y cortes que dejan ver más partes de su piel (Figura 119). En ese sentido, pareciera que el final trágico al que estas mujeres son conducidas es una condena a su exploración de la sexualidad.

### Figura 119

*Caídos en el infierno* (L. C. Amadori, 1954)



## Mujeres enigma

Por último, abordaremos en primer lugar el caso de *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949) que elabora un modelo femenino que es a la vez víctima y victimaria. La descripción de las características de este personaje no se lleva a cabo a través de la experiencia unívoca de la protagonista, sino también a través de la reconstrucción que hacen los personajes masculinos de la obra, quienes recuerdan distintas etapas de la vida de Elena Valdez. La película relata, a través de una estructura narrativa compleja compuesta por una serie de *flashbacks*, los hechos que llevaron a la muerte de la protagonista. Elena Goity (1999) considera que el film forma parte del ciclo de policiales psicológicos inspirados por la corriente francesa del cine negro<sup>119</sup> a la vez que su compleja estructura ha sido reconocida, según Claudio España (1998), como una de las manifestaciones tempranas en el cine argentino de una fisura en la textura del cine tradicional.<sup>120</sup>

El film inicia con la imagen de las manos de la protagonista ejecutando sobre un piano un concierto, mientras la cámara panea y nos permite vislumbrar en primera instancia al silencioso público que presta atención a Elena, para detenerse en dos hombres que la observan, uno en un palco y el otro detrás de las bambalinas. Una voz en *off* masculina nos advierte del trágico final que sufrirá la protagonista y luego nos indica que su extrañeza proviene de un suceso que tuvo lugar unos 15 años antes del inicio del film. Allí tiene lugar el primero de los *flashbacks* que estructuran la película: Elena, entonces una huérfana adolescente, forma parte de una troupe de circo cuyos miembros le tienen un gran afecto. El narrador expresa que su soledad “es peligrosa” y nos cuenta sobre un frustrado payaso, quien se acerca al camarín de Elena. Las notas de la música de Manuel de Falla que da nombre a la película junto a la proyección de una sombra ominosa sobre la muchacha nos sugieren que el payaso abusó a la protagonista durante su adolescencia (Figura 120). El *flashback* finaliza al contar cómo los hombres la desean, en especial Méndez, un pintor obsesionado con la pianista y “de moral muy dudosa”. A continuación, se nos explicita que lo que habíamos oído es una voz *over*, perteneciente a Carlos, mánager de la pianista, quien conoce varios detalles de su vida. Una perturbada Elena huye del escenario agitada y luego, en la oscura, neblinosa y húmeda noche, es llevada por Méndez a su casa, donde, luego de mostrarle un retrato que la impresiona fuertemente, quiere tomarla por la fuerza. En ese momento comienzan a sonar las notas de la “Danza del fuego” y la iluminación se vuelve expresiva

<sup>119</sup> “Zigzagueando en la cronología de la historia, reiterando acontecimientos desde distintos puntos de vista, encabalgando *raccontos* de los diversos personajes, en el relato se privilegia una verdad dramática antes que histórica y el gusto por la retórica más que por la verosimilitud de lo contado” (Goity, 1999, p. 432).

<sup>120</sup> “A partir de 1945, es posible advertir signos de fatiga y agotamiento en el viejo sistema narrativo, en los cuestionados modos de representación de films tales como *La cabalgata del circo* (1944, Mario Soffici) y *Danza del fuego* (1948, Daniel Tinayre)” (España, 1998, p. 46).

cuando una luz estroboscópica ingresa por uno de los costados (Figura 121). Elena golpea en la cabeza a Méndez, quien cae inconsciente, al mismo tiempo que Carlos entra en escena, ayuda a la protagonista a huir y luego elimina todo rastro de su presencia allí.

**Figura 120**

*Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949)



**Figura 121**

*Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949)



La escena funde con la denuncia de Carlos, quien se encuentra en un despacho de la comisaría donde asegura que un médico asesinó a la protagonista, pero los policías, liderados por el inspector Romero, creen que fue un accidente. La trama nos conduce al sufrimiento del médico Raúl Saldívar, quien llora la muerte de Elena en una parroquia. Cuando la cámara llega hasta su llorosa mirada, tiene lugar otro *flashback*: el recuerdo de su apresurado pero apasionado casamiento con Elena en una capilla de un poblado rural. Al llegar al hogar, una figura masculina los observa por una ventana, en medio de una tormenta. Raúl comienza a ejecutar en el piano la “Danza del fuego” de Manuel de Falla, y se escucha un grito desde la habitación donde se encontraba Elena. Cuando el hombre sube, descubre el ventanal abierto. Luego de que finalice el *flashback*, el inspector Romero toma declaración a Raúl y le anuncia la exhumación del cuerpo de Elena. En un nuevo retroceso Raúl recuerda cómo conoció a Elena, durante el interrogatorio que el inspector Romero le había realizado a la mujer acerca del asesinato de Felipe Morel. Cuando Elena se desmaya presa de la ansiedad que la indagación implica, el médico indica al policía y al mánager que la protagonista necesita descansar pues se encuentra bajo un pico de estrés. Ya en el hospital, Elena narra a Raúl —como una estructura de cajas chinas— la perversa obsesión que Morel tenía con ella, que el film decide retratar con una jaula con un pájaro que se interpone entre los personajes (Figura 122).<sup>121</sup> Sin embargo, Elena omite mencionar que asesinó a Morel cuando este intentó abusar de ella. A la mañana siguiente el inspector Romero expone a la protagonista un guante femenino, que la mujer finge no identificar, pero luego, en privado, Elena

<sup>121</sup> La puesta en escena aquí parecería querer demostrar la situación de la protagonista.

explica a Raúl que el guante es suyo. La mujer le pide al médico que se dirija a su hogar para hacer desaparecer el otro guante. Raúl cumple con su pedido, sin saber que alguien lo vigila detrás de unas cortinas. Meses después, Elena solicita ayuda a Raúl pues ha aparecido el otro guante. En la casa de la pianista, el médico es testigo del control y sobreexigencia excesivos de Carlos, quien le anuncia a la pianista que deberá realizar más conciertos, en contra de las recomendaciones del médico. Mientras en la banda sonora Carlos expresa que a medida que más quería acercarse a Elena “ella más parecía alejarse”, en el plano visual un recurso de montaje reduce el encuadre, que permite ver los bordes negros de la pantalla llenarse de humo y se funde con la excavación del ataúd de Elena, que finaliza el *flashback* correspondiente a Raúl (Figura 123).

**Figura 122**

*Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949)



**Figura 123**

*Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949)



Esa secuencia anticipatoria del final trágico de la protagonista sugiere el control y la presión masculina ejercida por la mirada de varios hombres durante la trama argumental: tanto aquella llevada a cabo por Carlos, como la que desarrolla Raúl en su anhelo por amar a Elena, como Romero y su afán por descubrir la verdad, como así también el espectador que desea conocer cada aspecto de la vida de la protagonista para atar los cabos de su trágico destino. El aislamiento de Elena en el encuadre es homólogo al encierro final en un ataúd que será abierto para descubrir los detalles de su macabro crimen, bajo una mirada masculina que revisará todos los rincones de su cuerpo y de su psiquis.

En la casa de Raúl en el pueblo, el viudo es interrogado acerca de cómo llegó la partitura de “Danza del fuego” al piano de su casa, ya que –como indica Carlos– era la misma música que sonaba cuando Elena fue abusada en la adolescencia. Durante el regreso a Buenos Aires, Raúl narra su relación sentimental con Elena, quien deseaba dejar su vida estresante como artista para “ser libre” y luego ser “su mujer”. En otro *flashback*, Raúl cuenta cómo Carlos buscó impedir el matrimonio y cuando el mánager le dice a Elena que es una “enferma peligrosa con una tara criminal”, la pianista lo enfrenta

y le dice que sabe que él la desea, Carlos lo admite y le anuncia que ella también matará a Raúl y que llevará la prueba del asesinato de Felipe Morel (el guante perdido) a la policía. En Buenos Aires, Romero constata que el guante perteneció a Elena y que Carlos se encontraba en el pueblo durante la muerte de la protagonista. Allí el policía reconstruye los momentos finales de la pianista: Carlos esperó toda la tarde hasta que lleguen los recién casados al hogar, allí colocó la partitura del tema de Manuel de Falla –que causaba los ataques de ira de Elena– y luego se escondió en la habitación de la protagonista, quien entró en crisis con la ejecución del tema. En ese momento, Carlos salió de las sombras y abordó a la mujer para que la detengan, pero ella logró liberarse para quitarse su vida arrojándose al vacío. Al finalizar su reconstrucción, Romero explica que Carlos se delató a sí mismo cuando explicó que la “Danza del fuego” era el tema que sonaba durante el trauma infantil de Elena. Ya que sólo podía saberlo de haber estado allí en ese momento, los policías lo arrestan. Romero pide disculpas a Raúl por haberlo detenido en su “ingrata misión” y el médico se dirige a su hogar para observar el retrato de Elena y llorarla.

En esta película se ve con claridad el intento de una construcción femenina por parte de los hombres que la han rodeado desde su temprano ingreso a la sexualidad. La primera instancia en la cual comienzan a moldear su personalidad podría rastrearse en la muerte accidental de sus figuras paterna y materna, con lo que la ausencia de una presencia masculina que imponga reglas a su vida podría significar el primer desvío de un destino alineado a las normas y costumbres tradicionales. El narrador de los primeros instantes del film (y causante de sus males) indica que la soledad a la que se acostumbró la protagonista en su niñez es peligrosa, mientras la cámara expone la espalda desnuda de la adolescente que se acaba de desvestir de sus ropas circenses (Figura 124). El momento más importante de su ingreso a un mundo en el que la mirada, las acciones y el sometimiento al deseo masculino rigen y la condenarán a su muerte es la violación que sufre a manos del payaso del circo (quien será su celoso mánager). Ese hecho se convierte en una marca indeleble en transcurso de su vida y se une a las notas musicales del tema que da nombre al film para conformar un interruptor que la lleva a cometer actos violentos. En otra instancia, el pintor que se obsesiona con Elena manifiesta explícitamente el poder de la mirada masculina como una fuerza que tiende a la posesión de la mujer. Elena se horroriza al ver el retrato que Méndez realizó y actúa de manera violenta en un intento de huir del sometimiento que significa la pintura (Figura 125). Nuevamente un retrato de la protagonista se hace presente en el final del film, cuando Raúl, su viudo, la llora (Figura 126): de algún modo el retrato representa una imagen perenne de Elena, que permanecerá en el inconsciente de su marido del mismo modo que el trauma de la adolescencia la asoló durante toda su vida.

Por otra parte, así como los hombres se disputan diferentes versiones de Elena, la presentación visual de la protagonista vive una contienda con la cámara, el montaje y la puesta en escena. Desde el comienzo del film se genera una tensión entre su acción y la cámara, al registrar en un plano detalle de sus manos la ejecución de música clásica en el piano, para luego panear a un primer plano de la protagonista: sus habilidades (pero también de la actriz Amelia Bence) se ponen en juego bajo la escrutinadora mirada de los hombres, a quienes la cámara decide presentar en primeros planos. Nuevamente en el *flashback* a la adolescencia en el circo, la cámara decide posarse detrás de la desnuda espalda de una jovencísima Elena para sugerir una sexualidad incipiente que se volverá problemática, dando cuenta del *voyeurismo* con el que Tinayre decide auscultar a Elena desde su adolescencia. Más adelante veremos cómo, a través de la puesta en escena, un retrato de sí misma le causa tal horror que la lleva a cometer un acto de violencia. Reconocerse escudriñada por una mirada masculina que retiene su imagen en su mente y luego la vuelca en un lienzo le provoca un extrañamiento tal que la conduce al trauma de su adolescencia que dio inicio a su vida sexual. La posesión de su imagen es para Elena un flagelo análogo a la prisión simbólica en la que se encuentra inserta durante el transcurso del film. Por ello es que durante varias ocasiones se interponen entre ella y la cámara imágenes de jaulas, barrotes y obstáculos que impiden verla de manera completa, incluso encuadres que la encierran (Figura 127).<sup>122</sup>

Pero hacia el final del film un momento remite a la mirada masculina del director como constructora de la *para-ser-mirabilidad* de la protagonista: luego de que el inspector Romero concluya la identidad del abusador de Elena en su juventud, reconstruye los hechos que tuvieron lugar durante la muerte de la protagonista en su noche de bodas, donde coinciden la iluminación expresiva —que había inundado las escenas en las en que Elena era víctima o victimaria de actos violentos—, la irrupción de una tormenta cuyos relámpagos iluminan casi estroboscópicamente la habitación, además de la vestimenta, un simple deshábille de seda (Figura 128). Mientras Elena y su abusador luchan, la tormenta arrecia y la protagonista se aproxima cada vez más al ventanal para huir. La cámara comienza a acercarse a Elena al mismo tiempo que la lluvia la empapa, permitiendo ver casi en su totalidad la figura de la actriz que encarna al personaje justo antes de que se arroje por el balcón de la habitación para acabar con su vida (Figura 129). En una entrevista en 2001 cuyo fragmento reproducimos al inicio de este capítulo, Amelia Bence reconocería la intencionalidad del director para que su figura se deje traslucir en esa escena y asocia tal idea a la “picardía” de Daniel Tinayre. Así, la mirada masculina trasciende a los personajes del film, se ubica en la silla del director, quien ofrece —desde su placer escopofílico— esa misma *para-ser-mirabilidad* a un espectador que recibe placer tanto

<sup>122</sup> Como el mencionado fundido entre el encuadre reducido y el ataúd que contiene su cadáver.



desde la acción de mirar una mujer, como de su desenlace fatal y trágico, un castigo recibido a causa de una sexualidad desatada muy tempranamente y de manera violenta. Así, el sadismo de la pantalla se cobra una nueva víctima, una mujer que llega a ser fatal por ser durante toda su vida una mujer atrapada en la prisión de la sexualidad masculina.

**Figura 124**

*Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949)



**Figura 125**

*Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949)



**Figura 126**

*Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949)



**Figura 127**

*Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949)



**Figura 128**

*Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949)



**Figura 129**

*Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949)



Esta película, su estructura narrativa, su mirada de la mujer y la composición de personajes masculinos que elaboran ese modo de verla no son una excepción extrema en el cine negro argentino; podemos rastrear, en cambio, algunos de esos elementos en películas como *Rosaura a las diez* (1958) de Mario Soffici. La película, basada en la novela homónima de Marco Denevi, relata las diversas formas en que los miembros de una pensión en Buenos Aires lidian con la presencia de una mujer que –como al principio parece– emprende una relación con uno de los miembros del lugar.

La estructura de *flashbacks* (y otros dentro de los mismos) de la que se sirve el film para organizar su narrativa inicia con el *racconto* de la señora Milagros, dueña de la pensión “La Madrileña”, donde desde hace 12 años reside Camilo Canegato, un tenso, tímido y poco sociable restaurador de cuadros quien luego de muchos años de soltería comienza a recibir cartas perfumadas remitidas por una mujer llamada Rosaura. A lo largo de este *flashback* se puede ver cómo Milagros, junto a sus hijas y al resto de los integrantes de la pensión se inmiscuyen cada vez más en la vida sentimental de Canegato, al revisar sus cartas, espiarlo durante el día y esperar su llegada de posibles “citas”, hasta llegar al punto de encontrar un retrato de su novia, una bella joven de cabellos rubios. Cuando la dueña de la pensión decide interrogar a Camilo, este narra –mediante otro *flashback*– una historia en la cual protagoniza el encargo de un retrato de la difunta esposa de un hombre rico, allí dice enamorarse de la joven hija del viudo, pero su amor se ve impedido por la decisión paternal de que Rosaura se case con su primo. Las mujeres de la pensión se conmueven con la historia del inquilino, quien realizó un retrato “a memoria” de su enamorada, razón por la cual Milagros expresa que “Camilo ha mirado a la modelo con la óptica engañosa del amor”. Poco después llega a la pensión durante la noche una joven asustada y perturbada a la cual la dueña y el resto de los residentes identifican como Rosaura. La joven es recibida con halagos y atenciones por parte de los miembros de la pensión; sin embargo, Camilo parece alterado por su sorpresiva presencia. Más tarde, tiene lugar una fuerte discusión entre el pintor y la muchacha, en la cual interviene Reguel, un estudiante universitario que también reside allí. Mientras organizan una apresurada boda entre Camilo y la joven, es recibido el vestido de novia que utilizará Rosaura, ocasión en la cual Milagros y sus hijas descubren que el verdadero nombre de la joven es Marta Córrega. Durante la boda Camilo parecería estar retraído frente al resto de los celebrantes y, luego de que los novios acudan a un hotel para pasar su noche de bodas, Reguel irrumpe en la pensión para anunciar que Camilo asesinó a Rosaura. Allí finaliza el *racconto* de Milagros y comienza la declaración de Reguel en la comisaría, un *flashback* que presenta una clara enemistad frente a Camilo y una fuerte empatía con la difunta Rosaura. Resentido por lo inmerecida que cree la unión entre Canegato y Rosaura, Reguel decide seguir a los novios en su noche de bodas, allí llega a un hotel en un bajofondo porteño y luego –angustiado– comienza a alejarse del lugar, pero

del hotel huye un consternado Camilo. El joven estudiante irrumpe en el hotel junto con la ayuda de la policía y encuentran el cadáver de Rosaura. A continuación, tiene lugar la investigación policial en el hogar de quien –según Canegato– era el padre de Rosaura, quien dice no conocerla, ni a Marta Córrega. En uno de los calabozos inicia la declaración de Canegato, quien expresa que –para lograr la atención de una de las hijas de Milagros– inventó que una mujer se había interesado en él y por tal razón “le dio nacimiento a Rosaura”. Para Camilo, esta joven es un sueño que se vuelve una pesadilla, y tal es el tono que toma su descripción de la llegada de Rosaura a la pensión “La Madrileña”: la iluminación se vuelve expresiva al ser de alto contraste, los rostros son encuadrados con lentes que deforman sus rasgos, el montaje contiene un ritmo frenético y fundidos borrosos que dan a la continuidad visual una impronta onírica, a la vez que la música se vuelve estridente (Figuras 130 y 131).

**Figura 130**

*Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958)



**Figura 131**

*Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958)



Más adelante Camilo enfrenta a una sarcástica y cínica Rosaura, quien se mofa de su intención de traer una novia a la pensión y éste le responde “¡puta, puta!”,<sup>123</sup> lo que provoca el conflicto con Reguel. Cuando van al cuarto en el hotel del bajo fondo durante su noche de bodas, Rosaura comienza a desvestirse a la vez que se burla de Camilo, quien destruye el retrato de Rosaura y luego comienza a ahorcar a su reciente esposa, sin lograr herirla de gravedad. Huye de la habitación y en la calle se enfrenta con Reguel y colapsa en un desmayo. Cuando el relato de Canegato finaliza, los policías, al constatar que no es el autor del crimen, investigan las pistas que provee una carta escrita por Rosaura –quien en realidad se llama María Correa– y que conducen al arresto de un proxeneta conocido como “El Turco”. A partir de la correspondencia (que da inicio a un último retroceso en la trama) observamos cómo María había finalizado una pena en la cárcel luego de cinco años de encierro para buscar trabajo con la ayuda de una amiga de su tía, que la introduce nuevamente en la prostitución, trabajo en el cual se había vinculado con Camilo como cliente. A causa de los maltratos sufridos por “el Turco” (a quien habíamos visto regentar el hotel en el que Rosaura/Marta/María es asesinada) la joven decide refugiarse en la pensión donde reside Camilo, escena con la cual inició el film y que ahora le da cierre.

Currie K. Thompson (2007) sostiene que, en *Rosaura a las diez*, Canegato “enfrenta a un monstruo (...) reminisciente de las *femmes fatales* cuyos roles en varios *films noirs* (...) han sido tema de comentarios críticos. La película de Soffici se distingue, asimismo, por presentar a la *femme fatale* como una creación ficticia” (Thompson, 2007, p. 125). Parte de esta afirmación es cierta, pues si bien Camilo confirma su creación ficcional de una mujer que “pudiera amarlo”, esta versión de Rosaura/Marta/María no es la única presente en la mirada del resto de los personajes del film. Tanto Milagros, como Reguel, como la policía al reconstruir los hechos que describen la última carta de la protagonista ejemplifican distintos modos de entender a los personajes femeninos basados en construcciones que pueden provenir de sus propias prácticas como de la cultura popular:

Para la señora Milagros, la historia de Camilo y Rosaura es un melodrama; para David Reguel es una aventura en la que él, el héroe, rescata a una víctima femenina; para Camilo es parte del género fantástico; y para el inspector es un *police procedural* (Thompson, 2007, p. 127).

Milagros y sus hijas caracterizan la forma en que la mirada de Camilo compuso una versión de Rosaura adecuada a sus deseos cuando al analizar el retrato dicen que “ha mirado a la modelo con los ojos del amor”. Asimismo, en la creación fantástica de Camilo se da una repetición de su tarea como restaurador: intenta crear una imagen nueva y límpida de una mujer que conoció como prostituta y la

---

<sup>123</sup> Aunque la música extradiegética impide que escuchemos claramente las palabras, muy probablemente para evitar censura.

reinventa como la “novia ideal”, una heroína melodramática.<sup>124</sup> Pero Camilo no es el único hombre en llevar a cabo tal tarea. Si bien él elabora una doble transformación en la que María/Marta se transforma en Rosaura (el personaje con el que Milagros y sus hijas se identifican en un relato melodramático), para Réguel, ella es víctima de la perversidad de Canegato: en ese sentido, el estudiante es un *weak guy* clásico del *noir* que ve su mundo cotidiano alterado por el ingreso de una nueva mujer. Por último, la construcción realista de la puesta en escena de la secuencia correspondiente a la carta que María/Marta/Rosaura escribió a su tía, responde a una mirada de la mujer como parte de un expediente policial, donde los eventos son sólo el tránsito al destino que acabará con su muerte (Figura 132). De tal modo, la mirada que en una lógica tradicional y falocéntrica ubica en una primera instancia a la protagonista femenina como un personaje que debe encarar una vida con un hombre, para luego ser la mujer que causa el martirio de un personaje masculino y también una dama en apuros, es desterrada por el reconocimiento de la verdad a partir de las acciones de las fuerzas de seguridad, una institución estatal, tal como sucede en la película de Tinayre previamente analizada.

### Figura 131

*Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958)



Con el análisis de estas películas no hemos pretendido dar cuenta de representaciones que funcionen como reflejo del *Zeitgeist* contemporáneo; para efectuar un análisis de esa índole deberíamos tener en cuenta el contexto en un sentido más amplio y considerar también las películas más exitosas y comentadas en la esfera pública. Sin embargo, “aquellas películas que inicialmente

<sup>124</sup> “La experiencia penosa de Camilo resulta del hecho de que su creación no es fija ni estática. En un proceso de repeticiones que se transforman, su retrato de la feminidad como el aura de una rosa se transforma en una *femme fatale* y eventualmente en una prostituta golpeada. Su experiencia ilustra la futilidad de intentar arreglar lo femenino en cualquier categoría” (Thompson, 2007, p. 127-128).

parecen ofrecer pocas perspectivas para recompensar el análisis crítico, sobre la base de sus cualidades textuales intrínsecas, pueden revelar mucho sobre su momento histórico cuando son consideradas dentro de su contexto cultural más amplio” (Chopra-Gant, 2006, p. 7).

La intención de la sección inicial de este capítulo ha sido presentar en primer lugar una multiplicidad de visiones alternativas de la paternidad que generan tensiones acerca de los roles paternos en función de su carácter primordial como consolidador de una masculinidad tradicional. Asimismo, es posible trazar un camino que comienza presentando una paternidad cuestionable, continuada por una alternativa en la juventud y que se bifurca en dos posibilidades: la conciliación de la familia tradicional con las instituciones autoritarias o el reconocimiento de la autonomía de los niños. De tal manera, los films hacen posible atisbar una transición que tiene lugar desde mediados de la década del cuarenta hasta inicios de los cincuenta en la que los roles paternos fueron objeto de diversas miradas que convergieron a través de ese período. En ese sentido, las primeras películas hacían hincapié en una protección paternal en el espacio hogareño, pero se cuestionaban acerca del grado adecuado de la misma; en contraposición, las últimas obras dan cuenta de la relevancia de la presencia paterna en la crianza del hijo, para –en primer lugar– garantizar una vida en sociedad más justa, al armonizar la vivencia hogareña con las instituciones eclesiástica y estatal y –en segundo término– procurar una masculinidad que no atente contra la sociedad y el futuro de las próximas generaciones. Si bien no es posible reconocer el alcance del Estado en la representación de estas concepciones, cabe subrayar que los debates acerca de la paternidad y la masculinidad que siguieron adelante en la cinematografía argentina desde finales de los cincuenta y durante la década siguiente eclosionaron con la aparición de los jóvenes y sus preocupaciones en los films de la Generación del 60.

Por otro lado, la segunda parte de este capítulo pretendió sintetizar las formas en que en las películas argentinas de cine negro las mujeres han sido representadas. La *femme fatale* no predomina, sino que los modelos femeninos podrían entenderse como una continuidad de las formas en que las mujeres fueron representadas en Argentina desde los inicios del cine como emprendimiento industrial. Las mujeres engañadas, además de su origen como personajes virtuosos melodramáticos, se cruzan con los universos narrativos (tango, radionovela, folletín) que se enfocaban en el *mal paso* que inocentes jóvenes daban y debían cargar luego con el peso de la culpa. Asimismo, la enfermera de *A sangre fría* tiene la chance de volverse mujer fatal en algún momento de la trama, a diferencia de la protagonista de *Deshonra*, la corista de *Pasaporte a Río* y las burguesas de *La trampa* y *El pendiente*, quienes transitan como víctimas la totalidad de sus ordalías en las que se ven atrapadas por hombres de su pasado o por la aparición de hombres fatales en sus vidas; en estos films el destino trágico no es

igual para todas, aunque su sacrificio no es vano: algunas podrán legar un futuro mejor a sus hijos y otras tendrán la chance de componer una familia. Las que sí son en su totalidad *femmes fatales* parecen provenir de la caracterización de *vampiresa* que prevaleció en los films protagonizados por Gardel, mujeres sensuales con finos gustos de ropa y maquillajes, pero con ansias de controlar a los personajes masculinos que las rodean; estas astutas damas ahora se ven envueltas en tramas criminales casi por una fuerza gravitatoria propia que parece consumir el universo ficcional en su alrededor: las protagonistas de *Camino del infierno* y *Caídos en el infierno* aglutinan miradas masculinas que las vuelven réprobas y abyectas. Sus destinos fatales también implican la destrucción de las virtudes ajenas, su tragedia no es un sacrificio, no existe salvación para ellas. Por último, las mujeres enigma oscilan entre víctimas y victimarias, son a la vez monstruos y damas en peligro para los personajes de los films, quienes desean encaminarlas en una manera de verlas acorde a su deseo: las estructuras de *flashbacks* en *Danza del fuego* y *Rosaura a las diez* exponen las subjetividades en juego a la hora de definir a las mujeres que se vuelven el núcleo de las tramas; ambas fueron en un pasado víctimas de abusadores masculinos, los mismos que las llevan al final trágico en sus vidas. En ese sentido, las protagonistas de estas películas pueden alternar entre el sometimiento o la rebeldía frente a un mundo en el que gobierna una mirada masculina que las pretende guiar a un mundo reglamentado tradicionalmente. Las heroínas atrapadas –tanto a través de su sacrificio o victoria frente al mal– aprenden la lección y se encaminan en el sometimiento; las mujeres fatales son expulsadas, expuestas públicamente, a la vez que producen un desenlace apocalíptico para el resto de los personajes; pero las mujeres enigma generan una ambigüedad: su martirio es una expulsión de un mundo que no las supo albergar, pero a la vez es una lección para los personajes que las rodearon, para quienes la vida cotidiana se ve traumáticamente modificada.

En varias de estas obras se presenta una estructura narrativa basada en *flashbacks*, que funcionan como un cristal a través del cual las miradas divergen o convergen. Esto hace casi imposible establecer una “verdad” sobre las experiencias de los personajes involucrados en las tramas criminales que acabaron con la vida de un personaje en las aventuras narradas. Sin embargo, las conclusiones de los films se dan cuando algún agente de la ley ata los cabos a partir del descubrimiento de un detalle que se relaciona íntimamente con las víctimas: ya sea una carta escrita de puño y letra por víctimas (como en *Caídos en el infierno* o *Rosaura a las diez*) o por detalles que algún criminal dejó entrever en sus testimonios (como el abusador de Elena Valdez en *Danza del fuego*). Lo más parecido a la verdad se logra a partir del acceso a un momento claro e íntimo de las víctimas.

Por último, recuperamos un caso que hemos abordado en un capítulo anterior: en *Días de odio* (Leopoldo Torre Nilsson, 1954), el relato se basa en un gran *flashback* narrado en primera persona por

la protagonista y –como lo hemos demostrado– el film resulta un ejemplar particular ya que es la propia subjetividad femenina la que lo estructura. Lo que es posible anticipar, sin embargo, es la refutación de los distintos modelos femeninos que hemos expuesto en este apartado: la protagonista es testigo de la falta cometida por su padre y decide, por voluntad propia, convertirse en una *femme fatale* a partir del descubrimiento de su propia sexualidad, que se convertirá en su arma. El desenlace –que se augura con las sirenas policiales que dan inicio a la película– no busca aleccionar a la joven, sino que es un hecho que Emma enfrentará sin ningún reparo, miedo o indecisión. La protagonista, que parecería ser “una joven muchachita que dio el mal paso”, reconoce el efecto de la sexualidad femenina en el episodio con el marinero del país nórdico y utiliza este hecho para vengar al causante de los males de su familia.

En definitiva, el conjunto de films que abordan las cuestiones de la paternidad masculina y la feminidad en el cine negro argentino demuestra la prevalencia de nociones tradicionales en las construcciones de género, puestas en relación con imaginarios vinculados a concepciones contemporáneas, adecuadas para mantener y promover el *orden* y la *armonía* a los fines de conformar una familia acorde al modelo de nación propugnado por el peronismo. Sin embargo, en algunas de esas obras (como *Danza del fuego* y *La bestia debe morir*), representaciones inquietantes de las paternidades y feminidades se cuelan y dan lugar a miradas más sombrías y desorientadoras que anticiparían las construcciones de personajes posteriores a la crisis del modelo clásico-industrial.



## CAPÍTULO 5

### De silencios, torturas y jefes: el *noir* argentino como discurso histórico luego de la caída del peronismo

Con el golpe de Estado que derrocó al general Juan Domingo Perón y la subsiguiente dictadura militar que dieron inicio al proceso denominado “revolución libertadora” en septiembre de 1955, el nuevo gobierno de facto decidió emprender una campaña de “desperonización” de la Argentina la cual tuvo la intencionalidad de eliminar cualquier rastro de identificación con el peronismo de la vida política y social en Argentina —al haber considerado el gobierno anterior el momento más grave de la decadencia política argentina— y como búsqueda de una restauración de las instituciones, los derechos y la democracia en el país. Las distintas variantes de concreción de ese objetivo tuvieron lugar en un contexto de acuerdos y disidencias entre aquellos que conformaban el bando antiperonista. En ese sentido, gran parte de lo que ocupó las discusiones no fue sólo pensar “qué hacer” con el peronismo, sino también acerca de las diversas explicaciones de lo que para los antiperonistas fue un fenómeno anómalo en la historia argentina. En ese sentido, la producción de films en ese contexto no se encontró exenta de los cuestionamientos que suscitó la caída de la segunda presidencia de Perón.

De esa manera, en 1956 se estrenaron dos películas que tratan el derrocamiento del presidente e incluyen en su argumento reconstrucciones de casos de violencia institucional ocurridos durante el período anterior. El caso del secuestro y posterior tortura del estudiante Ernesto Mario Bravo inspiró a las dos obras de distintas maneras: en *Después del silencio* de Lucas Demare, algunos elementos de tal suceso son retomados para generar un relato nuevo en el que se confunden hechos reales con invenciones ficcionales; y en *Los torturados* de Alberto Du Bois, el relato del calvario sufrido por el estudiante es recreado con actores que interpretan a aquellos involucrados en los hechos. En tanto parten de un discurso que busca validar el recientemente acaecido golpe de Estado, estas películas pretenden ratificar la pertinencia del derrocamiento de Perón como un momento crucial de la historia argentina, por lo tanto, se vuelven films históricos.

Las dos obras comparten el uso de una puesta en escena, estructura narrativa y caracterizaciones de los personajes que remiten al cine negro. El espacio por el que los personajes se mueven es la ciudad sórdida y oscura, terreno de desencuentros, traiciones, secretos e ilegalidades. La utilización de un género para transmitir mensajes referidos a la historia del mundo abre dos cuestionamientos que serán abordados en este capítulo: el primero se refiere a la manera en que el cine es utilizado en el período seleccionado para explicar sucesos de la historia argentina y el segundo se vincula a la razón detrás de la necesidad de hacer uso del *film noir* para ilustrar el contexto en el cual

las historias que recrean tienen lugar. Para ello, primero debemos pensar en la capacidad de las películas de convertirse en escritura histórica, es decir, cómo a través de los recursos del lenguaje audiovisual, se compone un relato que apunta a elaborar una comprensión de sucesos o períodos de la historia mundial.

Por otro lado, *El jefe* de Fernando Ayala y estrenada en 1958, puede considerarse como parte de esa misma serie de películas, pero a diferencia de las anteriores, lleva adelante su crítica a partir de un relato alegórico. Esta película podría ser comprendida como una predecesora de algunos motivos y herramientas retóricas que los realizadores argentinos con compromiso político adoptaron en décadas posteriores para manifestar sus posiciones respecto de los conflictos contemporáneos a la creación de sus obras. Durante la película, el grupo de individuos que la protagoniza se organiza detrás de la figura de un líder autoritario y represivo, que busca probar lealtades y asegurar su continuidad. De tal manera, la organización de personajes en la obra pretende demostrar el tipo de relación entre el pueblo y el presidente y busca extender esa dinámica a un discurso histórico que se lleva a cabo mediante la alegoría. En ese sentido, uno de los objetivos de este capítulo es poder vislumbrar hasta qué punto un film alegórico como *El jefe* cuenta con la posibilidad de ser considerado a la vez una película que configure un discurso histórico.

El estudio de estas obras constará, en un primer lugar, de un recorrido por aquellas tendencias de la historia que resignifican el valor de las películas como escritura histórica, no sin antes hacer un repaso de las directrices historiográficas que hicieron énfasis en el estudio de la cultura a la par que revalorizaron la noción de lo social, sin desplazar a este aspecto como uno de los ejes de las transformaciones del mundo. El “giro lingüístico” o “giro cultural” permitió un ingreso a una mirada más subjetivista de la historia que daría lugar a una redefinición de lo que se consideraba fuente y de aquello que es entendido como objeto de estudio de la disciplina.<sup>125</sup> No debemos perder de vista igualmente la afirmación de Norbert Grob que indicamos en el primer capítulo, que rezaba acerca de la concretización de la materia social y política de un país en un momento específico y cómo la misma es cristalizada en las cargas anímicas puestas de manifiesto en los films. Sin embargo, los realizadores argentinos que llevaron adelante la tarea de reflexionar sobre el período inmediatamente acaecido parecen haber notado en ese género la expresión más acabada para manifestar el rechazo que un sector

---

<sup>125</sup> “[...] el «giro lingüístico» suponía la adopción de la noción de que el lenguaje es el agente constitutivo de la conciencia humana y de la producción social de significado y de que nuestra aprehensión del mundo, tanto el pasado como el presente, tiene lugar sólo a través de la lente de las percepciones precodificadas del lenguaje” (Spiegel, 2006: 20).

de la sociedad argentina sentía hacia las políticas del peronismo. Procuraremos demostrar dicho fenómeno en las siguientes páginas.

### **El cine como escritura histórica y las nuevas tendencias en historia**

En referencia al cine histórico, Marc Ferro (2008) sugiere que en el inicio del siglo XXI, con la popularidad del cine y la televisión, la imagen “toma el relevo a las formas escritas, tiende a sustituirlas, apoyado por el poder de los medios de comunicación. En realidad, la imagen y la letra pueden combinar sus efectos” (Ferro, 2008, p. 6). La influencia de la imagen en la sociedad provoca que los films que abordan temáticas históricas se impriman en el imaginario social que los une a los hechos que representan. Además, afirma que hay cineastas que hacen las veces de historiadores en sus películas, al hacer uso de su arte para rebuscar en el pasado los hechos o situaciones que les permitan servirse de ellos. Por la misma línea, Robert Rosenstone sugiere que “los films son un inquietante símbolo de un mundo crecientemente posliterario, en el que la gente puede leer pero no lo hace” (Rosenstone, 1997, p. 44). Para este autor existen dos ideas problemáticas con respecto a la aproximación que ve a las películas como libros traducidos en imágenes: “la primera es suponer que la única manera de relacionarnos con el pasado es la que mantenemos a través de los textos; la segunda es que dichos textos son un espejo de la realidad” (Rosenstone, 1997, p. 46).

Ambos autores coinciden en que el cine ayuda a entender realidades históricas, pero difieren en cuanto al mundo histórico sobre el cual informan. Por un lado, Ferro sugiere que “el cine nos informa acerca de su propia época, es decir, la que es contemporánea a la realización de la película, más que sobre la época que intenta representar, cuando se trata del pasado” (Ferro, 2003, p. 117). El autor lo atribuye a la relación entre el arte y la industria, al tener en cuenta todos los procesos que tienen lugar desde la concepción de una obra, la producción de la misma y la recepción del espectador. Rosenstone comparte la noción de Ferro acerca de que las películas de Hollywood utilizan la historia como “otro instrumento para vender entradas” (Rosenstone, 2014, p. 33). Asimismo, sostiene que el cine histórico funciona como una manera de entender la historia del mundo a partir de la escritura cinematográfica:

El historiador cineasta [...] se inventa los rastros del pasado. [...] Hay dos modos de analizar la invención [...] que inevitablemente incluye cualquier película de historia dramática. [...] Uno es pensar que la contribución de esas obras cinematográficas no está en los detalles concretos que presentan, sino en la percepción global del pasado que transmiten, mediante imágenes ricas y metáforas visuales que nos facilitan situarnos históricamente. Pero también puede considerarse el

cine de historia como un ámbito separado de la representación y del discurso histórico convencional. Un relato que no intentaría ofrecer verdades literales sobre el pasado [...], sino expresar verdades mediante metáforas que funcionarían en gran medida, como una especie de apostilla y de desafío al discurso histórico tradicional (Rosenstone, 2014, pp. 42-43).

Además de este procedimiento —que para el autor es fundamental y problemático porque modifica el modo en que se comprende la historia—, las películas hacen uso de otros recursos para producir relatos históricos como la simbolización, la condensación y la síntesis. Para Rosenstone, la historia filmada no es una disciplina en la que participen académicos y estudiosos, pero “siempre será una reflexión sobre el pasado más personal que la que plantee un trabajo escrito” (Rosenstone, 1997, p. 56). Sin embargo, su contribución más importante es la comprensión del cine como una disciplina colindante con la historia, como lo son la memoria o la tradición oral. El “cine histórico tradicional es una forma de historia que, como todas, tiene unos límites y unas normas” (Rosenstone, 1997, p. 63) y debe ser juzgado con criterios propios de esa práctica. Esta idea permite percibir el trabajo histórico realizado por las películas como inmerso en una posible relación con la evolución de la Historia Social de finales del siglo XX, en la que luego del giro lingüístico (o cultural) se llevaron a cabo reinterpretaciones de la tarea del historiador, su objeto de estudio, las fuentes y los tipos de producciones científicas que elaboraron.

Geoff Eley sostiene que hay una doble interpretación de la historia: por una parte, existe la historia

[...] como tiempo pasado, como un conjunto distintivo de asuntos y todas las formas como los historiadores tratan de trabajar con ellos; por otra, la historia como un signo en y para el presente, un contenedor de significados contemporáneos, con todas las complejidades que produce en el terreno de las representaciones, permitiendo el constante y desordenado ir hacia atrás y adelante entre un aparentemente acabado “entonces” y un patentemente activo “ahora” (Eley, 2005, p. 242).

Esta interpretación dio lugar a que el cine, la literatura popular y otros aspectos de la cultura convergieran desde el territorio de los estudios culturales hacia la historia. Así, ingresaron historiadores que procedían de los márgenes de la profesión y que experimentaban con los métodos y la forma de la escritura histórica.

Como comentario al libro de Eley, Gabrielle Spiegel sugiere que el giro lingüístico anunció el regreso a una “fenomenología modificada” (Spiegel, 2011, p. 114) que dio lugar a una teoría de la “práctica”, donde la cultura emergía como un régimen de racionalidad práctica, con lo que el punto de partida de la investigación histórica estaría ubicado entonces en el análisis de las prácticas y no en la

estructura. Spiegel propone la argumentación de William Sewell que reivindica una interpretación dialéctica de la cultura “como interacción de sistema y práctica en la vida social, entendido el primero en un sentido estructural, aunque modificado en sus efectos por las formas contradictorias, cuestionadas y en constante evolución en que se materializa la segunda” (Spiegel, 2011, p. 115). Para Spiegel, el surgimiento de la teoría de la práctica posibilita una rehabilitación de la historia social que ubica estructura y práctica, lenguaje y cuerpo en relación dialéctica en sistemas históricos. Enfocarnos en la práctica cinematográfica y sus puntos de contacto con los sucesos históricos puede habilitar este tipo de discusiones y arrojar resultados significativos si tenemos en cuenta los procesos involucrados en la creación audiovisual.

Según Patrick Joyce (2004), el giro lingüístico dio cuenta de los descontentos con una historia social que representaba a una modernidad que por fin comenzaba a reflexionar sobre sí misma y que terminó por atacar los fundamentos cruciales de la historia social (“lo material” y “lo social”). La sociedad se podría estudiar de manera más resolutiva “si se pone el acento en la recreación continua de la sociedad, entonces los modos y maneras de esta recreación devienen muy importantes. (...) Producir lo social es siempre producir significado (en procesos que pueden ser o no conscientes)” (Joyce, 2004, p. 44). En ese sentido, las actividades procesuales, como la narrativa y las que implican la creatividad, pueden aportar claves importantes para la historia, prestando atención a los principios de su construcción. De esa manera, a través de la proposición de un “giro material”, Joyce (2004) considera que los trabajos históricos contemporáneos ponen de manifiesto que los objetos y procesos materiales son portadores de conocimiento, de relaciones sociales y, en consecuencia, de “cultura”. Entre ellas, el análisis de los contenidos y la forma de los productos cinematográficos puede resultar de importancia para el estudio de la historia. El giro material (y a la vez performativo) posibilita encontrar la unidad entre práctica y teoría, entre historia social e historia cultural, y entre la historia y las ciencias sociales.

Por su parte, William Sewell reconoce un debilitamiento en el contenido social de la historia que ha pasado por alto las transformaciones en la estructura material de la vida social y para subsanar estas fallas retoma el término de “juegos de lenguaje” de Wittgenstein, un sintagma que “indica que, para conocer el significado de las palabras, hemos de comprender el sistema de actividades estructuradas e intencionales, el ‘juego’ dentro del que son utilizadas” (Sewell, 2006, p. 54). El autor considera las actividades que pueden ser entendidas a través del lenguaje como sistemas semióticos y propone desviar la atención de los discursos en su sentido estricto e intentar especificar los códigos o paradigmas que subyacen a las prácticas significativas, mediante la reflexión acerca de la articulación entre las prácticas semióticas involucradas, que además poseen la capacidad de transformar el entorno

en que tienen lugar. En conclusión, más que reformular lo social, la propuesta de Sewell es considerar lo social como

[...] una red articulada y cambiante de prácticas semióticas que construye y transforma los marcos materiales que establecen las matrices de esas prácticas y que delimitan sus consecuencias —es decir, un entorno construido—. [...] Lo social continuaría dentro del amplio marco epistemológico establecido por el giro lingüístico, pero permitiría a los historiadores abordar, de una manera novedosa, una serie de problemas relevantes que preocupaban a la vieja historia social, pero que han sido dejados de lado por los autores adheridos al giro lingüístico (Sewell, 2006, pp. 71-72).

¿Qué lugar ocuparía entonces el cine en esta innovadora redefinición de los postulados de la historia social luego de los cuestionamientos realizados al giro lingüístico? ¿Qué prácticas son las que posibilitan que el cine pueda ser interpretado desde una clave histórica a partir de la noción de “juegos de lenguaje”? ¿Es posible entender al cine desde la perspectiva de un “giro material”?

Recordemos que Marc Ferro (2003) indica que el cine, como agente y producto de la historia, mantiene una relación compleja con el público, el dinero y el Estado. Las distintas prácticas involucradas, tanto de financiamiento de las películas, como de los distintos rubros que forman parte de las tres etapas de producción de films (preproducción, rodaje, postproducción), los controles estatales de censura o difusión y las empresas de exhibición en salas, distribución digital o televisiva pueden ser comprendidas como juegos de lenguaje, prácticas semióticas que dan cuenta de la materialidad donde se inscriben los conflictos históricos que posibilitan entender socialmente la producción de películas. Por eso Ferro sugiere que estudiar el cine desde una perspectiva social no consistiría en “únicamente un análisis de las relaciones entre la película, sus productores y el público. Es también la historia de la emancipación del cineasta, (...) los cineastas empezaron a querer expresar su propia visión del mundo” (2003, p. 109).

Por su parte, Robert Rosenstone considera que los estudios sobre las relaciones entre el cine y el conocimiento histórico se dieron a causa del trabajo de los historiadores del giro lingüístico, que “desarrolló un clima que permitió al mundo académico tomarse más en serio la cultura popular” (2014, p. 61). En ese sentido, su intención es acercarse a lo que Hayden White había definido como “historiofotía”: “la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre la misma mediante imágenes visuales y el discurso cinematográfico” (Rosenstone, 2014, p. 65). De ese modo, reflexiona acerca de la tarea que deberían realizar los historiadores en relación con las películas que abordan el pasado: “debemos deducir la *teoría de la práctica*<sup>126</sup> analizando cómo se ha contado y cómo se cuenta

---

<sup>126</sup> Las cursivas son nuestras.

el pasado; en este caso, sobre la pantalla” (Rosenstone, 2014, p. 75). Su trabajo se vuelve una búsqueda de los elementos que hacen posible elaborar un vínculo entre las prácticas y las representaciones, que brindan una nueva visión de lo social a partir de la elaboración de films históricos. En ese sentido, distingue los films históricos como documento de aquellos dramáticos tradicionales y de las películas experimentales. A los fines de este capítulo, resulta útil la categoría de films tradicionales ya que las dos películas que analizaremos se inscriben dentro de esa rúbrica. Rosenstone afirma que en los films convencionales son presentadas “imágenes que se suceden siguiendo unos códigos de representación, ciertas normas que se han ido desarrollando para crear lo que denominamos ‘realismo cinematográfico’” (1997, p. 49). El autor reconoce como rasgos característicos de estos films, en primer lugar, la narración histórica compuesta por un principio, un desarrollo y un final, impregnada de una concepción de la historia que se articula en términos de progreso. A la vez, la historia es explicada mediante los sucesos de personas individuales, haciendo que éstas sean el motor del proceso histórico, en vez de tener en cuenta a los colectivos,<sup>127</sup> al mismo tiempo que la solución de dificultades personales sustituye la solución de problemas generales. También, el cine presenta la historia como el relato de un pasado cerrado y simple; personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia; ofrece la imagen de los objetos cuando estaban en uso, para hacer más realista (aunque de manera casi fantástica) la apariencia del pasado en aras de reflejar la historia de manera casi certera. Por último, las películas exponen la historia a la manera de un proceso y ponen de relieve la convención ficcional de la historia escrita: “la estrategia de fragmentar el pasado en capítulos, temas y categorías” (Rosenstone, 1997, p. 53). El cine proporciona una visión integral de la historia donde todas las cuestiones políticas y sociales se encuentran interrelacionadas. En ese sentido, la invención resulta significativamente importante en el juicio de los films históricos: toda historia convertida en relato dramático se apoya en la invención de detalles, hechos importantes y hasta en los rasgos fundamentales del carácter de los protagonistas. Por esa razón,

[...] el cine cambia las reglas de juego y genera su propio tipo de verdad, crea un pasado que tiene varios niveles y que tiene poco que ver con el lenguaje hablado que resulta difícil describirlo adecuadamente con palabras. El mundo histórico que crea el cine es mucho más complejo que el texto escrito. [...] El mejor tipo de cine de historia, el más serio, hace “historia” solo en tanto en cuanto trata darle de sentido a algo que ha ocurrido en el pasado. [...] La estructura dramática, que implica la necesidad de personajes verosímiles y tensión psicológica, y las limitaciones temporales de una película, garantizan que se tendrán que crear diálogos, se tendrán que condensar, comprimir,

---

<sup>127</sup> Cabe destacar que la descripción de Rosenstone se adecúa a los films de Hollywood. En el cine soviético, en especial el de Eisenstein, prepondera la idea de lo colectivo sobre lo individual, tanto en *El acorazado Potemkin* (1925) como en *Octubre* (1927).

alterar e incluso inventar hechos y personajes. Por muy en contra de la lógica que parezca, lo que vemos en la pantalla es —y, en este sentido, exactamente igual que la historia escrita— no una ventana al pasado sino una construcción de un pasado simulado, una realidad literal sino metafórica (Rosenstone, 2014, pp. 268-269).

Como conclusión a este apartado, afirmamos que el estudio de los puntos de contacto entre la historia y la práctica cinematográfica durante el período que analizaremos responderá a echar luz sobre la forma en que los elementos propios de la narración audiovisual, más precisamente aquellos propios de la taxonomía del cine negro, contribuyen a crear una visión particular de la historia, tanto desde la reconstrucción de sucesos específicos, como así también a partir de estrategias alegóricas. El análisis constará del tránsito de aquellas idas y venidas entre los sucesos históricos que acaecieron, la forma en que son representados en las películas, las modificaciones que sufrieron, la utilización de la narrativa y la puesta en escena para enfatizar ciertos elementos o para comunicar una “verdad” al espectador. En ese sentido, la práctica audiovisual es entendida tanto como fuente histórica y como escritura histórica, así como portadora de contenidos (en sentido tanto semántico como sintáctico) que ayudará a emprender el camino por el cual determinados discursos acerca de la historia reciente del período estudiado quisieron imponerse como verídicos.

### **Las visiones de la “segunda tiranía”<sup>128</sup> en el cine de la “revolución libertadora”**

Las dos películas sobre las que trabajaremos en el siguiente apartado se erigen como críticas al régimen acabado en su inmediato pasado, al tiempo que elaboran narrativas que responden a la estructura canónica característica del cine dramático tradicional y en ellas, la tarea del espectador no consistiría más que en “percibir el movimiento, interpretar las imágenes y el sonido como representación de un mundo en tres dimensiones, y comprender el lenguaje oral y escrito. El espectador debe tomar como objetivo principal la interpretación de una historia más o menos inteligible” (Bordwell, 1996, p. 33). Es la *historia canónica* la que permite al espectador realizar esa comprensión, a través de los esquemas y claves que este recibe y de esa manera asume, infiere y desarrolla hipótesis sobre los acontecimientos que tienen lugar en el film, tanto pasados como venideros: “mientras las hipótesis sufren una modificación constante, pueden separarse los momentos críticos en que algunas se confirman claramente, se rechazan o permanecen abiertas” (Bordwell, 1996, p. 39). Con todo, la narración fílmica de ficción supone un proceso en el cual tanto el argumento como el estilo intervienen

---

<sup>128</sup> “Segunda tiranía” fue el nombre que un folleto elaborado por la Comisión Nacional de Investigaciones de la Vicepresidencia de la Nación, y publicado en 1958, adjudicó al gobierno de Perón. La primera tiranía habría sido el gobierno de Juan Manuel de Rosas en la Confederación Argentina (1829-1852).



“en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos” (Bordwell, 1996, p. 53).

Las narraciones en los films que estudiaremos se adecuan al modelo tradicional hollywoodense, cuentan con un alto propósito comunicativo y ponen de manifiesto una historia que el espectador debe comprender a través de su argumento y los elementos estilísticos que componen la puesta en escena. Pero ¿qué importancia tiene para la narración de los conflictos acaecidos durante el final del peronismo la utilización de la categoría *noir*? ¿Cómo puede esta categoría representada por su volatilidad en relación a su estatuto como género, estilo, tono y sus rasgos característicos narrativos, visuales y técnicos contribuir a la elaboración de films históricos que relaten hechos específicos desde una perspectiva particular?

Respecto de la genericidad del cine negro, Jean-Pierre Esquenazi —siguiendo a Rick Altman— considera una perspectiva semántica-sintáctica-pragmática para definir al *noir* como género: “un género se define por una práctica artística colectiva situada en un mismo marco institucional y convergente respecto de los modelos artísticos utilizados” (Esquenazi, 2018, p. 227). Comprender un género implica ligar el reconocimiento de aspectos culturales junto a las prácticas de las instituciones y agentes involucrados en la actividad cinematográfica. Así, estudiar las prácticas genéricas significaría llevar a cabo una teoría de la práctica fílmica. Por otro lado, un género no depende solamente de una forma narrativa, sino que es complementado por la elaboración de un universo ficcional, producido específicamente para la actividad estética para la que fue designado. De ese modo, el modelo narrativo genérico del *film noir* tradicional, al que hemos aludido anteriormente, puede definirse a partir de la presencia estructural de la *escena primitiva*.

En las películas que analizamos la presencia de la mujer fatal no es reconocible y en el caso de los protagonistas, sólo uno de los dos podría ser considerado *weak guy*. Sin embargo, la ciudad en la que tienen lugar los relatos es decididamente *noire*. Es una ciudad donde, como vimos en el tercer capítulo de esta tesis, los hogares están ausentes o se encuentran en peligro de desaparecer. Las casas dejan de ser hogares, y empieza a tener lugar una confusión entre espacio público y privado, espacios como clubes nocturnos, bares, moteles, se transforman en “débiles sustitutos del foro y del hogar” (Esquenazi, 2018, p. 253). Las películas de este capítulo se acercan más a las estructuras narrativas de la segunda ola del cine negro. Esta ola se caracteriza por la ausencia de la escena primitiva y de la mujer fatal, pero se distingue por la presencia del mismo universo urbano amenazante del primer *film noir*. En ese universo ficcional, una trampa da origen a dos posibilidades:

La primera resulta de una perturbación interior del personaje. Su malestar no es psicológico sino que adquiere la forma de una inadaptación: el personaje reacciona ante la guerra, ante la dureza del mundo, ante la imposibilidad de ser feliz. Lo acecha una anomia constante. La segunda depende de la convergencia de acontecimientos fortuitos que tejen la red donde queda atrapado el héroe. En este segundo modelo, el héroe es al principio un *weak guy* que ignora su condición. Su fragilidad le será revelada por la serie de coincidencias que conforman un relato implacable (Esquenazi, 2018, pp. 315-316).

El programa narrativo de las películas que abordan la temática de la caída del peronismo se asemeja en gran medida a la estructura prototípica del segundo *film noir*. Los protagonistas de estas películas no saben que cayeron en una trampa que los conducirá a través de un camino cargado de traiciones, peligros y desencuentros. La ciudad (como vimos en el tercer capítulo) se vuelve un lugar oscuro, laberíntico, donde la noción de hogar se encuentra en peligro de desintegración y el derrotero de los personajes los traslada a través de distintos lugares donde son refugiados. Por otra parte, existe una clara división entre las variantes del segundo *noir* a las que parecen pertenecer sus narrativas: *Después del silencio* expresa las perturbaciones internas de un protagonista que no puede adaptarse a vivir en un régimen que no coincide con el sistema de valor de aquellos que son como él y decide reaccionar ante la impavidez de una sociedad que no visibiliza los crímenes cometidos hacia dentro de las instituciones. De manera episódica, *Los torturados* relata el accionar ilegal de la sección especial de la policía federal, conectando cuatro relatos que representan los testimonios de las víctimas a través de *flashbacks* que los antiguos miembros de esa unidad de la policía activan con sus recuerdos de los ilícitos que perpetraron mientras torturaban a aquellos que eran vistos como opositores por el régimen caído; el hilo conductor que permite la relación empática entre el relato y el público es la presencia de un personaje que durante la mayor parte del film se encuentra dispuesto a abandonar el lugar donde se encuentran refugiados los personajes y entregarse a la ley.

La primera película que analizaremos –*Después del silencio*, producida por Artistas Argentinos Asociados, dirigida por Lucas Demare (uno de los fundadores de la compañía productora y con gran trayectoria durante el primer gobierno de Perón) y con guion de Sixto Pondal Ríos– fue estrenada comercialmente el 13 de septiembre de 1956, con gran recepción tanto de la crítica como del público. La misma fue reconocida por la prensa del momento como un testimonio auténtico de los hechos que tuvieron lugar durante los años del peronismo, lo que le dio un valor documental a lo que exponía. El film inicia con la imagen de un hombre, de espaldas a la cámara y con las manos encadenadas a la pared, que luego de un esfuerzo arranca las cadenas (quizás haciendo alusión a las “rotas cadenas” de la libertad del Himno Nacional Argentino) y sobre esa imagen aparecen los títulos de la película

mientras la música que acompaña al contenido visual presenta algunas notas del himno (Figura 132). Al finalizar los títulos se sob reimprime una inscripción que indica que los sucesos que se verán “no son del todo ficción” y que “deben llevar a la vergüenza a todos los argentinos” además de instar a que la película funcione como un aleccionamiento para el futuro del país (Figura 133).

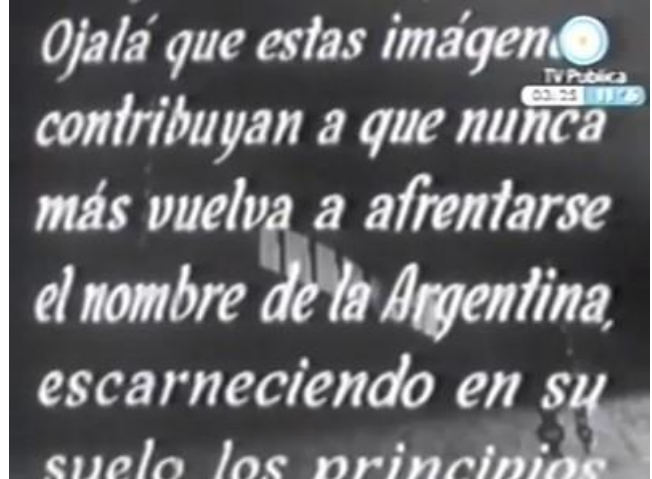
**Figura 132**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



**Figura 133**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



Luego de esa placa se nos sitúa en una escuela pública, donde vemos a una maestra preguntarle a un grupo de niños acerca de los valores de la nueva Argentina. El alumno Demarco es obligado a responder y afirma que “no hay una nueva Argentina, la Argentina es una sola, nació el 25 de mayo de 1810”. La expresión del alumno llama la atención del inspector que ese mismo día se encontraba realizando una visita de rutina a la escuela. El mismo decide suspender a la maestra y realizar una amonestación a los padres del alumno. Allí conocemos al padre del niño y protagonista del film, el doctor Anselmo Demarco, un médico que expresa a lo largo del film su descontento con el gobierno, quien anuncia frente a un paciente la desazón que le causa la corrupción y la ignorancia: “paladín de la justicia y ejemplo de ciudadano, del doctor Demarco es el arquetipo de profesional liberal pequeño burgués” (Piedras, 2005, p. 88). Al llegar a su hogar, su esposa le da la bienvenida, ella es un ama de casa dedicada a las tareas domésticas y la crianza de los hijos, a la vez que representa el “discurso de la Iglesia, sector con el cual Perón sostuvo un fuerte conflicto desde comienzos de la década del cincuenta. (...) Para la derecha católica, la Iglesia es uno de los pilares del Estado, la garante de su integridad moral” (Gionco, 2009, p. 280). Durante el primer acto, vemos al protagonista recalar en distintos espacios que sirven como exposición del universo en que tiene lugar el film: el hogar, luminoso, cargado de muebles y cortinas claros y pulcros representa el espacio de la pureza (Figura 134). El hospital donde trabaja tiene una gran presencia sindical y, al llegar el protagonista al mismo, se encuentra con una huelga que le impide realizar una operación de urgencia: el líder —y quien toma

la decisión de permitir trabajar al personal médico— es el delegado sindical, quien trabaja en la institución como cocinero (Figura 135).

**Figura 134**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



**Figura 135**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



Demarco reacciona enérgicamente y explica al personal la necesidad de preservar la vida para que todos vuelvan a sus lugares de trabajo. Esto acaba con la amenaza por parte del delegado de “bajarle el copete” al protagonista. La caricaturización del sindicalista “da cuenta de una construcción simbólica que pretende invalidar la larga tradición de luchas sociales en la Argentina” (Gionco, 2009, p. 281), a la vez que expone la visión que los defensores del gobierno de Aramburu tenían acerca de las jerarquías sindicales peronistas, que eran vistas como advenedizas y poco capaces para ocupar sus cargos. Esa escena nos lleva al hogar de Pablo Garrido, cuñado del protagonista, un empresario que se volvió rico gracias a los favores del gobierno. Su hogar es un palacio de la ostentación: rodeado de mujeres jóvenes que retozan en su piscina, Garrido habla por teléfono con políticos mientras disfruta un trago (Figuras 136 y 137).

**Figura 136**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



**Figura 137**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



De cierto modo, el personaje de Garrido funciona como alegoría de Perón: acompañado por muchachas (algunas no parecen haber llegado a la mayoría de edad) y de ostentosos lujos, su caracterización parece referirse a las denuncias y persecuciones que los miembros del gobierno de facto llevaron adelante para condenar al peronismo como un engaño para la población, paradigma de la inmoralidad y la corrupción. Más adelante, Garrido informa a Anselmo de su amonestación por parte de la policía y lo insta a ir a conversar con el comisario Portela, jefe de la Sección Especial de la Policía Federal, la cual durante “el primer gobierno peronista se incorporó a la División de Investigaciones de la Policía Federal y extendió sus lazos hacia todo el país. La misma fue dirigida firmemente por el comisario Cipriano Lombilla y por su ayudante José Faustino Amoresano” (Bartolucci, 2020, p. 95). Esta sección incurrió en violaciones a los derechos humanos y ya lo venía haciendo desde la década del '30 y durante toda su labor en el gobierno peronista, al que se integró en 1946. Registros de la época coinciden en que “el verdadero propósito de la tortura era intimidar las conciencias y la voluntad colectiva acusando a la víctima de modo muy general como ‘comunistas’” (Bartolucci, 2020, p. 100). Cuando soluciona rápidamente su inconveniente en la comisaría debido a los favores y contactos de Pablo, Anselmo no sabe que cayó en la trampa de un sistema viciado. Portela y sus subordinados han capturado opositores al régimen. Aquí el film produce un desdoblamiento del universo ficcional: por un lado, existen las fachadas de las instituciones, los hogares de la clase media, las pulcras escuelas y hospitales; pero por el otro, tras cruzar los umbrales de las puertas de esas instituciones, la corrupción, el adoctrinamiento, la violencia y la transgresión de los derechos humanos tienen lugar. La película ubica momentáneamente el foco de la narración en el calvario sufrido por Godoy, un obrero y miembro de un sindicato que no se ciñe a las órdenes de la central sindical —una alusión a la Confederación General del trabajo (en adelante, CGT)—, al declararse “ni fascista ni comunista, obrero democrático” y por ello es detenido y torturado. Su presencia reúne las más diferentes ideologías en la oposición a Perón: “por un lado la derecha católica, que lo tildaba de comunista y ateo debido a las disposiciones anticlericales (...); por el otro, el Partido Socialista, entusiasta aliado de la ‘revolución libertadora’, que acusaban a Perón de fascista” (Gionco, 2009, p. 282). En este momento, la película hace uso del recurso de la invención descripto por Rosenstone para remitir a un hecho histórico concreto: el secuestro y tortura del estudiante Ernesto Mario Bravo y la asistencia del doctor Caride son modificados y condensados en el tiempo, ya que el hecho real no tuvo como protagonista a un obrero llamado Godoy, ni sucedió hacia el final del primer gobierno peronista, sino en 1951; sin embargo, el exilio del doctor que asistió a la víctima es verdadero. En el film, la exposición de la tortura se hace mediante recursos expresivos de montaje y puesta en escena: la iluminación cambia y expone un alto contraste en clave baja; los planos se suceden de manera casi rítmica mientras los policías de la sección especial sostienen a Godoy y se suceden planos del indicador

de voltaje de la picana junto a primeros planos del rostro de Portela, quien parece excitarse con la aplicación del aparato de tortura al cuerpo del obrero (Figura 138 y 139).

**Figura 138**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



**Figura 139**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



Luego de una extenuante sesión de tortura, Godoy cae en coma y entonces deciden llamar al doctor Demarco para que se encargue de él en una casa en las afueras de la ciudad. El segundo acto del film tiene lugar mayormente durante la noche y expone en primer lugar las tareas de vigilancia que la Sección Especial lleva adelante sobre la familia de Demarco, quien eventualmente escapa, en una secuencia de acción muy remitante a las del *policial en las calles* que analizamos en el tercer capítulo (Figuras 140 y 141), y se exilia en Uruguay donde forma parte de un grupo de opositores al gobierno. Allí escribe una carta para enviar al Congreso donde denuncia la persecución de la que fue parte y las torturas que fueron propinadas al obrero Godoy. Hacia el final de la película se genera una situación de tensión con la llegada de un bote con miembros de la Sección Especial dispuestos a capturar al médico, pero es interrumpida por las noticias de que la “revolución libertadora” estalló en Córdoba. La generación de un *suspense* en este momento sólo tiene utilidad para permitirle al espectador dar un sentido al exilio de Demarco como cuestión de vida o muerte.

**Figura 140**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



**Figura 141**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



Luego del anuncio por las radios uruguayas se suceden una serie de imágenes documentales que exponen escenas del bombardeo a Plaza de Mayo en junio de 1955, con recortes de combate aéreo y marítimo (Figuras 142 y 143): queda expuesta una manipulación de material documental con el fin de generar un discurso acorde a los postulados de aquellos sectores de la “revolución libertadora” más ligados a “la expresión radicalizada de una tendencia ideológica que pretende imponerse al público masivo, buscando su complicidad y su adhesión” (Gionco, 2009, p. 277). El antiperonismo radicalizado fue una comprensión

[...] exasperada e intolerante, que demonizó al peronismo. Fue el que sus críticos contemporáneos peronistas y antiperonistas denominaron “revanchista”. Centró su visión y su crítica en las prácticas políticas y en los rasgos antidemocráticos del peronismo a los que identificó con los regímenes nazi-fascistas. Desconoció las transformaciones que había introducido en la economía, en la sociedad y en la política. Su preocupación fue la erradicación definitiva del peronismo, no ya sólo como partido sino también como identidad política (Spinelli, 2005, p. 55).

**Figura 142**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



**Figura 143**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



El regreso de Demarco a Argentina, junto con la aparición con vida de Godoy, dan lugar al final de la película, en el que el comisario Blanco<sup>129</sup> libera a los presos políticos de la comisaría de Portela. En la última escena, que tiene lugar en una iglesia quemada (Figura 144),<sup>130</sup> Demarco se encuentra con su esposa. Allí se unen la tradición liberal-democrática argentina (representada por el

<sup>129</sup> La presencia de este personaje marca una oposición fuerte con la de Portela. Muy probablemente para no catalogar a todos los miembros de las fuerzas policiales como sujetas a los designios de las órdenes “de arriba”, Blanco constantemente aparece uniformado, mientras Portela y sus secuaces son caracterizados casi como *gangsters*, con trajes oscuros, sombreros, fumando durante la noche en esquinas solitarias. Blanco en cambio, reprocha las actitudes de Portela en diversas ocasiones durante el film.

<sup>130</sup> La quema de iglesias fue una práctica utilizada por los grupos peronistas luego del bombardeo a la Plaza de Mayo, como represalia ante los grupos católicos que sostuvieron ese intento de golpe.

protagonista) junto con el conservadurismo católico de raigambre nacionalista (encarnada por su esposa) y la narración se dirige directamente al espectador (a través de la cámara) con un monólogo en el que afirma que “amanece un nuevo día en un mundo nuevo y limpio”, mientras suenan los acordes de la “Marcha de la Libertad” (Figura 145). Con todo, *Después del silencio* es una película que propone eliminar por completo cualquier rasgo de peronismo del país, dirigiéndose a aquellos sectores que habían sido objeto de las políticas llevadas adelante durante el período anterior, sin tener en cuenta la adhesión de éstos a ese movimiento.

**Figura 144**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



**Figura 145**

*Después del silencio* (Lucas Demare, 1956)



La película elabora una reescritura de los hechos históricos acaecidos hacia finales del primer gobierno peronista, sin embargo, condensa en el trayecto del protagonista —el cual parece llevar solamente unos días, incluso casi semanas— desde la actuación del médico frente al caso del sindicalista (hecho cuya inspiración había tenido lugar en 1951) hasta su regreso desde Uruguay. En la película el doctor Demarco se transforma en un protagonista fundamental del derrocamiento del líder depuesto en septiembre de 1955 (por más que las tácitas alusiones eviten mencionar a Perón), con lo que se pretende dar cuenta del accionar civil para que se lleve a cabo el golpe. De tal manera, el personaje principal parecería ser —a través del recurso de la invención metafórica— una amalgama entre el doctor Alberto Caride, quien trató el caso del estudiante Ernesto Mario Bravo, y el empresario radical Raúl Lamuraglia, ambos exiliados en Uruguay, aunque este último fue uno de los promotores de un intento de asesinato del líder hacia 1955 con un avión comprado en los Estados Unidos. El film intenta mostrar la labor civil como superior a la que se daba dentro del círculo militar liderado por Aramburu, Lonardi y Señorans que conspiró contra Perón, con lo que se minimiza el rol de estos últimos, e incluso el rol de los partidos políticos y los comandos civiles revolucionarios (en adelante, CCR), cuyo accionar es completamente invisibilizado y que habían cumplido un rol destacado en los sucesos de septiembre de 1955. Estos

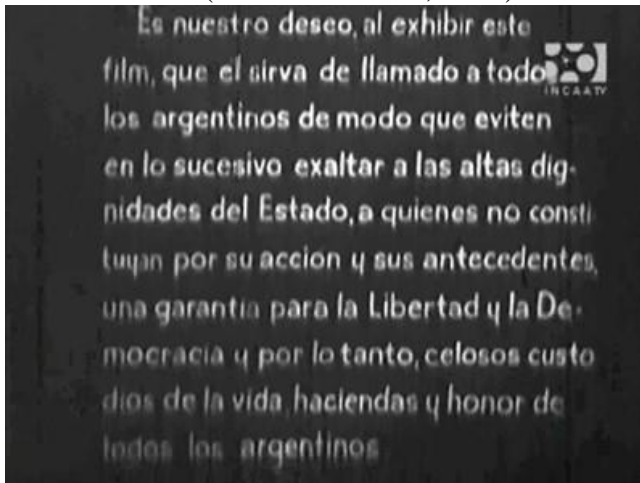


[...] grupos de civiles organizados clandestinamente, armados y liderados por un jefe o “*contact men*”, generalmente hombres con vínculos en ámbitos sociales destacados o con experiencia militante, provenientes de partidos políticos como el radicalismo, socialismo, conservadorismo. Quienes, a su vez, respondían a una autoridad superior, en general un militar con conocimientos y recursos materiales y logísticos capaces de promover una conspiración. La organización de los CCR era celular, formada por grupos de entre diez y veinte personas ligados entre sí, quienes en la mayoría de los casos empleaban identidades falsas o información tabicada. Estos grupos fueron activos en varias ciudades y pueblos del país, sobre todo en Córdoba y Buenos Aires (Bartolucci, 2018, p. 79).

Los CCR habían comenzado a tomar cierta relevancia desde el intento de golpe de 1952 encabezado por José Francisco Suárez (quien antes había conformado otro intento de golpe junto al general Benjamín Menéndez), estaban compuestos por hombres de clase media y media alta, muchos de ellos universitarios, se encolumnaban detrás de reivindicaciones nacionalistas católicas y liberales y defendían los derechos de la constitución de 1853. La película omite detallar los hechos que se dieron desde 1951 en adelante, con los sucesivos atentados contra las movilizaciones peronistas y al mismo presidente, a la vez que elige representar lo que sucedió durante los días del 16 al 23 de septiembre de 1955 como eventos espontáneos y de corta duración. Esto se consigue a partir de la presentación de documentos audiovisuales que incluyen imágenes de los bombardeos del 14 de junio en Plaza de Mayo, de los combates durante septiembre en Córdoba y de los bombardeos en Mar del Plata y La Plata. En un sentido ulterior, la película se erige como representante de los postulados políticos y sociales de la *desperonización* llevada a cabo como política de Estado por el gobierno de Aramburu y Rojas, quienes pretendieron —como parte de los festejos del primer aniversario del golpe de Estado de septiembre de 1955— reivindicar la despersonalización del nuevo régimen, como una pretensión de distanciarse del liderazgo anterior, una “invocación de la ‘austeridad republicana’ que los nuevos gobernantes —destacaba la prensa— exhibían, rechazando la adhesión y el homenaje personal” (Spinelli, 2007, p. 16), razón por la cual creemos que la mención a los libertadores o la acción de los militares no es representada. A la vez, entendida como producto de la fase “constructiva” de la “revolución libertadora”, el film de Demare expone los dos objetivos que el nuevo gobierno se propuso llevar a cabo para reorientar a la apreciación de los valores democráticos tradicionales que el gobierno de facto decía representar: “en lo político desarmar los resortes ‘totalitarios’ de las instituciones del Estado, y en lo pedagógico ilustrar a los sectores sociales identificados con el peronismo sobre la ‘verdad’ del régimen que habían apoyado” (Spinelli, 2007, p. 15). En ese sentido, la película aboga por justificar las denuncias de corrupción, la persecución a funcionarios, ex funcionarios y simpatizantes del peronismo, nacionalismo y comunismo, a la vez que une la acción de los revolucionarios a las gestas

patrióticas de los próceres, con el fin de eliminar la exaltación de las figuras de Eva y Juan Domingo Perón, incluso si su mención es tácita. En definitiva, la película reescribe los hechos acaecidos desde 1951 hasta 1955 con una marcada tendencia a quitar cualquier rasgo de caracterización social y/o política de quienes llevaron adelante el golpe de Estado, a la vez que presenta como actitudes revolucionarias las acciones de individuos aislados (desde ya una visión muy liberal del golpe, ideología compartida por Aramburu) cuyo rechazo al gobierno los puso en una situación dificultosa. Los personajes son arrojados a un mundo oscuro (el universo ficcional *noir* como herramienta semántica) para que sus acciones coincidan con levantamientos simultáneos que, según la película, se dieron de manera espontánea y sin liderazgos obsecuentes, pues para estos ciudadanos los valores de una verdadera Argentina subyacían aún si la tiranía parecía ocluir su ubicuidad.

*Los torturados*, dirigida por Alberto Dubois y escrita por Ernesto A. Doglioli, fue estrenada el 18 de octubre de 1956, algunas semanas después del film de Demare, y contó con menos popularidad. También posee una placa en su inicio que expone la necesidad de contar esa historia y su vínculo con la realidad histórica argentina, aunque con diferencias: se mantienen los nombres de las personas implicadas y la interpelación no es dirigida hacia el peronismo como culpable de todos los males, sino hacia toda la población a no “exaltar a las altas dignidades” (Figura 146). En ese sentido, coincidimos parcialmente con Gionco al considerar la visión del peronismo que lleva adelante *Los torturados* dentro de los parámetros de un antiperonismo optimista: “como algo superable, como un fenómeno irracional pero pasajero, como un equívoco colectivo que puede corregirse con el compromiso de todos los argentinos en ‘mantener la democracia’” (2009, p. 281); sin embargo, nuestra lectura la acerca al antiperonismo *tolerante*, que “vio en el peronismo un proyecto de cambio económico y social malogrado por el fuerte personalismo de Perón y la obsecuencia e ineficiencia de su personal político. Este sector estuvo dispuesto en la nueva etapa a reconocer al peronismo como identidad política excluyendo, obviamente, cualquier tipo de legitimidad a Perón” (Spinelli, 2005, pp. 54-55). La película expone a un grupo ficcional de cuatro miembros de la Sección Especial de Investigaciones de la Policía Federal alojados en una embajada mientras en el exterior un grupo de manifestantes pide su detención durante el desarrollo de los sucesos del golpe de Estado de septiembre de 1955 (Figura 147).

**Figura 146***Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956)**Figura 147***Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956)

Estos personajes, ataviados casi como *gangsters*, parecerían estar inspirados en figuras reales que existieron cuando la sección especial de la Policía Federal tenía contacto directo con la Presidencia de la Nación, bajo el mando del comandante Guillermo Solveyra Casares, director de la División de Informaciones políticas y a cuyo cargo se encontraban policías como Cipriano Lombilla y José Faustino Amoresano.<sup>131</sup> Este funcionario “tenía un despacho contiguo al del Presidente Perón para informar ‘(...) sobre actividades ilegales del Partido Comunista, y a la vez las críticas que le merecían algunas desviaciones que se observaban en el movimiento sindical” (Bartolucci, 2020, p. 101). Son varios los momentos del film en que se oye a los oficiales de la sección referirse a un superior, al cual llaman “don Guillermo”. Los cuatro ex miembros del grupo de policías se debaten acerca de su rol: algunos consideran que fueron cobardes, que deberían haber pensado mejor las órdenes que recibían; su jefe, en cambio, piensa que sus tareas fueron expresiones de coraje. Esta discusión da cuenta del estado de alienación y perturbación en que estos personajes se encuentran, similar a la manera en que Borde y Chaumeton definían la inseguridad de las relaciones humanas como un rasgo particular del *noir*. Tal es la amoralidad de estos personajes que se propinan insultos entre ellos, se desligan de responsabilidades y quiebran lealtades antes de ser entregados a la ley. Uno de ellos, Raúl, sale al vestíbulo de la embajada para encontrarse con su esposa y mantiene una breve conversación con ella. Allí se configura el universo en el cual los personajes quedan inmersos: una situación fortuita que parece sacarlos del orden en el que parecían vivir tranquilamente. La película sugiere que fue necesaria la “revolución libertadora” para que estos miembros de las fuerzas de seguridad entendieran el esquema de trampas en el que estaban sumidos. Cuando otro de los miembros del grupo observa la conversación tiene lugar el primero de los *flashbacks* con los que se estructura el film, que se basan — como alega el film— en hechos reales acaecidos durante el primer peronismo que fueron de especial

<sup>131</sup> Sobre la violencia en que este oficial incurría, ver García (2020).

interés para la opinión pública: el recuerdo del caso de Nieves Boschi de Blanco, una telefonista (cuyo gremio durante 1949 realizó huelgas en busca de mejoras salariales, reducción de jornada laboral a seis horas y cese de intervención de la CGT) que en abril de 1949 fue detenida y torturada por la sección especial de la Policía Federal,<sup>132</sup> evento que le produjo la pérdida de un embarazo. La misma es convertida en el film en una trabajadora textil cuyo activismo llama la atención de la Sección Especial. El *flashback* inicia con una secuencia de montaje que expone el accionar del grupo: una sucesión de imágenes de razias, ingresos sin aviso a hogares, interrogatorios improvisados, persecuciones en automóviles en el medio de la ciudad sin prestar atención a las reglas de tránsito y que ponen en peligro la vida de los peatones y otros conductores (Figura 148). Boschi de Blanco es detenida y puesta a interrogación, pero cuando los resultados de las preguntas no conducen a la información que los captores buscan, comienza una sesión de tortura que es puesta en escena de manera gráfica y expresiva: a la fotografía en clave baja y alto contraste que predomina desde el inicio de la película se suma el montaje de primeros planos de la víctima retenida en una cama y amordazada (Figura 149), mientras el jefe de la sección saca una picana y empieza a aplicarla sobre su cuerpo. Inmediatamente comienzan a reproducir un disco<sup>133</sup> con música circense (Figura 150), y se intercalan primeros planos del jefe y del rostro de la torturada. A continuación, vemos la mano del jefe dirigirse a la zona inferior del cuerpo de Boschi de Blanco, alternado con primeros planos de la víctima sufriendo y el rostro extasiado del jefe, que sugiere el vejamen sexual que era parte de las torturas que llevaba a cabo la Sección Especial (Figura 151). Más adelante la víctima pierde la conciencia y un médico anuncia que —además de estar embarazada— tiene un soplo en el corazón. Al jefe no parece importarle y la golpea en el abdomen. Luego de una intervención quirúrgica, Boschi de Blanco pierde el embarazo. Cuando finaliza el *flashback*, volvemos a ver a los miembros de la Sección Especial en la embajada cargados de remordimiento. En ese sentido, la película parecería sugerir que el problema no reside en aquellos que siguen órdenes, sino en quienes las dan: “el discurso político que presenta *Los torturados* no ataca directamente ni a la figura de Perón, ni sus políticas gubernamentales, sino las terribles prácticas represivas y antidemocráticas, aunque sus órdenes hayan surgido del propio gobierno” (Gionco, 2009, p. 287).

<sup>132</sup> Para más información sobre este caso, ver Luna (2018).

<sup>133</sup> La utilización de discos para tapan los sonidos de las torturas es también referenciada en *Después del silencio*.

**Figura 148***Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956)**Figura 149***Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956)**Figura 150***Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956)**Figura 151***Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956)

A continuación, la película retoma el caso de los atentados, detención y tortura de Cipriano Reyes, antiguo miembro del Partido Laborista, ex obrero de la carne y gremialista, parte del entramado político que llevó al poder a Perón en 1946 y anteriormente una de las figuras más importantes de las movilizaciones del 17 de octubre de 1945. Luego de las elecciones de febrero de 1946, Reyes comenzó a tomar una actitud contraria a las políticas del nuevo presidente, quien buscaba unificar las fuerzas que ayudaron a conducirlo a la presidencia (Unión Cívica Radical Junta Renovadora, Partido Independiente y Partido Laborista) en el nuevo Partido Único de la Revolución Nacional (que luego se convertiría en el Partido Justicialista). De ese modo, Reyes, desde su espacio como diputado del Partido Laborista, rechazó integrar el nuevo partido, incluso ante la decisión de sus pares de formar parte de éste. Esto, junto a la desafiante decisión de celebrar el aniversario del 17 de octubre por su propia cuenta como una crítica al gobierno de Perón y el apoyo a nuevas huelgas sindicales, le valió sufrir un atentado el 4 de julio de 1947 y el 25 de septiembre de 1948 fue acusado de conspirar en un atentado contra Perón y Eva, que le mereció ser “detenido, procesado, torturado y sentenciado, por lo

que pasó entre rejas el resto del gobierno de Perón” (Panella, 2018, p. 291). Reyes, en su versión fílmica, es presentado como un legislador que luego de denunciar arreglos y favores en la Cámara de Diputados, es amenazado y apresado luego de una campaña de prensa en la que se lo acusa de organizar una conspiración para asesinar a Perón y Evita. El film recrea el plan perpetrado por la Sección Especial en conjunción con la Subsecretaría de Prensa y Difusión “que había sido denunciada en los últimos episodios como el nuevo centro de operaciones nazi-fascistas” (Spinelli, 2007, p. 11): hay una denuncia a la acción de Raúl Apold, sin mencionarlo, sólo a partir de la exposición de la tarea de difamación que el Subsecretario dispone.

A continuación, la obra de Dubois realiza un giro casi experimental que la acerca al cine documental: el film pone en escena a Oscar Martínez Zemboráin para interpretarse a sí mismo en la secuencia que lo tiene como protagonista (Figura 152). Martínez Zemboráin fue un militante radical miembro de los CCR “quien en 1954 se integró a un comando rebelde de Córdoba de veinte miembros con un jefe y un subjefe y que se entrenaban en tiro allí o donde pudieran” (Bartolucci, 2020, p. 107). En la película es sometido a una vejación que funciona como testamento de autenticidad y empuja a la obra de Du Bois hacia los bordes de la autoconciencia: el espectador reconoce que lo que está viendo es una reconstrucción, pero al presentar al protagonista de la verdadera historia recreando las torturas de las que fue víctima, la película adquiere la categoría de documento. Este último rasgo se ve acentuado por la redundancia en la exposición de los métodos de tortura: la presencia constante de la picana y la música que era utilizada para acallar los lamentos son recursos altamente comunicativos del film.

El segmento final de la película —y el más extenso— se dedica a reconstruir el caso del estudiante Ernesto Mario Bravo,<sup>134</sup> un militante comunista y estudiante de química de la Universidad de Buenos Aires que en mayo de 1951 fue secuestrado y torturado y que, luego de una serie de marchas que reclamaron su aparición, fue encontrado con marcas de torturas en junio del mismo año. El caso causó conmoción pública luego de las declaraciones de Alberto Caride, médico que trató al estudiante secuestrado y desaparecido y luego escribió una carta denunciando a Cipriano Lombilla y sus subordinados, para luego exiliarse en Uruguay hasta la caída del peronismo. El caso suscitó el rechazo generalizado de la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA) y gran parte del estudiantado universitario del país, que se colocaría como una parte importante del colectivo antiperonista que llevó al clima de conspiraciones que condujeron al derrocamiento final del presidente, en septiembre de 1955.<sup>135</sup> El hecho es recreado en la película con los nombres y afiliaciones reales de los protagonistas.

<sup>134</sup> Caso que había servido de inspiración para *Después del silencio*.

<sup>135</sup> Para más información, ver Panella (2016) y Gilbert (2010).

El film repite durante varias instancias la afiliación de Bravo a la FUBA y presenta con gran despliegue las manifestaciones estudiantiles como antesala de los sucesos que tendrían lugar en 1955 (Figura 153). El resto del relato del caso Bravo sigue una estructura similar a *Después del silencio*: cuando la intensidad de las torturas acrecienta luego de arrojar una máquina de escribir sobre su cabeza y aplicar picana en las encías, es necesario llamar a un médico. El mencionado más arriba Caride acude al auxilio, pero no duda en informar de las vejaciones a colegas en el exilio para escribir un documento que sirve de panfleto para los opositores al régimen, el cual será reproducido en una sesión en el Congreso y provoca que una multitud invada las calles. Estos eventos se enmarcan con posterioridad a una serie de secuencias de acción de gran despliegue técnico (Figura 154). La manifestación popular se funde con la turba que los espera fuera de la embajada, lo que sugiere —casi del mismo modo que en *Después del silencio*— que este caso llevó a la caída definitiva del peronismo.

La película cierra con la imposibilidad de arrepentimiento de Raúl, próximo a entregarse: “al llegar a la puerta, al ver a la manifestación en su contra, entra en pánico, empuja a su novia y vuelve con sus antiguos compañeros. La redención no es posible, ni siquiera a través del arrepentimiento” (Gionco, 2009, p. 286). Una coda presenta imágenes de instituciones, próceres y por último la bandera argentina (Figura 155). Mientras tiene lugar ese montaje, una voz en *off* se dirige al espectador instándolo a recordar los ataques a la libertad de prensa, los fundadores de los partidos políticos y los próceres que formaron parte de la construcción de la Nación.

**Figura 152**

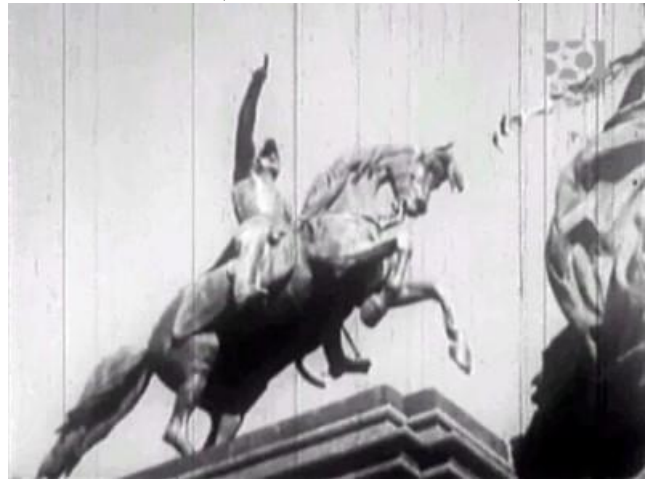
*Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956)



**Figura 153**

*Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956)



**Figura 154***Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956)**Figura 155***Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956)

*Los torturados* transmite un mensaje que cuenta con rasgos de antiperonismo tolerante, ya que culpa a un grupo específico de personas por las violaciones a los derechos humanos, hechos que son el centro de la película, a diferencia de *Después del silencio*, que denuncia toda una trama de acomodados y negociados a partir del sistema de personajes presentado. Este mensaje quizás haya sido incómodo en el momento de estreno del film, dada la salida de Lonardi en noviembre de 1955 y su reemplazo por Pedro Aramburu, de tendencia más radicalizada en su antiperonismo. El fracaso del primer presidente pudo haberse debido a su predilección por la pacificación en contra de una *desperonización* que se proponía exterminar todo rastro de discurso y expresión política asociada al presidente caído, a la vez que consideraba que la misma sería acompañada por una acción judicial, que buscaba juzgar los delitos cometidos por los peronistas y “trataba de separar al poder político de esa cuestión. En ese sentido su posición era mucho más próxima a la idea de unión nacional expuesta contemporáneamente por los nacionalistas” (Spinelli, 2005, p. 70). De esa manera, el gobierno de Aramburu se planteó el objetivo básico de desmontar el “aparato totalitario”, que contó con “medidas orientadas contra el peronismo, contra el nacionalismo recientemente desplazado y poco después contra el comunismo, al que se acusó de colaborar con los peronistas en actos de desestabilización y sabotaje” (Spinelli, 2005, p. 73). Sin embargo, la presencia de monumentos, edificios y representaciones de figuras históricas responden a uno de los objetivos pedagógicos de la “revolución libertadora” en las dos fases que la compusieron (el gobierno de Lonardi y el de Aramburu): restaurar las instituciones de la democracia y los valores que la Argentina habría perdido con el ascenso de Perón al poder, es decir, devolver el país al imperio del derecho.



### ***El jefe (1958) como alegoría histórica***

En cuanto a las alegorías en el cine argentino (herramienta que el film de Ayala utiliza preminentemente), según Ana Laura Lusnich, ese recurso funcionó como una estrategia durante momentos de opresión política en que los realizadores debieron encontrar recursos que les permitiesen expresar oblicuamente sus postulados ideológicos. De esa manera

[...] es posible localizar una línea de continuidad, aunque aceptando las diferencias y particularidades, entre una serie acotada de realizaciones de la década del cincuenta, que luego prosigue en la filmografía de Leopoldo Torre Nilsson, en algunas expresiones de la Generación del 60 y el Grupo de los Cinco, y en un conjunto de films realizados entre 1969 y 1976 por directores que forman parte de la experimentación y las rupturas formales más radicales (Lusnich, 2011, p. 469-470).

*El jefe* amerita ser pensado como uno de esos films que problematizan los modelos de representación imperantes hacia el momento de su producción y que posteriormente fueron considerados síntomas del arribo de una modernidad cinematográfica en Argentina. La película de Ayala lleva adelante la estrategia de la alegoría mediante la inclusión de un sistema de personajes que a partir de la comparación de rasgos exteriores e interiores hacen posible la lectura transversal del contexto político y social y el sistema de autoridad. De ese modo anticipa la producción de obras de contenido crítico político y social de finales de los '70 y '80 que optaron por la alegoría (y elementos metafóricos en sus estructuras) para hablar de los sucesos que tenían lugar durante la última dictadura militar. La represión y desaparición forzada de personas perpetrada por el Estado no podía ser representada de manera abierta, sino que la alegoría sirvió para permitir una lectura de una situación histórica traumática, tal como Ismail Xavier (1999) describe la utilización de este método. La alegoría es vista por el autor como una dialéctica de la fragmentación y la totalización observable en cineastas que quieren “tematizar la posición de su país en la historia humana” (Xavier, 1999, p. 335). Entiende la alegoría como un proceso que no tiene una *vía única*, sino que implica una brecha entre la expresión de un artista y la lectura, de lo cual emerge una opacidad que se transforma en un problema textual y que, aparentemente, a mayor dificultad de lectura, mayor el prestigio con el que cuenta el texto.

A los fines de identificar aquellos aspectos que permiten reconocer en un texto las estructuras que hacen posible una lectura alegórica, Xavier retoma de Angus Fletcher la noción de *declaración fragmentaria*, que toma la forma de un mensaje codificado que debe ser descifrado. De esa manera, siguiendo a Benjamin, el autor indica que la alegoría permite echar luz sobre la historia y la experiencia del tiempo en la cual un grupo es vencido por otro, por lo tanto “tiende a interactuar con las fracturas históricas y la violencia, especialmente cuando se observa desde el punto de vista del derrotado”

(Xavier, 1999, p. 346). En tal sentido, cuando la alegoría es presentada como la expresión de una sensibilidad moderna –uso que solían darle Eisenstein, Godard o Pasolini– se transforma en el signo de una nueva conciencia de la historia donde la apelación a analogías y a una memoria vívida del pasado no son tomadas como la celebración de una identidad que conecta el pasado y el presente, sino como una experiencia que nos permite enseñarnos que la repetición es siempre una ilusión y que los hechos antiguos, como los signos antiguos, pierden su significado “original” cuando son vistos desde una nueva perspectiva. En los tiempos posmodernos (y siguiendo a Frederic Jameson)

La nueva configuración del tiempo y el espacio y la naturaleza más abstracta de los procesos sociales revelan que la forma realista es incapaz de dar cuenta de la totalidad, y crea la demanda de nuevas formas de arte capaces de ofrecer no sólo una representación en el sentido clásico, sino más bien un lúcido ‘mapeo cognitivo’ que nos ayude a entender a la sociedad y a nuestra posición dentro de ella. [...] Los retos que la posmodernidad trajo consigo hacen necesaria una revisión completa de la cuestión de la alegoría y de sus dialécticas de la fragmentación y la (quizás ahora imposible) totalización (Xavier, 1999, p. 350).<sup>136</sup>

Uno de los desafíos del siglo XX luego de la Segunda Guerra Mundial es la desestabilización de las categorías estéticas y políticas tales como la idea de *nación*. La noción compleja que implica este término no sólo resulta crucial para dar cuenta de problemas políticos sino también acerca de estilos de vida en la esfera privada. En los albores de la cinematografía de cada país la búsqueda por mejorar las producciones fue pensada como una estrategia de afirmación nacional y celebración de la hegemonía. Sin embargo, desde los años sesenta en adelante, tanto en Latinoamérica, como en Asia, Europa del Este y África, se dio lugar a la producción de películas que lidiaban con los problemas sociales y las luchas de poder. El caso argentino del “Tercer cine” conceptualizado por Fernando Solanas y Octavio Getino es un claro ejemplo de cómo esas temáticas irrumpieron en una manera de hacer cine que hizo uso de alegorías, reconstrucciones históricas y la construcción de una idea de nación en condiciones adversas. En ese sentido es que “encontramos ‘alegorías pragmáticas’ basadas en analogías que apuntan a construir una conciencia de clases y una voluntad de participar en la lucha nacional por la liberación” (Xavier, 1999, p. 355). *El jefe* no podría categorizarse dentro de ese tipo de películas por dos razones: por un lado, ya que la producción de este film no se sitúa dentro del contexto de liberación de la década del sesenta; y por otro lado, porque temáticamente hace eco de las discusiones provenientes de los intelectuales del antiperonismo que buscaban explicitar el fenómeno que tuvo lugar desde 1945 hasta 1955. El objetivo de aquellos que intentaron darle un sentido a la experiencia nacional que había afectado a la nación fue vincular el régimen depuesto a un trauma

---

<sup>136</sup> Esta traducción y las siguientes referidas a este texto son nuestras.

generalizado a partir del autoritarismo de Perón, interpretado por Viñas y Ayala como un engaño al pueblo.

*El jefe* presenta a un joven protagonista, cuya anomia frente a la sociedad lo lleva a unirse a un grupo de hombres que realizan estafas; más tarde caerá en la cuenta de que quedó atrapado en una red de trampas y traiciones, mientras debe probar su lealtad al líder del grupo; en este último aspecto es distinguible una relación entre esta película y el primer *film noir*: la relación entre el *weak guy* y la mujer fatal se ve modificada en este caso por la presencia de un *hombre fatal* que seduce a hombres jóvenes para que se unan a su grupo y luego los someta. El mundo sórdido que plantea una trampa al protagonista se asemeja en parte al segundo cine negro que mencionamos más arriba, aquel caracterizado por un universo que asfixia a los personajes principales y no les ofrece escapatoria ante las vicisitudes de las que son víctimas.

Los orígenes del segundo *noir* pueden ser comprendidos con un grado de discursividad alegórica, si se tiene en cuenta la coincidencia de la producción de esas obras en su contexto, es decir, desde finales de la década de los cuarenta hasta entrados los cincuenta en Hollywood, momento en el que parecería que “los *films noirs* o influenciados por el *noir* se hubieran convertido en un medio para expresar los temores y angustias de ese período. Los creadores suelen ser aquellos señalados o que se sienten señalados por las investigaciones de la HUAC<sup>137</sup>” (Esquenazi, 2018, p. 200). Las cacerías de brujas tal vez hayan influido en los relatos que agobian a sus protagonistas inmersos en mundos en los que son solamente un engranaje de una máquina infernal. Las maquinaciones persecutorias en las que se ven envueltos son análogas a las indagaciones, delaciones y encarcelaciones que sufrieron los escritores y directores germánicos y neoyorquinos que se acercaron a Hollywood y formaron parte de frentes solidarios durante situaciones como la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, o agremiaciones de escritores que sostenían ideas marxistas. Como respuesta al *blacklisting* que la comisión investigadora de Parnell Thomas tendió sobre los artistas de Hollywood, varios realizadores optaron por hacer un “cine gris”<sup>138</sup> en que se hace alusión a conflictos sociales, pero a través de la estrategia de “emplear los recursos de un lenguaje específico, en este caso el del cine norteamericano de posguerra” (Esquenazi, 2018, p. 203). En ese sentido, las películas del segundo *film noir* pueden ser entendidas como alegorías de un período histórico de sufrimiento, lucha y violencia. Si extrapolamos esa estrategia, podemos entender al “negro” tanto como un género innovador en una industria ya consolidada y a la vez como una herramienta estética que permitía a los autores proveer

<sup>137</sup> House Unamerican Activities Committee.

<sup>138</sup> *They Live by Night* (1949), *Try and Get Me* (1950), *He Ran All the Way* (1951), *The Prowler* (1951).

de contenidos que aludan tangencialmente al mundo en que se encontraban. Tal estrategia es la que Viñas y Ayala usaron en *El jefe*.

La película forma parte de un período del cine argentino en que la producción de cine clásico de género comienza a sufrir una transformación para empezar a dar paso a un cine de factura más autoral. Junto a las obras de Leopoldo Torre Nilsson, el cine de Fernando Ayala es premonitor de una fractura que da cuenta de la emergencia de un cine que es consciente de las posibilidades de la representación:

Esta cualidad renovadora, desconocida en los casi primeros veinte años de cine sonoro argentino, se desata abiertamente en la década de 1950 y no se queda allí sino que las nuevas modalidades individuales se perfeccionan, al mismo tiempo que cambian las condiciones de la recepción, y las obras permiten descubrir el desgajamiento del relato, la hipertrofia de los recursos narrativos por procesos de fragmentación y cierta opacidad en las cualidades de la obra que valorizan el papel del espectador en su trabajo reflexivo (España, 1998, p. 45).

La emergencia, en sentido semiótico, es una tensión que sufre el signo en los elementos básicos que lo componen y así se escinde la correspondencia entre el significante y el significado, con lo que queda impedida la lectura literal de la escritura fílmica como sintaxis narrativa: “los nuevos ejercicios de escritura son ‘síntomas’ de la imposibilidad manifiesta del viejo lenguaje en alguna medida estancado, pero también ‘síntomas’ de una nueva necesidad de expresión estética y política que emplea los dispositivos del medio hasta entonces ocultos” (España y Manetti, 1999b, p. 289). En ese contexto, las películas de Fernando Ayala<sup>139</sup> se insertan en un período en el que la producción cinematográfica no tenía credibilidad pública, ni protección estatal, ni existían posibilidades financieras para desarrollarse plenamente. Sin embargo, son obras que sortean la censura que limitaba las posibilidades creativas. En el contexto posterior al golpe de 1955, las clases medias se sentían poseedoras de un nuevo poder social, la cultura. En ese sentido, la colaboración de Ayala y Viñas en *El jefe*<sup>140</sup> se erige como la expresión más clara del “punto de encuentro entre las capas maleables de las burguesías y los intelectuales universitarios que provenían de ellas” (España, 1998, p. 69). Es por esta razón que los debates sobre el fenómeno del peronismo luego de su caída son los que van a tener una clara influencia en la historia que recrea la película.

El film inicia con la imagen de un grupo masculino de detenidos en la sala de una comisaría iluminada en alto contraste y con sombras duras en las paredes (Figura 156). Un *travelling* repasa los

<sup>139</sup> Quien para ese entonces había realizado *Ayer fue primavera* y *Los tallos amargos* (1956).

<sup>140</sup> Y también cabría mencionar *El candidato* (1959).

rostros acongojados de estos personajes, desaliñados, algunos con la cabeza hundida en sus manos. Al cabo de un instante, ingresa por la puerta un grupo de paramédicos con una camilla sobre la cual una manta tapa lo que parece ser un cuerpo —intuimos femenino por el largo cabello que sale por el costado de la sábana— y abandonan la sala por un largo pasillo sobre el cual inician los títulos de la película. Mientras estos se suceden, una figura masculina acompañada de un policía comienza a caminar por ese pasillo, no podemos distinguir sus rasgos pues la iluminación lo presenta en contraluz. Al finalizar los títulos una inscripción se superpone en la pantalla: “Si te miras a un espejo y no te gustas, no culpes al espejo... —Gogol” (Figura 157).

**Figura 156**

*El jefe* (Fernando Ayala, 1958)



**Figura 157**

*El jefe* (Fernando Ayala, 1958)



El texto parecería indicar la necesidad de reflexionar sobre la identidad propia, como si el film que estamos próximos a ver sugiriera realizar una autocrítica. La figura masculina que caminaba hacia nosotros tapa la cámara y la escena corta con un plano general de los rostros de los jóvenes detenidos, quienes al ver a esta figura masculina parecen sentirse reconfortados con su presencia y están tranquilos con que no les “iba a fallar”. Mediante una transición que disuelve la imagen, arranca un *flashback* que nos retrotrae a un día de verano, parecería ser en pleno Carnaval, pues la canción “Por cuatro días locos”, una canción popular de Alberto Castillo, es reproducida en un vehículo que promociona las festividades de esa fecha. La cámara ingresa a una casa lujosa de la ciudad de Buenos Aires, con cuadros de próceres y antepasados. Allí, un hombre adulto cierra las ventanas bruscamente y expresa a viva voz el desprecio que siente por la música popular. Su hijo Marcelo, estudiante universitario, dice que “está de moda” y que ya pasó el tiempo en que familias como la suya podían exigir a las autoridades que acallen lo popular. Seguidamente, luego de ser regañado, Marcelo sale a la calle —a la vez que realiza un *desaire* a los antepasados representados en los cuadros de su hogar— y se encuentra con Sirulli, quien le recuerda que tienen una cita y que esta vez fue “llamado”. A

continuación, vemos a Carlos, un escritor humilde y falto de inspiración que vive en un departamento con su esposa embarazada de su primer hijo. Sirulli y Marcelo pasan a buscar a Carlos y luego se encuentran en un bar con los últimos convocados: dos mellizos y un aficionado al tango. Posteriormente se dirigen a la costa del río donde vemos por primera vez al líder del grupo, Berger, el jefe, quien les dice que hay que buscar “al nuevo”. La presencia del líder es fuerte, su voz se alza por encima de la de los demás, su porte atlético resalta frente al resto, de apariencias físicas disímiles (Figura 158). Berger lidera al grupo en una caminata que es acompañada por música de ritmo casi castrense e ingresan a la casa de Müller, el “nuevo”, quien se niega a formar parte de un plan que llevarán a cabo el domingo siguiente. Ante la negativa, el grupo comienza a invadir y romper los elementos en la habitación de Müller, mientras Berger derrama tinta sobre el proyecto en el que el joven se encuentra trabajando y con la misma dibuja senos en su pecho (Figura 159).

**Figura 158**

*El jefe* (Fernando Ayala, 1958)



**Figura 159**

*El jefe* (Fernando Ayala, 1958)



Durante la mayor parte del film la cuestión de la masculinidad será tratada en distintas ocasiones, del mismo modo que la dicotomía *culto/popular*, reflejada en una pequeña escena en que el grupo rinde culto a un poster de Carlos Gardel. Más adelante, el grupo se dirige a realizar una estafa en un remate de lotes.<sup>141</sup> Allí es donde Berger despliega todas sus dotes carismáticas y de convencimiento colectivo: aviva a los posibles compradores (estafados) y consigue “seducir” a sectores acaudalados para que otros individuos inviertan su dinero. La analogía de Berger con Perón comienza a tomar forma en esta escena por la manera en que ocupa el espacio (a través de la realización de un “golpe”), los gestos físicos y el tono de voz, que remiten al carisma del presidente caído (Figura 160). Asimismo, la distribución de lotes podría ser una alusión a los proyectos de vivienda popular

<sup>141</sup> El plan consiste en retener a los verdaderos martilleros en un restaurante mientras su coche es sabotado, y ocupar el remate, al iniciar el mismo antes de tiempo para llevarse el monto de dinero que los compradores depositan como “seña”.

propuestos por ese gobierno y a los que nos referimos en el capítulo anterior. Luego de huir del remate con el botín, el grupo se dirige hacia una casa en las afueras donde reparten el dinero obtenido. En este momento es cuando vemos a Berger dirigirse a cada uno de los miembros del grupo de manera diferente: exalta sus virtudes y marca sus defectos, genera antipatías, divisiones y alianzas con el fin de poner a prueba lealtades. Más tarde en el film vemos al grupo dirigirse a una playa, allí Berger indica a sus súbditos la necesidad de ser “macizo”, estar en forma, frente a las mujeres que en el lugar transitan (Figura 161).

**Figura 160**

*El jefe* (Fernando Ayala, 1958)



**Figura 161**

*El jefe* (Fernando Ayala, 1958)



Quizá esto pueda entenderse a través del énfasis que hizo Perón respecto de la educación física, ya que según el presidente la aptitud física de los obreros se encontraba en comunión con la labor industrial, el tipo de cuerpo reivindicado por el líder sería uno “eficiente, disciplinado y moldeado para desempeñar actividades productivas. En efecto, una idea que subyace dentro del proyecto peronista era ‘terminar con lo que se ha llamado un país de holgazanes para hacer un país de trabajadores y de productores’” (Orbuch, 2014, p. 3). Luego de una carrera hacia el río, Berger se sube a un yate donde mujeres jóvenes toman sol, para acercarse a una de ellas, Mima, quien le avisa que habrá una fiesta esa misma noche en el mismo lugar. Berger acude y expresa que él se sube “donde se le da la gana”, y entabla un vínculo romántico con la joven,<sup>142</sup> quien se suma a la próxima estafa del grupo: hacerse pasar por constructores de un edificio y cobrar el dinero de un inversor extranjero. Allí aprovecha para castigar a uno de sus seguidores (por haber intentado conversar con Mima) con una violencia que el líder intenta exponer como ejemplificadora. Más tarde reúne al grupo para informarles de un nuevo

<sup>142</sup> Esta relación puede ser intuida como alusiva tanto a Eva Perón, en cuanto al color rubio del cabello, o a las tantas suposiciones de que Perón mantenía relaciones en secreto con adolescentes, como el caso de Nelly Rivas. “La caracterización de este personaje puede relacionarse además con una de las críticas más controvertidas al general Perón, según la cual se lo acusaba de tener relaciones con jovencitas de la Unión de Estudiantes secundarios” (Gionco, 2009, p. 291).

plan para “agarrar la ciudad”: realizar una revista de fotos de mujeres desnudas. Aquí la crítica es más clara, comprensible como una analogía con la cultura popular del peronismo, considerada, por los intelectuales, chabacana, de baja calidad y además como una manera de mantener feliz a la población. Berger expresa que “la gente quiere más sexo, más mugre”. Carlos anuncia su descontento —como intelectual— con la tarea encomendada de escribir relatos eróticos, ya que le preocupa la pérdida de valores. Al escuchar esa conversación, su líder anuncia que la prioridad es “menos dignidad y más comida”, frase que parecería remitir al *slogan* “alpargatas sí, libros no” de algunos sectores del peronismo. Para llevar a cabo la tarea, Marcelo roba un cuadro de su casa en el cual figura un antepasado familiar ataviado con ropas militares del siglo XIX —el patrimonio de su familia y, por lo tanto, de la patria— y lo vende para darle el dinero a Berger. En la misma escena Marcelo pregunta a Berger por qué pronuncia su apellido de manera “a la alemana” (*bér-guer*)<sup>143</sup> si es de origen francés (*bershér*), a lo que el jefe responde que así suena “más macizo y menos afeminado”. La presencia de una seducción masculina, que busca cautivar a hombres jóvenes, parece relacionarse con la idea de Omar Acha de que la base de la fidelidad peronista se asentó en la relación imaginaria de cada hombre con Perón como “con Juan Perón como objeto de deseo. (...) En ese investimento por el cual Perón era cargado por las mociones masculinas de sus admiradores, de sus seguidores, se conjugaban numerosas vetas de la experiencia individual de cada uno de ellos” (Acha, 2014, p. 222). Así es que el film da cuenta del aspecto polémico de las sexualidades durante el peronismo, al presentar al líder y a sus seguidores a partir de una construcción ambigua de sus identidades sexuales. Cuando tienen el número de la revista listo, realizan su “toma de la ciudad” mediante una secuencia de montaje que, con una marcha militar y sonidos de cañones condensa simbólicamente tanto el fin de la libertad de expresión, como el autoritarismo y la decadencia moral que los opositores a Perón denunciaban: un grupo de individuos empapela la ciudad con publicidad de la revista y entrega paquetes de éstas en varios puntos de la ciudad (Figuras 162 y 163).

---

<sup>143</sup> Esta forma de pronunciación se asemeja a la del apellido Perón cuando en manifestaciones era aclamado. Es decir, las sílabas pronunciadas fuertemente, casi separadas.



**Figura 162***El jefe* (Fernando Ayala, 1958)**Figura 163***El jefe* (Fernando Ayala, 1958)

Esa misma noche realizan una fiesta en una casa en las afueras, donde llevan a dos mujeres jóvenes. Una de ellas, al negarse a mantener relaciones con el resto del grupo, es golpeada por Berger, lo que produce su muerte. En ese momento son arrestados todos menos su líder (quien había huido de la escena del crimen), y se resume el *flashback* que dio inicio al relato. Berger hace su aparición en la comisaría y, en una escena que utiliza la dilación de tiempo para generar suspenso, declara que el asesino de la joven es Marcelo. En ese instante ingresa el miembro del grupo que había sido reprendido y expulsado junto a la otra joven que había acudido a los festejos, y es ella quien señala a Berger como el perpetrador del crimen. El jefe es apresado y el antiguo miembro expulsado quiere tomar ahora su lugar como líder: adopta inmediatamente una actitud autoritaria con el resto de los muchachos. Sin embargo, Marcelo y Carlos deciden seguir un camino distinto. Esto posibilita la interpretación de que, según esta narración, el futuro del país estaría asegurado mientras los sectores intelectuales colaboren con aquellos que siguen las tradiciones patricias. En definitiva, *El jefe* elabora una fuerte crítica a “la sumisión a un líder despótico. Pero, fatal destino, aunque Berger termine tras las rejas, otro tirano lo reemplaza. Sólo el intelectual y el hijo de la vieja oligarquía tendrán la entereza moral para tomar otros rumbos” (Gionco, 2009, p. 292).

Por todo lo expresado anteriormente, el film podría ser interpretado como una clara alegoría del peronismo y del rol del pueblo y los partidos políticos durante los años en que ese movimiento gobernó el país. El cine latinoamericano haría un fuerte uso de la alegoría durante la década del sesenta, pero, como ya sugerimos anteriormente, este film es uno de los que puede contarse como anticipatorio de la experiencia de vanguardia estética y política de esa década. En este sentido, nuestra propuesta es considerar las alegorías como cine histórico, ya que las mismas se enmarcan en un cine que augura

una crisis de los esquemas teleológicos e incluye en su elaboración una articulación de la experiencia histórica, tal como afirma Ismail Xavier:

Vigente en la narrativa clásica, el esquema teleológico tiene un momento peculiar de crisis en el cine de los años sesenta, cuando las narrativas aparentemente se ‘desorganizan’, provocando reacciones de desagrado porque ‘no son concluyentes’. [...] Sin embargo, frente a la teleología y a la continuidad de la narrativa clásica, [estas películas] lejos están de presentar una postura común; exhiben, por el contrario, una gama variada de aproximaciones y distanciamientos. Cada alegoría tiene su forma específica de articular las dos temporalidades: la de la experiencia histórica narrada y la de la propia película en su disposición interna (Xavier, 2016, p. 156).

Como expresión antiperonista, el film pone de manifiesto los debates que se dieron en el seno del campo intelectual argentino con inmediata posterioridad a la caída del gobierno de Perón. De ese modo, la película es una expresión de aquellos que veían al peronismo como la culminación de la decadencia política. Dentro de esa disquisición autores de tradición liberal, nacionalistas católicos y de la nueva izquierda trataron de discutir la responsabilidad colectiva sobre el reciente pasado peronista. Socialistas como Nicolás Repetto creían que “la clase política había fracasado en su deber de educar para la democracia, (...) y a ello se agregaba la ‘desgracia que las fuerzas militares se consideraran obligadas a intervenir en la acción política’” (Spinelli, 1998, p. 250). Los radicales “coincidieron en señalar el año ’30 como el comienzo de la decadencia de la democracia. (...) De ello responsabilizaban a los militares, pero también a los conservadores, a los socialistas independientes y a sus ex-correligionarios antipersonalistas” (Spinelli, 1998, p. 251). Por su parte, los nacionalistas “trataron de demostrar que la experiencia peronista había sido para ellos una lección que los hacía revalorizar la democracia, y que en la decadencia de la misma eran más responsables los liberales que ellos mismos” (Spinelli, 1998, p. 253). Asimismo, otro sector del debate que también expone su influencia en la película es aquel que considera al peronismo como develador de una realidad social, discurso preponderante en ensayos nacionalistas, de izquierda y en el sector del radicalismo intransigente encarnado por el Frondizismo, quienes veían en el peronismo a un movimiento que sacó a la superficie un actor social al cual le dio identidad política: “el peronismo, en la visión general de estos críticos (...) actuó a pesar de su carácter ‘deformante’ y ‘perverso’, como disparador de la toma de conciencia social y política de los sectores oprimidos” (Spinelli, 1998, p. 258).

A lo largo de este capítulo hemos intentado presentar una perspectiva enmarcada en una “teoría de la práctica” que dé cuenta del “giro material” en los estudios históricos que propuso Patrick Joyce, a través del rastreo en los films de aquellos “juegos de lenguaje” —esa noción recuperada por William

Sewell que le permitió observar la articulación de prácticas involucradas en los procesos históricos— que permiten el análisis de sus elementos. En ese sentido, procuramos tener en cuenta los diversos matices de las prácticas involucradas en la producción audiovisual, con el objetivo de superar el mero análisis cultural y exhibir perspectivas que articulen los procesos sociales envueltos en la creación de las obras con la producción cinematográfica del período. Es por ello que la narración cinematográfica clásica (con su dosificación justa de información que debe ser digerida e interpretada de manera “correcta” por el espectador) junto con la construcción codificada de un universo ficcional *noir* que da los toques de sordidez en la cual los protagonistas viven inmersos, permiten entender a las obras estudiadas como parte de un proyecto pedagógico que apuntó a desterrar cualquier intencionalidad peronista en los ciudadanos argentinos que habían sido considerados “masas ignaras” y devolver la conciencia al pueblo luego de la decadencia que había significado el peronismo. Así es que las películas analizadas pretenden configurar a través del cine una escritura histórica efectiva que dé sentido al período inmediatamente anterior, con la finalidad de recuperar “el imperio del derecho” y la democracia, algunas a través de la reconstrucción histórica, otra, mediante la alegorización de hechos y personajes de los años previos.

El estudio del primer conjunto de películas buscó exponer las visiones del peronismo caído tanto por parte de quienes detentaron el gobierno luego del derrocamiento del líder como de aquellos afines a la entonces nueva administración de facto. En sus argumentos reconstruyen una historia del peronismo al que describen como un mal para la Argentina, pero la diferencia de visiones da cuenta no solamente de las dificultades en definir el “hecho maldito”, sino también de precisar el lugar dentro de la línea histórica nacional que ese movimiento debía ocupar. Desde ser considerado un fenómeno que es necesario erradicar —como manifiesta *Después del silencio*— siguiendo por la comprensión de ese período como una mancha que es posible subsanar y que posibilite recuperar los valores de los partidos políticos tradicionales y los forjadores de la patria —tal es el caso de *Los torturados*—, hasta el uso de alegorías que codifican las identidades y hechos que sirven para posicionar a los intelectuales como aquellos capacitados para encontrar una solución a los conflictos sociopolíticos de la nación, el lenguaje cinematográfico (en su categoría de cine negro) funciona como herramienta efectiva al aprovechar tanto sus cualidades narrativas como sus aspectos estilísticos. La construcción de un mundo sórdido, oscuro, perverso y corrompedor que el *film noir* ofrece funciona como el sostén de relatos que buscan comunicar al espectador la terrible experiencia que se vivió durante los años previos. Los secuestros, detenciones ilegales, torturas, vigilancias, traiciones, violaciones y demás vejaciones encuentran su cabida en una retórica que se desprende de los relatos canónicos clásicos. Los personajes masculinos inmersos en situaciones desafortunadas de manera fortuita buscan un escape de la trampa

en que cayeron. El desdoblamiento de un universo fílmico da cuenta de la doble visión del mundo que la oposición del peronismo quiso infundir luego de la caída del mismo: que la posibilidad de un futuro mejor para el pueblo significaba un engaño para todas las clases. La mirada de una burguesía que toma el poder de manera violenta se impone, y es la que obliga a dar finales felices a las obras, lo que las distingue del *film noir* clásico: el universo desdoblado vuelve al orden, y el pasado quedará en el pasado. De esa manera, los films se pueden enmarcar en una visión de la historia reciente de ese entonces que ponía énfasis en

[...] la imposición del nuevo tono maniqueo que consistió en marcar los contrastes entre el orden político representado por el peronismo, su personal político, —calificado de ignorante, obsecuente y advenedizo— y la movilización de las “masas ignaras” y el retorno al tradicional orden republicano a partir de la glorificación de la “revolución libertadora” que representaba al “verdadero pueblo, culto, honesto y trabajador que había hecho la grandeza de la Argentina”. Así, esta fue convertida en mito refundador, inscribiéndola en los hitos de la gesta patriótica y equiparándola ritualmente con ellos (Spinelli, 2007, p. 16).

*Después del silencio* lleva a cabo esa tarea a través de un relato pseudohistórico que escinde y parcializa la participación de los militares y los CCR, para hacer énfasis en las prácticas delictivas de aquellos ligados al gobierno. A la vez, el film exalta los valores liberales del protagonista y el catolicismo de su esposa, que conforman una comunión que —de acuerdo con el film de Demare— debería llevar al país a un buen destino. Al mismo tiempo, la película decide tejer un relato en el que se cruzan rasgos de sucesos acaecidos durante el gobierno de Perón (el secuestro, tortura y desaparición de Ernesto Mario Bravo, la persecución a obreros que no se integraban a la CGT, el exilio a Uruguay del doctor Caride y su carta luego leída en el Congreso, el inicio de la revolución en Córdoba) para narrar la historia de la caída del “tirano”. Con ello se apela al público de manera simplista y maniquea, a través de recursos de invención de personajes, condensación temporal y uso de simbolizaciones, con el fin de imposibilitar —de una vez y para siempre— la adhesión popular al líder caído.

Por otro lado, la decisión de Alberto Du Bois en *Los torturados* es menos ambigua: se identifica con su verdadero nombre y afiliación política a las víctimas de la violencia institucional y se hace especial énfasis en la tarea represiva y violatoria de los derechos humanos de la Sección Especial de la Policía Federal, a la vez que expone responsabilidades y cumplimiento de órdenes de cada uno de los torturadores y sus vínculos. Si bien tiene, al igual que *Después del silencio*, un fin didáctico en la manera de expresar una comprensión del fenómeno peronista, no recae en condenar por completo a todos los que de alguna manera (ya sea desde la dirigencia sindical o la identificación política) adherían

al peronismo, sino que considera a un sector de ese gobierno como el responsable de un momento oscuro de la historia argentina, tal como indica la voz en *off* que se expresa durante la coda del film.<sup>144</sup>

Luego de la caída de un gobierno que había entendido los medios como posibilidad de difusión eficaz de discursos, el cine fue aprovechado de la misma manera por el entonces nuevo orden de facto, que llevó al extremo las prácticas semióticas involucradas en la producción de películas. Su fracaso fue no entender que detrás del movimiento que intentaron acallar existía un amplio sector de la sociedad que no se acoplaría al discurso de los “vencedores”.

Por otro lado, los intensos debates intelectuales que tuvieron lugar durante la dictadura de la “revolución libertadora” intentaron definir qué impacto tuvo en la población y en la idea de nación la experiencia del peronismo en Argentina. Aquellos sectores identificados con la izquierda entendieron al peronismo como la expresión de un sector social revelado por la experiencia de los años precedentes al mismo. Entre el conjunto de reflexiones que fueron desarrolladas en ese entonces, el cine, como discurso, pudo ser un buen medio para expresar las posiciones de aquellos que vieron al peronismo como un momento que sería una bisagra en la historia política del siglo XX en Argentina. *El jefe* es parte de esos discursos, al encarar un relato que pone en escena un líder manipulador, violento, traicionero y engañador.

Nuevamente el *noir* permitió a los realizadores presentar el universo anómico en el que viven los protagonistas. En *El jefe*, Carlos y Marcelo pretenden huir del mundo anodino, abúlico, pero a la vez sórdido, y por eso mismo se unen ciegamente a Berger, quien los llevará a la desgracia. De ese modo, se repite la conclusión propuesta por los dos films anteriores en relación con el engaño popular que habría significado el peronismo, con el adiciónado del augurio de un futuro mejor por parte de los personajes principales. No obstante, el film indica que, a pesar de que la verdad es revelada, siempre habrá un grupo de personas dispuestas a seguir ciegamente a un líder corruptible. La utilización de la forma *noir* también alude a la manera en que los escritores y realizadores de Hollywood de finales de los cuarenta pudieron expresar en sus películas el clima de opresión que se vivía a causa del *blacklisting* de la HUAC.

De ese modo la alegoría, como presentación de un universo ficcional codificado, parecería dirigirse a un espectador que superó la visión de películas como un mero entretenimiento, que reconoce

---

<sup>144</sup> La voz en *off* sostiene: “el padre de la patria contempló alborozado desde su bronce inmortal, el despertar de la civilidad en sus más puras tradiciones en la mañana ejemplar en que terminada la tolerancia comenzaba la rebeldía que pondría fin a tal estado de cosas. Un claro destino de seres nacidos en una tierra de paz, uniéndonos sin odios ni rencores entre hermanos, pero con el pensamiento fijo en la Libertad y en la Democracia, único camino por el que la Nación llegará a la consecución plena de sus grandes ideales”.

el fin pedagógico y que se asume como lector de la historia desde un lugar de superioridad intelectual. Asimismo, no se puede dejar de lado el discurso que presenta en relación a la noción de *nación*: la personificación de la misma a través del sistema de personajes es un recurso efectivo para transmitir la experiencia del peronismo por parte de un sector de la sociedad, ya que —como afirma Ismail Xavier—, “las alegorías mantienen su interés dramático como totalidades operativas de referencia para las obras ficcionales comprometidas en la producción de testimonios generales sobre nuestro momento histórico” (Xavier, 1999, p. 358). Con esto no queremos manifestar que *todas* las películas alegóricas son históricas, sino que algunas, con ciertas referencias tangenciales a hechos históricos, dan cuenta de una escritura histórica *diferente* del cine histórico de tipo dramático tradicional. Asimismo, *El jefe*, como relato alegórico, propone un discurso histórico válido en su contexto si se tienen en cuenta —desde una perspectiva material— los “juegos de lenguaje” involucrados en su elaboración. No obstante, las voces hablantes se manifiestan desde un antiperonismo que no supo entender al amplio sector de la sociedad que no apoyaba el relato de los “vencedores”. En definitiva, estas películas anticipan una mirada social que ya no está a tono con una mirada integradora de la sociedad y que es, a la vez, sintomática de las divisiones hacia el interior de la construcción política y social de la Argentina, tópicos que serían retomados por los realizadores que en los años sesenta elaboraron un cine ajeno a representaciones tradicionales.

## CAPÍTULO 6

### **La *degeneración* del 60: juventud, modernización, sexo, drogas y política en el cine negro argentino.**

Tal como exploramos en el capítulo anterior, los proyectos políticos que tuvieron lugar tras la caída del peronismo intentaron promover una construcción nacional superadora del régimen que gobernó el país durante casi diez años. En ese sentido, tanto la “revolución libertadora” como el frondizismo se constituyeron como programas políticos en los que la cuestión del futuro de la sociedad cobró vital importancia. Por ello, la juventud fue considerada durante los primeros años de la década del sesenta un grupo de sujetos primordial a la vez que un sector en el cual se encontraban depositados una serie de cuestionamientos atinentes no sólo a sus comportamientos entre sus pares y con sus mayores en miras al futuro, sino también en relación a su activismo socio-político y sus intereses en el tiempo libre. De esa manera, tales cuestionamientos alcanzaron a formar parte de las publicaciones periódicas, libros de especialistas en psicología familiar, segmentos de cultura en revistas y diarios, además de programas de TV y radio destinados a ese público. No obstante, el cine tuvo también algo que decir, y entre el conjunto de películas que compuso lo que se conoció como Generación del 60 hubo obras –como *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962)– que abordaron la temática de la juventud desde un punto de vista problemático, al hacer énfasis en su taciturnidad, abulia y apatía luego de proyectos nacionales que no los supieron incluir ni con los cuales se pudieron identificar. No obstante, con el avance de la década y con la juventud como motor de una modernización social, política, cultural y comercial, otras películas vieron la oportunidad de problematizar desde otra perspectiva, al apelar a los interrogantes que el rol activo que los jóvenes comenzaban a jugar y los posibles peligros que su emancipación –tanto política como de valores tradicionales– podrían traer al orden social.

De esa manera, el cine comercial quiso leer esa coyuntura para producir films que advirtieran a su público de esas problemáticas y supieron hacerlo a partir de la inclusión de características formales y narrativas vinculadas al cine negro. La construcción de un mundo sórdido se despliega para los jóvenes protagonistas y personajes secundarios que se ven inmersos en tramas complejas, las cuales se desarrollan en entornos hostiles cargados de traiciones, espacios inhóspitos, conspiraciones, amenaza de muerte y que además conducen a una conclusión trágica. Aquí ya se ve que esa construcción se nutre de rasgos típicos del *noir*. Al mismo tiempo, en estas obras se presenta –tanto para el espectador como para los personajes– la posibilidad de una transgresión de normas morales que debilitan los basamentos del orden tradicional. Esto lleva a una parcial elisión de los límites éticos a medida que se despliega la trama argumental. Tal desenfoque de los valores morales es típico de la

tipología genérica que nos convoca y en las películas que analizaremos podrá ser detectable en una primera gran división. Por un lado, mediante el acercamiento de la juventud a los vicios relacionados con las nuevas modalidades de consumo: las drogas, la música rock, el sexo, y las pulsiones violentas que subyacerían en esas actividades y, por el otro, a través de obras que ponen en tela de juicio el activismo político de los jóvenes, quienes comenzaban a acercarse cada vez más a una radicalización de los métodos que llevarían adelante la consagración política de sus ideas (a las cuales consideraban revolucionarias).

En el caso del primer grupo de películas, aquellas que alertan acerca de la decadencia en las actividades de la juventud parecen contener un grado de pesimismo aún más grave puesto que la solución parece ser el castigo y la fuerte represión a los jóvenes. Esas conclusiones auguran una oscura etapa para el país, en la cual la juventud se convertiría en una amenaza para los planes de un gobierno conservador que —luego de haber tomado el poder por la fuerza en 1966— ampliaría la idea de la restauración de la autoridad que traería al país el orden y progreso tan anhelado desde que el ala política que acabó con el gobierno peronista en 1955 implementó sucesivamente proyectos de modernización que fracasaron. En otras obras, el acercamiento al extremismo político reviste una amenaza tanto para los protagonistas como para aquellos próximos (familia, amigos, parejas) y también para la sociedad toda. En ese sentido, estos films funcionan como una advertencia —en algunos casos de manera deliberada— de los peligros de aquellas ideologías que amenazarían la continuidad del orden democrático en la Argentina. Además de que —en algunos casos— se critica a los miembros de la sociedad que suelen propagar discursos ligados a esas ideologías políticas. De esa manera, también se juzga el rol de aquellos adultos que, en lugares de poder, no asumen la responsabilidad de ser figuras de autoridad que lleven a los jóvenes que los siguen a un camino de rectitud y orden en el que construyan un futuro moderno, pero que a la vez sigan sosteniendo valores morales tradicionales como pilares de una Argentina del mañana.

Por otro lado, estas películas configuran una continuidad con un tipo de cine que exploramos en el capítulo anterior y comenzó a tener notoriedad desde 1956 (con el estreno en ese año de *Después del silencio* y *Los torturados*) y encontraría la consagración en 1958, cuando *El jefe* de Fernando Ayala expresó de manera elíptica el riesgo en que se encontraban los jóvenes al seguir casi ciegamente a un líder autoritario que inculcaría los valores equivocados en aquellos que deben hacer de la patria una realidad que deje de lado las tiranías para construir un país democrático. Cabe aquí preguntarse si este nuevo modo de elaborar relatos *noir* no constituiría una nueva dirección análoga al *neo noir* norteamericano, que desde mediados de la década del '60 recuperaría temas y formas del cine negro hollywoodense y a la vez lo renovarían formal y estéticamente. Creemos, no obstante, que esta categoría



no es aplicable, ya que en los procesos que tuvieron lugar desde la crisis del modelo de estudios que sobrevino a la industria cinematográfica argentina y el paso a un modelo de intervención estatal que dio lugar a la producción subsidiada por el Instituto Nacional de Cinematografía, algunos géneros que fueron desarrollados durante la era industrial tuvieron algunas manifestaciones, tal es el caso del cine policial. Si bien durante los años '60 sobrevendría una renovación estética, algunos realizadores como Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala supieron utilizar elementos *noirs* en las obras que desarrollaron en esta etapa,<sup>145</sup> y realizadores con una inclinación identificablemente comercial en sus producciones también incluyeron tópicos y formas típicas del cine negro que en la producción industrial habían funcionado.

Por ello, las películas que analizaremos en esta sección serán, en primer lugar, las que aborden la cuestión de la decadencia y la juventud útiles para nuestro análisis: *La patota* (1960) de Daniel Tinayre, *Bajo un mismo rostro* (1962) de Daniel Tinayre, *Extraña ternura* (1964) de Daniel Tinayre, *Humo de marihuana* (1968) de Lucas Demare y *Orden de matar* (1965) de Román Viñoly Barreto.<sup>146</sup> Este último film en especial resume la mayor parte de las problemáticas que las obras precedentes presentaron, en una narrativa que se funde estrechamente con los códigos formales y narrativos del *noir*, con una intensidad que el resto de las películas no logra concretar. En segunda instancia, analizaremos aquellas películas referidas a la problemática del activismo político, *Detrás de la mentira* (1962) dirigida por Emilio Vieyra, *Los guerrilleros* (1965) de Lucas Demare y *Con gusto a rabia* (1965) de Fernando Ayala.<sup>147</sup>

## Juventud y modernización cultural en la sociedad argentina de los sesenta

Durante las vísperas y los primeros años de la década de 1960, las esperanzas sobre el futuro reposaban en la juventud. Este sector sociodemográfico era visto, tanto por especialistas como por miembros jerárquicos de instituciones, como parte de la renovación y modernización de la nación. Sin

<sup>145</sup> Sobre sus obras y otras de directores como Manuel Antín y Lautaro Murúa ampliaremos en otro capítulo.

<sup>146</sup> También podríamos mencionar obras dirigidas por Enrique Carreras como *Los viciosos* (1962) y *Los hipócritas* (1965), que, sin ser cine negro, se proponen constituirse como un cine de problemáticas sociales con aspectos criminales. La primera relata la relación entre los narcotraficantes, los vendedores de baja escala y la prostitución de jóvenes muchachas que vincula a la Argentina en una red internacional de tráfico de drogas y personas. La segunda intenta poner en cuestión el tema de la prostitución en establecimientos nocturnos y busca generar una imagen empática de los dueños de esos espacios, quienes los transitan, y de las trabajadoras que deciden lucrar con la venta de servicios sexuales, a través de la exposición del caso de un “depravado” que debería “satisfacer sus impulsos” y su defensa por parte de un ex diputado.

<sup>147</sup> Otro film que explora la actividad de los jóvenes militantes de derechas es *El ojo de la cerradura* (1965) de Leopoldo Torre Nilsson, que narra el estado de paranoia de un activista ultranacionalista que decide alojarse en un hotel con su pareja a la vez que supone que en el edificio aledaño un grupo de exiliados de la guerra civil española planean un atentado contra un dictador latinoamericano que está de visita en el país.

embargo, algunos organismos de influencia en la opinión pública (como las Ligas de Madres y Padres) consideraban que las nuevas modas, consumos culturales y actitudes eran señales de un peligro a punto de acaecer en el conjunto de la sociedad. En todo caso, la evaluación del clima anunciaba un contexto de crisis de época, un momento definitorio en la realidad argentina en el cual ese grupo demográfico que se encontraba camino hacia la adultez era señalado como síntoma de las transformaciones circundantes. En otras palabras, como sugiere Valeria Manzano (2014a), la juventud, como concepto, encarnó esperanzas y ansiedades proyectadas sobre deseos de cambio, además de que la gente joven habitó esa categoría social y políticamente cargada con varios grados de intensidad. La rebeldía cultural y la radicalización política de la juventud fueron dos elementos centrales de la modernización sociocultural que tuvo lugar durante la década del '60. El período de inestabilidad política iniciado en 1956 marcado por los fallidos proyectos políticos<sup>148</sup> que concluyeron con el proyecto autoritario de la “revolución argentina” comandada por el Gral. Onganía coincidió con la profundización de transformaciones socioculturales y la juventud se convirtió en una metáfora del cambio y lo “nuevo”. Las industrias culturales no tardaron en notar la oportunidad de apelar a un conjunto que encontraba centralidad en el período. De esa manera, la introducción al mercado de nuevos productos, como el programa televisivo *El club del clan*<sup>149</sup> y los álbumes y sencillos que los artistas como Palito Ortega producían, además de la introducción de los *jeans* (o su variante local, el vaquero) como vestimenta identificativa, los jóvenes se constituyeron en centro de la producción cultural, construida a partir de intereses comerciales que dieron lugar a una “juvenilización” de la cultura de masas (Manzano, 2010). Conforme avanzaba la década, la elaboración de una cultura juvenil en Argentina comenzaba a tomar forma en un sentido contestatario, de la cual formaban parte, en primer lugar, los miembros de la escena vernácula del rock<sup>150</sup> que desafiaban las convenciones rígidas de masculinidad en sus actitudes y hábitos, a la vez que esgrimían un decidido antiautoritarismo frente a los gobiernos que se volvían cada vez más represivos. En segundo lugar, las nuevas modas iban de la mano de una consideración más laxa de la sexualidad por parte de los y las jóvenes, en especial de éstas últimas, pues además de la inclusión de vestimentas que reacentuaban el erotismo (como la minifalda y los pantalones más ajustados), la aprobación del sexo prematrimonial redefinió la manera en que los jóvenes vivían la intimidad. Por último, hacia el final de la década, el avance del autoritarismo gobernante sacó a la luz

---

<sup>148</sup> Entre los que se encontraron la breve presidencia de Lonardi, la persecución liderada por Aramburu, el fracaso del desarrollismo de Frondizi, seguido por el golpe que llevó al poder a Guido, y finalmente la presidencia de Illia, erosionada por los medios.

<sup>149</sup> Programa de televisión argentino transmitido por Canal 13 desde 1962 hasta 1964 cuyo contenido consistía en la presentación de canciones de música popular por parte de cantantes cuya adscripción a la juventud era expresada en el contenido de sus canciones como en el material promocional relacionado.

<sup>150</sup> Con el lanzamiento en julio de 1966 del sencillo “Rebelde” de Los Beatniks, banda de la cual formaban parte Mauricio Birabent (Moris), Pajarito Zaguri y Javier Martínez (quien luego compondría la banda Manal), se da por sentado el inicio del rock de raigambre nacional (Pujol, 2002).

la reacción de los sectores de la sociedad que rechazaban la dictadura de Onganía y sus medidas económicas, sociales y educativas, las cuales eclosionaron en mayo de 1969 con las sucesivas marchas que llevaron a que en los meses consiguientes el presidente de facto renunciara y los movimientos políticos que buscaban renovarse confirmaran su radicalización.

Con el avance de la década y el asentamiento en las clases medias del psicoanálisis como clave interpretativa de los cambios políticos y culturales que comenzaban en la Argentina, los profesionales de esta disciplina (como Eva Giberti y Thelma Reca) entendieron a la adolescencia como una etapa que reflejaba las posibilidades y los desafíos del conjunto de la población nacional (Cosse, 2010). En ese sentido, tal etapa representaba un estado natural de rebeldía que debía ser permitida en gran medida por los adultos ya que desarticulaba la noción de autoritarismo que hacia finales de los '50 y principios de los '60 se encontraba en el centro de la opinión pública. La aceptación (y negociación) por parte de los adultos contribuiría a que en los hogares pudiera establecerse y desarrollarse una cultura democrática. Por tal razón, la opinión de los especialistas contribuyó a que la juventud fuera un agente involuntario para el cambio familiar y cultural (Manzano, 2014a). Por otro lado, los grupos conservadores católicos como la Liga de Madres vislumbraban en la juventud un colectivo vulnerable a lo que creían eran estímulos “liberales” –música, películas, literatura– que acercaban a los jóvenes al comunismo. Estos grupos ejercían una fuerte influencia política<sup>151</sup> y fueron centrales en la difusión de la censura de medios gráficos, programas televisivos y películas. Casi simultáneamente, las nuevas publicaciones periodísticas<sup>152</sup> consiguieron que especialistas como el sociólogo Gino Germani dieran su opinión acerca de la juventud, a la cual observaban con detenimiento pues sostenían que en su estilo de vida y escala de valores (que tenían un correlato cultural y económico en el nuevo mercado que apelaba a sus gustos) se encontraba un reflejo de las incertidumbres de la época. Para mediados de los sesenta, el diagnóstico de este sector de la sociedad que transitaba la etapa anterior a la adultez era la de una profunda incomunicación con aquellos que ocupaban lugares de autoridad, en especial con los distintos gobiernos que se sucedieron durante la década, pero nunca con tanta gravedad como con la dictadura del Gral. Onganía: “antes de la aparición de los hippies, la contracultura y la guerrilla, el ser joven pasó por un estado de aparente frialdad, de distancia respecto del mundo y la gente, una rémora del pesimismo existencialista” (Pujol, 2002, p. 49). Eso cambiaría hacia el final de la década, con el paso al frente de la juventud como una vanguardia cultural y política que en la segunda mitad de la década de 1960 encontraría la justificación para la materialización de sus objetivos. Para que eso

---

<sup>151</sup> Llegando a ocupar durante el gobierno de Frondizi los asientos más importantes en el Consejo Nacional de Protección de Menores.

<sup>152</sup> Entre ellos la revista *Primera Plana*, cuya popularidad ascendió durante la década en que se transformó en marca de época y la revista *Siete Días*, competidora de la anterior.

ocurra, los jóvenes concretaron una transformación crucial que los llevó a emerger como representantes de una cultura contestataria: el Instituto Di Tella supo estar en el centro de las innovaciones artísticas que eran compartidas por los “náufragos”, los primeros adeptos al rock vernáculo, cuyo máximo exponente era Tanguito,<sup>153</sup> el autor de la letra de “La balsa”, canción que fue el distintivo identificativo de los jóvenes de extracción urbana que desde su rebeldía (no relacionada al activismo político, sino al rechazo de todo tipo de autoridad) querían separarse del resto de la sociedad. Esta autodefinición por parte de un sector de la juventud no tardó en encontrar una reacción por parte de las autoridades, que convirtieron a aquellos que ostentaban una apariencia particular y un cierto tipo de hábitos en un delincuente. Desde 1966 cobraron relevancia las razias policiales a establecimientos y lugares de reuniones de jóvenes organizadas por el militar retirado Green Urien y el comisario Luis Margaride –dos figuras muy cercanas al Gral. Onganía– que apuntaron a reprimir a hombres jóvenes que utilizaban pelo largo, vestían ropas llamativas, escuchaban música ruidosa y llevaban a cabo costumbres sexuales fuera de lo que era considerado la norma. Con esa caracterización configuraban un nuevo tipo de criminal cuyo delito consistía primordialmente en ser joven (Pujol, 2002), pero más esencialmente el objeto de esa represión era el joven masculino, un agente de la sociedad que desafiaba las convenciones tradicionales de la masculinidad heterosexual hegemónica a través de sus hábitos sexuales y de consumo, tanto de moda como de gustos culturales.

La primera de las películas de nuestra selección, *La patota* (1960), de Daniel Tinayre, relata la historia de Paulina, una joven burguesa egresada de la carrera de Filosofía que comienza a dar clases en una escuela nocturna en un barrio de clase obrera y es víctima de abuso sexual por parte de sus alumnos. Mientras vemos a los jóvenes estudiantes recorrer las oscuras calles para socorrer a Paulina que (como nos enteraremos más tarde) fue rescatada de las vías de un tren, se dan inicio los títulos de la película, ocasión en la cual la banda sonora incluye el montaje discordante entre una melodía casi circense y la canción “Viento” —un rock & roll interpretado por Billy Caffaro— a la vez que se suceden imágenes de un edificio en construcción (Figuras 164 y 165).

---

<sup>153</sup> Seudónimo de José Alberto Iglesias (1945-1973), cantautor de rock argentino.

**Figura 164***La patota* (Daniel Tinayre, 1960)**Figura 165***La patota* (Daniel Tinayre, 1960)

La conjugación de estas imágenes, unidas a la música rock y a un grupo de jóvenes que visten jeans y hablan en un lenguaje marcadamente coloquial habilita una asociación metafórica que da como resultado la noción de una juventud en construcción, lo cual conectará con el final del film en el cual los jóvenes reconocen la “flor de lección” que les dio la maestra. En otro momento del film, Paulina y su novio bailan un bolero en una fiesta improvisada, mientras otra joven solicita que se ponga música más “bailable” y comienza a sonar un rock que genera rechazo en la protagonista, lo cual indica que la misma no se siente a gusto con los nuevos consumos culturales y hábitos de los jóvenes. Cerca de la conclusión del film, los estudiantes secundarios acuden a una fiesta en un club, donde interpreta canciones Billy Caffaro; allí dos de los jóvenes se enfrentan (pues uno de ellos sostiene que la docente está embarazada a causa de la violación) mientras la música incrementa su intensidad, ocasionando una batahola en el club. En ese sentido, en esta película de Tinayre, el rock y la cultura de masas juvenil parecen ser parte de los aspectos que contribuyen a una construcción de una juventud disruptiva y peligrosa, pero con la capacidad de ser guiados a una adultez consciente.

En *Bajo el mismo rostro* (1962), también dirigida por Daniel Tinayre, el público es testigo del tormento de Inés, la hermana gemela de Elizabeth: la primera es una modelo de alta costura en caros locales del centro de la ciudad, mientras la segunda es una monja en un convento cercano al lugar de trabajo de su hermana. Inés viste habitualmente con ropas modernas, llamativas y ajustadas a su cuerpo, lleva el cabello corto y usa maquillaje que resalta los rasgos de su rostro (Figura 166); por otro lado, Elizabeth viste cotidianamente las ropas de monja, modestas y que ocultan los rasgos de su cuerpo (Figura 167). En una ocasión, Inés visita el convento donde su hermana reside, allí las monjas están al cuidado de ancianos y uno de ellos decide fotografiar a las hermanas juntas, ya que allí no hay jóvenes y “los viejos no le gustan”: este personaje canaliza las esperanzas de las generaciones pasadas con respecto a los que van camino a la adultez. Más adelante en la película, existe una crítica a las

generaciones jóvenes cuando un muchacho se acerca a la ventana que da al subsuelo del local de modas donde Inés desfila, allí las modelos se cambian las ropas, se pasean en ropa interior y cuando la encargada del local se percata del observador, exclama “¡a esta nueva ola también le gustan los desnudos!” (Figura 168). Cuando Inés conoce a su corruptor, Jorge (también llamado Bob), éste la seduce en encuentros que tienen lugar en primera instancia en un modesto departamento, sin embargo, a medida que el vínculo se afianza –y la dominación de Jorge/Bob se extiende– la ubicación de los encuentros también lo hace: un moderno departamento en un barrio rico de la ciudad, que servirá como cautiverio para la protagonista (Figura 169). En este sentido, Jorge/Bob encarna los peligros que la modernización cultural implica, una trampa para los y las jóvenes que buscan escapar de las tradiciones y costumbres de una moral cristiana y nacional.

**Figura 166**

*Bajo un mismo rostro* (Daniel Tinayre, 1962)



**Figura 167**

*Bajo un mismo rostro* (Daniel Tinayre, 1962)



**Figura 168**

*Bajo un mismo rostro* (Daniel Tinayre, 1962)



**Figura 169**

*Bajo un mismo rostro* (Daniel Tinayre, 1962)



En *Extraña ternura* (1964), de Daniel Tinayre, Fabián es un adolescente que vive con su padrino, el escritor de obras teatrales Forval, quien tiene al primero bajo una estricta tutela en su casa

de lujos burgueses. Sin embargo, Fabián comienza a transitar su camino a la adultez de una manera repentina cuando conoce a Olga, una cantante de cabaret a quien los socios de Forval quieren contratar para una próxima obra de teatro. Fabián se fascina inmediatamente con la artista, lo cual genera un fuerte rechazo en su padrino, quien desapruueba el vínculo. La historia concluye con la trágica muerte de Fabián en un raptó de inestabilidad emocional que lo conduce a querer suicidarse estrellando su coche con un tren en movimiento, aunque el sirviente intente detenerlo y arroje al joven fuera del coche causándole la muerte. De tal modo, la conclusión del relato sugiere que la tutela de un personaje mayor de edad y –como explicaremos con detalle más adelante– “desviado sexualmente” es una influencia dañina para el desarrollo de un joven que desea vivir nuevas experiencias.

En *Orden de matar* (1965) de Román Viñoly Barreto, un grupo de jóvenes de clase media y alta son los causantes de los males en la ciudad. El oficial Mauro Moreno decide enfrentarse de lleno contra ellos una vez que su mentor, el juez Zani, es asesinado por los muchachos, quienes disfrutaban de causar sufrimiento a aquellos que ven como inferiores: ancianos, policías, mujeres jóvenes. Al comienzo del film, Mauro Moreno es un férreo defensor de la ley, la ética y la moral en su práctica policial, al buscar preservar el bienestar de todos los miembros de la sociedad, incluso de aquellas mujeres que practican la prostitución en el local administrado por Rosa, por ello es que participa de razias, patrullajes y tareas de investigación. Sin embargo, el brutal asesinato de Zani por parte de la banda liderada por Charly provoca que el carácter de Mauro se transforme deliberadamente y cruce todo tipo de límite en su lucha contra el crimen, al punto de asesinar a delincuentes menores a sangre fría, lo que causa en una primera instancia la aprobación de la opinión pública y posteriormente –con la intensificación de la violencia tanto por parte del oficial como de los delincuentes– un fuerte rechazo. Las publicaciones que son presentadas en el film remiten a aquellas que formaron parte de la modernización del periodismo (como *Primera plana* y *Siete días*) y la película parece criticar la manera cambiante con la que en sus páginas interpretaban la realidad. El grupo de Charly, además de disfrutar de la muerte de transeúntes, organiza fiestas en sus suntuosas casas donde se realizan espectáculos de *striptease*, incurren en encuentros homosexuales, participan de orgías y consumen cocaína (a la cual llaman *Elsita*). Durante una de las fiestas que realiza el grupo de delincuentes, una joven desea irse al ser testigo de la corrupción moral de esos jóvenes. Charly y Mincho (otro miembro del grupo) la llevan en auto haciéndole creer que la alcanzarán hasta su casa; sin embargo, luego de que la joven exprese su rechazo –a lo que Charly responde “no le gusta la gente moderna, ¿qué es para vos la moral?”–, la conducen hasta un lugar lejano. La joven desea regresar, pero Charly y Mincho la obligan a salir del auto, le quitan sus ropas, la golpean y atropellan con el coche mientras ríen y festejan (Figura 170). Conforme avanza el film, la desmoralización se generaliza tanto en el grupo de jóvenes como en Mauro

Moreno, con lo cual la escalada de violencia y vicios llega a un punto límite, momento en el cual el policía consigue capturar a Nacho, uno de los miembros del grupo de delincuentes, luego de acabar con los tres miembros restantes: Charly, Mincho y el Sueco. Tras observar el comportamiento errático del prisionero, el policía deja un arma a la vista para que el delincuente la tome y lo libera en una zona alejada en el puerto. Mientras Moreno camina por una galería, Nacho saca el arma de sus ropas y dispara al policía por su espalda, acabando con su vida (Figura 171). El film sugiere, al contrastar el contenido del film con el contexto en el que fue realizado, que una “guerra” entre una institucionalidad conservadora que buscaba imponer sus preceptos a la fuerza enfrentada a una juventud de clase media y alta que intentaba destruir todo lazo con un pasado de respeto a las leyes y la moral terminará en una tragedia que llevará al fin de la sociedad.

**Figura 170**

*Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965)



**Figura 171**

*Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965)



De este modo, las películas observan con detenimiento y precaución a la juventud, en primer lugar, como una etapa a ser superada para que puedan arribar a una adultez sana, por otro lado, como un conjunto de la sociedad con necesidad de guiamiento por parte de las autoridades y de las familias. No obstante, el acompañamiento de los adultos debe ser limitado, y –como expone *Extraña ternura*– algunos de ellos deben reafirmar lo que era entendido como un correcto tránsito a la adultez. Asimismo, la modernización cultural es desplegada en los films como una invitación a un mundo de fascinaciones facilistas que conducen a un eventual peligro: la moda en el caso de *Bajo un mismo rostro*, la construcción de nuevos edificios y el rock & roll en *La patota*, los shows de *café concert* en *Extraña ternura* y los clubes nocturnos y las fiestas improvisadas en hogares en *Orden de matar* son espacios y actividades que tras sus atracciones posibilitan la corrupción de los y las jóvenes.



## Juventud, modernización y sexualidad

La desaparición y el posterior descubrimiento del cuerpo asesinado de Norma Perenjek de 17 años en mayo de 1962 años causó un intenso pánico moral en la sociedad argentina, al poner en foco el hecho de que las jóvenes estaban literal y metafóricamente huyendo de sus hogares, con lo cual experimentaban, desarrollaban y sufrían las consecuencias de los cambios que las dinámicas socio-culturales de la modernización habían propuesto, de manera más pronunciada que los hombres (Manzano, 2014a). Durante los años sesenta, las mujeres desafiaron la domesticidad al permanecer más tiempo de sus vidas en instituciones educativas, participaron plenamente del mercado laboral, ayudaron a moldear nuevas actividades de tiempo libre, se atrevieron a experimentar con nuevas formas de cortejo, reconocían públicamente que participaban del sexo prematrimonial y contraían matrimonio más tarde en sus vidas. Asimismo, ellas causaban temores en sectores conservadores católicos que pugnaban por mantener un *status quo* que las mujeres encontraban cada vez más sofocante y las conducía a abandonar los hogares. Las jóvenes ingresaban en mayor cantidad a colegios de orientación comercial, cuya titulación les brindaba la posibilidad de trabajar en oficinas.<sup>154</sup> Al mismo tiempo, interactuaban socialmente con sus pares en *barritas* que acudían a actividades como *asaltos*,<sup>155</sup> salones de baile y shows de bandas de rock, espacios donde se daban las nuevas reglas de cortejo que llevarían a nuevas maneras de experimentar la sexualidad en esa época, a la vez que desafiaban los mandatos sociales que pretendían que las mujeres concibieran al sexo como una prueba de amor y no como un pecado (Cosse, 2010). Las jóvenes que huían de sus hogares (algunas veces en compañía de sus novios) para rechazar el autoritarismo de los mandatos tradicionales causaron en sectores conservadores una gran preocupación que se vio representada en la “Dolce Vita”,<sup>156</sup> un estilo de vida hedonista de lujos vanos en el que casi siempre una mujer elegante las conducía hacia la prostitución y eventualmente, la muerte (Manzano, 2014a). Muchas “voces autorizadas” de los medios gráficos advirtieron a los padres de los peligros generados por las huidas de sus hijas, acentuando el autoritarismo en los hogares.<sup>157</sup> Por esa razón, la mayor preocupación de los sectores conservadores era la sexualidad de las mujeres, que en los años sesenta cuestionó el doble estándar del sexo prematrimonial para hombres y mujeres. A medida que avanzaba la década, también lo hacía un nuevo discurso en el cual el amor, el afecto y la responsabilidad permitían a los jóvenes hombres y mujeres erosionar el tabú de la virginidad femenina. A su vez, esta transformación tenía lugar mientras técnicas

<sup>154</sup> Ejemplo de ello es la figura de la moderna *secretaria ejecutiva*, empleada en empresas nacionales o multinacionales, que a la vez se vestía bien e interactuaba con las nuevas tendencias culturales

<sup>155</sup> Fiestas en hogares de familia en la cual cada asistente llevaba un refrigerio y algunos podían llevar su propia música.

<sup>156</sup> El nombre alude a la película del mismo nombre de 1960 dirigida por Federico Fellini.

<sup>157</sup> Según Manzano (2014a) en 1966 tuvo lugar una campaña moralizadora en la ciudad de Buenos Aires que incluyó raids a discotecas y hoteles bajo una prédica que se ligaba a los desmanes del “peligro comunista”.

nuevas de prevención de embarazos –como la píldora anticonceptiva introducida durante esos años (Pujol, 2002)– empezaban a popularizarse en sectores de la clase media, al mismo tiempo que nacían en Buenos Aires hoteles alojamiento donde las parejas podían ocuparlos por una breve fracción de tiempo para tener encuentros sexuales.

Los nuevos comportamientos sexuales de los jóvenes habían comenzado a tener preponderancia desde fines de la década del cincuenta<sup>158</sup> y con la llegada del peronismo, experiencias como la de la Unión de Estudiantes Secundarios –sobre la cual profundizaremos más adelante– dieron lugar a la aprobación de nuevas maneras de socializar para los jóvenes, que dejaron de tener a la familia como el centro de los vínculos. La profundización de los hábitos innovadores de los jóvenes llevó a que en los años sesenta se flexibilicen aún más las convenciones del flirteo, el sistema de citas y los noviazgos.<sup>159</sup> La ampliación de la escolarización secundaria (que durante esos años incorporó la educación mixta en la ciudad de Buenos Aires) y la experiencia universitaria modificaron la sociabilidad de los jóvenes a través de una estructuración de la vida cotidiana que dio lugar a nuevos espacios de encuentros.<sup>160</sup> Paralelamente al avance de la modernización cultural de la década, se distendieron los códigos de la sociabilidad juvenil, con reglas más flexibilizadas para el cortejo, que implicó un trato más directo y espontáneo, además de expresiones de contacto y deseo que no necesariamente iban ligadas a la promesa final del matrimonio.<sup>161</sup> Con esos valores como estandarte, los noviazgos (convertidos entonces en una institución aparte del matrimonio) comenzaron a concretarse de manera más temprana y gregaria. Durante esa época irrumpió el derecho de los jóvenes novios a la intimidad, que implicó una nueva manera de profesar la atracción a través de una sexualidad que reconfiguraba y erosionaba el orden instituido, a la vez que habilitó la discusión pública sobre las pautas y comportamientos considerados normales y correctos en relación con el sexo, al cuestionar la virginidad femenina y legitimar nuevos modos de conducta: “la aceptación del sexo entre jóvenes solteros como prueba para el matrimonio, como expresión de amor y como parte del cortejo” (Cosse, 2010, p. 71).

---

<sup>158</sup> Tal fenómeno había iniciado con el declive en la tradición clasemediera del *flirteo* y el *festejo* como etapas iniciales del noviazgo, que debía concluir en el matrimonio (Cosse, 2010).

<sup>159</sup> Los y las jóvenes también comenzaron a frecuentarse en encuentros como la cita o salida, externa al hogar, y donde podían conocerse con más soltura y concluir el encuentro con un beso, además de que los novios empezaban a visitarse en otros horarios y pasar más tiempo juntos, que permitía que los padres tuvieran una intervención más activa en los noviazgos de sus hijos, que aparecía como un obstáculo para las parejas, que muchas veces irrumpían en huidas improvisadas para evitar el autoritarismo.

<sup>160</sup> Entre ellos bares, centros de estudiantes y discotecas.

<sup>161</sup> En las citas se exaltaba la espontaneidad y naturalidad que consistía en un repudio a las reglas convencionales del cortejo, asociada a los nuevos círculos sociales de la modernización cultural, a la vez que eran consideradas una marca de estatus de las generaciones jóvenes, caracterizados por una actitud contestataria y desenfadada (Cosse, 2010).

Con el avance la década y el desgaste del prejuicio respecto del sexo prematrimonial, varias publicaciones del nuevo periodismo incluyeron elementos de la sociología y —especialmente— la psicología, que valorizaban los impulsos sexuales y abrían un debate acerca de la sexualidad. Si bien se mantuvieron elementos claves del paradigma sexual doméstico determinados por desigualdades de género y la estabilidad de las uniones heterosexuales, la década fue el momento de una revolución silenciosa en la cual la doble moral sexual hasta entonces vigente<sup>162</sup> fue sacudida y nuevos patrones de conducta fueron legitimados.<sup>163</sup> Así, las relaciones sexuales comenzaron a formar parte de la preparación para el matrimonio y consistirían, más tarde, en una práctica habitual de aquellos jóvenes que demostraban su atracción. De manera disruptiva, el sexo muchas veces encontraba su justificación en el amor, valorizado de esa manera por muchas expresiones de la vanguardia cultural, por profesionales del psicoanálisis y por producciones simbólicas como películas de la Generación del 60. Más adelante en el tiempo (y con mayor prevalencia y visibilidad desde inicios de los setenta) el sexo asociado al flirteo se convertiría en un hábito difundido entre los y las jóvenes, en especial aquellos vinculados a la cultura del rock y los ambientes politizados. Esta nueva actitud frente al sexo tomó connotaciones dispares: por el lado masculino se asociaba a la exaltación de la virilidad a través de la relevancia de la “conquista”, pero para las “jóvenes liberadas” la legitimación del sexo fuera del matrimonio o del noviazgo traía a colación nociones de pecado que hacían que oscilen entre la libertad sexual o las viejas estructuras.<sup>164</sup>

El cine negro del período encontraría inquietante la manera en la que los jóvenes (y también adultos) concibieron los vínculos afectivos y por ende la sexualidad. La mayoría de las películas elige presentar frente a las cámaras los deseos sexuales de los jóvenes como impulsos desenfrenados que van de la mano de otros excesos, como las drogas, la violencia y las fiestas con música rock. En particular, las películas exponen al sexo como un instinto irrefrenable propio de los hombres; las

---

<sup>162</sup> Hasta mediados del siglo XX la sexualidad era entendida como una práctica pecaminosa que conllevaba una doble moral sexual que consistía en la temprana iniciación y satisfacción sexual masculina (un rol activo y dominante) y la represión y entronización de la virginidad por parte de las mujeres, la cual era entregada al hombre —de una manera simbólica— como un acceso a su condición de esposa, ama de casa y madre, un rol pasivo y muchas veces defensivo donde no tenía importancia el goce. Esta doble moral sexual daba lugar, por un lado, a convenciones como el *franeleo* que circunvalaban las limitaciones en la intimidad de las jóvenes parejas y por el otro, a legitimar las relaciones sexuales de varones con otras mujeres (Cosse, 2010).

<sup>163</sup> Los nuevos métodos anticonceptivos (hasta ese entonces patrimonio de las clases media y alta) desestabilizaron el mandato de la preservación de la virginidad, quebrado por los jóvenes con más frecuencia: comenzaban a ser las mujeres las que debían explicar el porqué de la preservación de su virginidad. Entre los hombres, la masturbación y la atracción hacia otros de su mismo sexo eran consideradas partes de una etapa de maduración sexual y los padres debían ser quienes corrigieran esas “desviaciones” para afirmar su heterosexualidad. Asimismo, la prostitución —espacio de iniciación y satisfacción de deseos sexuales masculinos— comenzó a ser cuestionada, debido a los efectos nocivos que sostenían que tenía para las parejas y para quienes se iniciaban en la sexualidad.

<sup>164</sup> Los albergues transitorios y —en el caso de aquellos jóvenes que tenían un mejor pasar económico— automóviles, que daban a los jóvenes hombres un sentido de estatus, independencia, movilidad y riesgo de la velocidad, se convirtieron en lugares privilegiados para la intimidad.

mujeres que incurren en actividades sexuales o incitan a hombres a llevarlas adelante escapan a las reglas éticas y morales de la sociedad y, por tanto, su destino es funesto la mayor de las veces: la muerte o la cárcel por transgredir las reglas. Además, la prostitución es un riesgo para esas mujeres en un doble sentido: el hecho de incurrir en la actividad, así como convertirse en víctimas de muertes violentas en el ejercicio de ella.

En *La patota*, Paulina es abusada por un conjunto de jóvenes que asisten a sus clases en una escuela secundaria nocturna para hombres. Dentro de la ambulancia que la socorre al inicio del film, inicia una narración en *off* que nos guiará durante la primera parte del relato, iniciando un *flashback*. En las borrosas imágenes vemos en primer lugar a quien parece ser su pareja, el comprensivo y taciturno Alberto. Más adelante la observamos caminar difícilmente con sus ropas rasgadas por una obra en construcción que contiene elementos como esculturas de mármol, que parecen remitir a un desconcierto propio de imágenes oníricas (Lozano, 2016) (Figura 172). Esta imagen se disuelve con el recuerdo del día de su graduación como profesora de filosofía: con Alberto se alejan de las fiestas donde los jóvenes bailan rock y prefieren encontrarse en cafés o en espacios al aire libre, lo cual coincide con los deseos de su autoritario padre, quien aprueba el vínculo con Alberto, pero rechaza la vocación docente de Paulina. Del mismo modo, la fuertemente católica directora del colegio le solicita que se vista “más discreta y menos a la moda” a causa de lo que pudiera despertar en “los muchachos”. El film finaliza ese primer *flashback* para dar lugar al recuerdo de uno de los jóvenes, Miguel, quien en un bar con sus amigos espera saber el resultado de la operación a la que está siendo sometida Paulina. Ingresar en ese momento una mujer a la cual los muchachos observan con rencor, uno de ellos expresa “ahí la tenés a la culpable” mientras la cámara panea hacia el rostro de Miguel (Figura 173). Un nuevo *flashback* exhibe a los jóvenes en el edificio en construcción que apareció durante los títulos del film, donde usan un larga vistas para observar desvestirse a la mujer que anteriormente vimos ingresar en escena (Figura 174). Cuando uno de los jóvenes indica que la mujer “es un *yiro*<sup>165</sup>”, opera en ellos un sentido de aprobación de sus impulsos sexuales acorde a ciertas consideraciones populares de la época que sostenían que *ser* varón se constituía sobre una libido incontrolable que solo podía suplirse a través del coito, que volvía legítimo el consumo de prostitución. (Simonetto, 2019).<sup>166</sup> Cuando los jóvenes deciden atacar al “*yiro*” –que resulta ser Paulina– pretenden iniciar sexualmente a Miguel, quien huye despavorido al ver la violencia con la cual abordan a la víctima y entra en pánico una vez que reconoce al “*yiro*” en la calle. Como sugiere Claudia Lozano (2016), el ataque de los

<sup>165</sup> Término rioplatense que se refiere una prostituta que trabaja consiguiendo clientes mientras ronda las calles.

<sup>166</sup> Esta escena alude también a la forma en que se compartían aquellas “hazañas” sexuales, como una suerte de ritual que funcionaba como aglutinador del grupo fraternal. En todo caso, eran espacios donde se afianzaba la construcción de lo masculino en los grupos, en especial con la idea del “debut” sexual (Simonetto, 2019).

jóvenes a Paulina se basa en la construcción de un “otro imaginario”, al sustituir el rostro de la mujer que ven con los binoculares por el de su profesora, una mujer “pituca” que refleja el deseo sexual de abordar sin consentimiento a una mujer que ocultaría su deseo de ser violada. Luego de que finalice el *flashback*, un médico le comunica al novio de Paulina que ella perdió la virginidad en el ataque. En la época de la producción, esto, se supone, horadaría el valor moral de su novia. Sin embargo, durante la década del sesenta el goce comenzó tomar preponderancia, aunque todavía en el ámbito matrimonial y daría lugar a una relajación de esa noción con los nuevos enfoques sexológicos (Cosse, 2010). La diferencia sexual entre Paulina y los alumnos remite a las nociones contemporáneas al film: por un lado, el cuidado de la virginidad por parte de Paulina, quien parece buscar preservar su “pureza” para un matrimonio con Alberto; por el otro, los jóvenes que desean iniciarse sexualmente, que se guían por sus “impulsos naturales”. Por ello, la película parecería exponer la ambigüedad de Paulina posterior a su violación como la presentación del problema “de raíz” que acuciaba a la juventud del periodo: vivir la sexualidad de manera más plena. A continuación, durante la cirugía con la que pretenden salvarla de sus brutales heridas, un *flashback* relata los hechos que suceden inmediatamente después de su abuso sexual y demuestran la disociación de la joven: se aleja de los preceptos hogareños dispuestos por su padre al tiempo que encuentra poco placer en las actividades con su pareja. Sin embargo, decide seguir dando clases en el colegio fuera del cual fue víctima de abuso; allí acude con lentes negros –una especie de “autodefensa” ante la vergüenza (Lozano, 2016)–, mientras imparte clases sobre las emociones y los sentimientos (Figura 175). Asimismo, el grupo de varones experimenta contradicciones y discordias acerca del delito cometido: Mario y Aldo reconocen a la docente como la mujer a quien abusaron y tienen una discusión que finaliza con el primero mirándose a un espejo roto mientras frota una cicatriz en su rostro, una herida autoinfligida que simboliza la fragmentariedad que vive luego de la violación (Figura 176). Mientras Paulina dicta una clase sobre detener los instintos mediante la voluntad —que, según la docente “nos distingue de los animales”—, Mario toma por el hombro a un compañero que observa las piernas de su maestra y comienza así una trifulca que provoca el desmayo de la docente. El médico que la revisa confirma que Paulina ha quedado embarazada producto del ataque sexual. Esa noticia, además del posible desconocimiento de la paternidad, provoca una profunda crisis en la protagonista, su novio y su padre, quien no profiere palabra alguna al respecto. Paulina huye de su hogar a una pensión donde descubre la carta de Miguel, quien en un examen confiesa el delito cometido por sus compañeros. Al mismo tiempo, el padre de Paulina le recrimina la decisión tomada, le exige que considere interrumpir el embarazo (y huir del país) y la culpa por la muerte de su esposa, fracturando por completo la unión con el mandato paternal

y profundizando el rechazo que existía desde el comienzo del film.<sup>167</sup> La joven visita el taller donde trabaja Mario, emplazado en un humilde conventillo, para incentivar a su alumno a seguir estudiando y a la vez demostrarle (quitándose sus lentes negros) que no hay odio en su mirada (Figura 177). Concluye así una “misión pedagógica” que se acentúa con la decisión de continuar su maternidad, lo que implica un alto grado de apego y moralidad para resolver las diferencias con su agresor y la ubica en un lugar de superioridad respecto de los personajes del film (Lozano, 2016). Sin embargo, además del juicio familiar, un juicio social y laboral tiene lugar en la escuela, cuando la directora la releva de su cargo docente. Por ello, abandona la escuela y camina hacia las vías del tren, cuando Miguel y el resto de sus compañeros la descubren y logran impedir que acabe con su vida, aunque resulta gravemente herida. En el hospital —secuencia de inicio del film— nos enteramos que perdió el embarazo y, mientras los estudiantes esperan angustiosamente novedades en el bar, reciben la noticia de que Paulina se salvó. Los muchachos caminan hacia la noche, reconociendo la “flor de lección” que la maestra les dio. En ese sentido, la película habilita la polémica acerca de la sexualidad de los jóvenes incluyendo aspectos que superan lo meramente moral y ético, como el desarrollo de lazos afectivos entre miembros de distintos géneros y clases, cuyas tradiciones y hábitos se veían puestos en cuestión en un momento en el cual las mujeres comenzaban a abandonar los hogares paternos y circular espacios laborales donde se cruzaban con otros y otras diferentes.

**Figura 172**

*La patota* (Daniel Tinayre, 1960)



**Figura 173**

*La patota* (Daniel Tinayre, 1960)



<sup>167</sup> Su padre usa expresiones como “hacés un daño a los demás” o “lo que hacés es como un suicidio”; en cierto sentido, se culpa a sí mismo por el nacimiento de su hija, que provocó la muerte de su esposa (Lozano, 2016).

**Figura 174***La patota* (Daniel Tinayre, 1960)**Figura 175***La patota* (Daniel Tinayre, 1960)**Figura 176***La patota* (Daniel Tinayre, 1960)**Figura 177***La patota* (Daniel Tinayre, 1960)

En *Bajo un mismo rostro*, Inés es introducida al mundo de la prostitución por Jorge/Bob, un proxeneta que la seduce con sus posesiones materiales, como automóviles, departamentos, joyas y ropas; a la vez que la engaña y la confunde con actitudes ambiguas: por momentos se muestra atento y considerado, pero luego se revela turbado y fácilmente alterable. Tiene además raptos de violencia y cinismo extremo. La estructura del film consiste en una serie de *flashbacks* que inician con el tránsito de un coche patrullero a toda velocidad por las calles de Buenos Aires acompañado de la voz *over* perteneciente al inspector policial que investiga el caso y le toma declaración a Elisabeth, una monja, hermana de la fallecida protagonista. Allí descubriremos que la introducción de Inés a Jorge fue facilitada por parte de Susana, una colega que le había informado que el hombre era un soltero codiciado en busca de una pareja, lo cual generó empatía en la aún inocente Inés. De esa manera, la protagonista se involucra fácilmente en la relación y le *entrega* su virginidad, como aquellas jóvenes de esa época que lo entendían como una prueba de su amor (Cosse, 2010). La primacía de la pulsión

sexual confirma el tránsito de Inés hacia la prostitución, ya que esa misma entrega es la excusa que encuentra Jorge/Bob para solicitarle que lo ayude con sus problemas económicos. Susana le revela a Inés esa particular manera de ganar dinero, al afirmarle que también fue seducida por Jorge/Bob para dedicarse a la prostitución. Este era un hábito extendido en el proxenetismo argentino: forzar a cónyuges o familiares cercanos a ejercer la prostitución en situaciones económicas difíciles (Simonetto, 2019). Jorge/Bob usa la violencia para presionar a las mujeres y esto llevará a Susana a su muerte cuando quiera abandonarlo por celos. Cuando Inés se entera de la muerte de su colega comienza a vagar angustiada por la noche. Allí se concreta la desilusión de la protagonista respecto de su vida como una joven moderna. Sin un hogar familiar donde pernoctar, el descubrimiento de la potencialidad criminal de su novio/proxeneta le revela la dualidad de Jorge/Bob: por un lado, el seductor Jorge, el “soltero codiciado que busca compañía” y por el otro, el cínico y violento Bob, proxeneta y asesino. Tal descubrimiento le provoca un fuerte malestar que le revela al espectador que Elisabeth e Inés perciben mutuamente el sufrimiento de la otra, condición que provoca una grave enfermedad en la religiosa (Figuras 178 y 179). No obstante, mientras Inés vaga por las calles, aparece Jaime, un aviador español que se convierte en un nuevo interés amoroso para la protagonista. Dos líneas argumentales comienzan a desarrollarse: por un lado, la relación amorosa entre Inés y Jaime, que simboliza un regreso a la moral para la protagonista, pues el rango militar de teniente y su pertenencia a una fuerza de seguridad lo vuelven una figura de autoridad entre los personajes; por el otro, el avance de la convalecencia de Elisabeth que la acerca cada vez más a un carácter de mártir. A medida que la relación entre Inés y Jaime avanza, la protagonista toma noción de su alejamiento del villanesco Jorge/Bob y escribe una carta donde relata la manera en que el proxeneta asesinó a Susana y su método para inducir a las jóvenes en la prostitución. Luego de que el *flashback* sea interrumpido para anunciar que la policía abatió a Jorge/Bob cuando se resistía a ser detenido, la madre superiora del convento no logra reconocer a Elisabeth en el rostro de la religiosa que tiene frente a ella. De esa manera, Inés revela su identidad y a la vez el desenlace de la historia: después de que la protagonista escapara hacia el convento luego de ser golpeada por el rufián, Elisabeth reza frente a una imagen de la virgen María y decide dar su vida para salvar a Inés, razón por la cual se dirige al departamento del proxeneta para tomar la carta y entregarla a la policía. No obstante, Jorge/Bob la asesina y huye. Inés se cuela en el departamento del asesino, se horroriza al encontrar el cadáver de su hermana y decide defender el honor de la monja al cambiar sus ropas con ella y adoptar su identidad. Este último *flashback* finaliza cuando arriba un dolido Jaime al convento y conversa con quien cree es Elisabeth, pero en realidad es Inés asumiendo la identidad de su difunta hermana, por lo tanto, debe ocultar el afecto que siente por el aviador, mientras éste último se muestra confundido e intenta besarla. El film concluye con los dos personajes en la capilla del convento, mientras velan a Inés, pero sin que Jaime sepa que quien yace



es Elisabeth. De esa manera, en la conclusión, la película consume la dualidad de Elisabeth/Inés como una condena para la protagonista: el confinamiento parece un castigo por haber transgredido los límites de su decoro, haber tenido relaciones prematrimoniales con un hombre de mayor edad, ceder a sus instintos y aceptar la prostitución, pero el origen del mal parece residir, más aún, en la decisión de vida iniciada al trabajar como modelo de prendas de alta costura: un trabajo que implica la puesta en cuerpo de una sexualidad, antesala de la prostitución. Por otro lado, la asunción de la identidad de Elisabeth parece funcionar como una absorción de la dualidad que en una primera instancia ostentaba Jorge/Bob: Inés/Elisabeth (lo que alguna vez fueron dos identidades en cuerpos distintos) es el resultado de la convivencia de dos modelos femeninos que no pueden formar una familia, una por su resignación religiosa, la otra por llevar adelante una vida moderna y perniciososa.

**Figura 178**

*Bajo un mismo rostro* (Daniel Tinayre, 1962)



**Figura 179**

*Bajo un mismo rostro* (Daniel Tinayre, 1962)



Otra película de Daniel Tinayre, *Extraña ternura* de 1964, exhibe una mirada sobre la sexualidad como un elemento inquietante de la sociedad, pero no sólo mediante las vivencias juveniles sino también acerca de la influencia entendida entonces como perjudicial de algunos adultos con los muchachos en vía de maduración. La película inicia (como lo hicieron *La patota* y *Bajo un mismo rostro*) *in medias res*, mientras un automóvil recorre la ciudad a toda velocidad y llega un cabaret portuario en el barrio de La Boca. Allí Dorval, escritor de obras teatrales, inquiere a Olga, cantante del establecimiento, acerca del paradero de Fabián, su ahijado. Luego de que la artista acuse al dramaturgo de ser cruel y obsesivo con su ahijado, el hombre denuncia a ella y a su esposo Raúl como causantes de la desaparición del muchacho. En la comisaría —ya con el dueño del cabaret y su esposa detenidos por portación de un arma reglamentaria— Dorval indica que la desaparición de Fabián está vinculada a la relación que el joven tenía con la artista, desaprobada por el escritor. Inicia allí el primer *flashback*, donde Dorval se dirige con su ahijado y sus socios Fermín y Langoa al cabaret de Raúl para ver la

actuación de Olga: allí Dorval observa severamente la fascinación de Fabián ante la aparición en escena de Olga, una primera instancia del control que este personaje quiere ejercer sobre la sexualidad del joven. Al volver al hogar, Dorval interroga a Fabián acerca de su interés ya que la artista le parece “tan vulgar” y, bajo el pretexto del temor de que se enamore de una prostituta, el padrino demuestra su preocupación acerca del debut sexual de su ahijado. Sin embargo, las verdaderas intenciones del dramaturgo residen en la “extraña ternura” que siente por el joven, un deseo homosexual latente no aceptado por él mismo. Es en ese sentido que puede leerse la serie de dificultades que interpone entre Fabián y Olga: en primer lugar la “trampa” para que el joven se interese en lograr que la cantante pueda realizar su audición, en segunda instancia la intención de que ella quede en ridículo al ensayar una escena con el reconocido actor Duilio Marzio<sup>168</sup> y, por último, la reprimenda cuando la cantante resulta insatisfactoria para el tipo de actuación que espera el dramaturgo; también así puede leerse la serie de regalos y gestos que Dorval (quien se considera más que un padre del joven) otorga a Fabián, como un afecto que a la vez es una prisión para los instintos de un hombre en etapa de formación de su virilidad. Un nuevo *flashback*, desde el punto de vista de Fermín, da cuenta de la atracción que el muchacho siente por la cantante de cabaret: cuando en los ensayos para la obra es testigo de la seducción que tiene lugar entre Marzio y Olga y de cómo Fabián los observaba en secreto. Fermín empatiza con el muchacho, ya que parece comprender el sufrimiento que lo aqueja, con lo que sugiere ser una figura paternal más amena que Dorval. La oposición entre el autoritarismo de Dorval y el acompañamiento de Fermín parece aludir a los nuevos modelos paternos —anticipados en el cuarto capítulo de esta tesis— que desde finales de la década del cincuenta<sup>169</sup> promovieron perspectivas psicoanalistas que apelaban a un padre apoyador y comprometido en la crianza de los hijos (Cosse, 2009). La declaración de Olga en la comisaría da lugar a otro retroceso en el relato, cuando recibe la noticia de parte de un alegre Raúl de que participará en una obra con Duilio Marzio, momento en que llega al lugar Fabián, con quien inicia una relación amorosa, cautivada por la inocencia y vulnerabilidad del joven. Luego del ensayo, el muchacho cela a Olga a causa de su cariño con el famoso actor. Para compensarlo, la mujer se dirige con el joven a un hotel en el barrio de La Boca, donde un nervioso y maravillado Fabián tiene su iniciación sexual en una escena con una iluminación en clave baja y claroscuros que permiten distinguir la silueta de Olga en la tenue luz de la habitación (Figura 180). La escena articula de una manera compleja el debut sexual del joven, ya que la mujer que ama también supo ser una oficiante de servicios sexuales, con lo cual cumplimenta el mandato masculino, pero a la vez lo complementa con una actitud innovadora: no pagar por el “servicio” y recibir afecto

<sup>168</sup> El actor se representa a sí mismo en el film.

<sup>169</sup> Motivados por especialistas como Florencio Escardó.

verdadero de parte de la mujer experimentada que lo inicia. En ese sentido acumula en sí mismo aquellos aspectos viriles que en ese entonces justificaban la práctica de sexo con prostitutas para afirmar la virilidad masculina —comprendida como un impulso irrefrenable (Simonetto, 2019)— con elementos más “modernos” como el sexo entre novios como prueba del amor entre las parejas (Cosse, 2010). Esa escena también se contrapone con el posterior encuentro en el hogar del muchacho, un espacio que, como bien describe Olga, “parece un museo”, cargado de obras de arte, con decoraciones de mármol, constituido por amplias salas con muebles antiguos, cuya quietud y orden es perturbada cuando la cantante ingresa en la habitación del muchacho, revisa sus ropas y pertenencias y luego se introduce en la bañera mientras pone de fondo música rock (Figura 181).

**Figura 180**

*Extraña ternura* (Daniel Tinayre, 1964)



**Figura 181**

*Extraña ternura* (Daniel Tinayre, 1964)



Olga comprende que Dorval no desea que ella protagonice la obra y, luego de cantar una canción con perceptible desprecio,<sup>170</sup> la artista explica a Fabián que dejará de verlo no sólo por su inocencia adolescente sino también por el evidente desprecio de Dorval y el riesgo que corre la vida del joven a causa de los celos de su marido. El *flashback* finaliza cuando irrumpen agentes policiales que indican que descubrieron un arma disparada recientemente por Raúl, al mismo tiempo que es recuperado el cuerpo de Fabián. El marido de la cantante alega que el joven huyó con vida de sus disparos y, por ello, acusa a Dorval de haberlo asesinado. A pesar de que el médico forense indica que en el cuerpo de Fabián no hay heridas de bala sino golpes en la cabeza, se llevan detenido a Raúl, quien exclama que todo es una “historia de maricas”. Tras ello tiene lugar el último giro de la trama: la confesión del sirviente de la casa de Dorval, un hombre de tez negra que no habló durante todo el film ya que fue instruido por el dramaturgo bajo la consigna de que, por su condición de negro, “no puede hablar con los blancos”. El sirviente declara (mientras las imágenes exponen su relato) que la noche

<sup>170</sup> En una escena cuyo juego de luces y sombras hace que la puesta en escena se asemeje a los barrotes de una prisión.

del deceso ayudó a Fabián a huir de la casa del obsesionado Dorval. En plena huida, el sirviente comenzó a forcejear con Fabián, quien intentaba estrellar su coche a toda velocidad. Esto provocó que se abriera accidentalmente la puerta del auto y el muchacho caiga a su muerte, arrastrado por el vehículo (Figura 182). Finalmente, la voz *over* del informe policial del comisario indica que la vida de Fabián fue destrozada por los mayores, responsables de su muerte, quienes seguramente quedarán libres, mientras las imágenes muestran carteles de anuncios de la obra, que será estrenada con otra intérprete en lugar de Olga (Figura 183).

**Figura 182**

*Extraña ternura* (Daniel Tinayre, 1964)



**Figura 183**

*Extraña ternura* (Daniel Tinayre, 1964)



La caracterización de Dorval y su sexualidad se inserta en los debates literarios y de medios gráficos contemporáneos y previos al estreno de la película (incluso si la misma es la adaptación de una obra literaria extranjera) que intentaron definir la homosexualidad desde perspectivas homofóbicas –y patologizantes– en contraposición a otras homofilas. Podría entenderse a la película como una expresión de aquellos sectores que entendieron a la homosexualidad (desde una visión patológica) como una desviación de la “normalidad” sexual, que los configuraba como “amorales” y ponían en peligro la conformación de las familias, noción extendida durante el peronismo (Peralta, 2018). Textos científicos como los de Julio Mafud<sup>171</sup> y pseudocientíficos como los de José Opizzo<sup>172</sup> y Rodolfo

<sup>171</sup> En *La revolución sexual argentina* Mafud relacionó la homosexualidad a la iniciación sexual masculina, dentro de la cual el sexo con otros hombres no resultaba para el sociólogo una problemática ya que lo consideraba un estadio temporario, ligado fundamentalmente a la extrema necesidad sexual o la falta de dinero, ya que generalmente eran hombres de mayor edad los que solicitaban a jóvenes tener relaciones con ellos a cambio de capital, pero también relacionado a los círculos de sociabilidad de los jóvenes, que la mayor de las veces excluían a las mujeres.

<sup>172</sup> José Opizzo, en su libro *Alteraciones sexuales*, consideraba toda expresión de homosexualidad como manifestación de instintos sexuales perturbados, y así promovió el tratamiento de esa condición en hospitales y clínicas especializadas, para rescatar la importancia de las instituciones médico-psiquiátricas como las indicadas para tratar a esos “enfermos neuróticos”, que impedían la posibilidad de reproducción familiar propia de la tradición católica. Sus concepciones iban a contrapelo de las construcciones subjetivas en las identidades homosexuales que comenzaban a cobrar relevancia, y quienes seguramente no se considerasen a sí mismos como enfermos.

Alberto Seijas<sup>173</sup> estigmatizaron y condenaron a los homosexuales masculinos. Dentro de esos discursos homofóbicos se enmarca la caracterización de Dorval, un homosexual reprimido que mantiene una relación platónica con Fabián. Si bien es uno de los propiciadores de la muerte del joven ya que pretende reprimir sus instintos sexuales, el film propone que la justicia legal no sería suficiente castigo y se sugiere que la psiquis de Dorval está trastornada. Por otra parte, como el escritor desea que su ahijado no se inicie sexualmente con Olga (ni con mujer alguna) podría entenderse que la “orientación” hacia la adultez de Fabián incluiría una relación sentimental con Dorval, quien continuamente otorga regalos al joven a la vez que impide que se relacione con la cantante.

En *Orden de matar* (1965) de Román Viñoly Barreto se presenta un panorama mucho más sórdido acerca de la situación de las trabajadoras sexuales y de la sexualidad durante el período. Mauro Moreno, el protagonista del film, es un policía dedicado a mantener el orden en la ciudad mediante el control de la prostitución clandestina en las calles. Tal tarea parece ser llevada adelante por dos motivos: en primer lugar, por las órdenes directas que recibe, y en segunda instancia por su férreo código moral, fruto de sus propias convicciones y del contacto con el juez Zani, su mentor y guía. En una de las rondas nocturnas que Moreno y sus colegas realizan detienen a Mimito, una prostituta muy joven que ronda por las calles. A continuación, vemos al Sueco, uno de los miembros de la banda de Charly (los jóvenes que matan gente trabajadora o de clases sociales inferiores para divertirse) buscar los servicios sexuales, de manera agresiva, de una de las chicas que trabajan en el bar regentado por Rosa, lo cual asusta a la joven, que acude a su jefa en busca de rescate. Por esa razón, la madama llama a Mauro para realizar un acuerdo con él: la liberación de Mimito —protegida por Rosa— a cambio del arresto del Sueco. El policía, al reconocer la gravedad de la situación, concurre al bar con sus colegas —a quienes indica que no extremen la violencia—. Sin embargo, el Sueco pretende huir y acribilla a un agente que le impide salir. Cuando Mauro cumple su parte del trato y Mimito es liberada, la proxeneta la abraza con una notable emoción, al tiempo que le comenta que, cuando quiera saber cómo es un “verdadero hombre”, acuda a Mauro Moreno. Mimito responde que es un “lindo nombre”. Esto provoca que Rosa la abofetee varias veces para indicarle que “a un hombre no se le dice ‘lindo’, sino ‘macho’”. Esa actitud tanto maternal como coercitiva expone un aspecto afín a los relatos que indican el uso de la violencia por parte de los rufianes que buscaban mantener bajo su yugo a trabajadoras sexuales (Simonetto, 2019). Luego de que el acrecentamiento de la violencia por parte del grupo de Charly se cobra la vida del juez Zani, Mauro entra en un pozo depresivo que lo conduce a despreciar

---

<sup>173</sup> En la correspondencia de la revista *Los Amoraes* (dirigida por Seijas) se comentaban experiencias verosímiles de la época, y, aunque las devoluciones eran negativas, la publicación parecía ser una “mano amiga” para quienes consultaban en busca de consejo a causa de los matices que el editor destacaba, entre ellos, la aprobación de una “homosexualidad platónica” que no implicaría patología alguna.

las vidas de los delincuentes y asesinar a sangre fría a los sospechosos. Sin embargo, se compadece de Mimito cuando Pascual, el marido de Rosa, regresa de la cárcel y expulsa a la joven del hogar. Así, Mauro y la chica comienzan un vínculo amoroso que manifiesta una ambigüedad: por un lado, la atracción sexual entre ambos, como continuación de una relación similar a la del cliente con la trabajadora sexual y, por el otro, la postura paternalista de Mauro respecto de Mimito, a la cual ve como producto del mundo desmoralizado de la juventud descarriada por la violencia, la delincuencia, las drogas y el sexo. Otro reflejo de esa desmoralización –de manera más evidente y gráfica– tiene lugar en la secuencia siguiente, que presenta una fiesta organizada por el grupo de Charly<sup>174</sup> que incluye espectáculos de *striptease*, intercambios de pareja, lesbianismo y, finalmente, una orgía motivada por el ingreso de drogas a la fiesta (Figuras 184 y 185). En un momento Georgina, la esposa de Charly, conversa con Nacho (uno de los miembros del grupo) acerca de cómo la maldad es un estimulante y lo califica como un bufón de su marido, pero a la vez nota cómo se corrompieron y no ve vuelta atrás alguna respecto de la desmoralización propia y de su grupo, que según ella acabó con el amor que alguna vez se tuvieron. Eventualmente, cuando ingresan un paquete con cocaína a la fiesta –mientras la concurrencia participa de lo que parece ser sexo grupal– Georgina recrimina a Nacho su pérdida de afecto y echa en llanto cuando reconoce que el muchacho desea más las sustancias que a ella. Luego de seguir las pistas, Moreno llega hasta Nacho, al cual interroga y consigue obtener información acerca de una gran compra de cocaína por parte del grupo que se llevará a cabo en Dock Sud. Mauro acude y acorrala a Charly, a quien acribilla sin ningún miramiento luego de que éste ruegue por su vida, lo que provoca un desmoronamiento de sus basamentos éticos y morales (Figura 186) además del repudio de los medios gráficos; no obstante, al oficial se lo ve satisfecho sólo cuando pule su arma, la cual parece ser una extensión de su masculinidad (Figura 187).

---

<sup>174</sup> La secuencia puede ser encontrada en algunas copias del film, en otras, como la emitida por el canal Volver, la misma fue elidida, lo que seguro pueda deberse a razones de censura por el alto contenido erótico y de consumo de estupefacientes.

**Figura 184***Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965)**Figura 185***Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965)**Figura 186***Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965)**Figura 187***Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965)

Cuando Mauro consigue información acerca del paradero del Sueco, quien se encuentra refugiado en la casa de Rosa gracias a la intervención de Pascual, el policía no duda y asesina al miembro de la banda y al reciente ex convicto. El hecho provoca que una desesperada Rosa se suicide. En su departamento, Mimito le recrimina a un alienado Mauro su frialdad, distanciamiento y soledad, ya que no quiere que la gente sepa que “tiene corazón”. Esto resulta un llamado de atención sobre la propia desmoralización de Moreno, quien disfruta de causar la muerte de quienes él considera que lo merecen, al igual que el grupo de jóvenes liderado por Charly. El reconocimiento de su propia decadencia lo llevan a provocar su muerte a manos de Nacho, al otorgarle su arma reglamentaria. En síntesis, la película de Viñoly Barreto parece considerar la sexualidad como parte del descenso moral de los personajes –tanto protagonista como secundarios y antagonistas–. Si bien no se condenan las relaciones de los jóvenes, sí se sugiere que las mismas pueden volverse perversas una vez que ingresan en hábitos perjudiciales como la violencia y el consumo de drogas. Por otro lado, no existe una defensa

directa de los burdeles ni de las trabajadoras sexuales, a quienes se muestra como víctimas de hombres agresivos, viciosos y deshonestos. En ese sentido, una de las víctimas más trágicas del film es Mimito, quien primero es albergada por su proxeneta y luego por un policía violento, pero que acaba desamparada luego de que Mauro decide abandonarla. Por esa razón, el film parece desdeñar la noción de que las fuerzas de seguridad serían los adecuados guardianes de la moral al perseguir la prostitución clandestina.

Desde la promulgación de la ley 16.666 en 1965, año de producción y estreno del film de Viñoly Barreto, se generó un escenario en el que los conflictos de la policía con las trabajadoras sexuales aumentaban. En tal contexto, la pobreza de las prostitutas arreciaba, al mismo tiempo que mujeres cada vez más jóvenes ingresaban al mercado de venta de servicios sexuales, la mayoría provenientes de sectores sociales de bajos ingresos (Simonetto, 2019). Las fuerzas de seguridad, en particular la policía, encontraron en esa coyuntura una posibilidad de acción mayor, que se vería incrementada en 1966 con la sanción de un nuevo código de faltas promovido por la dictadura de Juan Carlos Onganía. A través de las razias que habían sido aplicadas desde el gobierno de Perón para capturar “patoteros” y “amorales” (Acha, 2014), los agentes de policía actuaban como acusadores y aplicadores directos de la ley, bajo la excusa de erradicar los “malos hábitos”, una vaguedad penal incluida en el Código Penal desde 1955 y que reconocía a las fuerzas de seguridad como castigadoras de disidentes sexuales (Simonetto, 2019). *Orden de matar* sugiere que la policía ha llegado a un punto de desmoralización irreversible, motivada tanto por aquellos miembros de la política (aunque invisibles en el film) que promueven las redadas a establecimientos nocturnos, como por los medios de comunicación –revistas y programas televisivos– que en una primera instancia celebran la violencia de Moreno y luego la critican (Figuras 188 y 189). Tal desmoralización parece haber sido naturalizada en los miembros de la banda de Charly, una extrapolación de los jóvenes de clases medias y altas que, en el marco de una “modernización” de sus costumbres, acometen contra viejas normas y tradiciones. En definitiva, el film equipara a ambas facciones, los jóvenes descarriados y los agentes de la ley que se reconocen por encima de la justicia.



**Figura 188***Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965)**Figura 189***Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965)

### Los jóvenes y las drogas en los sesenta

La juventud también fue el foco sobre el cual (más cercanamente hacia el final de la década) el problema de las drogas fue desarrollado. Esta cuestión ingresaría a nuestro país hacia finales del siglo XIX y principios del XX como parte de la “cuestión social”,<sup>175</sup> un cúmulo de problemáticas en las cuales criminólogos y especialistas de la psiquiatría incluían a la drogadicción como una enfermedad mental degenerativa y propia de personas débiles de voluntad, fuente de desorden y criminalidad. Así, caracterizaban a los adictos como seres en “estado de peligrosidad” que era necesario aislar y encerrar para evitar las amenazas a la sociedad, en especial aquellos que transitaban la “mala vida”, provenientes de ambientes del tango, artístico y la prostitución (Corbelle, 2019). Sin embargo, no existía en la Argentina en ese entonces una legislación regulatoria del flujo de drogas ni una que avale el accionar de las fuerzas de seguridad y científicas en ese campo. Recién en 1926 se promulgó una reforma del Código Penal que –con un tinte moralista-represivo– penalizó a aquellos sin permiso para venta, posesión o no justificación de tenencia de drogas. A su vez, en 1932, un edicto policial permitió que los agentes intervengan ante la presencia de personas con signos de uso de estupefacientes o alcaloides, accionar que se instituyó en 1956 con el Reglamento de Procedimientos Contravencionales. Este tipo de actitudes médico-policiales frente a dicha problemática tuvo su sustento en una serie de “recomendaciones” estadounidenses (Corbelle, 2019). Si bien durante los años setenta los Estados Unidos ampliarían extensivamente su lucha contra las redes de narcotráfico en Perú y Colombia, fue en una primera instancia en Argentina durante los sesenta el contexto en el que

<sup>175</sup> Esta noción implicaba un punto de vista a partir del cual la inmigración, el crecimiento urbano, huelgas obreras y la movilización anarquista eran considerados focos epidémicos de desorden e insalubridad criminal (Corbelle, 2019).

organizaciones como la BNDD y la DEA<sup>176</sup> impulsaron sus programas (influenciados por la Convención Única sobre Estupefacientes de 1961), con mayor preponderancia durante el gobierno de facto de Lanusse (1971-1973), el cual decidió utilizar los fondos otorgados para apuntar sobre los usuarios más que sobre los productores o distribuidores. Primaba así un modelo médico-sanitarista de gestión del problema de las adicciones (Manzano, 2014b; Corbelle, 2019). Inicialmente, la política intervencionista de los Estados Unidos en la región se sostenía en una “Guerra contra las drogas” que imponía una lógica binaria en la cual existían “productores” y “consumidores”: los primeros eran “delincuentes” que era “necesario encarcelar”, mientras que los segundos eran “enfermos” y la droga un “virus” o “epidemia” que generaba dependencia y exigía aislamiento y tratamiento terapéutico (Corbelle, 2019). En ese sentido, durante el gobierno dictatorial de Onganía, el problema fue pensado como una cuestión de seguridad nacional que permitió asociar la figura del toxicómano a la del “enemigo interno”, enmarcada en un proyecto político represivo y anticomunista que veía en el consumo de drogas la expresión de la propagación de ideas y estilos de vida hedonistas que conducirían a la “subversión” (Manzano, 2014b). Esta percepción del enemigo interno encontraba su encarnación en una categoría sociocultural: la juventud. A pesar de la introducción de una reforma del Código Penal que no criminalizaba el consumo –dentro del contexto de ampliación de la burocracia autoritaria del gobierno de Onganía– en los años venideros el tratamiento de la cuestión cambiaría dramáticamente. Hacia 1968 el consumo de marihuana y anfetaminas se asociaba casi exclusivamente a los círculos del rock, donde algunos músicos afirmaban que su uso ampliaba su productividad artística.<sup>177</sup> Sin embargo, también eran utilizadas en otros ámbitos que no necesariamente se vinculaban a la subcultura musical, como entre los estudiantes universitarios y la radicalización política, donde algunos miembros de movimientos sostenían que las anfetaminas aumentaban su rendimiento. Por otro lado, los militantes revolucionarios rechazaban las drogas recreativas como la marihuana, en primer lugar, por el peligro que constituía el arresto por tenencia, segundo, desde una posición contraria al “neo-colonialismo”, pues consideraban al *hippismo* en las antípodas del militante revolucionario y, por último, porque creían que las drogas eran un plan del imperialismo norteamericano para debilitar la resistencia juvenil (Manzano, 2014b). Las fuerzas de seguridad, a su vez, entendían que el comunismo alentaba el descreimiento de ideas e instituciones establecidas y que a través de la desmoralización que producían las drogas, los jóvenes serían susceptibles de incurrir en ideas izquierdistas.<sup>178</sup> Conforme avanzaba la

<sup>176</sup> Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs y Drug Enforcement Administration, respectivamente.

<sup>177</sup> La figura de Tanguito se volvería una expresión emblemática del toxicómano para aquellos sectores que mostraban preocupación ante el tema, ya que reunía las características básicas: rebelarse contra su familia y las normas sociales; su muerte en 1971 fue tomada por toxicólogos y policías como prueba de la gravedad de las drogas en el país.

<sup>178</sup> El coronel Rómulo Menéndez en 1961 esbozaría estas ideas, junto a grupos católicos que se movilizarían junto a políticos conservadores en 1963 para que el gobierno detuviera la propagación de drogas y pornografía (Manzano, 2014b).

década, la asociación entre drogas, juventud y radicalización política se volvió sentido común en sectores conservadores que pretendían defender a la familia y la nación.

Si bien con menor prevalencia que la sexualidad, las drogas, el narcotráfico y los adictos son presentados en los films del período a partir de perspectivas similares que condenan el narcotráfico y a los proveedores de sustancias narcóticas, a la vez que califican al drogadicto como víctima de una dolencia auto infligida, algo que atribuyen a la frecuentación de determinados círculos sociales y entornos, como los jóvenes de clases medias y altas y muchachas que desean vivir la “*dolce vita*” de fiesta en fiesta. Sin embargo, estos luego suelen sufrir a causa del camino tomado. *Orden de matar* (Román Viñoly Barreto, 1965) incluye en sus argumentos personajes que consumen, trafican o luchan contra las drogas, sin embargo, la centralidad de las drogas en el film *Humo de marihuana* (1968) dirigido por Lucas Demare la vuelve una obra decisiva respecto de las apreciaciones acerca del narcotráfico, la lucha contra el mismo y los toxicómanos.

La banda criminal de jóvenes que asesinan gente por placer en *Orden de matar* consume cocaína (a la cual llaman coloquialmente “Elsita”) en sus juergas. Durante la escena de la fiesta que deriva en una orgía, los asistentes están ansiosos por la llegada de “Elsita”, en especial Nacho, quien, de todos los miembros del grupo liderado por Charly, parece ser el más vulnerable y dubitativo respecto de las actividades que llevan a cabo, no sólo las delictivas, sino también aquellas gregarias y de esparcimiento. Georgina (la esposa de Charly) le reprocha su adicción, a la cual entiende como un reemplazo de los sentimientos de afecto que alguna vez los unieron y asocia el consumo de drogas con las actividades criminales de su marido, el motivador de todas las actitudes que atentan contra la moral tradicional, donde las drogas conforman lo que Georgina llama “el estimulante de la maldad”. De ese modo, la configuración de Nacho como un ser manipulable es completada una vez que declara frente al oficial Moreno, ocasión en la cual el muchacho insiste con que es “un hombre decente” y no “un drogado”. El interrogatorio inicialmente incluye el uso de intimidación física, pero encuentra su punto más destacado cuando el oficial saca un sobre con cocaína y lo ubica sobre la mesa. Esto provoca una crisis en el joven, quien menciona a “Elsita” y cuando el policía le consulta a quién corresponde ese nombre, expresa que “es todo” para él y que “sin ella no vale la pena vivir”, pero que no la conoce. Tras ello, un completamente desaliñado y desaforado Nacho dice “si yo fuera un vicioso, ¿estaría tan tranquilo?, ¿estaría así?” (Figura 190). Moreno, convencido del estado de alteración en que se encuentra el joven, consigue que con sus deslices otorgue información sobre los distribuidores de droga, así es que comienza a delatar los asesinatos cometidos por sus colegas Charly, Mincho y el Sueco y sufre una crisis nerviosa. Hacia el final del film, un completamente desmoralizado Moreno acaba con el grupo de delincuentes y regresa a la comisaría a hablar con Nacho. En ese momento

Mauro parece empatizar con el joven, al comprender que es “uno de los que en este país nació cansado”. Sin embargo, la negativa a emitir palabra por parte del joven lo frustra y por ello lo golpea. El muchacho quiere responder a los golpes e insulta al policía, quien lo apunta con su arma, (que finalmente deja sobre la mesa) y lo tienta con un sobre de cocaína. Nacho pide que lo mate, pero Mauro se apiada<sup>179</sup> y le ofrece un cigarrillo. El joven toma el arma a las espaldas de Moreno, acompaña al oficial en su auto, en el cual transitan bajo la lluvia nocturna y se detienen en una zona alejada colmada de galpones y depósitos abandonados. El policía abandona el auto y emprende una caminata en soledad por una galería, el adicto baja del auto y lo sigue a escondidas. Moreno gira rápidamente cuando advierte que Nacho lo apunta, pero éste le dispara y lo remata en el suelo. En ese instante, la película cierra con una inscripción que reza “entonces las sombras cayeron sobre mi sombra” que evoca la frase que también aparecía inscripta luego de los títulos del film (Figura 191).

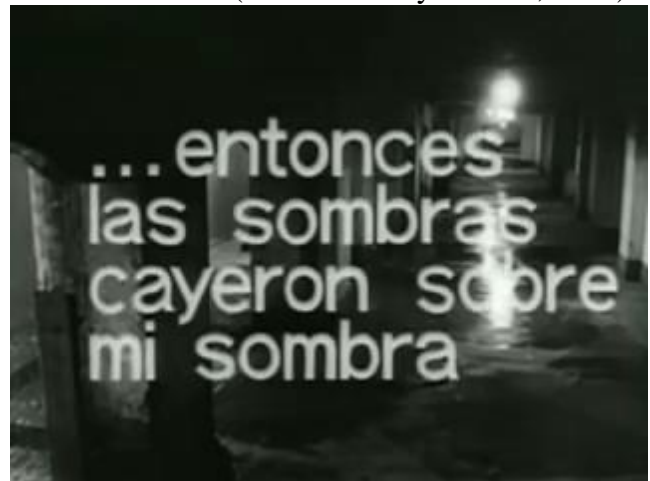
**Figura 190**

*Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965)



**Figura 191**

*Orden de matar* (Román Vinoly Barreto, 1965)



En definitiva, la construcción del personaje de Nacho es la contracara de Moreno o, mejor dicho, son las dos caras de una misma moneda: la desmoralización contemporánea al contexto de producción. En el caso del policía, tal abandono de la moral proviene del deseo de hacer justicia por mano propia, lo cual propicia y contribuye a la escalada de violencia de la que los delincuentes gozan. Sin embargo, por el lado de Nacho, su drogadicción lo erige como representante de los males contemporáneos. Es, por un lado, un enfermo incurable víctima de una situación social y cultural que lo hizo “nacer cansado”, pero, por otra parte, es un victimario, un criminal sin posibilidad de rehabilitación, propiciador del asesinato de Mauro, que implica dar fin a la vida de un símbolo de la

<sup>179</sup> Mauro dice “la vida se divierte cuando no nos dejan morir. Si uno pudiera matarse ya no estaría tan solo, como en tu caso. Pero a uno le obligan a seguir, como yo te obligo a vos, ya ves cómo te entiendo. Tu única solución sería matarme. Entonces descansarías. Pero no podés. Y a vos te gustaría descansar”.

represión coetánea de la película. El final es un cierre apocalíptico que señala que la juventud y sus hábitos modernos —entre ellos el consumo de narcóticos y las fiestas sexuales— son indicios de una “crisis de época” a la que contribuyen tanto la violencia represiva como el sensacionalismo mediático.

Por último, *Humo de marihuana*, remake de la película *Marihuana* (Leon Klimovsky, 1950) elabora una mirada aún más polémica sobre el narcotráfico y los adictos a través del desarrollo del argumento y la construcción de la puesta en escena, al hacer uso —en primer lugar— de una narrativa sórdida para relatar los males causados por un grupo de traficantes que acaban por cobrarse la vida de Fabiana, la esposa del doctor Carlos Ocampo, quien también caerá preso de la adicción a la marihuana. A la vez, expone una puesta en escena opresiva en la que se presentan espacios y figuras que remiten a imágenes dantescas, con el infierno como la clave interpretativa para caracterizar a los lugares donde los fumadores de marihuana se reúnen. En ese sentido, la noción de *descenso al infierno* se presenta frecuentemente en determinadas escenas de la película a partir de una serie de recursos: los personajes bajan por escaleras para ingresar a los establecimientos donde se consumen cigarrillos de marihuana; las rejas que rodean a esos lugares se asemejan a los barrotes de una prisión; los pasillos colmados de personajes con muecas siniestras a los que la cámara decide presentar en primeros planos que parecen detener la narrativa fílmica y la acercan al cine de terror; la densa atmósfera cargada de humo procedente de la quema de porros; la utilización de música atonal producida con sintetizadores que busca transmitir al espectador una sensación de desconcierto y pérdida de conciencia producida por la inhalación de drogas (Figuras 192 a 195).

**Figura 192**

*Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)



**Figura 193**

*Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)



**Figura 194***Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)**Figura 195***Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)

El film relata la muerte de Fabiana, la esposa del prestigioso médico Carlos Ocampo, quien –como sugiere la película– se hunde en la adicción a la marihuana a causa de la soledad producida por la ausencia laboral de su marido. Así es que al inicio la vemos arribar a una locación atiborrada de estatuas con distintas expresiones y, desde detrás de una de ellas, una mujer sale en ropa interior para iniciar una danza exótica<sup>180</sup> que es intercalada con las miradas desorbitadas de quienes fuman, que también asisten con poses y gestos sugerentes que (como los films anteriores) asocian la drogadicción con la sexualidad. Allí, Fabiana es abordada sexualmente por Macedo, el líder de una banda de narcotraficantes, pero lo interrumpe una razia. Fabiana llega tarde y agitada a su hogar donde Carlos la espera y, luego de un momento de intimidad de la pareja, el marido recibe una llamada proveniente de Río de Janeiro para intervenir en una operación, lo cual frustra los planes de un viaje en pareja a Europa. Una ofuscada Fabiana acude a pedir marihuana a Sopapo Martínez, un boxeador amateur que forma parte del grupo de Macedo pero que, por razones deportivas, no consume la sustancia que trafican. Luego de conseguir porros de mano de Macedo, Fabiana se reúne con Marcela a fumar en su casa. Allí descubrimos que su adicción procede de un accidente automovilístico que le provocó fracturas y, para aliviar los dolores, consumió morfina; pero cuando las recetas se acabaron debió recurrir a la marihuana. La esposa del médico enseña a su amiga a fumar porros, quien siente los efectos inmediatamente y dice “ver música en colores” y sentirse “un témpano”. Fabiana se acerca y acaricia su pelo, luego prende su cigarrillo de marihuana y se acerca a la boca de su amiga para encenderlo con la brasa ardiente en lo que casi parece ser un beso. Se remite así a la homosexualidad (femenina y también masculina, pues el marido de Marcela profesa afecto a otros hombres) para

<sup>180</sup> La música utilizada en esta secuencia es un *cover* de “Land of 1000 Dances” de Wilson Pickett, interpretada por la orquesta de Lucio Milena.

asociarla a la adicción a los narcóticos. Esto, de seguro, quisiera servir de advertencia a la audiencia, pues en el contexto de la dictadura de Juan Carlos Onganía la homosexualidad era aún considerada un acto “amoral”. Al día siguiente Fabiana sale en busca de más drogas y se encuentra nuevamente con Macedo, quien la invita a una fiesta un subsuelo. Luego de un fundido a negro somos testigos del descubrimiento del cadáver de Fabiana en un automóvil en Villa Cariño.<sup>181</sup> Carlos, ya regresado de Río de Janeiro, debe concurrir a reconocer el cuerpo de su esposa a la morgue, donde tres prostitutas también son expuestas al cuerpo de Fabiana, a los fines de conocer si la mujer tenía vínculos con las trabajadoras sexuales que frecuentaban el lugar donde fue descubierto el cuerpo. Carlos siente que tal asociación con personajes nocturnos deshonra la memoria de su esposa. Luego de que el forense indique que rastros de marihuana fueron encontrados en la sangre de Fabiana, su esposo inicia un recorrido por los espacios que la mujer concurría. En primer lugar, acude a Villa Cariño, donde encuentra a Sopapo, quien de igual forma investiga el crimen de la esposa del médico. A continuación, gracias a la información aportada por el boxeador, el viudo acude a un bar donde se encuentra Artecona, uno de los miembros de las fiestas organizadas por Macedo, que utiliza expresiones en inglés y alude así al estereotipo del “ejecutivo”, alguien deseoso de ser un *playboy* que viste buenas ropas y consume bebidas extranjeras. Este tipo de personajes constituía una pieza clave del *establishment* que, además de ser protagonista de la vida social argentina, también anhelaba penetrar en la vida cultural (Pujol, 2002). También Cheché, su hermana, con sus ropas modernas y actitud desenfadada, remite a las mujeres que comenzaban a aprovechar los ratos de tiempo libre frecuentando clubes nocturnos y bares, a la vez que ostenta un estilo de moda internacional, similar al que años antes se veía en el *swinging London*.<sup>182</sup> Carlos consigue que Artecona lo introduzca en una fiesta organizada por Macedo en el mismo subsuelo donde por última vez vimos a Fabiana.<sup>183</sup> Allí, mediante una danza<sup>184</sup> fotografiada en clave baja, con altos contrastes y con una presencia neblinosa en el aire, se vincula la marihuana a prácticas ritualistas, lo que compone una concepción racista y xenófoba del consumo de drogas (Figura 196). Carlos fuma por primera vez un porro y, en un delirio, cree ver a Fabiana entre los asistentes al encuentro, confunde a una bailarina con su mujer (Figura 197) pero es expulsado y

---

<sup>181</sup> Un espacio aledaño a los lagos del Rosedal al que las parejas de jóvenes que podían acceder a un automóvil (propio o familiar) acudían para tener contacto físico intenso. Desde 1966 ese entorno fue asediado por continuas razias de las cruzadas moralistas que apuntaban con luces dentro de los autos para espantar a las parejas que se encontraban en ellos (Cosse, 2010).

<sup>182</sup> Los dos son representantes de la “bella gente” de los años sesenta (Pujol, 2002).

<sup>183</sup> Allí tiene lugar una nueva referencia al descenso al infierno cuando el acompañante del médico se ríe del recuerdo de su esposa, y lo relaciona con el mito de Orfeo, quien bajó al inframundo en busca de Eurídice, su esposa, pero la pierde en el intento.

<sup>184</sup> El mismo inicia con un percusionista de origen africano que toca unos tambores y exclama “¡macumba!”, para que una bailarina, del mismo origen, entre en escena y empiece a bailar y recitar –casi de manera gimiente– un poema al compás de los tambores que repite varias veces las frases en portugués “marihuana é maconha”, “maconha é macumba”.

retenido en un cuarto para ser golpeado. Simultáneamente, dos hombres abusan a Cheché cuando desea huir del lugar por los mareos que la droga provoca. Luego, la muchacha hace una denuncia, con lo cual Artecona y otros miembros de la fiesta son interrogados por agentes de la policía, quienes remarcan el origen de clase alta de los detenidos. Los hermanos Artecona delatan a Macedo, quien compite contra la banda de Marco Luli, otro narcotraficante, quien, a diferencia del primero, no consume drogas y plantea su operación con mayor fuerza al concentrar armas y “soldados”. Carlos y Marcela comienzan a pasar más tiempo juntos; sin embargo, el médico continúa consumiendo los cigarrillos de marihuana para ver en su acompañante a Fabiana en delirios cada vez más perturbadores (a través de la desaceleración, superposición y multiplicación de imágenes en el montaje) (Figura 198). El inspector de la policía Di Pietro llega al hogar de Carlos para indicarle no sólo que están cerca de arrestar a Macedo, sino que también están tras la pista del Marco Luli. El film decide presentar a Macedo como un criminal en busca de ascenso, tal como sucedía en las películas de *gangsters*: su hogar es una mansión en una colina que le permite ver a la ciudad desde las alturas, desde donde pretende dominar el suministro de marihuana de la ciudad (Figura 199).

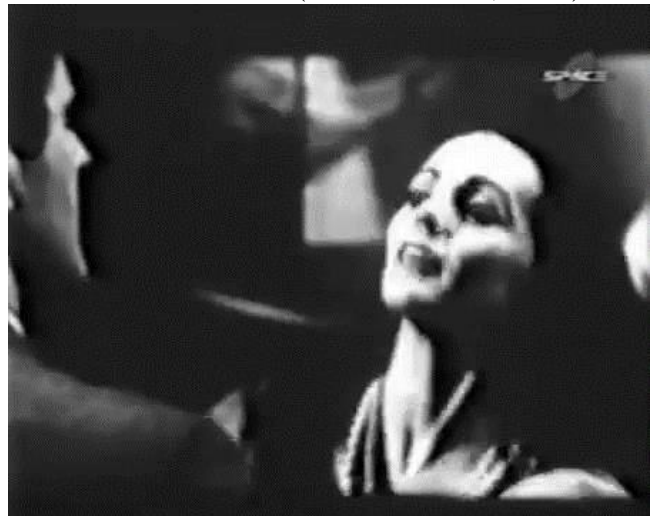
**Figura 196**

*Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)



**Figura 197**

*Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)





**Figura 198***Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)**Figura 199***Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)

Macedo intenta tender una emboscada a su rival con la finalidad de obtener un cargamento de heroína, que termina con él y Sopapo heridos y dos de sus colegas muertos. Los cuerpos son descubiertos por policías, quienes expresan felicidad ante la muerte de los delincuentes y luego logran capturar a Luli. Así el film adhiere a la connotación represiva que tomó durante esos años la lucha contra quienes ponían en riesgo las “buenas costumbres”. Carlos y Marcela reciben a un herido Sopapo, quien solicita la ayuda del médico para salvar la vida de Macedo, al mismo tiempo que llega la policía para detener al protagonista. En la delegación policial, el comisario explica a Carlos el plan para infiltrar al médico en el aguantadero del líder criminal para colaborar con una redada con la que puedan detenerlo y evitar que se distribuya en el país el cargamento de heroína, “una bomba amenazando al país entero”. La frase refiere a que la lucha contra el narcotráfico ya no consiste en impedir que Argentina se vuelva “un puente” para la venta de drogas hacia los países limítrofes, sino en evitar que las mismas ingresen al país y causen una epidemia de drogadicción. Esto implicaría la creación de un ejército de toxicómanos que compondrían una amenaza para la vida social y política de la nación. Carlos comienza a atender las heridas de Macedo en su guarida mientras Sopapo intenta recordar los sucesos que condujeron a la muerte de Fabiana. El narcotraficante le recuerda al pugilista —*flashback* mediante— que sus celos provocaron una contienda en la que un grupo de gente sofocó y acabó con la vida de la esposa del médico (Figura 200). Así, la película sugiere que las víctimas del narcotráfico mueren a causa de una responsabilidad colectiva, entendida en este sentido como la negligencia, el destrato y la desinhibición frente al peligro que los narcóticos revestían para las autoridades. Mientras los policías ingresan al “aguantadero”, Sopapo y Carlos intentan huir luego de que Macedo dé la orden de matarlos y son heridos por el fuego cruzado. El boxeador muere en el instante y los policías acaban con la vida del líder del grupo criminal mientras atienden al médico. “Al

menos vos saliste del infierno” es lo último que alcanza a balbucear un agonizante Carlos frente a Marcela, mientras cree ver por última vez a Fabiana. Al mismo tiempo que comienza a amanecer, los policías consiguen llevarse la carga de heroína completa, con lo cual finaliza la película (Figura 201).

**Figura 200**

*Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)



**Figura 201**

*Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)



En definitiva, la película de Demare cierra la década con una conjugación de gran parte de los elementos que se manifestaban en los films analizados previamente: una sexualidad desatada en la juventud, nutrida de la influencia perversa de las drogas, que eventualmente conduce a la violencia, en primer lugar para los hombres, quienes –tanto por frustración sexual, por efecto de las drogas o simplemente por gusto– deciden acabar con la vida de otros, en muchos casos mujeres jóvenes; en segunda instancia para las mujeres, quienes, a causa de la creencia de que su vivencia es anodina y taciturna, incurren en el consumo de drogas o se inician sexualmente a muy temprana edad —muchas veces esta última situación sucede por la fuerza, ya sea mediante la influencia de una proxeneta o por el deseo desenfrenado de un hombre frustrado sexualmente—. Esto, finalmente, las conduce a un destino funesto, en la mayoría de los casos la muerte. Sin embargo, lo que se desprende del análisis hasta aquí es la insistencia acerca de una autoridad en peligro o ya perdida, que deja a los protagonistas en dos alternativas posibles: o bien se subsumen a esa decadencia y pierden la vida; o sacrifican sus afectos, su libertad o sus vínculos para vencer a quienes proponen una vida “amoral”. En ese sentido, los protagonistas, sus recorridos, acciones, circunstancias y destino final acercan a las obras a la tipología *noir*. A contrapelo de estas obras, muchas veces los mismos directores (como es el caso de Daniel Tinayre y su film *La cigarra no es un bicho* de 1963, Lucas Demare, quien realizó la continuación de ese film, *La cigarra está que arde* en 1967 y Román Viñoly Barreto con *Villa delicia*:

*playa de estacionamiento, música ambiental* en 1966) celebrarían algunas de las nuevas actitudes frescas en cuanto a las nuevas maneras de vincularse tanto de jóvenes como adultos.

### La juventud politizada en los sesenta

La politización de la juventud fue crucial en su centralidad durante la década del '60 y su antecedente inmediato puede encontrarse en la creación en 1953 de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES). Los espacios de actividades deportivas, sociabilidad y entretenimiento cultural que la UES proponía se acercaban al discurso político del peronismo sobre la juventud, que enfatizaba la autonomía, la independencia y la modernización (Manzano, 2014a). Los sectores adversos a la UES –tanto a católicos como laicos– expresaron su animosidad no sólo ante lo que afirmaban era adoctrinamiento, sino también frente a la consideración de que Perón “habría forjado una juventud indisciplinada, hedonista y sexual, cuyos valores y actitudes desafiaban a aquellos de generaciones previas” (Manzano, 2014a, p. 27). El gobierno dictatorial de la “revolución libertadora” introdujo un decreto que incluía en el primer año de la educación secundaria un programa de “educación democrática” apuntado a construir la noción de que el régimen combatía al totalitarismo al promover ideas democráticas, lo cual acarrearía una enorme contradicción.<sup>185</sup> Algunos de aquellos jóvenes que transitaban la educación secundaria durante el peronismo y luego fueron expuestos a su proscripción y posteriores intentos de *desperonización* por parte de gobiernos que se autodefinían “democráticos” devinieron en protagonistas de las pugnas políticas que comenzaron a tener lugar durante los tempranos años sesenta y, luego de la profundización posterior a “la noche de los bastones largos” en julio de 1966, se aliaron a los obreros en su lucha con las protestas del *Cordobazo* de mayo de 1969.

Uno de los eventos más importantes que ayudó a forjar las tempranas identidades políticas de los jóvenes fueron las luchas por la educación *laica o libre* durante septiembre y octubre de 1958.<sup>186</sup> Las violentas confrontaciones entre los miembros de UNES y FEMES ayudaron a consolidar la

<sup>185</sup> Tal decreto –que tuvo vigencia desde 1956 hasta 1973– exponía a los jóvenes a una instrucción cívica que pretendía ser defensora de los valores democráticos, pero en la cotidianidad, la sociedad argentina se encontraba regida por un gobierno de facto que restringía libertades, como la de aquellos afines ideológicamente al peronismo, cuyo partido (y la mención de sus principales líderes) se encontraba proscrito.

<sup>186</sup> El debate que tuvo lugar durante septiembre y octubre de 1958 puso en juego la aprobación por parte del gobierno de Frondizi del otorgamiento de títulos habilitantes por parte de universidades privadas que cobrasen aranceles, con lo cual se reavivó el espíritu de la Reforma Universitaria de 1918 por parte de aquellos que rechazaban la nueva ley, quienes tuvieron una serie de enfrentamientos con los grupos que defendían las instituciones privadas de raigambre católica. La mayoría de los miembros de ambos espectros de los grupos eran estudiantes secundarios, organizados, por un lado, en la Unión Nacionalista de Estudiantes Secundarios (UNES), férrea defensora de la posición de los *libres*, que apoyó la iniciativa de las universidades privadas, y también con una marcada ideología de derecha y nacionalista; por el otro lado, se reunieron en la Federación Metropolitana de Estudiantes Secundarios (FEMES) sostuvo la bandera de la educación laica con claro tinte reformista, y además forjó una alianza con la Federación Juvenil Comunista.

conformación de movimientos juveniles tanto de izquierda como de derecha que comenzaron a tomar acciones más drásticas para conseguir sus fines: marchas, tomas de edificios, creación de ligas en distintas regiones del país fueron algunas de las decisiones que –en especial quienes se identificaban como *laicos*– ayudaron a denunciar el autoritarismo que comenzaba a profundizarse en los colegios secundarios y universidades por dirección de los gobiernos que se sucedieron en la época, cuyo fin era evitar el activismo político en esos espacios (Manzano, 2014a). La opinión pública se anotició de la ansiedad política de los jóvenes cuando en 1964 el Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), una guerrilla coordinada por Jorge Masetti, se internó en la selva salteña para llevar a cabo un foco rural de rebelión en el interior de la provincia.<sup>187</sup> La prensa, la Iglesia, algunos políticos e incluso académicos adscribieron a la idea de que se estaba frente a un grave peligro, pues este episodio implicaba, de hecho, fuertes cambios en el activismo político de la juventud. En definitiva, el paulatino paso a una radicalización política, que desde los últimos años de la década de 1960 comenzaría a despegar en su intensidad y objetivos, sería la marca de época el final del segundo gobierno de Perón, cuando la implementación de una política represiva a manos de las fuerzas paramilitares dio inicio al repliegue de grupos como Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo. Como sugiere Manzano (2014a), la llegada a la política de la juventud durante los años '60 fue parte de –y también una reacción a– las dinámicas de la modernización sociocultural y que, inmersos en esa socialización política, los jóvenes –aquellos pertenecientes al ala izquierda de la juventud universitaria, influenciados por la experiencia de la Revolución Cubana– empezaron a concebir a la Argentina como un país alineado con la geografía política rebelde del Tercer Mundo, razón por la cual la radicalización era una manera de acelerar los tiempos políticos para acceder a un futuro revolucionario.

### **La izquierda revolucionaria como camino para la juventud**

En tal sentido, gran parte de la juventud movilizada políticamente se acercaba a las “nuevas izquierdas” en América Latina, que en el caso argentino fueron entendidas por la historiografía a través de dos maneras distintas: por un lado, el enfoque en el que prima la emergencia de una revolución cultural a la par de la presencia de autores e intelectuales que en sus publicaciones habrían originado este movimiento (Terán, 1991); por el otro, otros estudios sostuvieron que esta categoría corresponde al fenómeno de aparición de diversas organizaciones político-militares (Margiantini, 2018). No

---

<sup>187</sup> Allí, presos del agotamiento, la escasez de alimento y la rígida disciplina del líder (cuyo código ético penaba con muerte una serie de comportamientos, entre ellos la homosexualidad), 30 guerrilleros –incluido Masetti y dos estudiantes de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Buenos Aires– perdieron la vida o desaparecieron al adentrarse en la espesura.

obstante, la década del '60 trajo consigo una serie de cuestionamientos que contribuyeron a complejizar los movimientos de izquierda, en sí, la ruptura que se daría entre la “vieja” y la “nueva” izquierda, vinculada con la relación que tenían los sectores obreros con el peronismo y, con mucha más fuerza desde 1962, cuando sectores de la izquierda comienzan a adherir a los postulados del justicialismo (Tortti, 2014). A su vez, la nueva izquierda en Argentina tuvo que hacer frente a las diversas posiciones con respecto a la opción de la lucha armada, cuestión que se profundizó desde fines de los sesenta en adelante y que en 1973 –con el triunfo electoral del peronismo– se volvería un claro interrogante en cuanto a la continuidad o la suspensión de las actividades guerrilleras. Asimismo, la mayor parte de estas organizaciones estaban compuestas por jóvenes y al mismo tiempo eran observadas por los gobiernos y sectores hegemónicos como una amenaza para el orden de la nación, para quienes el éxito de la vía cubana –que era fuente de motivación para los jóvenes movilizados– y la persistencia del peronismo en la clase obrera representaban un serio peligro (Tortti, 1999). Los partidos tradicionales de la izquierda –el Partido Comunista Argentino (PC) y el Partido Socialista Argentino (PS)– fueron partícipes de una renovación tanto ideológica como de debates que darían lugar a una fragmentación, dispersión y reorganización que conduciría eventualmente hacia la organización armada, donde la radicalización del peronismo consistiría en un factor importante de su composición (Tortti, 1999).

De acuerdo a Tortti (1999), el PC había sido desde 1955 la principal fuerza de izquierda en la Argentina, pero a pesar de su crecimiento en ese período, no había logrado acumular el caudal de apoyo de los obreros con el que contaba el peronismo. En términos electorales confiaban en la formación de un Frente Democrático Nacional para lograr los objetivos propuestos por el PC,<sup>188</sup> que no habían sido conseguidos por la administración peronista. Asumían que la ilegalidad impuesta por el régimen de Perón los había vigorizado, pero con la llegada de los años sesenta, ese robustecimiento era compartido por otros sectores de izquierda y el peronismo, por lo cual el PC llamó al trabajo unitario con dicho movimiento en el terreno sindical. En esa coyuntura, el PC apoyó en 1958 (como lo hicieron gran parte de la izquierda y el peronismo) a la fórmula de la Unión Cívica Radical Intransigente que llevaría a la presidencia a Frondizi, aunque al poco tiempo de asumir el nuevo presidente y al observar el fracaso de sus políticas, pasaron a la oposición. La experiencia revolucionaria cubana inició un viraje en el PC hacia horizontes más radicalizados, a la vez que pronunciaron el acercamiento a los sectores más combativos del peronismo y llamaron al voto en blanco en las elecciones de marzo de 1960. En el plano internacional, el consenso de crítica al

---

<sup>188</sup> “La independencia política de la nación, realizar la reforma agraria, limitar el poder de los monopolios, fomentar la industria nacional, elevar el nivel de vida del pueblo, democratizar la vida pública y desarrollar una política exterior Independiente” (Tortti, 2009, p. 223).

estalinismo que se profundizó desde la invasión a Hungría en noviembre de 1956 se acentuó por las experiencias de China, Argelia y Cuba que ponían en duda el pacifismo y el etapismo al tiempo que darían lugar a profundas divisiones en el campo socialista. Esto llevaría a debates críticos en el seno del PC, cuyas viejas estructuras parecían condenadas al desprestigio, y la conclusión a la que las facciones internas arribaban era el reconocimiento de las potencialidades revolucionarias que se podían desarrollar en el peronismo. A través de las páginas de *Cuadernos de Cultura*, la cúpula del PC criticaba las maniobras de la “neoizquierda” que iban en detrimento de las propuestas del PC, aunque algunos sectores del “frente cultural” del partido buscaron conectar con grupos de la neoizquierda para emprender acciones conjuntas en ese terreno. Simultáneamente, la dirección del PC seguía sosteniendo una postura ambigua respecto al fenómeno cubano, lo cual alimentó fracturas en el partido: mientras la cúpula dirigente remarcaba el proceso como una excepcionalidad, los jóvenes –cuya participación en los debates muchas veces quedaba ocluida– y los miembros del ámbito cultural comenzaron a tender lazos clandestinos con otros grupos de tinte más revolucionario, entre ellos trotskistas, socialistas y peronistas, que reivindicaban dicho fenómeno. No obstante, en 1962 el PC desarrolló su tesis de “giro a la izquierda del peronismo” al proponer el fomento de contenidos marxistas-leninistas y el apoyo de los candidatos de esa fuerza en las elecciones de ese año, con el fin de crear un “gran partido unificado de la clase obrera y el pueblo”. A su vez, la figura más importante de la izquierda peronista, John William Cooke, generaba rechazo por su “ultraizquierdismo” en la dirigencia del PC. Entre 1962 y 1963 las disidencias internas llevarían a una serie de fragmentaciones y un desgrano de jóvenes militantes que conformarían en los años posteriores otras organizaciones de mayor relevancia (Tortti, 1999).

Las fracturas del Partido Socialista (PS) también estuvieron ligadas a la relación con el peronismo como posible movilizador de las masas obreras y con la experiencia cercana tanto en tiempo como en proximidad geográfica de la Revolución Cubana. Como sostiene Tortti (2009), la izquierda socialista, entre el decenio que tuvo lugar desde el derrocamiento de Perón y las vísperas de la “revolución argentina” que llevó al poder a Onganía, fue objeto de una renovación que buscó eliminar los rastros de *gorilismo* con el fin de acercarse a los trabajadores. La dirigencia *ghioldista* del PS –en referencia a su líder, Américo Ghioldi– era considerada como liberal y “gorila” por los jóvenes que buscaban renovarlo desde su interior. Esto provocó una fractura que llevó a la creación del Partido Socialista Argentino (PSA) en 1958, que buscó llevar a cabo una política frentista que –actuando dentro de las estructuras del PS– permitiera ligarse con el peronismo proscrito, con lo que contribuían al nacimiento de la mencionada “nueva izquierda”. Más adelante, con el rumbo que tomó el gobierno de Frondizi, a la par de la creciente represión de las instituciones, miembros del PSA resolvieron que

era hora de acelerar el camino a la insurrección, postura que adoptaría el Partido Socialista de Vanguardia (PSAV), que pretendió una intensa búsqueda de unidad con el peronismo, en particular con la izquierda de ese movimiento, a la vez que sostenían la propuesta revolucionaria en los principios del centralismo democrático con una disposición para la actividad clandestina. Sin embargo, hacia el final del gobierno de Frondizi, habían ido ganando lugar las propuestas integracionistas del vandomismo<sup>189</sup> que le daban el triunfo al neoperonismo en el terreno popular. Por esa razón muchas de las nuevas agrupaciones de izquierda decidieron no acompañar electoralmente al peronismo en las elecciones de 1963. Hacia fines de ese año las posiciones diversas dentro del PSAV –donde se vislumbraban pocas capacidades revolucionarias en el peronismo y la lucha armada despertaba suspicacias en sus miembros– hicieron que el partido estalle en varias fragmentaciones, que luego de 1966 engrosarían la nueva izquierda que lucharía de manera más organizada contra el autoritarismo. A medida que el neoperonismo vandomista iba acumulando fuerzas, se debilitaba la figura del presidente Illia, desgaste que, sumado a la comprensión de urgencia por llevar a cabo la insurrección por parte de amplios sectores de la izquierda (que propiciaba temores anticomunistas en los sectores hegemónicos), además del rumbo económico “estancado”, dieron lugar a cierto consenso de “terminación” que dio fin al gobierno democrático con el golpe llamado “revolución argentina” que puso en el poder al general Onganía. Así, el PSAV descubría que sus sueños democráticos que buscaban enlazarse con el movimiento popular fracasaban. Esa desunión con los obreros finalizaría en 1969 con las revueltas de mayo, que pondrían en el centro de la escena a nuevas organizaciones juveniles.

Por último, el Peronismo Revolucionario (PR) configuró la fuerza en la cual se denotaría el camino de radicalización que los jóvenes transitarían en el futuro (Bozza, 2001). Caracterizado como un fenómeno estudiantil y eminentemente juvenil, el PR se erigió como herencia de las crisis irresueltas por los gobiernos que sucedieron a la “revolución libertadora” y, en ese sentido, es en gran medida responsable por el regreso de Perón al país. John William Cooke se convirtió durante esa época en el garante de llevar a cabo la política insurreccional del PR luego de haber transitado diversas experiencias nacionales e internacionales<sup>190</sup> que lo fueron forjando como un militante comprometido

---

<sup>189</sup> En referencia a Augusto Timoteo Vandor, líder sindical de la Unión Obrera Metalúrgica, dispuesta a acordar con el gobierno de facto de la “revolución argentina”.

<sup>190</sup> Entre ellas el encarcelamiento en Río Gallegos en 1955 por parte de las autoridades de la “revolución libertadora” y su posterior fuga en 1957, investido por Perón en 1956 como su delegado en Argentina, participó del pacto Perón-Frondizi en 1958, emigró en 1960 a Cuba donde adhirió al marxismo cubano e integró las milicias que en 1961 detuvieron la invasión estadounidense de Bahía de Cochinos, en 1963 organizó el reclutamiento y entrenamiento para Acción Revolucionaria Peronista (ARP), representante argentino en las conferencias de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) y la Tricontinental en Cuba en 1966 y 1967. Falleció a causa de un cáncer en 1968. La influencia del pensamiento de Cooke fue decisiva para construir una teoría y estrategia que acercan el peronismo al socialismo, bajo la propuesta de una renovación y actualización ideológica, por lo que sostenía que la radicalización (a través de la

con la lucha como motor de las transformaciones de la sociedad. No obstante, la cúpula del peronismo que se instaló luego de 1958 propició su destierro del liderazgo del movimiento, que –con la bendición de Perón– adoptó una posición “blanda” y negociadora con el gobierno de Frondizi, críticas que también eran dirigidas a gran parte del liderazgo sindical y que hacían más urgente la necesidad de radicalizarse por parte de los jóvenes del PR. Por esas razones fue que Cooke, como líder del PR, buscó llevar adelante la salida insurreccional “cubanizada” como la manera más eficaz al ver en movimientos de liberación de América Latina, Asia y África un derrotero ideal, con el fomento de “focos” guerrilleros rurales en el interior (que eran rápidamente desbaratados) pero con capacidad de provocar ansiedades en el *establishment*. La llegada de Augusto Timoteo Vandor al liderazgo de la CGT en 1962 fue tan intensa que preocupó al propio Perón, quien alentó la creación en 1964 del Movimiento Revolucionario Peronista (MRP) liderado por Héctor Villalón, que logró ocupar alrededor de 11.000 fábricas en ese año. Este movimiento pugnó por asignar a la clase trabajadora la vanguardia y rechazaba la posibilidad de entrar en el juego legal de la política, con la lucha armada como objetivo final, a través la creación de un ejército del pueblo que derivaría en las primigenias Fuerzas Armadas Peronistas (FAP). Aun así, el MRP, a pesar del éxito de la toma de fábricas, no pudo adquirir legitimación por parte de Perón, ya que su capacidad de movilización fue percibida como un temor por el exiliado líder, quien volvió a prestar su anuencia a algunos sectores del neoperonismo. Mientras las esperanzas del MRP parecían frustradas y se acentuaban aún más con el golpe militar de 1966, dentro de segmentos gremiales se gestaban expectativas reorganizadoras que engendraban rebeldía y crítica antiburocrática. Aun así, encontrarían su encumbramiento en la fundación en 1967 de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA), de carácter pluralista y antiimperialista, que apelaba a una reconstrucción desde las bases, y se consideraba preparada para la coordinación de luchas sociales y políticas de gran importancia en las huelgas de 1969.<sup>191</sup>

Desde 1959 la juventud ocupó un lugar conspicuo en el PR por su destacada participación en las huelgas y luchas obreras, aunque con un carácter ambiguo, ya que en su prédica acarrearían nociones nacionalistas y derechistas que se depurarían con el paso de los años. La radicalización de la Juventud Peronista (JP) se dio en relación a la crítica a los dirigentes políticos del movimiento que

---

insurrección y la lucha armada) era la vía adecuada, que convertiría al peronismo en una fuerza izquierdista. Su pensamiento era fuertemente antielectoralista dadas las vicisitudes de los regímenes que impedían la libre participación del peronismo en las elecciones y el regreso del líder. Cooke sostenía un militarismo poco rígido y consideraba que los focos guerrilleros debían estar acompañados de levantamientos populares alentados por trabajadores urbanos con miras a construir un ejército popular de orígenes rurales.

<sup>191</sup> El *Bloque de Agrupaciones Gremiales y Organizaciones Políticas Peronistas* que en un plenario en Córdoba buscó “construir la unidad desde las bases” y tendría gran relevancia durante el Cordobazo de mayo de ese año. No obstante, Perón otorgaría en 1970 su visto bueno a la dirección de la CGT de José Rucci y Lorenzo Miguel que inducía a negociar con el régimen militar (Bozza, 2001).



tenían actitudes moderadas y no llevaban a cabo las directivas del líder exiliado que parecían indicar la necesidad de insurrección en los primeros años de la resistencia. Durante los primeros años de los sesenta, muchos de los jóvenes peronistas que buscaban reorganizar el movimiento juvenil provocaron escisiones que condujeron a la toma de posturas claras que concluyó en 1964 con el triunvirato de conducción,<sup>192</sup> que si bien insinuaba disensos respecto a la dirección que debía tomar la JP,<sup>193</sup> su vinculación con Villalón y el MRP autorizó la vía insurreccional con el fin de precipitar el –eventualmente fallido– regreso de Perón. Aunque ese fracaso culminó con la fragmentación de la JP, los grupos que subsistieron continuaron apostando por los ideales de Cooke y conformaron a finales de la década los nuevos movimientos que revitalizaron la Juventud Peronista. Mientras la dictadura de Onganía tomaba el poder, Cooke proponía que la lucha armada suscite el aumento de la violencia del régimen para que llegue la hora de las armas, llevada adelante por el Ejército de Liberación Nacional (Uturuncos)<sup>194</sup> y las FAP,<sup>195</sup> con lo cual Tucumán se convirtió en un punto estratégico para desarrollar esas acciones. La provincia norteña parecía el entorno adecuado para llevar a cabo esos planes por la presencia de obreros, cañeros y estudiantes movilizados. Sin embargo, en septiembre de 1968 sus propósitos fueron frustrados por la captura de Taco Ralo por parte de las FFAA, que dejaba a las claras los problemas de organización y planificación que condujeron a las FAP a desarrollar plenamente una acción urbana desde enero de 1970, que recibió la bendición de Perón y fue acompañada por la fundación del Peronismo de Base.<sup>196</sup> Gracias a la afluencia de jóvenes y estudiantes, el PR pudo configurarse como una de las fuerzas más importantes de la Nueva Izquierda de los años 60 y contribuyó a los debates, polémicas, formación de convicciones y compromisos de esa fuerza en los años venideros al considerar el socialismo como el horizonte de sus políticas revolucionarias (Bozza, 2001).

*Detrás de la mentira*, estrenada en 1962 y dirigida por Emilio Vieyra, pretende constituirse en una advertencia para los jóvenes (y en extensión a la sociedad toda) y al mismo tiempo en una crítica de los movimientos de izquierda que comenzaban a tomar fuerza durante esos años. La película relata la historia de Atilio, un muchacho que detesta su trabajo como obrero en una fábrica. Luego de votar en las elecciones nacionales junto a con su amigo Alberto y el hermano de Amanda, su novia, reflexionan acerca de la importancia del proceso electoral. Atilio sostiene que “todos los políticos son

---

<sup>192</sup> Integrado por Jorge Rulli, Héctor Spina y Envar El Kadri.

<sup>193</sup> Mientras algunos planteaban directamente la vía armada, otros proponían el desarrollo de un frente de masas vinculado a otro nivel de la lucha política (Bozza, 2001).

<sup>194</sup> Caracterizado por fuerte convicción foquista y cubana.

<sup>195</sup> Su accionar fue de carácter más urbano y de mayor densidad social (al nuclear agrupaciones barriales, movilizaciones juveniles de alcance territorial y radicalización de grupos cristianos).

<sup>196</sup> Organización política de orientación clasista que reunía obreros combativos, sindicatos y comisiones de base en fábricas y ciudades.

iguales y nada va a cambiar”, mientras que Alberto, un ferviente creyente en la democracia, sostiene que es posible cambiar la realidad mediante el voto. El protagonista manifiesta su deseo de “vivir bien” al despilfarrar su salario y mensualidad en gustos como el juego, las salidas nocturnas y las bebidas alcohólicas, y espera que algo que no sea el trabajo o sus padres le dé esa vida. Más adelante, durante un baile, Atilio deja de bailar con su novia para seguir a Fabio, un compañero de trabajo que lo conduce a una sala donde tiene lugar juego ilegal. Al día siguiente Atilio encuentra a su padre en la fábrica, quien, a pesar de estar entrado en años y poseer una pierna más corta que la otra –razón por la cual utiliza un zapato con una plataforma más alta en su pierna derecha– aún continúa trabajando. En la fábrica, el protagonista comienza a frecuentar reuniones con Fabio y con Julia, una mujer a quien Atilio encuentra atractiva. Fabio sugiere que puede conseguir “otros modos de ganar dinero” para que la mujer se sienta atraída a él, que implican “colaborar con gente que necesita ayuda y la paga” y provoca así que la codicia del protagonista se incremente. La frustración sexual (ya que su novia prefiere mantenerse virgen) y la falta de dinero lo conducen a conflictos con sus amigos y con Amanda, ya que considera que ellos son limitantes para sus ambiciones personales. Se ponen en juego nuevamente algunos elementos que habíamos observado en películas anteriores: la sexualidad y los hábitos de socialización modernos de los jóvenes son valorados por Atilio, quien decide perseguir a Julia en su trabajo y dejar atrás a Amanda, sus amigos y su familia. Julia le presenta a Dublín, un hombre adulto con acento europeo del Este, quien le propone llevar paquetes a diferentes lugares de la ciudad para ganar dinero. Este personaje, que remite en gran medida a los jefes mafiosos del cine de *gangsters* hollywoodense, habita en una oficina muy ostentosa, cargada de muebles, bebidas importadas, cigarros, con una atmósfera oscura gracias al uso de persianas americanas que dejan entrar poca luz diurna (Figura 202). Atilio realiza el primero de sus envíos y recibe una buena suma de dinero por ello, luego debe llevar otra remesa a un lugar alejado en San Antonio de Padua. Allí, el oficial Agustín García Casas (quien se ha infiltrado en la organización) se fija en el protagonista, pero la cámara se detiene en el paquete que Atilio introduce: la música se vuelve estridente ante la revelación de que contienen libros panfletarios, lo cual sugiere que la carga que Atilio transporta es sumamente peligrosa. Más tarde, mientras asiste al cine con Julia, se proyecta un noticiario que presenta un discurso del presidente de Estados Unidos, John F. Kennedy que advierte a los espectadores acerca de la amenaza del comunismo en Latinoamérica.<sup>197</sup> Esto hace que Julia abuchee a la pantalla, hecho que inquieta a Atilio ya que el resto de la sala aplaude y vitorea al primer mandatario norteamericano. Luego, en un bar, la mujer inicia una diatriba contra la política exterior estadounidense, expresa que “la idea” en la

---

<sup>197</sup> Esto parece ser una clara referencia a la política exterior de ese país, encaramado activamente en el programa Alianza Para el Progreso iniciado en marzo de 1961 y finalizado en 1970, que se propuso llevar ayuda económica, política y social para la región a través de medidas reformistas y de libre comercio.

que “el hombre ayuda al hombre” empieza a cobrar fuerza cada día y que, como ha llevado “la confianza” a través de los envíos de paquetes, Atilio ha pasado una primera etapa de prueba en su iniciación. Una secuencia de montaje expone a aquellos que promueven la idea: “están en todas partes, disfrutan de todas las influencias”<sup>198</sup> (Figura 203), y se suma a Dublín, quien indica que “la verdad se irá metiendo en la inteligencia de los que comienzan colaborando por interés”. El comunismo es presentado –tácitamente– como un adoctrinamiento imperceptible para aquellos que buscan un mejor pasar económico, una seducción en la cual los muchachos de extracción social trabajadora son inducidos dentro de sus espacios de trabajo a través de la promesa de dinero y la compañía de una bella mujer. A continuación, convencen a Atilio de instruirse en un centro de adoctrinamiento en San Antonio de Padua, donde asisten miembros de países limítrofes que luego son enviados a realizar misiones a otras naciones, con lo que se remarca el carácter internacional que revestiría el marxismo. En la escuela, un instructor presenta a los estudiantes un material audiovisual con el que se enseña a influir en las personas en distintos entornos (como la calle, los estadios de fútbol, ferias, mercados y la universidad) para “deslizarse” con disconformidad de manera que puedan expresar contenidos ideológicos de forma subrepticia (Figura 204).<sup>199</sup> El oficial García Casas –haciéndose pasar por estudiante– consulta acerca del uso de la violencia como solución política, en ese momento, el instructor (de acento extranjero) expresa que como método de persuasión es más efectiva la “pequeña violencia”, ya que “no deja muertos” porque “son enemigos de la violencia mayor”. Así es que inicia un montaje de situaciones diversas, como la explosión de una bomba de humo en una iglesia (que hace hincapié en el elemento antirreligioso del comunismo a la vez que busca sorprender a espectadores cristianos), el lanzamiento de bombas molotov a establecimientos y la liberación en pleno centro de un cerdo con una inscripción anticapitalista y antidemocrática (Figura 205).

---

<sup>198</sup> Se expone cómo un capataz de una fábrica, el secretario general de un gremio, un médico, un profesor de secundario, un agregado de embajada y ella misma son “uno de ellos”.

<sup>199</sup> Una estrategia “entrística”, similar a la que el Movimiento de Agrupaciones Obreras –de tendencia trotskista– comenzó a llevar a cabo desde 1957 para introducirse en el peronismo, una organización con ideología diferente, pero con fuerte arraigo en los trabajadores (Margiantini, 2018).

**Figura 202***Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962)**Figura 203***Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962)**Figura 204***Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962)**Figura 205***Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962)

Julia logra que el joven se comprometa por completo con la causa conducida por Dublín, alejándose de su familia y amigos y dejando de lado sus ambiciones personales, con lo cual el film comienza a teñirse de una tonalidad más sórdida y oscura en las escenas siguientes. Así se ve envuelto en un nuevo pedido, el sabotaje de una vía de trenes en Carmen de Areco que genera temor en el protagonista y donde un perro muere cuando estalla el explosivo (Figura 206). Más adelante, los miembros de la célula de Dublín capturan al oficial García Casas y lo asesinan, no sin que antes el policía lleve a cabo una injuria contra el marxismo, sus ideas y lo que él considera que son las maneras de llevarlas a cabo, principalmente a través del miedo y el “despojo de la dignidad humana” (Figura 207). Un amedrentado y acorralado Atilio se ve presionado a llevar adelante un atentado contra la fábrica en la que él y su padre trabajan. Luego de colocar el explosivo, regresa a su hogar a través de la noche urbana. Un plano subjetivo acompañado por un tango nostálgico en la banda sonora nos sugiere última saboreada de la vida de libertades individuales de la que gozaba (Figura 208). Sin embargo, cuando llega a su hogar, las noticias de la explosión y la ausencia de su padre lo hacen

regresar a la fábrica para encontrar el lugar hecho pedazos y a los paramédicos saliendo con una camilla con el cuerpo de su padre (Figura 209).<sup>200</sup> Atilio regresa a la oficina de Dublín y sus secuaces para enfrentarlos, sin embargo, es asesinado a golpes por Fabio y su cuerpo es arrojado al costado de la ruta en una zona alejada, mientras la voz en *off* de Julia repite aquella intervención en la cual nombraba que los miembros de las células comunistas “están en todas partes”, para posteriormente presentar una superimpresión que reza “Atilio Roca existió. Preguntémonos en que (*sic*) medida nosotros hemos sido responsables de su historia”.

**Figura 206**

*Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962)



**Figura 207**

*Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962)



**Figura 208**

*Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962)



**Figura 209**

*Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962)



En definitiva, el film de Vieyra es un exhorto anticomunista que crea en la ficción una metodología de inducción al marxismo que poco tiene que ver con los fenómenos que tenían lugar durante el período en que fue realizada y los años previos. Expone a los líderes de los grupos clandestinos como contactos directos con los gobiernos de países de Europa del Este y así sostiene la

<sup>200</sup> A quien identificamos a partir del zapato cuya suela es de mayor tamaño en uno de los pies.

noción de que existe un plan comunista internacional para manipular las expectativas de los jóvenes de clase obrera y estudiantes universitarios, quienes, influenciados por la posibilidad de una vida mejor, realizan atentados de manera involuntaria. Vieyra —director de cine de explotación (Peña, 2012)— pretende constituir un manifiesto democrático que defienda las instituciones primordiales, en especial a la familia. Su caracterización del comunismo parece incluir a todos los movimientos de izquierda en una única corriente extremista. Asimismo, el film no tiene en cuenta las fragmentaciones, revisiones y discusiones que tenían lugar en la izquierda, ni menciona el rol de los intelectuales, aunque sí se hace énfasis en la bibliografía de carga ideológica, presentada como una influencia nociva, además de la instrucción ideológica llevada a cabo por otros agentes “importados” de países del bloque soviético. De ese modo, la célula comunista representada en la película parece funcionar a la manera de una mafia o una organización criminal secreta. Habría que esperar algunos años para que muchas de esas organizaciones asuman la clandestinidad y lleven a cabo actividades insurreccionales de gran relevancia, como las del EGP en 1964, pero que tendrían mayor importancia desde la dictadura de la “revolución argentina”. Por último, podría entenderse esta película como un llamado de atención sobre aquellos sectores obreros politizados, como lo fueron los sindicatos, la mayoría de orientación peronista que, como vimos previamente, aún discutían, bajo la influencia de J.W. Cooke, la posibilidad de volcarse a la izquierda y seguir acciones como las que en 1959 habían tenido lugar en Cuba. Por ello, el film puede entenderse mejor como una crítica al peronismo revolucionario que a los partidos de izquierda, en tanto los personajes optan por la insurrección y siguen las órdenes de un líder que no se compromete en las acciones, sino que comanda desde su oficina. A su vez, el aspecto internacional (su proveniencia de Europa del Este) podría entenderse como una caracterización inversa del exiliado Perón, quien por entonces vivía en España.

### **El Movimiento Nacional Tacuara y la juventud nacionalista**

Vinculado al heterogéneo panorama en el cual el peronismo parecía interpelar a muchas fuerzas políticas, el nacionalismo también comenzó a resultar una perspectiva política interesante para los jóvenes, en especial entre aquellos quienes en su paso por la escuela secundaria se vieron interpelados por el activismo de la UNES. Gran parte del nacionalismo, relegado a la marginalidad por la administración de perfil liberal del Gral. Aramburu, apoyó en a Frondizi en 1958, aunque pronto se encaramaron en una fuerte oposición al considerar que el nuevo presidente era un infiltrado comunista. Fueron opositores durante la breve presidencia de Guido, durante la cual confiaron que el conflicto

entre militares *azules* y *colorados*<sup>201</sup> concluiría en un régimen castrense que restableciera el orden y las tradiciones nacionalistas en el país. En los años sesenta cobró significancia la presencia de Tacuara, un movimiento compuesto por un número de agrupaciones de corte nacionalista pero que con el avance de los años sufrieron algunas discrepancias ideológicas. Estas agrupaciones formaron parte de lo que se conoce como el nacionalismo de derechas argentino, caracterizado por ser un conjunto heterogéneo compuesto por algunos intelectuales que sostenían ideales corporativistas de organización política y social, promovían un revisionismo histórico, un marcado antisemitismo velado tras un supuesto antisionismo y pugnaban por una economía nacionalista; a ellos se les sumaron grupos y grupúsculos que funcionaban como grupos de choque que promovían la revolución como motor del cambio político y social (Padrón, 2017).

Sus orígenes pueden rastrearse en la ya mencionada UNES, nacida en 1935 como una línea de la Alianza Libertadora Nacionalista (ALN)<sup>202</sup> destinada a atraer estudiantes secundarios y acercarlos al ideario nacionalista, para identificar en la sociedad civil agentes “judeo-marxistas”. La lucha contra el comunismo (y los judíos) también se unía, desde las páginas de *Tacuara* –publicación periódica de la cual tomarán el nombre–, a la impugnación del imperialismo, incluido el estadounidense. Luego de fundar en 1957 el Grupo Tacuara de la Juventud Nacionalista (con simbología católica, nacionalista y peronista) en rechazo a la dictadura de Aramburu, en 1958 cambiaron su nombre a Movimiento Nacional Tacuara (MNT) y hacia septiembre de ese año encontraron su consolidación en la pugna en defensa de los *libres* contra los *laicos* en la lucha sobre el arancelamiento de la universidad. Entre 1962 y 1963 Tacuara se expandió hacia el interior del país, en particular la provincia de Buenos Aires y en ciudades como Córdoba, Rosario, Mendoza y La Rioja. Su modelo organizacional constaba de una estricta jerarquía que buscaba limitar las improvisaciones y subordinar los grupúsculos al Comando Nacional (cuyo jefe era Alberto Ezcurra). No obstante, cierta laxitud de los contactos entre dirigentes

<sup>201</sup> Una contienda interna entre miembros de las Fuerzas Armadas acerca del liderazgo de las mismas, pero vinculada a la posición que se debería tomar respecto del peronismo con miras a las elecciones que tendrían lugar entre septiembre de 1962 y abril de 1963. Los *azules*, bajo el liderazgo del general Onganía, tenían una postura más tolerante con el peronismo, al que deseaban permitirle ingresar a la vida política pero de manera más limitada; mientras que los *colorados*, regidos por el general Lorio, asimilaban el peronismo al comunismo, con la intención de eliminarlo por completo de la vida política argentina. La pugna finalizó con el triunfo de los primeros.

<sup>202</sup> Esta organización nace en la década de 1930, con la creación de la Legión Cívica Argentina (LCA) (promovida por el presidente Uriburu), luego devendría en la Alianza de la Juventud Nacionalista (AJN), la cual aspiró a aglutinar miembros de la élite, a la vez que buscó acercarse a los sectores obreros, sosteniendo ideales de crítica al capitalismo y la democracia liberal, mientras se pugnaba por hacer realidad la idea de “justicia social” (Padrón, 2017). La AJN creció significativamente de 1937 a 1943, cuando cambió su nombre a Alianza Libertadora Nacionalista (ALN). Luego de un tibio apoyo inicial a Perón, se mantuvo una relación fría con el nuevo presidente, aunque paulatinamente se identificaron más con sus políticas, hasta que, en 1953, con la asunción de Guillermo Patricio Kelly como jefe de la ALN se convirtieron en un apéndice del gobierno destinado a atacar a sus críticos. Hacia 1948, luego de una profunda crisis que dividió a la organización, nació una nueva UNES que aglutinó a los grupos disidentes, en disidencia con la nueva dirección de la ALN (bajo Guillermo Patricio Kelly) y que se acoplaría en 1955 a la “revolución libertadora” (Padrón, 2017).

nacionales y subordinados devino finalmente en la falta de prosperidad del MNT. Otras causas se debieron a un proceso paulatino que comenzó a tener lugar desde 1959 y que se consumó en 1963 con una serie de rupturas vinculadas a las reflexiones acerca de la realidad política internacional y nacional. El impacto de la Revolución Cubana y el desarrollo de una política insurreccional por parte de los proscritos miembros de la juventud peronista interpelarían a los Tacuaras y tendría lugar una nueva fragmentación en la que algunos miembros serían expulsados para conformar grupos que respondieran a la tendencia peronista. El MNT buscó establecer el nacionalismo como alternativa al capitalismo y el comunismo a través del Programa Básico Revolucionario (PBR) de 1960 en el cual se proponía el modelo nacional-sindicalista, influenciado por el corporativismo de la última etapa del fascismo italiano. A pesar de las críticas internas, el MNT decidió proseguir con una política de acercamiento a sectores del peronismo, especialmente al sindicalismo y segmentos de la Juventud Peronista. Así, muchos jóvenes que encontraban afinidades entre postulados del peronismo y el nacionalismo se vieron atraídos a Tacuara, mientras Ezcurra sostenía que Tacuara debía ser el “fermento revolucionario” del peronismo. Un grupo afín a José “Joe” Baxter –un autodefinido “nacionalista filoperonista”– se enfrentaría a la cúpula y daría origen al Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara (MNRT) en 1963, luego del fracaso de las expectativas de una revolución militar posterior a la victoria de los *azules*, y cuyo sector más relevante propugnaría por la insurrección. En agosto de 1963 Baxter participó en el evento que colocó el nombre de Tacuara en el centro de la opinión pública: el asalto al Policlínico Bancario, comandado por José Luis Nell y en el cual murieron dos empleados del hospital y fueron heridos cuatro trabajadores. La violencia tacuara no era nueva para entonces, ya que los miembros del MNT habían protagonizado gran parte de la oleada antisemita que entre 1959 y 1963 se desarrolló en Argentina. También fueron víctimas de los ataques de jóvenes tacuaras los jóvenes reformistas universitarios<sup>203</sup> ya que consideraban a la universidad un reducto de la izquierda liberal marxista, como las sedes de partidos de izquierda y si bien en varias ocasiones su accionar fue perseguido por el Estado en el marco del plan CONINTES, muchas veces sus actuaciones fueron permitidas por la negligencia y el visto bueno de algunos miembros de la policía. Para 1966, los planes de Tacuara para conseguir el apoyo de los trabajadores y proponer un modelo social ideal se veían frustrados al constatar que la praxis revolucionaria no se podía alcanzar de manera sencilla. Así, la discordia entre los polos nacional y popular confirmaría el fin de la organización que no podía sostenerse en un liderazgo firme. Sin embargo, el acercamiento a la violencia y el modo en que los miembros de esta organización ponían en juego los aspectos de su vida que tensionaban lo privado, lo

---

<sup>203</sup> La muerte de Norma Melena y cinco heridos en un enfrentamiento con la FUBA en junio de 1962 configurarían el momento culmine de esta violencia.



público y lo político pueden entenderse como uno de los factores que permiten atisbar la radicalización política que se profundizaría en los movimientos políticos desde 1969 en adelante (Padrón, 2017).

Un conjunto de películas del cine negro argentino del período hizo énfasis en el peligro que revestía el carácter revolucionario de la juventud, en especial de aquellos que formaban parte de organizaciones nacionalistas. Es así que, sin mencionar explícitamente a Tacuara, los films relatan actividades que bien podrían haber sido llevadas a cabo por los miembros de esas agrupaciones; además, la caracterización de los miembros y su extracción social de clase alta remiten en gran medida a los rasgos que los sujetos que ocupaban las páginas de diarios y revistas cada vez que tenían lugar los incidentes (como atentados, robos y enfrentamientos) que protagonizaban.

En primer lugar, *Los guerrilleros* (1965) de Lucas Demare parece tomar una clara inspiración en los sucesos acontecidos el año previo a su estreno con la guerrilla comandada por Jorge Masetti, el Ejército Guerrillero del Pueblo, el cual se había internado en la selva salteña cercana a la localidad de Orán. Por otro lado, el film también parece aludir –más precisamente con su trágico final– a la experiencia de Ángel Bengochea, un político trotskista que hacia 1964 había comenzado a formar una guerrilla, las Fuerzas Armadas de la Revolución Nacional, con base en un departamento en un edificio sobre la calle Posadas de la ciudad de Buenos Aires, el cual estalló (dando muerte a 10 personas, incluido Bengochea) el 21 de julio del año anterior, mientras los miembros del grupo intentaban fabricar granadas para llevar a cabo actividades insurreccionales en la provincia de Tucumán (Nicanoff, 2017). La película relata el recorrido de Fernando, un muchacho a quien en el inicio del film lo vemos dentro de un escuadrón guerrillero en una zona silvestre, ubicada en el Norte del país. Allí, agotado por las vicisitudes de la tarea y lo riesgoso del terreno, es víctima de un fuerte agotamiento que lo relega mientras el resto del batallón sufre una emboscada a manos de la Gendarmería Nacional. Fernando aprovecha la situación para huir mientras sus camaradas son masacrados y así es que llega a un rancho donde descansa y asesina a quien allí reside. Cuando regresa a Buenos Aires, inmediatamente se pone en contacto con los miembros de la guerrilla que allí permanecen y con el doctor Arillaga, mentor de los muchachos y profesor universitario, que remite ampliamente a Alberto Ezcurra, una figura de corte más intelectual que expresaba los lineamientos de las acciones directas que el movimiento debía llevar a cabo sin comprometerse directamente con la lucha. Para el resto de los miembros Fernando parece ser un héroe, sin embargo, el relato del joven da cuenta de la ineptitud del pelotón y futilidad de sus fines. Arrillaga reprende al grupo, al que considera que realizó las tareas de manera temprana, ya que primero hay que “preparar el clima para conseguir apoyo”. En ese momento se traza una línea temática común a los films de este apartado: la creencia de que el accionar de los grupos guerrilleros nacionalistas puede contribuir a la solución de los problemas

de la sociedad. Cuando Fernando regresa al departamento donde convive con Patricia, quien lo esperaba ansiosamente y se alegra de verlo, se sugiere una caracterización de estos jóvenes como participantes de la modernización de los lazos afectivos que habíamos observado en los films anteriores a partir de la manera con la cual se brindan afecto. A la vez, su pareja menciona que ha conseguido trabajo de secretaria, otra alusión a los hábitos modernos de las muchachas de los años sesenta. Durante la fiesta de compromiso de Isabel, la hermana del protagonista, con Bruno —un ejecutivo de una empresa de automóviles que, como sugiere Esteban Campos (2017), personifica una “burguesía arribista, cínica y sin escrúpulos” (2017, p. 239)— descubrimos la inadaptación de Fernando a su clase social: abrumado por las expectativas familiares, las proyecciones laborales de su pareja y la aceptación social del matrimonio entre su hermana y el empresario, resuelve regresar a la universidad a finalizar su carrera de grado. No obstante, debe decidirse entre continuar con los planes insurreccionales del grupo de Arrillaga o los proyectos en pareja junto a Patricia. El líder del grupo realiza una exhortación nacionalista durante una de sus clases (Figura 210) en la que promueve la instauración —a través de la violencia— de una dictadura que recupere valores tradicionales, pero reniega de los ideales democráticos que algunos de los estudiantes entienden que el discurso vulnera y provoca así una batahola en el aula entre los defensores de la democracia y los discípulos de Arrillaga en la que Fernando no desea participar. Más adelante, frente a sus adeptos, Arrillaga explica que la sociedad se divide entre los pacifistas y los rebeldes: los primeros son presentados por el docente como satisfechos, cómodos, que no desean ser perturbados; por otro lado, los segundos son quienes “sin importar los matices” luchan por un mundo mejor, son fervorosos y apasionados. Por último, menciona que existen aquellos que se emplazan en el centro —quienes realizan una campaña en contra del profesor— que quieren “que las cosas sigan como están porque les conviene”. Tal instigación provoca que los jóvenes ataquen una imprenta estudiantil que suele vilipendiar al docente. En otra escena, otro profesor universitario, cuyo nombre no se menciona, expone —con menos vehemencia que Arrillaga— que la democracia es la forma de gobierno que “salvó a la humanidad porque ha permitido tomar conciencia de sus propias imperfecciones y comenzar a corregirlas paulatinamente sin renunciar por ello a lo más importante que tenemos, el respeto por la persona, el sagrado culto de la dignidad humana” (Figura 211).

**Figura 210***Los guerrilleros* (Lucas Demare, 1965)**Figura 211***Los guerrilleros* (Lucas Demare, 1965)

La película sugiere entonces que existe una frontera entre una democracia moderada y un extremismo radical y a la vez sostiene que, de cualquiera de las formas en que este extremismo se promueva, debe ser impugnado (Campos, 2017). Al día siguiente, Fernando, Patricia, Isabel y Bruno pasan una tarde en el yate familiar; allí, la novia del protagonista realiza una mordaz crítica a la forma en que su pareja sigue los lineamientos del académico que lidera el grupo extremista cuando Fernando afirma que es “puro” y la muchacha sostiene que es “puro cuento”. Agrega además, que el idealismo que Arrillaga dice promover es falso ya que a esos jóvenes “les gusta la violencia” y luego consulta a su novio si sería capaz de matar. Ante la negativa, Patricia dice que él y sus camaradas son “pichones de asesinos” y abandona la cubierta del yate. El protagonista, afligido, decide reconciliarse con la joven. En ese sentido, la película busca resolver los conflictos de la violencia juvenil en ascenso a partir de la promoción de relaciones de pareja sanas entre los jóvenes. Fernando resuelve abandonar la empresa de Bruno cuando los miembros restantes del grupo guerrillero que permanecen en el Norte del país solicitan ayuda desesperadamente, al tiempo que conoce las maniobras ilegales de la automotriz —que prometía fabricar autos con piezas nacionales, pero en realidad provienen contrabandeadas del exterior— y denuncia las mismas, llevando la compañía a la ruina.<sup>204</sup> Así se entabla una marcada tensión entre Bruno, representante de la modernidad, un burgués frío y calculador que representa los ideales económicos del proyecto desarrollista, el cual habría fracasado luego de la presidencia de Arturo Frondizi (Campos, 2017); y la tradición, condensada en la figura de Fernando, representante de las familias aristocráticas y de las ideas manifestadas con vehemencia y violencia. Un desilusionado Fernando rompe la relación con su pareja, a quien ve como una de las personas criticadas por Arrillaga —alguien que acepta su condición actual sin cambiarla— y decide reunirse con sus

<sup>204</sup> En una escena su cuñado expresa —mientras recorren la ruta en un lujoso coche y observan trabajadores agotados al lado del camino— la necesidad de llevar al país inversiones que produzcan riqueza (como los productos importados), a diferencia de aquellas que sólo sirvan para brindar comodidad a la gente (tal es la construcción de casas).

camaradas para ayudar al pelotón aislado en el Norte. Sin embargo, Patricia aparece en ese momento y se somete completamente a los deseos del protagonista, al dejar de lado su carácter de joven moderna para finalmente encarnar la sujeción tradicional de los personajes femeninos del melodrama cinematográfico argentino (Campos, 2017). Cuando Arrillaga se muestra dubitativo en cuanto a recolectar dinero para llevar a cabo el rescate, Fernando decide realizar un asalto a la fábrica de autos en la que trabaja su cuñado Bruno, ya que conoce el circuito a través del cual retiran los bolsos con los que se pagará a los empleados. La secuencia, teñida de acción a través de disparos, persecuciones y montaje vertiginoso, remite al asalto al Policlínico Bancario de agosto de 1963 (figura 212). Luego del asalto, Arrillaga llama al grupo para avisar que están siendo investigados, y por ello Fernando oculta los explosivos comprados con el dinero robado en el departamento que habita con Patricia. Mientras tanto, miembros de un Ministerio (no especificado) se ponen en contacto con el académico para solicitar su apoyo al gobierno. Arrillaga avisa a los jóvenes que suspendan sus actividades, razón por la cual Fernando llama a su novia para que quite los explosivos del escondite, momento en el cual unos oficiales llegan al departamento. A causa de su nerviosismo, Patricia suelta inadvertidamente los bolsos con explosivos, que hacen estallar el departamento y varios pisos del edificio. Fernando descubre horrorizado el cadáver de Patricia y, enardecido, camina hacia el hogar de Arrillaga mientras la cámara se posa frente a su rostro recubierto de luces y sombras contrastantes y en el plano sonoro se repiten las exhortaciones que el catedrático hacía a sus discípulos (Figura 213).

**Figura 212**

*Los guerrilleros* (Lucas Demare, 1965)

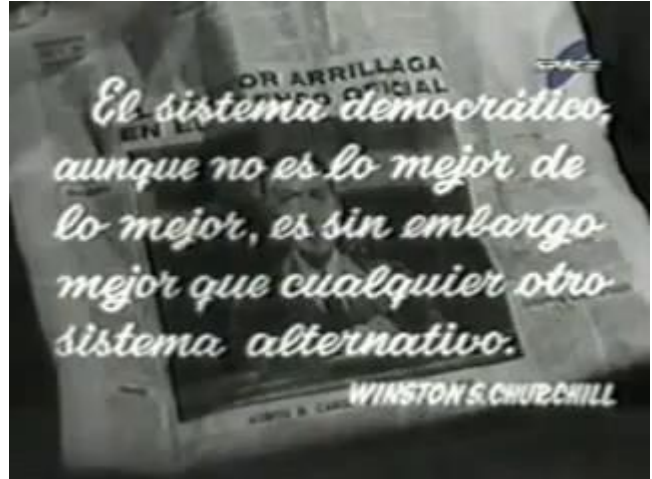


**Figura 213**

*Los guerrilleros* (Lucas Demare, 1965)



Cuando entra al hogar, acusa al catedrático de ser un traidor al colaborar con el gobierno y le dispara. Dos custodios arremeten contra él y lo balean. Antes de perder la vida, rememora a Patricia, quien ríe y expresa que “Arrillaga es puro cuento” (Figura 214). El film finaliza con la inscripción de una frase atribuida a Winston Churchill en la que se exalta a la democracia ya que es “mejor que cualquier otro sistema” (Figura 215).

**Figura 214***Los guerrilleros* (Lucas Demare, 1965)**Figura 215***Los guerrilleros* (Lucas Demare, 1965)

En definitiva, el film de Demare señala la radicalización política juvenil como un mal que atenta contra el sistema democrático y los valores liberales, considerados en riesgo por ciertos sectores de la opinión pública, especialmente la prensa. Por otro lado, la película alega una connivencia de sectores del gobierno con personajes nacionalistas, una posible crítica a los lazos que ciertos líderes (como Perón en el exilio) contaban aún durante un período en el cual los regímenes democráticos no gozaban de validez duradera, tal lo fue la presidencia de Arturo Illia. En ese sentido, existe una clara continuidad temática en la filmografía de Demare, crítico del peronismo en *Después del silencio* (1956), donde denunciaba la manipulación de masas como peligro para el futuro democrático del país. En el caso de *Los guerrilleros*, la presencia de un líder antidemocrático con amplia capacidad de seducción sobre los jóvenes implica un grave peligro para los valores liberales que la película ostenta. Esto se manifiesta en el contraste entre el profesor Arrillaga —autoritario, dictatorial, combativo, nacionalista y azuzador— y el profesor anónimo que reivindica valores democráticos, respeto al otro y dignidad humana. Contrariamente, los jóvenes son presentados de una manera más optimista que aquellas películas que exponían los hábitos de los muchachos y muchachas modernos, ya que no los muestra incurriendo en otro tipo de actividad ilegal que no sean aquellas relacionadas con el activismo político, como el robo o el foquismo en el Norte del país, a diferencia de los toxicómanos, asesinos sin piedad, narcotraficantes o violadores. Sin embargo, el film sugiere que déspotas como Arrillaga son quienes avivan la llama de la violencia en los jóvenes, al aprovecharse de la pasión con la que viven sus vínculos y actividades de ocio. Por otra parte, la caracterización de Bruno anticipa otra veta interesante de algunos miembros de la sociedad —no tan jóvenes— que se aprovecharían de los males económicos y sociales del país. En definitiva, la violencia política, según *Los guerrilleros*, se debe a la influencia perversa de adultos que pretenden obtener rédito político a partir de la explotación de la ingenuidad de jóvenes que fervorosamente desean enaltecer los valores de sus orígenes sociales.

*Con gusto a rabia* (1965) de Fernando Ayala también presenta como protagonista a un miembro de un grupo nacionalista, con grandes similitudes con Tacuara. Este film es una continuidad (temática) de *El jefe*, ya que se estudia, desde una perspectiva psicológica, el comportamiento y las acciones de un personaje con fuerza social –y política, aunque en la película de 1958 esto tiene lugar de manera alegórica– que representa un peligro para el desarrollo de la sociedad argentina. En este caso es el protagonista, Diego, un estudiante proveniente del Norte del país y miembro de una familia aristocrática en decadencia. Diego se entrometerá en la vida de Ana, perteneciente a una familia acomodada de Buenos Aires. El film inicia en medio de un violento enfrentamiento entre manifestantes. En esa situación ingresa el automóvil en el que circulan Ana y Ramón, su marido, un coche último modelo que funciona como muestra microscópica del conflicto que tendrá lugar en la película. Impávidos, los pasajeros observan la situación desde su cápsula de seguridad, hasta que uno de los atacantes ingresa a su automóvil a punta de pistola y, obligando a la pareja a no mirarlo –cuando Ana repara en uno de los gemelos de su camisa–, indica al conductor que continúe manejando (Figura 216). Luego de que el intruso abandona el auto, la pareja se dirige al pomposo caserón del padre de la protagonista, donde el patriarca (nuevamente un académico) recibe la noticia de que en el ataque falleció un activista universitario de izquierda. Ante el pesar que provoca el anuncio en su hija, éste le indica que no debe importarle porque murió “uno de los otros”. En esa afirmación existe un posicionamiento claro que indica un “nosotros” (que agrupa tanto a nacionalistas como a liberales) representante de una herencia social y cultural nacional, frente a una izquierda entendida como causante de los males cotidianos para los miembros del primer grupo. El padre de Ana considera, así, que la violencia de la juventud “pone las cosas en orden” cuando “la justicia y el buen sentido desaparecen” y que lo necesario es el liderazgo de “un hombre fuerte”, que no se puede conseguir con elecciones democráticas. Si bien coinciden en que la democracia está debilitada, el padre de Ana y Ramón se diferencian en la forma en la que anhelan un régimen fuerte. La discusión que tiene lugar sugiere que los sectores de alto poder adquisitivo buscaban, por fuera del juego democrático, reordenar el clima político de la nación para favorecer sus intereses, tanto desde una perspectiva de corte desarrollista/libremercadista expresada por Ramón, como también de rasgos nacionalistas/autoritarios, como es el caso del padre de Ana. Teresa, hermana de Ana, invita a la pareja a asistir a un bar folclórico donde Diego, novio de la primera, interpreta canciones que conmueven a la protagonista a causa de su actuación melancólica y su letra, que contiene referencias a la rabia y al dolor como una forma de vivir (Figura 217).

**Figura 216***Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965)**Figura 217***Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965)

Más adelante, Ana se dirige al campo familiar, cuya fisonomía fue modificada por Ramón, quien sostiene que hay que “sacar cosas que no hacen falta, por querer mantenerlas tu padre las arruinó, y se arruinó él”. Estas afirmaciones sostienen la contraposición entre la modernidad, encarnada por el marido de la protagonista, y la tradición, representada por el espacio rural perteneciente por años a la familia de Ana. La primera, personificada en el frío ejecutivo, que busca el rédito económico antes que la continuidad de las costumbres y valores, comienza a tomar preponderancia como reemplazo de la oligarquía terrateniente argentina, una ocupación de espacios en la que lo tradicional queda de lado por no renovarse. Ana habla con Diego, que fue invitado a pasar el día en la estancia, quien —exultante ante la cacería de ciervos— expresa que “la muerte es necesaria a veces” (y así alude a la lucha por ideales que el padre de Ana reivindica). A continuación, se dirigen a una capilla abandonada donde establecen una conexión a partir de sus historias familiares: por un lado, Ana lamenta cómo el renovador Ramón desea echar abajo la capilla; por el otro, Diego busca enaltecer los valores tradicionales que ve en decadencia con lo que supone la injerencia del imperialismo y el sionismo. Este espacio es tan representativo de la tradición perdida como el personaje lo es acerca de la juventud desilusionada por la política tradicional y portadora de profundos sentimientos nacionalistas (Galván, 2012). Más tarde, Diego huye de sus clases en la universidad para complotar en un atentado y elaborar un panfleto<sup>205</sup> y en el momento en que el encuadre toma por completo la publicación de los jóvenes, el montaje del film corta a la presentación de material documental de una marcha de soldados nazis que portan estandartes. Cuando la cámara se aleja, revela que el metraje era presentado como parte de una reunión del grupo al que adhiere Diego (Figura 218). Así se une temáticamente a la difusión elaborada por los jóvenes nacionalistas con las propuestas del nazismo. Esto se profundiza cuando

<sup>205</sup> Quizás aluda a las revistas *Tacuara. Vocero de la Revolución Nacionalista* publicada entre 1958 y 1964 y *Ofensiva. Órgano Oficial del Departamento de Formación del Movimiento Nacionalista Tacuara* datado de 1963 (aunque de difusión interna) (Padrón, 2017).

tiene lugar un discurso del líder del grupo, el profesor, un ex colaborador del régimen nazi<sup>206</sup> quien se refiere al descreimiento generalizado respecto de la democracia, pero indica que aún no es momento de actuar. Sin embargo, los jóvenes realizan un atentado en un evento judío que expone el éxtasis que provocan en Diego la violencia y la posibilidad de matar (Figura 219).<sup>207</sup>

**Figura 218**

*Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965)



**Figura 219**

*Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965)

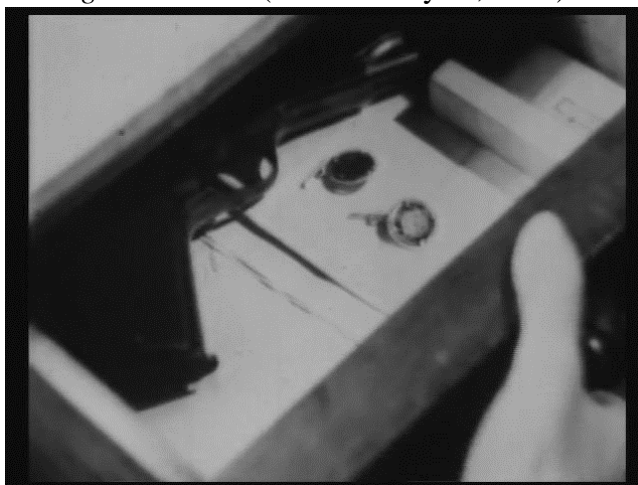


Al día siguiente Diego y Ana se encuentran en la feria de la Sociedad Rural Argentina, un entorno históricamente ligado a los sectores de mayor poder adquisitivo del país pero que, en el film, exhibe nuevamente la disputa entre un ordenamiento tradicional y una reestructuración moderna, ya que los nuevos amos del mercado ganadero son los ejecutivos como Ramón, a quien se lo ve comprando una vaquillona. Mientras almuerzan, Ana empatiza con el carácter taciturno y la complicada historia de vida de Diego, quien sufre un difícil pasar económico, expuesto por el hogar familiar que habita, un antiguo caserón con unos pocos muebles, completamente inhabitado excepto por la presencia del protagonista, empequeñecido ante la arquitectura vetusta (Figura 220). Luego de pasar la noche juntos, Ana abre un cajón de la mesa de luz y ve una pistola a la vez que reconoce los gemelos de la camisa de Diego (Figura 221). Inmediatamente Ana huye llorando mientras el joven ríe extasiado por haber provocado espanto.

<sup>206</sup> El personaje parece estar inspirado en la figura de Jaime María de Mahieu, a pesar de que éste era solamente una referencia bibliográfica para los tacuaristas (Galván, 2012).

<sup>207</sup> Tal excitación se relaciona con la *hibris*, el estado de rebelión contra el orden, la ruptura de convenciones éticas a partir del orgullo o la furia (Campos, 2017).



**Figura 220***Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965)**Figura 221***Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965)

A continuación, el grupo insurrecto se disfraza de soldados para robar municiones y armas de una fábrica militar. El uso de parafernalia castrense en la puesta en escena podría sugerir un comentario acerca de la posibilidad real de un golpe de estado cometido por el ejército y el plano final de la secuencia, con la insignia militar desbarrada por la lluvia, parecería insinuar que movimientos como el MNT funcionarían como fuerzas de choque en tales circunstancias (Figura 222). Posteriormente el protagonista se reúne con sus camaradas para organizar un asalto a un hospital y, delante de un cuadro de Rosas, brindan “por la Patria” en un acto que condensa rasgos de revisionismo histórico, corriente a la que adherían muchos de los jóvenes tacuaras (Padrón, 2017) (Figura 223).

**Figura 222***Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965)**Figura 223***Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965)

Un nervioso Diego se reúne con Ana la noche anterior al asalto; su carácter errático, ansioso y exaltado provoca que la mujer se compadezca del joven, a quien contiene en sus brazos como si fuera un niño (Figura 224). Esto contribuye a la noción de que estos jóvenes son muchachos inexperimentados con escasa formación civil, militar y humana. El asalto, registrado y montado con celeridad y coherencia no carece de espectacularidad cinematográfica y el punto más álgido se da

cuando el inquieto Diego entra en pánico por la posibilidad de que uno de los guardias tome su arma, lo que estimula al protagonista a gatillar su ametralladora acabando con la vida de varias personas, para posteriormente quedarse con el botín traicionando a sus camaradas (Figura 225). Ana y el protagonista se refugian en el campo de familia de la mujer y, mientras ella anuncia por teléfono su ubicación a las fuerzas de seguridad, el joven narra un sueño donde conducía “un auto nuevo como el tuyo, pero de repente me di cuenta que no sabía manejar, de que podía estrellarme en cualquier momento”, que podría interpretarse por un lado, como la incapacidad de formar parte del destino político de la sociedad responsablemente y por el otro, como la exclusión por parte de las élites modernas –como lo son Ramón, y eventualmente Ana– de aquellos cuyo origen familiar es tradicional y portan ideologías autoritarias y antidemocráticas. Finalmente, los policías abaten a Diego, y Ramón ingresa a la capilla para acompañar a una impávida Ana a la salida e indicarle que, ante las autoridades, testificarán que la mujer había sido tomada como rehén.

**Figura 224**

*Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965)



**Figura 225**

*Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965)



En síntesis, el film de Ayala presenta, en primer lugar, a la violencia política como una cuestión patológica, que, en el caso particular del protagonista, coincide con un resentimiento de clase por la decadencia de las familias patricias, y que además, ven en la modernización cultural, económica y social del período, en los judíos y en izquierdistas una amenaza para una idea de patria que desean revalorizar a través de la implantación de regímenes autoritarios afines a los totalitarismos del siglo XX. Por otro lado, la película anuncia el fin de un orden tradicional en los sectores de alto poder adquisitivo y que rigen el destino económico del país: la implacable invasión de Ramón sobre los terrenos y las propiedades de la familia de Ana y la conclusión, momento en que manifiesta su capacidad de agencia sobre la historia del amorío entre su esposa y Diego, representan el camino que el país podría tomar en caso de que definitivamente se dé el establecimiento sin restricciones de un régimen de corte liberal. Por último, la película de Ayala mantiene un intertexto con un clásico de la

filmografía *noir* estadounidense: *Gun Crazy* (1950) de Joseph H. Lewis ubica el conflicto de su trama en la relación amorosa entre un protagonista obsesionado con las armas y una artista de circo que trabaja con ellas y, acorde avanza la infatuación pasional entre los personajes, también lo hace la gravedad de los actos delictivos en que inciden, lo que eventualmente los lleva a la muerte en manos de las fuerzas de seguridad.

El análisis elaborado en este capítulo da cuenta de una visión problematizadora de la juventud corporizada en los protagonistas como personajes *noir*, que se vuelven partícipes y testigos de un mundo en que sus convicciones, hábitos, consumos y formas de habitarlo se vuelven una trampa que acaba por desviarlos del camino que creían era el indicado para sus vidas. Algunos personajes son víctimas de personas que se aprovechan de su ensoñación de creer en un mundo de oportunidades y vivencias emocionantes. Así, son acarreados involuntariamente a un contexto de criminalidad, violencia, desesperanza y eventualmente la posibilidad de o a la misma muerte (propia o ajena), como síntomas de un cambio profundo dentro de la sociedad. Por otro lado, otros personajes son miembros de grupos o bandas señaladas como las causantes de los problemas de la sociedad, individuos que optaron por un posicionamiento inverso al progreso del país. Asimismo, las películas parecen sugerir una advertencia acerca de una crisis de época acuciante en la nación. En primera instancia, por los nuevos hábitos de los jóvenes, quienes, en su búsqueda de innovadoras maneras de entretenerse, inciden en sustancias viciosas, actividades sexuales y ejercen violencia por gusto, que pueden acabar tanto con su vida o como con la de quienes los rodean. En segundo lugar, por la influencia que las nuevas corrientes políticas (de derecha y de izquierda) tuvieron en un número de jóvenes de distintas clases sociales que decidieron optar por la violencia política como modo de propagación de sus ideales.

Las películas del primer grupo ponen en el eje a los jóvenes como seres permeables a nuevas maneras de socializar que se entrecruzan con exigencias de consumo impuestas por un mercado modernizante, como la música rock, nuevas prendas de vestir como jeans y vestidos ajustados y sugestivos, viviendas con arquitectura llamativa, concurrencia a clubes nocturnos, consumo de bebidas alcohólicas, etc. En tal sentido, esas actividades y entornos funcionan como puerta de entrada a la *dolce vita*, un estilo de vida ostentoso, frívolo y moderno, en el que mucha gente joven –especialmente mujeres– terminan convirtiéndose en víctimas de la trata de personas, violencia por parte de proxenetas o clientes y así es que fenecen a causa de la manipulación de seres villanescos. Este es el caso de films como *Bajo un mismo rostro*, algunos de los personajes secundarios de *Orden de matar* y *Humo de marihuana*, donde muchachas son arrastradas por la seducción de hombres adultos que les ofrecen

entretenimiento basado en lujos vanos y algunas de ellas mueren, lo que puede ser entendido como una continuación de un tipo de relato melodramático que durante muchos años había sido la matriz narrativa de una gran cantidad de obras del cine argentino (Karush, 2013).

La sexualidad se convierte así en uno de los tópicos más relevantes de estas obras y las nuevas maneras en que los jóvenes inician vínculos íntimos resultan intrigantes para los realizadores de las películas. En *La patota*, Paulina parece rechazar las actitudes gregarias para perseguir un vínculo con su novio, no obstante, los muchachos que asisten a sus clases y la violan encarnan las ansiedades masculinas concurrentes al momento de realización del film. Por otra parte, en *Extraña ternura*, Fabian manifiesta el deseo de iniciarse sexualmente cuando conoce a Olga, pero se ve frustrado por la sexualidad complicada (para los realizadores del film) que predispone su tío Dorval. Entre esos dos polos oscilan las obras que analizamos, ya que existe en los jóvenes el deseo de establecer relaciones con sus pares de sexo opuesto, pero a la vez las mismas parecen haberse contaminado por los nuevos modos de consumo, vicios y violencia que circulaban por entonces. En tal sentido, la lógica falocéntrica que guía a muchos de esos films hace eje en la necesidad de los hombres jóvenes de apaciguar el deseo sexual, que podría concebirse como una defensa de la prostitución legalizada.

Por otra parte, en varias ocasiones las drogas son un aliciente de los peligros mencionados anteriormente y su centralidad en el relato en casos como *Orden de matar* y *Humo de marihuana* presenta las visiones hegemónicas respecto del uso de estupefacientes y el narcotráfico. En *Orden de matar* se elabora un panorama sórdido en el cual las drogas forman parte del “estimulante de la maldad” que Georgina, la esposa de uno de los miembros de la banda de jóvenes que asesinan por placer, expresa como la motivación detrás de sus actos. Los muchachos y muchachas de clase alta utilizan la cocaína para motorizar sus orgías y ejercer violencia sobre quienes creen inferiores. Esa violencia es la verdadera epidemia que la película de Viñoly Barreto cree diagnosticar en la sociedad, ya que el protagonista, el oficial Mauro Moreno —un alguna vez respetable agente de las fuerzas del orden—, también incide en actos violentos que dibujan un contexto problemático para el país. Por su parte, *Humo de marihuana* cristaliza en el tráfico de drogas, la lucha en su contra, pugna entre bandas y efectos de su consumo, un esbozo sobre un contexto en el cual los narcóticos ilegales ya son parte de un problema que amenaza con derribar las buenas costumbres, valores e instituciones de la nación, al exponer el “descenso al infierno” de un destacado médico quien, en busca de respuestas a la muerte de su esposa, cae en una fatal adicción a los cigarrillos de marihuana. En tal sentido, la obra de Demare propone a las fuerzas de seguridad como las únicas veladoras del orden, la paz y el restablecimiento de la decencia en el país, en un contexto en el cual las influencias norteamericanas frente a la lucha contra el narcotráfico eran cada vez más importantes para el gobierno dictatorial de Onganía.

Por otro lado, los films que hacen referencia a la violencia política se plantan frente esa problemática desde un posicionamiento que la mayor de las veces se presenta a sí mismo por fuera de las disputas políticas representadas. De ese modo es que *Detrás de la mentira* pretende elaborar un discurso que defiende a la democracia y sus instituciones a través de la dura crítica a los movimientos de izquierda. Sin embargo, su prédica exhibe un posicionamiento conservador, tradicionalista y autoritario al caracterizar a la izquierda política como una operación criminal coordinada por líderes codiciosos, mujeres fatales y de prácticas de espionaje con lazos internacionales. Algunos aspectos, como la utilización de prácticas entristas, reclutamiento de jóvenes de clase obrera, promoción de la “pequeña violencia” y seguimiento de órdenes de un líder con lazos a otros países podrían referirse a las actividades que el peronismo revolucionario administrado en el país por figuras como John William Cooke llevaba a cabo, lo cual distaría de poder ligar la película de Vieyra a los partidos Socialista y Comunista, que por entonces buscaban alternativas para incidir de manera más elocuente en las disputas políticas del aún complejo contexto de 1962 en el cual el país se encontraba, cercano a la caída del gobierno de Frondizi.

Por otro lado, las películas referidas a los jóvenes de ultraderechas (afines al Movimiento Nacionalista Tacuara) complejizan el panorama al presentar los rasgos exaltados de los hombres en vía de madurez que ven a la violencia política como una vía para calmar sus ansiedades. No obstante, cada film exhibe justificaciones distintas para explicar cómo arriban a sus funestos destinos. El caso de *Los guerrilleros* intenta demostrar la manera en que ciertos personajes (como el doctor Arrillaga) que tienen vínculos reales con el poder ejercen una influencia peligrosa sobre jóvenes de altos recursos cuyo anhelo de devolver al país a un orden político conservador coincide con los nuevos hábitos gregarios y desestructurados, que a su vez pueden confluír con la facilidad para tomar las armas. No obstante, el film pretende demostrar que los sectores de poder (no sólo los conservadores sino también los liberales que representan el fracaso del desarrollismo) representan una bifurcación poco satisfactoria para el destino político de la nación. La misma noción parece presentar *Con gusto a rabia*, donde Ramón, el esposo de Ana, es la contrapartida del tradicionalista, ultranacionalista y antiimperialista Diego. La visión libremercadista y modernizadora se impone sobre los deseos del protagonista, a quien el film decide caracterizar como un ser patológicamente nocivo y disruptivo, cuyo verdadero anhelo es la sujeción violenta del resto de los miembros del elenco y, por ende, del país.

En definitiva, las obras analizadas en este capítulo son expresiones que buscan advertir a la sociedad civil acerca de los peligros que el sexo, las drogas, los consumos culturales y el activismo político representan para la sociedad, al diagnosticar que los jóvenes son permeables a estas actividades

y hábitos. Este cine sería exitoso para directores como Enrique Carreras y Emilio Vieyra, quienes en los años siguientes continuarán realizando obras que escandalizaron a un público ansioso por ver en las pantallas hábitos a los cuales no se encontraban acostumbrados, pero que en sus psiquis encontraban inquietantes y atrayentes.

## CAPÍTULO 7

### Los años sesenta. Entre la renovación y la innovación

La crisis del sistema clásico industrial en el cine argentino propició la formulación de alternativas en la producción cinematográfica que generaron tensiones en la actividad audiovisual durante la década del cincuenta, pero que se intensificaron hacia el final de esos años. Mientras por un lado un grupo de realizadores con trayectoria en la producción industrial (como Daniel Tinayre, Román Viñoly Barreto y Hugo del Carril) continuaron realizando films dentro de los modelos de representación ya establecidos, otro conjunto de jóvenes incursores en la actividad cinematográfica buscaba hacer sus primeras armas con producciones innovadoras. El objetivo de este capítulo es reconocer cómo el *noir* penetró en la obra de algunos de esos directores, en un primer sentido como un marco genérico en el cual los realizadores tradicionales trabajaban de manera consciente y en una segunda instancia como la propagación de una expresión que ya se había diseminado en la cinematografía internacional luego del final del apogeo del ciclo inicial estadounidense, como sostiene James Naremore (2008). Por ello, abordaremos un análisis de *Culpable* (1960) dirigida por Hugo del Carril y *El rufián* (1961) de Daniel Tinayre, films que darán cuenta de la manera en que algunos realizadores trabajaban para establecer una continuidad genérica y llevar al extremo las formas del *film noir*; asimismo, *La casa del ángel* (1957) de Leopoldo Torre Nilsson, obra que constituye una bisagra en la producción cinematográfica argentina —ya que augura la llegada de un cine *de autor* en el país— será pesquisada en busca de trazas que manifiesten la influencia del *noir* tanto en su forma como en sus temas y narrativa; del mismo modo, la trascendencia del movimiento multiforme que floreció en la Generación del 60 será indagada, pues allí residen los rastros más importantes de cómo una “sensibilidad *noire*” existió en las propuestas fílmicas *Alias Gardelito* (1961) de Lautaro Murúa y en *Los venerables todos* (1962) de Manuel Antín; por último presentaremos cómo *Invasión* (1969) de Hugo Santiago se configura como el cierre del ciclo de cine negro en Argentina al recoger la tradición *noir* iniciada durante el período clásico-industrial y luego tensionada con la llegada de la Generación del 60, a la vez que se nutre de la escritura de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares —ambos conocedores del género policial tanto en literatura como en cine— y prefigura el inicio de un nuevo cine de corte militante en el país. Por otra parte, la discusión que planteamos en este capítulo buscará dialogar con la manera en que (de modo internacional) el *noir* se propagó en la cinematografía convirtiéndose en algo superador a la idea de género, como parte de un “paisaje mediático” (Naremore, 2008).

Con la caída del sistema de estudios del cine argentino que se profundizó luego del derrocamiento de Perón en 1955 sobrevino una serie de cuestionamientos tanto al interior de la industria cinematográfica como por parte de aquellos que buscaban hacer sus primeras incursiones en una actividad que hasta entonces parecía haber sido gobernada por un reducido grupo vinculado a los estudios y que además contaban con lazos de aprobación por parte de funcionarios del gobierno peronista como Raúl Apold, el Subsecretario de Prensa y Difusión de la nación durante esos años. Como sostiene Pamela C. Gionco (2009), es posible considerar a este período que inicia en 1955 y finaliza en 1960 como una transición entre el sistema de estudios de producción industrial y la manifestación de la modernidad cinematográfica que implicó la aparición en escena de la Generación del 60, la cual pretendió desenvolverse mediante modos de producción y distribución innovadores: “entre 1956 y 1959 hay un interregno, un lapso de tiempo donde conviven el texto clásico en crisis y las emergencias del texto moderno” (Gionco, 2009, p. 275). Asimismo, resulta pertinente señalar el impacto que la dictadura instaurada en 1955 (autodenominada “revolución libertadora”) tuvo en los realizadores –tanto aquellos anclados en la industria como los noveles que buscaban renovarla–, quienes manifestaron en sus films la intención de interpretar los sucesos que habían acontecido en el pasado casi inmediato, tal como vimos durante el capítulo quinto, en los ejemplos de films como *Después del silencio* (Lucas Demare, 1956), *Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956) y *El jefe* (Fernando Ayala, 1958).

No obstante, tal como afirma Claudio España (1998) y advertimos anteriormente durante esta tesis, una “cualidad renovadora” comienza a desarrollarse en los films de algunos realizadores del cine argentino desde 1950, con obras que “crean tensiones y ponen el film en emergencia” (España, 1998, p. 45). El autor encuentra las claves de dichas tensiones y emergencias en la obra de Leopoldo Torre Nilsson, donde el desgajamiento del relato da lugar a una hipertrofia narrativa manifestada en la fragmentación, lo cual se suma a un amplio grado de opacidad formal que en conjunto apuntan a un espectador activo en cuanto a su trabajo reflexivo. Si bien la modernidad cinematográfica encontraría sus expresiones más acabadas en la industria nacional en los años sesenta, España sostiene que desde 1945 es posible advertir algunas señales de la “fatiga” de los modos de representación clásicos, pero es a partir de 1949 cuando se puede trazar una temporalidad diseccionada en tres períodos: uno inicial, que transcurre desde 1949 hasta 1955, un segundo momento ubicable en los años 1955/1956 y una periodización final que tiene lugar desde 1959 y se desarrolla a lo largo de toda la década del sesenta. Aquello que primero fue resuelto como una huida hacia la literatura (a los fines de evitar cuestionamientos y controles por parte de las autoridades peronistas) permitió en los primeros años incorporar una fórmula que rompía con la linealidad narrativa, el *flashback*, que de alguna manera



preanunciaba una fractura en la formalidad del relato, al establecer un sujeto de la enunciación anclado en la diégesis fílmica. Hemos hablado de algunas de estas películas anteriormente (en especial el caso de *Danza del fuego*, dirigida por Daniel Tinayre y estrenada en 1949), pero, según España, la evidencia de la fisura —una marca de la conciencia de la representación— surge cuando tiene lugar una “emergencia” que tensiona el vínculo entre significado y significante, que “pone en tela de juicio la verosimilitud” (España, 1998, p. 53) y que a la vez se erige como síntoma de la necesidad de un nuevo tipo de expresión estética y política. La forma más acabada de tal fractura en el lenguaje cinematográfico argentino comienza a vislumbrarse —según este autor— en algunas de las primeras obras que Leopoldo Torre Nilsson dirige solitariamente, como lo son *Días de odio* (1954) y *La casa del ángel* (1957), films en los que pone en práctica el *estilo indirecto libre*. A partir de estas marcas de enunciación que dan lugar a una individualizada puesta en escena, es posible considerar a Torre Nilsson como la expresión más acabada en ese entonces de un *yo autor*. No obstante, como señala España, Torre Nilsson realiza estas incursiones en una propuesta autoral a la vez que lleva a cabo films enmarcados en propuestas genéricas, un modo de producción adquirido a partir de su experiencia previa en el cine clásico-industrial (de la mano de su padre, Leopoldo Torres Ríos), que permitió que el realizador tuviera aún la confianza de figuras como Atilio Mentasti —presidente de Argentina Sono Film— quienes apoyaron sus producciones. En ese sentido, la película que ejemplifica esta transición y que se conforma como símbolo de los cambios transcendentales en el período es *La casa del ángel*, “esencial para conocer la filmografía de Torre Nilsson, así como para comprender la proyección social del cine en años en que los directores comenzaban a sentir que su responsabilidad de creadores tenía una función modificadora y esclarecedora de la realidad” (España, 1998, p. 68).

La obra de Torre Nilsson (en mayor medida que la de Fernando Ayala) sirvió de puntapié para incentivar el trabajo de aquellos que en los años venideros quisieron incursionar en la actividad cinematográfica. Si bien cada realizador contaba con perspectivas particulares sobre los temas que incluirían en sus películas, la confluencia de proyectos individuales coincidió en la necesidad de representar el clima de incertidumbre y cargar de autenticidad a sus relatos, a la vez que interpelaban las formas cinematográficas anquilosadas que en años anteriores habían encontrado legitimidad, continuidad y posibilidad de financiación a partir de las simpatías con miembros de los distintos gobiernos y eran cuestionadas luego de la implementación de una nueva ley de cine en 1957. Fue la llamada Generación del 60 la que acabó por impugnar —a través de sus películas— el desarrollo de una historia del cine nacional que se posicionaba —según lo entendían sus realizadores— a espaldas de la sociedad. En ese sentido, como sostiene Gonzalo Aguilar (2005), tales cuestionamientos eran movilizados a partir de las revistas de la crítica especializada, publicaciones tales como *Tiempo de*

*cine*, *Platea* y *Cinecrítica*, que habían tenido su origen en la actividad cineclubista, la cual durante los años 40 había promovido la difusión y el desarrollo del gusto estético, al relacionar la actividad cinematográfica a la plástica y la literatura. Los cineclubes fueron espacios en los cuales los futuros realizadores pudieron probar sus primeras armas como creadores cinematográficos, a partir de la realización de cortometrajes y obras colectivas, como también entornos en los que proliferaron debates acerca de la actividad audiovisual y sus transformaciones tanto en el exterior (con una gran influencia de las corrientes de cine moderno en Europa como el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa) como en el país. Una vez que la coyuntura permitió que varios de los noveles directores produzcan sus films, el resultado de dicha innovación fue el descubrimiento de lo que “no fue un movimiento homogéneo, no compartió una poética común, fue el intento de articular una *moral* que, basada en lo artístico, diera respuesta a los problemas institucionales, económicos y formales que planteaba la encrucijada histórica” (Aguilar, 2005, p. 85). Los miembros de esa generación daban una gran importancia a la independencia, ya que deseaban no estar en manos de un Instituto de Cinematografía que consideraban corruptible, a la vez que no pretendían tender lazos entre los miembros de la generación ni entre las historias que ellos contaban. En ese sentido, cada uno de los realizadores —de manera individual— buscó asimilar el tipo de debates intelectuales que tenían lugar en otras artes como la literatura, que consistían en cuestionamientos reflexivos acerca de la situación nacional contemporánea al desarrollo de sus prácticas, en la cual el país parecía atrapado en la disyuntiva que había comenzado con el derrocamiento de Perón en 1955, cuyo legado de proscripción había suscitado la posibilidad de una insurrección por parte de aquellos que apoyaban al líder exiliado y también la frustración de proyectos democráticos como el de Frondizi, que se autodefinían “modernizadores” pero fracasaban en sus intenciones. Por ello, los realizadores de la Generación del 60 entendieron que el cine no había podido responder hasta entonces la urgencia de la reflexión acerca del conflicto político y social de la Argentina. Cobró relevancia entonces la noción de *expresión del contorno*,<sup>208</sup> término que utiliza Simón Feldman (1990), y que remite en primera instancia a la inspiración que constituyó la obra de Leopoldo Torre Nilsson, quien para los jóvenes directores cristalizaba la idea de un *autor* individual que a través de sus films manifestaba las posibilidades de *expresión* de una subjetividad que —como afirma Emilio Bernini (2000)— “se da a leer en una imagen ya no solamente visible” (2000, p. 73). Asimismo, la idea de *contorno* refiere no solamente a la capacidad de reflexionar acerca del cine, sus transformaciones y posibilidades tanto a nivel nacional e

---

<sup>208</sup> Su nombre no es casual ya que entre 1953 y 1959 fue publicada la revista *Contorno*, dirigida por los intelectuales Ismael y David Viñas, y que fue pionera en la crítica política y cultural en la Argentina, desde una perspectiva rupturista que mostraba vínculos con el marxismo y el existencialismo. Por sus páginas pasaron autores como Juan José Sebreli, León Rozitchner, Noé Jitrik, Adolfo Prieto Carlos Correas, Oscar Masotta, Ramón Alcalde y Rodolfo Kusch.

internacional, sino que la expresión de contorno permite observar la trascendencia de “las diferencias de los realizadores cuando ella engloba su ubicación en la historia, en ese período de fuertes alternativas políticas y culturales, en que los cineastas asumieron cierta función intelectual, allí donde articularon saberes sobre la sociedad argentina” (Bernini, 2000, p. 74). De ese modo, aparecen nuevas historias, personajes, elementos y espacios de la realidad que habían sido ignorados por el cine del período clásico-industrial. La villa miseria —que previamente había sido utilizada por Lucas Demare para denunciar las políticas sociales del peronismo en *Detrás de un largo muro* (1958)— era ahora retratada con ansia documental por Fernando Birri en *Tire dié* (1960) y más adelante en *Los inundados* (1962); otras zonas urbanas, como los entonces abandonados mercados del Abasto, son presentadas en films de David José Kohón, como *Prisioneros de una noche* (1962); y el terrible basural que se erige como amenaza para aquellos que viven al borde de la miseria en *Alias Gardelito* (1961) de Lautaro Murúa, componen entornos que figuran en la pantalla para elaborar una noción de *totalidad* que dé cuenta de la situación social del país (Bernini, 2000). Sin embargo, los realizadores no comparten entre ellos una imagen completa de la sociedad argentina, sino que brindan imágenes de una sociedad identificable en los lugares, diálogos y temas. Es así que cada film compone una serie de —siguiendo a Bernini—

[...] pequeñas historias que se centran en los afectos y que no dejan de trabajarse desde imágenes no tópicas, aunque ello deba ser retribuido con la asunción de los nuevos tópicos [...] Los cineastas de las historias menores superan los tópicos previos precisamente allí donde asumen los rasgos de los nuevos, aquellos que conciernen a la presencia constante de los jóvenes, [...] y aquellos espacios como las playas vacías en invierno y las ciudades despobladas (Bernini, 2000, p. 83).

La presencia de la ciudad en estos films resulta trascendental. Buenos Aires es una constante (con la filmografía de David José Kohon como paradigma de su centralidad) y cada realizador presentó la urbe de manera diferente, como si en cada film fuera una ciudad distinta. Por otro lado, en cuanto a lo formal, algunos críticos afirmaron que podría compararse la Generación del 60 con la *nouvelle vague* francesa en el plano estético y también por la circulación de películas de los miembros de ese grupo en los festivales europeos. Tal comparación suscitó una crítica mordaz que denostaba a las obras por creer que ellas eran una imitación de formas y estilos modernos europeos, ya que “la visión europea del ‘ser nacional’ argentino fantaseaba con exotismos, pampas y gauchos y consideraba poco auténtico el retrato de una clase media urbana tan parecida a la del viejo continente” (Félix-Didier, 2003a, p. 17). Esa influencia en realidad será visible en films del final de la década, como *Invasión* (1969) de Hugo Santiago. En ese sentido, la relación con el realismo tomó una relevancia fundamental a la hora de elaborar propuestas formales para los temas que los nuevos directores trabajaban en sus obras. Al

salir con las cámaras *a la calle*, impugnaron la práctica de la realización de films en sets, que había sido determinante en las producciones del período anterior, en favor de un registro documental que — como recupera Jorge Sala (2009)— represente la “búsqueda de un verosímil distinto, anclado en la idea de proximidad al referente” (2009, p. 94). Existió entonces entre los realizadores un parteaguas —manifestado en la expresión de uno de los directores de la generación, José Martínez Suárez, quien dividía al grupo entre *neorrealistas* y *antonionistas*— que a la vez que sugería la mayor o menor predominancia de lo real en los films, también refería al posicionamiento respecto del realismo como alternativa estética en las obras. En ese sentido, ambas tendencias, con el horizonte puesto en la construcción de una ficción, se dirimían en las preocupaciones del mencionado realizador, quien pretendía arribar a una documentación testimonial, en la que la noción de *documento* sobrepase a la de *representación*; por otro lado, Fernando Birri y Lautaro Murúa postulaban la posibilidad de desarrollar un registro de lo real a partir de un “realismo crítico” (Sala, 2009, p. 96). Asimismo, existieron alternativas a esas intenciones, como las llevadas a cabo por Manuel Antín, quien mantenía cierta distancia de la representación realista a partir del uso consciente de la puesta en escena, los diálogos y las estructuras narrativas de sus films, obras en las que la experiencia individual se sobreponía a lo social, lo cual podía deberse a su relación antagónica con el concepto de “compromiso” desde un punto de vista formal e ideológico, tal como afirma Jorge Sala. Con todo, el grueso de los realizadores, de alguna manera, sale a filmar la realidad: capturar el presente es la tarea, y cada uno lo hará de maneras divergentes, ya que los temas novedosos requerían aproximaciones diversas, desde retratos socioculturales con miras a generar un compromiso, como propone el cine de Murúa, hasta las reflexiones subjetivistas y de carácter existencialista que suelen tener lugar en los films de Antín. No obstante, este cine, por más que elabore representaciones que quebraron el anquilosado modelo de representación a partir de la inscripción de problemáticas sociales y políticas mediante la exploración del hombre común y sus comportamientos, no buscará convertirse en una herramienta de transformación social como sí pretenderá serlo la producción del Grupo Cine Liberación y Cine de la Base. El conjunto de nuevos directores, de acuerdo a Marcelo Cerdá (2009), en su afán de generar una *expresión del contorno* que ponga de manifiesto el rechazo al realismo convencional del sistema de estudios, a la vez que buscaba la construcción de una nueva identificación con un sujeto urbano —los *jóvenes* como preferencia— con problemáticas ligadas a la marginalidad que trascendía la náusea existencial (lo cual los distanciaba del “afrancesamiento” que algunos críticos les proferían), intentaba ligar la novedad cultural metropolitana con una nueva mirada a la realidad marginal para remover viejas estructuras y poner en cuestión los conceptos de cine y cineasta. Por ello “expresa un compromiso con el campo social al ampliar el campo de lo mostrable, pero manifiesta a un mismo

tiempo su propio límite, las dificultades de convertir ese compromiso en una práctica concreta” (Cerdá, 2009, p. 315).

Por otra parte, en relación a las categorías de *cine clásico de géneros* y *cine de autor*, Claudio España y Ricardo Manetti (1999b) sugieren que durante el período no existió “una frontera abrupta. La representación clásica trasciende el momento del nacimiento del cine de autor, cuyo apogeo se ubica en los años de 1960 y este se advierte ya, aisladamente, durante el desarrollo del sistema clásico” (1999b, p. 283). Ya habíamos señalado más arriba cómo Leopoldo Torre Nilsson daba cuenta de las primeras instancias de una vocación autoral en la elaboración de obras de expresión individual y también es posible afirmar —siguiendo a España y Manetti— que la filmografía de Fernando Ayala fue merecedora de observaciones que la reconocieron como renovadora a partir de la presentación de problemáticas sociopolíticas contemporáneas a su realización, como registros del tiempo presente, cortes sincrónicos representados mediante el eje de la estructura familiar. No obstante, esa “emergencia de la fisura” de la que hablábamos más arriba tiene lugar en películas de directores como Daniel Tinayre, León Klimovsky y Mario Soffici que pertenecen —en mayor o menor medida— al cine negro, tal es el caso de *Danza del fuego* (1949), *El túnel* (1952) y *Rosaura a las 10* (1958), obras que fueron tratadas en otros capítulos. En ese sentido, coincidimos con España y Manetti cuando expresan que “las fracturas denuncian el ánimo y la energía de las películas argentinas de aquellos primeros años por agrietar la solidez del género, minándolo desde su propio interior” (España y Manetti, 1999b, p. 289). La obra de Daniel Tinayre —director de *El rufián*— puede ser destacada como aquella que extremó los recursos formales cinematográficos a los fines de construir narrativas que tensionan las fórmulas tradicionales al introducir *flashbacks* que funcionan como piezas de rompecabezas, conferir a la puesta en escena y los encuadres una elaboración exhaustiva complementada con una iluminación y un uso de elementos (lluvia, fuego, viento) cuanto menos expresionista, recursos que se asocian fuertemente a los relatos subjetivados (inspirados por el psicoanálisis) que los personajes de sus films elaboran para revelar finalmente misterios. La trayectoria como realizador de Hugo del Carril, director de *Culpable*, resulta también interesante pues en su filmografía —realizada gran parte durante el modelo de producción industrial e inserta en el gobierno peronista— pueden reconocerse algunas alteraciones al modelo de representación clásico, en especial en *Surcos de sangre* (1950) y *Las aguas bajan turbias* (1952), obras en las cuales —según Pablo Alvira (2012)— los personajes, en lugar de quedar relegados a una situación estereotipada y esquemática, forman parte de un entorno social que contribuye a la construcción de un itinerario para el “protagonista, que conoce, duda y decide de acuerdo a la experiencia vivida con los demás. (...) Adquieren centralidad las relaciones sociales, los conflictos de clase, como condicionantes de la acción del protagonista y de la resolución del conflicto

dramático” (Alvira, 2012, p. 166). Por otro lado, Alvira aduce que en los films de Del Carril previamente mencionados es advertible una voluntad por enmarcar el relato, observable en la presentación de prólogos y epílogos que “funcionan de forma normativa, reflexiva o incluso expresiva. Proporcionan casi invariablemente el signo ideológico de los relatos y promueven valores y modelos de identificación” (Alvira, 2012, p. 167). En tal sentido, es posible entender la estructura narrativa y los recursos formales que enmarcan el relato en *Culpable* como una consecuencia de la experimentación en la que Del Carril y el guionista que colaboró con el realizador desde esas dos obras, Eduardo Borrás, comenzaron a incursionar, como veremos más adelante.

En definitiva, realizadores como Del Carril y Tinayre, provenientes de la actividad estrictamente industrial anclada en géneros y modos de producción estandarizados, establecieron una continuidad técnica y una profundización de sus estrategias formales y narrativas mientras realizaban películas de cine negro, una novedad en el caso de Del Carril, pero la culminación de un proceso por parte de Tinayre. Por otro lado, la Generación del 60 incluyó en sus rúbricas estilísticas y narrativas elementos que ostensiblemente podrían ser considerados característicos del *noir*, pero no vinculados necesariamente a los motivos visuales, sino en sus temas, personajes y los trágicos destinos que las historias narran, pero de manera más importante, en un tono y una atmósfera, como lo entiende Paul Schrader (2004). En ese sentido, resulta provechoso explorar las formas en que luego del cierre del período clásico hollywoodense del *noir*, esta forma fílmica perduró en el cine.

### **Evolución y transformaciones del *noir* luego de su apogeo**

Si la definición de los rasgos que permiten reconocer al *noir* como género cinematográfico resultaba compleja, aún más lo es la confirmación de la existencia de una tipología que sea considerable como la renovación o la continuación de un ciclo que algunos autores dan por finalizado. La denominación *neo-noir* habilita la comprensión de los géneros como algo en constante transformación, mutable y asequible de ser entendido de maneras diversas por teóricos que agrupan a los films de acuerdo a determinados elementos visuales, estructuras narrativas, personajes, locaciones y temas. Más aún, a pesar de que los críticos y teóricos reconocen la existencia del cine negro como género, hemos visto cómo los mismos no suelen ponerse de acuerdo acerca de cuáles son los elementos que permiten consignar a una película como *noir*. Raymond Borde y Étienne Chaumeton (1958) remarcaron tempranamente (aunque luego de finalizado el período clásico del cine negro) el carácter onírico de las situaciones que tienen lugar en los films, la violencia —de carácter masoquista— que sufren los protagonistas, a la vez erotizada a partir de la presencia de la *femme fatale*, a lo que se suma

la ambivalencia moral de estos personajes (en quienes no se puede establecer parámetros morales que los conduzcan y los rijan), enriquecida por una puesta en escena generalmente urbana en la que predomina la nocturnidad, clubes nocturnos, cabarets, pensiones. En definitiva, los elementos intrínsecos de esta tipología conducen eventualmente a la desorientación del espectador, quien no encuentra puntos de guía en el relato ni en el mundo en que tiene lugar y por ello, el término *neo-noir* indica para Mark T. Conard (2007) la existencia de películas que —producidas con posterioridad a la finalización del período clásico— posean temas y sensibilidades *noir*, incluyendo alienación, pesimismo, ambivalencia moral y desorientación: “las películas del *neo-noir* parecen más adecuadas para encarnar la mirada *noir*. (...) Los realizadores del *neo-noir* son bastante conscientes del significado de *noir* y trabajan conscientemente en esa estructura a la vez que agregan al canon del *noir*” (Conard, 2007, p. 2).<sup>209</sup> Intentaremos ver los rasgos característicos del *neo-noir*, no para aplicarlos como un criterio de análisis sobre las películas que estudiaremos en este capítulo, sino para comprender la forma en que la sensibilidad *noir* encontró maneras de colarse en épocas donde los modos de producción tradicionales comenzaban a ser cuestionados, a partir de la crisis de los géneros como un tipo de producción estandarizada y la centralidad de la figura del director como autor de la obra cinematográfica. Por todo ello, el modo en que el *noir* se presta para ser un discurso maleable y viable para representar los cuestionamientos contemporáneos nos permite trascender el análisis de las producciones locales y dar cuenta de la transnacionalidad de esta tipología.

En ese sentido, si consideramos el momento en el que un grupo de realizadores en Hollywood se propuso crear películas que contengan una nueva mirada *noir*, reconoceremos —siguiendo a Mark Bould, Kathrina Glitre y Greg Tuck (2009)— que esta emerge en un momento de cuestionamientos particulares en la industria,

[...] en los tardíos años sesenta y tempranos setentas, cuando Hollywood, en una crisis financiera, viró hacia las posibilidades de un género que parecía haber muerto una década antes, [...] pero que estaba ganando atención en los escritos críticos tanto académicos como populares acerca del Hollywood clásico. [...] Un número de realizadores (muchos de ellos graduados de escuelas de cine, ex directores de televisión y emigrados europeos) tomaron inspiración de la revisión del cine policial por parte de la *nouvelle vague* francesa y procuraron revitalizar el cine policial estadounidense, muchas veces incorporando técnicas fílmicas modernistas derivadas del cine europeo de autor (Bould et al., 2009, p. 4).<sup>210</sup>

<sup>209</sup> Todas las traducciones del texto son nuestras.

<sup>210</sup> Todas las traducciones del texto son nuestras.

Bould, Glitre y Tuck sostienen que para entender al *neo-noir* es necesario pensar al cine negro como un fenómeno transnacional y que tal aproximación sugiere un modo de producción más continuo que aquél que se dio en los Estados Unidos. También afirman que la verdadera limitación entre una tipología y la otra tiene lugar cuando los realizadores y los espectadores de estas películas son conscientes del conjunto de temas, formas, recursos, personajes, diálogos, etc. que construyen las películas y dan cuenta de su familiaridad con el *noir*. En la misma línea, Robert Arnett (2020) afirma que la categorización de *neo-noir* resulta difusa, pero su estudio se centra en la búsqueda de entender por qué luego de un período inicial concreto e identificable, de una duración de poco más de diez años, existe una categoría ampulosa y borrosa. En ese sentido, Arnett sostiene que el *neo-noir* es un espejismo, con lo que se “establece su naturaleza ilusoria y onírica, uno de los aspectos clave del *neo-noir*” (2020, p. 3),<sup>211</sup> para ello, se vale de una perspectiva post-clásica, que responde a una industria y un contexto cultural (el de los años sesenta y setenta) fragmentados y no unívocos, caracterizados a la vez por el exceso de productos y consumo. Esto dio lugar a que no exista una tradición estable o singular del *neo-noir*, ya que el mismo no encontró una voz unificada, ni pudo establecer una crítica concreta ante un contexto social o cultural, al contrario del primer cine negro, que presentó las inseguridades ante un mundo que entraba en un período crucial de la modernidad y presenciaba las dificultades para reestablecerse en la sociedad de los veteranos que regresaban de la guerra. Por ello, los años sesenta resultan un período particular de la historia de Hollywood, ya que a mediados de esa época comenzó a gestarse el Nuevo Hollywood. En ese contexto, la intertextualidad cobra relevancia como un mosaico en el cual los films dialogan entre ellos y con la cultura y la sociedad contemporáneas al momento de su producción y, a la vez, con películas del período clásico del *noir*, de las cuales también se diferencian. Tal como sostiene Arnett (2020), al explorar el *neo-noir*, “identificar esas diferencias se vuelve labor del discurso intertextual post-clásico” (2020, p. 6). Así es que, al indagar en la manera en que las nociones propuestas por Borde y Chaumeton (1958) podrían perdurar en films del *neo-noir*, Arnett sostiene que la categoría —de por sí amorfa— no es del todo útil pero puede otorgar criterios útiles y para ello se basa en el sentido específico de *malestar*, que según los teóricos franceses era el propósito principal de las obras del cine negro, que consistiría en “explorar los elementos más oscuros de la cultura y la sociedad en que fueron producidas” (Arnett, 2020, p. 9). Además, reconoce que los protagonistas de estas obras ya no son, ni exclusivamente ni en su mayoría, hombres, sino que los personajes principales son personas que toman en algún momento de su vida una “decisión *noir*” que implica cruzar un límite y los lleva a ceder a los instintos más bajos o explorar los rasgos más oscuros del mundo que habitan. Por otra parte, la violencia cobra un valor aún mayor,

---

<sup>211</sup> Esta traducción y las siguientes pertenecientes a este texto son nuestras.



es presentada en la pantalla y ejercida sobre las mujeres, en especial sobre sus rostros. A su vez, el aspecto onírico, que muchas veces contribuye a la desorientación del espectador,

[...] merece muchos niveles de análisis [...] por un lado, el sueño es explícito, claramente entendemos [...] que estamos dentro del punto de vista del personaje. [...] Por el otro lado del espectro, el estado onírico es más abstracto. [...] La cualidad onírica de la película se distancia de la representación narrativa, a veces hacia el acto mismo de ver un film (Arnett, 2020, p. 11).

De ese modo, considera que el aspecto “difuso” del cine negro se vincula con el elemento onírico que lo caracteriza. Por ello se asocia a la idea de “tono y atmósfera” de Paul Schrader (2004), ya que cada época que los ciclos de cine negro interpelan incluye un grado de aspiración por parte de sus protagonistas. A su vez, cada ciclo, vinculado con momentos históricos diversos, contiene elementos visuales propios. En tal sentido, Arnett considera que podrían periodizarse distintas segmentaciones temporales del *neo-noir*,<sup>212</sup> cuyas primeras dos fases resultan de particular interés para nuestra investigación pues tienen lugar en un momento histórico no sólo correspondiente con el caso argentino, sino que también se erigen como reacciones frente a las transformaciones que sufre la industria cinematográfica. A la vez, estos films enfrentan la realidad sociopolítica de esos años, que interpela tanto a los realizadores como a los protagonistas de las películas. Si bien en los Estados Unidos no se vivió una experiencia similar a la caída del peronismo y la consecuente presencia de la resistencia y organización política juvenil, el impacto del asesinato del presidente John F. Kennedy en 1963, junto a la guerra de Vietnam y el movimiento de derechos civiles pueden haber tenido un efecto en la incertidumbre que las películas desarrollan en sus argumentos y los mundos en que tienen lugar. Por otra parte, la juventud comenzó a ocupar espacios cada vez más importantes en la sociedad (como vimos en el capítulo anterior). Esto coincidía con una renovación cultural y social que tenía su centro en las metrópolis y el choque generacional consecuente tuvo su correlato en las producciones cinematográficas —también del *noir*— tanto en Argentina como en Estados Unidos.

Como sostiene Robert Arnett, el *noir* transicional no fue producto directo del sistema de estudios hollywoodense, por entonces en declive, sino que “se desarrolló a partir de los tempranos esfuerzos de realizadores que, sin ser conscientes de sus similitudes, trabajaban dentro de un

---

<sup>212</sup> Primero un *noir* transicional que inicia a mediados de los años sesenta y finaliza en los inicios de la década siguiente; a continuación una fase que corresponde al “renacimiento” de Hollywood, un período que se inaugura en 1969 y en 1979 encuentra su fin; posteriormente el *neo-noir* de los ochentas, que según Arnett representa “una cultura muy distinta a la de los años setenta. (...) Estos *neo-noirs* demuestran una reacción a la visión de Estados Unidos del presidente Reagan, al cuestionar el *status quo* del clima político” (Arnett, 2020, p. 15); a continuación, tiene lugar el ciclo correspondiente a los años noventa, que también responde al ambiente político y al boom tecnológico, y a diferencia del período anterior, regresa a la oscuridad; por último, el “*noir* digital”, donde los héroes masculinos pierden su orientación en el espacio y tiempo en la trama digital a la vez que cuestionan su identidad.

movimiento que sería reconocido mucho tiempo después de que su tiempo haya pasado” (Arnett, 2020, p. 24). Estas obras se esfuerzan en ser distintas al cine negro del período original y además observan detenidamente cuál era su propósito en un clima sociopolítico que suscitaba reflexiones, a la vez que se enmarcaban en un momento en el cual la industria cinematográfica estadounidense revisitaba aquellas fórmulas que habían funcionado antes, pero que a la vez posaba sus ojos sobre distintos modos de producción (como películas independientes, importadas o cine de autor) con lo cual muchas productoras dedicadas a realizar films dentro de los parámetros genéricos prestaron atención a realizadores europeos o británicos en busca de respuestas. *The Killers* (Don Siegel, 1964) y *Point Blank* (John Boorman, 1966) dan cuenta de las distintas manifestaciones del *neo-noir* en sus etapas más tempranas. Ambas representan el impulso creativo de directores ajenos o no centrales de la industria que buscaban introducirse en la misma, con lo cual el *neo-noir* funcionó como un vehículo para ideas frescas y experimentación creativa. Según Arnett, estas películas representan una mirada antisistema, anticapitalista y antiautoritaria, en la cual el *statu quo* intenta continuamente neutralizar los esfuerzos de los protagonistas: “los héroes del *noir* transicional emergen de dentro del sistema y representan su autodestrucción. El sistema/El Hombre/el *status quo* no va a ser derrotado por jóvenes forasteros, sino por las manifestaciones cancerosas creadas por el propio *status quo*” (Arnett, 2020, p. 27). En ese sentido, el tema de estas películas parece ser la corrupción intrínseca de las instituciones cuyos individuos buscan huir de las artimañas urdidas en sus interiores. El punto de vista es, por tanto —de acuerdo a Arnett—, existencialista, pues despiertan a un mundo en el cual los valores que los unían a las instituciones de las que formaban parte no son tan absolutos.<sup>213</sup> Esta crítica se vuelve más punzante cuando los films introducen aspectos oníricos en el desarrollo de su trama y en las puestas en escena. De esa manera, los films exploran la posibilidad de acceder a una vida idílica —*soñada*— al intentar un escape de las confabulaciones que las organizaciones imponen. Por otro lado, la cuestión de la violencia se vuelve crucial en este período, al “yuxtaponer una violencia personal, de cerca y sexualizada que muchas veces se vuelca sobre el espectador (...) con un estilo de violencia más distanciada, de estilo corporativo, que muchas veces incluye francotiradores” (Arnett, 2020, p. 34). El autor afirma que esta violencia es característica del tiempo en el que los films fueron realizados, pues aludirían a la participación de francotiradores en los asesinatos de John F. Kennedy y Martin Luther King. En cuanto a lo visual, formalmente las obras se distinguen marcadamente del cine negro clásico principalmente por el uso del color, también porque algunas (como *The Killers*) se

---

<sup>213</sup> Arnett sostiene que esto es una metáfora de la Guerra de Vietnam, ya que las películas interpelarían a los sectores del poder que abogan por la guerra y crearían héroes, que, al descubrir los fines poco éticos de la guerra, cuestionarían al gobierno, al ejército y a los medios en el regreso a su patria. En ese sentido, creemos que más que un existencialismo, la crítica puede referirse a un escepticismo, pesimismo, o incluso un nihilismo moral y/o político.

asemejan a un estilo televisivo que acerca la cámara a los rostros en primeros planos. Otras películas enfatizan la subjetividad del protagonista y a la vez reflejan la fragmentación y el exceso de la modalidad cinematográfica post-clásica —tal es el caso de la composición visual, edición, estilo de actuación y sonido en *Point Blank*— pero en líneas generales, los realizadores de este primer ciclo de *neo-noir* se esfuerzan por trabajar con estilos visuales particulares que ayudan a profundizar la desorientación del espectador. En definitiva, esta primera etapa del *neo-noir* puede sintetizarse como la obra de un conjunto de realizadores que coinciden en una noción común del *neo-noir* que les permitiría explorar “la ansiedad de los años sesenta (...) desde el interior, desde la perspectiva de hombres blancos envejeciendo que ven cómo llega a su fin la cultura y sociedad que previamente habían dominado y que ahora incluso trabaja en su contra” (Arnett, 2020, p. 41).

El ciclo denominado por Arnett como “*noir* del Renacimiento Hollywodense”, desarrollado durante los setenta, incluye en sí mismo diversos matices; en primer lugar, la formación de los directores, pues algunos se educaron en escuelas de cine donde se capacitaban y reflexionaban sobre la práctica cinematográfica y su historia, a la vez que adquirían conocimientos sobre aspectos técnicos y de producción de películas como no había sido posible antes (como Martin Scorsese y Francis Ford Coppola); también existieron quienes, luego de una inicial práctica televisiva, pusieron en marcha sus innovadoras ideas acerca del cine, influenciados por corrientes como la *nouvelle vague* (Robert Altman, Sam Peckinpah y Arthur Penn) y por último, guionistas como Paul Schrader (también académico) y Walter Hill, quienes decidieron probar sus capacidades como directores de películas. Estos films se enmarcan en un período —desde 1968 hasta 1976— en que la industria cinematográfica estadounidense desarrollaba productos que presentaban una mirada más sombría de la realidad,<sup>214</sup> a la vez que alcanzaban el éxito con films que experimentaban con los límites de la forma cinematográfica.<sup>215</sup> En esta era de gran experimentación los directores eran conscientes de que al hacer películas *noir* remitían a otra época de Hollywood, pero “no estaban al tanto de que formaban parte de un mismo movimiento cohesivo” (Arnett, 2020, p. 48). Las películas de este periodo se distinguen por referirse a la presidencia de Nixon y su caída luego del escándalo Watergate, el fin de la guerra de Vietnam y la temprana paranoia acarreada por la tecnología, y también por presentar un estilo visual que acentúa el distanciamiento entre los protagonistas de esas películas y los espectadores, obras que recuerdan constantemente a la audiencia la imposibilidad de identificarse con los personajes. Dos subgrupos se pueden identificar en este período: por un lado, films que intentan *redefinir* el cine negro,<sup>216</sup> con clave en la revelación de “aquello en el material audiovisual donde se encuentran el

<sup>214</sup> Tomemos en consideración films como *Midnight Cowboy* (1969).

<sup>215</sup> Documentales de larga duración, westerns de extremada violencia y el auge del *blaxploitation*.

<sup>216</sup> *The Long Goodbye* (Robert Altman, 1973), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o *Klute* (Alan J. Pakula, 1971).

género, el contexto social, y las expectativas del público, para darle un giro en una dirección nueva e inesperada. Simultáneamente, estos directores emplean una técnica cinematográfica sofisticada para amplificar esa redefinición” (Arnett, 2020, p. 49). Por otro lado, otras obras intentan *recrear el film noir*<sup>217</sup> dentro del contexto histórico de esos años, demuestran la capacidad del género en el momento contemporáneo a su producción y son realizadas en modos de producción afines a lo que había sido el cine clase B de los años cuarenta y cincuenta. Las primeras ponen énfasis en los soñadores, protagonistas que desean habitar una realidad ensoñada, pero descubren que el mundo no ofrece finales felices o resoluciones conclusivas a sus conflictos. La ilusión de un cierre que satisfaga al mundo (como en el Hollywood clásico) no tiene lugar una vez que como soñadores despiertan a esa existencia, que deja entrever la desconfianza en las instituciones característica del período. Las películas que recrean el *noir* también exhiben lo onírico, pero en un sentido inverso, ya que el protagonista “emerge de la oscuridad y la película/el sueño inicia” (Arnett, 2020, p. 53). En sus finales, ese personaje principal cumple con su cometido, no permite que la sociedad corrompida lo destruya y regresa a la oscuridad. En ese sentido, durante el Renacimiento de Hollywood, lo onírico articula los films *noirs* en una serie específica donde los personajes sueñan con mundos ideales “para encontrar oscuridad en el mundo y en nosotros mismos. (...) O bien, nuestro sueño filmico tiene lugar en un mundo *neo-noir* en el que la ironía nos arrebatara el triunfo e insiste con que nos satisfagamos con la supervivencia” (Arnett, 2020, p. 54). Parte de lo que amenaza a los protagonistas es la violencia, más acentuada que en el período anterior, concurrente con otras películas de esa época,<sup>218</sup> y que tiene lugar de forma rápida e impactante. La violencia —muchas veces dirigida hacia las mujeres y a la vez como venganza por la muerte de ellas— y la sed de sangre expuestas en esas obras son entendidas por Arnett como un comentario acerca de la tristeza que caracteriza esos tiempos, “como una forma sexualmente teñida de liberación de una ‘institución’ opresiva” (Arnett, 2020, p. 56). En cuanto a lo visual, el trabajo con la composición de planos, movimientos de cámara e iluminación contribuye al efecto de distanciamiento característico de esta fase: muchos films de la tendencia *redefinitoria* demuestran un propósito satírico al evocar una era pasada y perdida, al mismo tiempo que se critican los tiempos contemporáneos; por otro lado, los films que *recrean el noir* presentan en su estilo visual entornos que aluden a los espacios del cine negro del período clásico pero no producen nostalgia a causa de su estilo directo de registro. Con respecto a la *femme fatale*, las dos modalidades coinciden en presentarlas con un grado de poder menor que sus versiones del período clásico, su función parece consistir en empoderar a los

<sup>217</sup> *The Driver* (Walter Hill, 1978), *The Getaway* (Sam Peckinpah, 1972), *Rolling Thunder* (John Flynn, 1977) y *The Killing of a Chinese Bookie* (John Cassavetes, 1976).

<sup>218</sup> *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971), *Deliverance* (John Boorman, 1972).

protagonistas masculinos, lo cual, sumado a la violencia que sufren, contribuye a generar un efecto de distanciamiento. Tal como sugiere Arnett:

Una distancia existe entre la película y su público, no vemos al héroe/detective masculino como un sustituto para nosotros mismos, sino como un personaje, con su historia fílmica, que se mueve a través de una nueva era de realización cinematográfica, muchas veces ingresa en terrenos peligrosos, se enfrenta a obstáculos *neo-noir*, pero pocas veces los supera. Más adecuado para la corrupción de Watergate y Vietnam, y para las réplicas<sup>219</sup> de los asesinatos y crímenes, los protagonistas simplemente sobreviven, quizás para mejor, quizás para peor. Mucho de la ambigüedad y distanciamiento de los films requieren que las soluciones les sean negadas al público (Arnett, 2020, p. 62).

En definitiva, al recuperar la trayectoria del *neo-noir* en el cine estadounidense nos proponemos rastrear la manera en que la forma y el temario *noir* evolucionan a medida que avanza el siglo XX, así como mostrar que los modos de producción cinematográficos que se habían institucionalizado se vuelven cada vez más cuestionados. En esas transformaciones que incluyen la adopción de nuevos temas y la inclusión de estilos cinematográficos influenciados por nuevas corrientes europeizadas, el *noir* fue parte de las estrategias estéticas y semánticas que los nuevos realizadores argentinos pusieron en práctica para llevar a cabo una *expresión del contorno*. Tanto los directores que trabajaban en Estados Unidos, como aquellos que lo hacían en Argentina, pugnaban por introducirse en una industria que hacia ese momento se había estancado, provenían de una formación cinematográfica diversa, la cual incluía estudios superiores, asistencia a cineclubes, escritura crítica en publicaciones especializadas y pertenencia a ámbitos culturales no exclusivamente cinematográficos. A su vez, el cuestionamiento de la industria en el caso argentino —a la vez que condujo al surgimiento de una nueva generación de realizadores cuya obra se distinguió fuertemente de los postulados ya anquilosados— que propició un cambio radical en la cinematografía argentina, parece tener las mismas consecuencias que la producción del “renacimiento de Hollywood”, que concluyó con la crítica y la reactualización de los géneros tradicionales que se hegemonizó en 1976 con la consagración en la taquilla de películas con altísimos presupuestos. Por todo ello, creemos que las películas del *neo-noir* estadounidense y aquellas películas del cine argentino que fueron realizadas hacia fines de los años cincuenta e inicios de los años sesenta deben ser comprendidas como manifestaciones destacadas del *paisaje mediático noir*.

Para entender esta noción debemos en primer lugar aclarar, siguiendo a James Naremore (2008), que el *noir* es un género cinematográfico estilísticamente heterogéneo. A pesar de ello, el

---

<sup>219</sup> En el original es *aftershocks*, lo cual se refiere a las consecuencias dramáticas de sucesos trágicos.

blanco y negro se conforma como el estilo visual determinante en el cine negro, coincidente con la estética fotográfica cultivada en el centro de la modernización del siglo XX, Nueva York. Esta imagen alude a un estilo legitimado por sugerir realismo serio y refinamiento estético. Con el paso de los años, más precisamente desde la década del setenta, el blanco y negro comenzó a ser relegado a un lugar de añejamiento, estilización o abstraccionismo, mientras el color cobraba relevancia como la forma de ver normal o realista. Asimismo, las técnicas de iluminación y fotografía del cine en blanco y negro podían ser usadas de manera sutil sin necesidad de producir un efecto nostálgico, pero a la vez, muchas películas en color solían usar el blanco y negro para propósitos simbólicos o expresivos. Por otro lado, el *film noir* ha sido uno de los géneros que más ha sido citado e imitado, a partir de la parodia y el pastiche y es por ello que —siguiendo a Borde y Chaumeton— Naremore sostiene que “el *noir* empezó a morir en el exacto momento en que esa y otras modas se volvieron anticuadas y accesibles para los parodistas” (Naremore, 2008, p. 198).<sup>220</sup> Sin embargo, el autor sostiene que la parodia ayudó a definir la concepción popular del *noir*, al amplificar su fuerza como modo intelectual y como producto comercial. A la vez, desde los años sesenta y setenta, directores europeos aludían al *noir* sin ceñirse estrictamente a las fórmulas genéricas de los años cuarenta y cincuenta, con lo cual, una vez que tuvo lugar el resurgimiento del cine negro con el *neo-noir*, el mismo se dio coincidentemente con el renacimiento del cine de arte europeo, de ese modo, films como *The Long Goodbye* exponen en sus puestas en escena un grado considerable de alusión al *noir* clásico. Por otro lado, existen films<sup>221</sup> que forman parte de un ciclo de obras de carácter nostálgico, que —como sostiene Naremore siguiendo a Barbara Creed (1993)— exponen un pasado que alguna vez validó el significante paternal, pero que incluye un protagonista que falla precisamente porque falla la Ley, que representa lo simbólico patriarcal. En definitiva, lo que Naremore reconoce es que “el *film noir* como cualquier otro estilo o género, tiende a evolucionar al repetir viejas ideas en nuevas combinaciones” (Naremore, 2008, p. 219).

Por todo ello, Naremore afirma que el *noir* puede ser comprendido como un “paisaje mediático”, un término acuñado por Arjun Appadurai (1990) que refiere, en el caso del *noir*, a un conjunto “imprecisamente relacionado de motivos perversamente misteriosos o escenarios que circulan a través de todas las tecnologías de información, y cuyos antecedentes pueden trazarse tan lejos como los escritores policiales modernistas primitivos, como Edgar Allan Poe o los ‘novelistas sensacionalistas’ victorianos” (Naremore, 2008, p. 255). Esos contenidos narrativos de tinte *noir* que aparecen en distintos medios y formatos difuminan la línea entre el panorama real y ficcional,

<sup>220</sup> Este fragmento y los siguientes pertenecientes a este texto son traducciones nuestras.

<sup>221</sup> Como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974).

contribuyen al imaginario social y pertenecen a una expresión exagerada de la modernidad. En la diseminación del gusto por el cine negro, la televisión y la radio fueron cruciales, además de que su personaje más característico, el detective privado *hard-boiled*, se convirtió en un elemento repetido en varios programas televisivos y dramas radiales desde los años cuarenta hasta los ochentas. Fundamentalmente, aquello de lo que el *paisaje mediático noir* da cuenta es que esa tipología es un “tono, estilo o tendencia narrativa más flexible, penetrante y duradera de lo que se suponía comúnmente, y que abraza distintos medios de comunicación y culturas nacionales a lo largo del siglo XX” (Naremore, 2008, p. 261). De ese modo, es posible reconocer en muchas cinematografías de diversos países historias, elementos, espacios y temas que fueron tratados por el *noir*, tanto desde un modo paródico y pastiche, como en tonos más serios y comprometidos y hasta en producciones de vanguardia. Por ello, el *noir*, en sus diversas manifestaciones, no puede ser subsumido a un solo grupo demográfico o teoría psicológica y, como “construcción discursiva, tiene una destacada flexibilidad, rango y fuerza mítica, afín a un género internacional” (Naremore, 2008, p. 277).

Por todo esto, debemos considerar esa internacionalidad del *noir*, su penetración en la cultura, política y sociedad occidental, en la manera en la que se reprodujeron obras que contienen alguna o varias de sus características durante finales de los años cincuenta y sesenta en Argentina. Más allá de que Estados Unidos y Argentina sean dos contextos culturales, políticos y sociales muy diferentes, los dos países formaban parte de una misma coyuntura occidental en la cual existían serios cuestionamientos a las bases sociopolíticas de sus sociedades, además de contar con actores de la industria cultural que incluían entre sus fines una reactualización de los medios de comunicación y formas de entretenimiento, que entendían a la televisión, la literatura y el cine como espacios de pugna en los cuales era posible innovar y aportar nueva potencia creativa y reflexiva. En ese sentido, no es de extrañar que en medio de las transformaciones que en los dos contextos tenían lugar, el *noir* ocupe un lugar conspicuo a la hora de producir expresiones novedosas e interpelantes para el público. Sin buscar dar nombre a este grupo de películas producidas durante 1957 y 1969, creemos que es necesario indicar que las mismas no pertenecen necesariamente a una expresión “*neo*” del *noir* local, sino que representan más bien una continuidad de la producción del cine negro local, cuya oscuridad se expandió y propagó en expresiones novedosas de la cinematografía nacional, tal como lo fue la Generación del 60. A continuación, analizaremos ejemplos de esa penetración del *noir* en obras de esos años.

## El noir y su evolución en Argentina durante los años sesenta

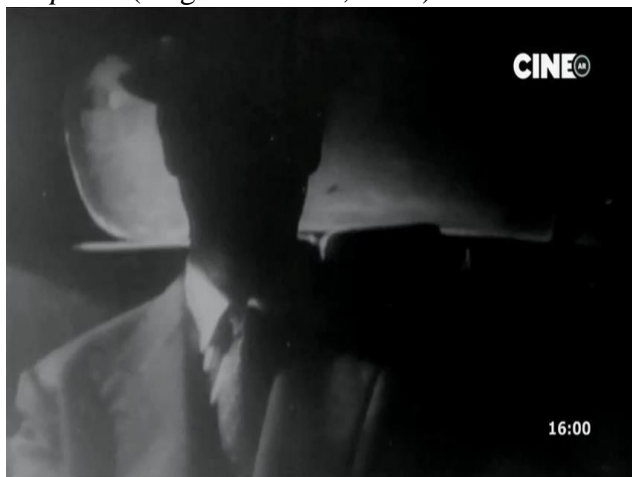
En primer lugar, tendremos en cuenta el caso de la película *Culpable*, dirigida por Hugo del Carril, escrita por Eduardo Borrás y estrenada en 1960. Esta película representa un quiebre importante en la filmografía del director de *Las aguas bajan turbias* (1952) y *Más allá del olvido* (1956) pues es la primera película de cine negro que realiza. Como sostiene Fernando Martín Peña (2021), la amplitud temática, independencia artística y coherencia ideológica hacen que sus películas puedan ser contadas entre las más importantes del cine argentino, a la vez que su vocación visual es destacable para un artista proveniente de la música y la radio. Considerado la estrella musical más importante del tango luego de la muerte de Carlos Gardel en 1935, la carrera cinematográfica de Del Carril inicia con él haciendo las veces de actor en películas como *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1938) y *La vida de Carlos Gardel* (Alberto de Zavalía, 1939), films que —según Florencia Calzon Flores (2016)— exploraban además de sus dotes como cantante, su apariencia de “galán criollo, que alguna vez fue un muchacho de barrio” (Calzon Flores, 2016, p. 5). La asociación con la figura de Carlos Gardel le valió una adhesión popular que se profundizó con la adscripción ideológica al peronismo, ahondada con la grabación en 1949 de la marcha “Los muchachos peronistas”. Su carrera como realizador —que tiene lugar de manera simultánea con su militancia política— inicia con el estreno de *Historia del 900* en 1949, que le permitió afianzar un nuevo rol en la relación con el pueblo a partir de dos aristas: “1) por el tipo de películas que hacía, ajenas a pretensiones intelectuales, y cuyo objetivo era tener repercusión en el público; 2) por el contenido social de sus argumentos, que [denunciaban] las penurias y la explotación de la gente humilde” (Calzon Flores, 2016, p. 16). Siguiendo a Clara Kriger (2003), Calzon Flores argumenta que, en su obra como director, Del Carril toma elementos de las fórmulas genéricas y las reelabora desde una perspectiva de autor, en un momento en el que el modelo industrial de estudios y las narrativas basadas en géneros cinematográficos comenzaban a entrar en tensión y a decaer. Como sugiere Peña, los personajes en las películas de del Carril son “complejos y hasta contradictorios, pero siempre dueños de sus decisiones y conscientes de sus consecuencias” (Peña, 2021, p. 154) y, en ese sentido, muchas veces resulta complicada la identificación del espectador con los personajes que en varias ocasiones eran protagonizados por el mismo Del Carril, con caracterizaciones torturadas, enredadas y hasta crueles. Si bien en *La Quintrala* (1955), Del Carril exploraba un personaje oscuro —que se complementaba con una puesta en escena expresiva— en *Culpable* se pronuncia extensivamente la tendencia a indagar en seres malévolos, fríos y distanciados, a la vez que ubica la cámara dentro de mundos sórdidos. El guion de Eduardo Borrás se basa en una obra de teatro escrita por él mismo y forma parte de una serie de colaboraciones entre el dramaturgo español y el director que habían iniciado en 1950 con la realización de *Surcos de sangre*. La figura de



Borrás resulta de gran importancia, ya que —como afirma Paula Simón (2020)— desde el momento de escritura de la obra teatral en la que se basa la película,<sup>222</sup> el emigrado español inicia un período de esplendor creativo y profesional en su trayectoria. La pieza trata sobre el libre albedrío enfrentado al destino y en su adaptación al formato cinematográfico mantiene la base argumental de la obra dramática; sin embargo, la puesta en escena y el guion del film contienen “numerosas modificaciones que, por un lado, recargan de sentido la idea original de la contraposición entre aceptación del destino impuesto y el libre albedrío y, por otro lado, relocalizan la acción en la Argentina” (Simón, 2020, p. 8). La obra (un drama sobre un ex militante anarquista que, mientras espera su condena, recibe la visita de un invitado espectral que le ofrece la posibilidad de visitar su vida y luego rehacer la misma con otra identidad) es transformada para el cine en un relato policial, en el cual el protagonista, Leo Expósito, ya no es un militante político sino un asaltante de bancos acorralado por policías que buscan acabar con su vida en una redada. El film inicia con un plano muy sugerente a nivel expresivo: observamos una silueta de rasgos masculinos en lo que parece ser el asiento trasero de un automóvil, iluminada a través de un contraluz que simula ser el efecto de los coches, lo cual impide reconocer sus características faciales y, mientras la cámara se acerca, el personaje inserta su mano en su saco para sacar de allí un revolver, con el cual apunta directamente a la cámara y dispara (Figuras 226 y 227).<sup>223</sup> Luego de que los títulos desaparezcan de la pantalla, una frase hace explícitos el tema y la forma que adoptará el film para desarrollarlo: un relato fantástico que abandonará en un momento determinado el realismo para hacer referencia a la “realidad más profunda del hombre: la realidad de su conciencia”.

**Figura 226**

*Culpable* (Hugo del Carril, 1960)



**Figura 227**

*Culpable* (Hugo del Carril, 1960)



<sup>222</sup> Fue estrenada en marzo de 1955 y resultó un éxito de espectadores por el uso de una expresiva puesta en escena y la fuerza del talento actoral involucrado (Simón, 2020).

<sup>223</sup> Tal vez una referencia a *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903).

A continuación, la acción se traslada a una comisaría, adonde llega detenido Leo Expósito y donde se encuentran la esposa y la amante del delincuente, a quien un comisario provocador interroga agresivamente. Ese momento es aprovechado por el protagonista para huir a los tiros, aunque resulta herido. Luego de reunirse con algunos de sus secuaces para organizar la huida y tratar de curar sus lesiones, Leo decide huir a una casa en la periferia de la ciudad, no sin antes visitar el velorio de su hijo, muerto por su culpa. Mientras el protagonista descansa en un chalet, en sus sueños la voz de la conciencia le recuerda su responsabilidad en la muerte de su hijo, la cual Leo rechaza al decir que ninguna muerte le pesa. Los agentes de la ley se anotan del paradero del criminal y acechan la casa donde se resguarda, dando inicio a una redada violenta que incluye el uso de revólveres, ametralladoras, francotiradores y granadas de humo. Además de contar con una herida que le quita vitalidad, Leo sufre las consecuencias de la inhalación del humo de una granada y, mientras pierde conocimiento, la cámara se acerca a un reloj para expresar el detenimiento del tiempo. El carácter fantástico del relato es enfatizado a través del traslucimiento de las figuras del protagonista y otro personaje, quien corporiza la voz de su conciencia e invita a Leo a ver su vida como si no fuera propia, una oportunidad casi cinematográfica para el criminal (Figura 228). Cuando acepta acompañarlo, inicia un *flashback* que hará explícita la responsabilidad del protagonista en la muerte de su hijo. Esta “voz de la conciencia” corporizada toma un carácter masculino que parecería sugerir una versión *mejor* que la que el protagonista muestra ser hasta este punto del film. En tal sentido, este contraste entre el protagonista y “la voz de la conciencia” en el film de Del Carril reactualiza una de las premisas del *noir*, aquella que enfatiza el carácter débil del hombre en el mundo moderno y que, cómo veremos más adelante, se profundizará en un momento de quiebre de la narrativa del film. En el *flashback* que inicia vemos a Leo y sus secuaces llevar a cabo un asalto a una sucursal bancaria y, cuando Leo llega al hogar con el botín, su esposa le reprocha la utilización del dinero para fines propios en lugar de luchar contra los que fueron responsables por la muerte de su hermano. De este modo, se expresa un punto de contacto con la obra original, que aludía al activismo político del protagonista. Ella rechaza a su vez los avances sexuales del protagonista por tratarla “como las demás mujeres”. Luego de regalar un tren de juguete a su hijo —quien lo considera “el tipo más bueno del mundo”— Leo se dirige a una *boîte*, donde se jacta del miedo que genera en los hombres y mujeres que lo rodean, primero al instar a sus colegas a realizar un robo más y luego con una amante que desea saber sobre la vida de Expósito. El nuevo asalto finaliza con una agresiva persecución y un tiroteo que acaba con la vida de varios policías y algunos miembros de la banda. El delincuente cree haberse resguardado en un lugar seguro luego del golpe, pero no advierte que un grupo de agentes de la ley lo acompañó en secreto hasta su hogar, donde tiene lugar un nuevo tiroteo, en el cual su hijo interfiere, es alcanzado por una bala de su padre y muere en el instante. Nuevamente el tiempo es detenido por la injerencia de la “voz de la

conciencia”, quien le indica que con sus acciones al niño “lo mató día a día” y que cada decisión tomada acabó en ese trágico desenlace (Figura 229).

**Figura 228**  
*Culpable* (Hugo del Carril, 1960)



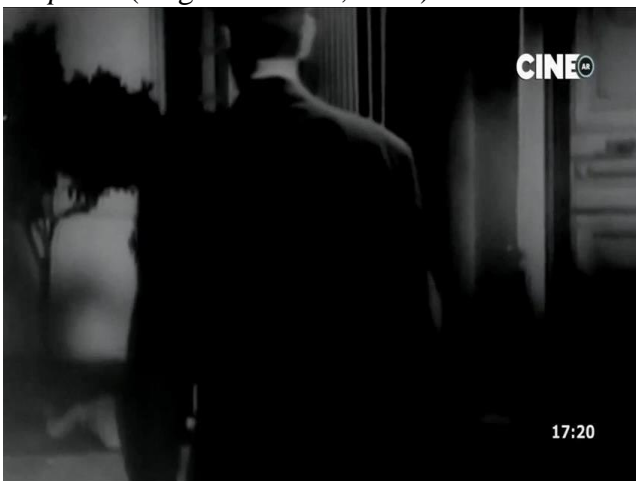
**Figura 229**  
*Culpable* (Hugo del Carril, 1960)



La “voz de la conciencia” le ofrece la oportunidad de experimentar la vida que hubiera tenido si hubiera sido reconocido por sus padres biológicos y así torcer su destino. Esto constituye un episodio sugerente en la construcción del relato —hasta ese entonces— cuasi-verosímil, al poner en marcha (tempranamente en la historia del cine argentino) la utilización de recursos que evidencian las instancias enunciativas. Si bien en *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, 1950), el tiempo era detenido en un mismo día que se repetía una y otra vez, aquí cobra mayor relevancia el recurso del detenimiento temporal y el planteo de una realidad divergente, con lo cual se ofrece al espectador una narrativa compleja que lo obliga a reinterpretar roles, modificar los nombres asignados a las identidades que en las primeras dos partes del film se habían asentado y a poner en marcha una reflexión que lo obligue a superponer las dos instancias narrativas, que dejan claras las marcas de un enunciador. La película de Del Carril, en un contexto industrial en el cual los relatos basados en fórmulas genéricas entraban en tensión, logra trascender las fronteras de los esquemas que regulaban los relatos y se pone a tono con las transformaciones innovadoras que buscaban un modelo fuera de los parámetros de la industria. En esta nueva instancia, Leo es ahora Pablo Morán, un burgués industrialista de Rosario que vive con su esposa e hijo y que planea utilizar el encono de los trabajadores hacia la empresa a su favor. Pablo pretende quitar de la dirección de la empresa a su hermano (quien en la “realidad” anterior era socio de Leo) y llevarse fondos con la complicidad de la esposa del último, quien también es su amante. A través de la manipulación de un grupo de empleados y de su cuñada (a quien obliga a comprar acciones de la empresa), queda expuesta la codicia y malicia de Pablo, lo que provoca una fuerte discordia con su hermano, quien descubre las maniobras del protagonista para hacer virar el directorio a favor propio y en detrimento de los obreros. En un cuarto

intermedio de la reunión de directorio, el protagonista toma un arma y se dirige al hogar. Allí, su hijo es testigo del affaire entre su padre y su tía, Isabel. Esto genera una fuerte angustia en el niño, quien se encierra en su habitación. La tensión fuera de la fábrica se acrecienta y, mientras su hermano intenta convencerlo de apaciguar el conflicto, Pablo confabula con dos empleados adeptos a él para que generen violencia entre los trabajadores. Su hermano lo acusa de manipular al directorio para quedarse con el liderazgo de la compañía y comienzan a luchar. En la calle los obreros combaten cuando el grupo de empleados coordinados por Pablo inicia disparos, mientras el hijo del protagonista observa desde su ventana. Cuando el hermano del protagonista huye de la casa para detener la violencia, es abatido por Pablo, y su hijo, al ver el horror de la escena, cae de la ventana y muere (Figura 230). Nuevamente el tiempo es detenido por la voz de la conciencia del protagonista, que le indica que “el hombre en medio de su destino, elige”, una clara alusión a la importancia del libre albedrío frente al determinismo. Luego de hacerlo responsable, la figura misteriosa ubica nuevamente al protagonista en la identidad de Leo, quien, buscando huir de la redada, sale tambaleándose por la puerta principal y es acribillado por las fuerzas de la ley. Mientras la cámara se aleja del cuerpo tendido de Leo Expósito, una voz en *off* acentúa el espíritu moralista y existencialista del film, al enunciar que “no hay lucha del hombre contra el destino, sino lucha del hombre contra sí mismo” (Figura 231).

**Figura 230**  
*Culpable* (Hugo del Carril, 1960)



**Figura 231**  
*Culpable* (Hugo del Carril, 1960)



Fernando Martín Peña (2021) argumenta que el film “invierte los términos de la mayoría de los mejores policiales negros, donde los personajes suelen ser peones en el juego de ajedrez del destino. *Culpable* es, en este sentido, una especie de anti-*noir*. Aquí no hay predestinación sino autodeterminación” (Peña, 2021, p. 173). No obstante, nosotros creemos lo contrario, el film de Del Carril ubica la oscuridad en el interior del protagonista, un ser manipulador, violento, ambicioso, que no teme traicionar o llevar al límite a sus vínculos más próximos para conseguir sus fines. De esa manera, la obtención del mundo *soñado* que le ofrece “la voz de la conciencia” acaba por ser otra

trampa, que demuestra una vez más que la decisión *noir* que el protagonista toma continuamente es una constante en su vida. Asimismo, la peculiaridad del film, que reside en la estructura narrativa conectada por un recurso fantástico, la vuelve un ejemplo de las tensiones contemporáneas a la realización del film, una coyuntura en la que era necesario indagar en nuevas posibilidades narrativas que escapen a las fórmulas ya avejentadas. En ese sentido, Del Carril parece ser consciente de esa necesidad y (junto a Eduardo Borrás) aporta —desde un punto de vista comprometido con cuestiones sociales, con personajes de características poco identificativas para la audiencia y con marcas estilísticas propias— una contribución *desde* el modelo industrial.

Eduardo Borrás también escribió el guion de *El rufián* (1961), en colaboración con el director de la película, Daniel Tinayre, aunque con el seudónimo de Enrique Albrit. A pesar de utilizar otro nombre, en el transcurso de su narrativa podemos identificar algunos elementos como propios y que continúan el camino que ya venía trazando con la adaptación cinematográfica de *Culpable*. Algún elemento fantástico se cuela en la trama y si bien no tiene el impacto que causaba en el film de Del Carril, sí revela lo particular de esta forma de profundizar en el *noir* de la que forman parte tanto Borrás como Tinayre. Algunas constantes temáticas y estructurales del film de 1960 reaparecen en *El rufián*, como el cambio de identidad de la protagonista, el contraste entre una vida burguesa y la marginalidad experimentadas por el mismo personaje principal y la presentación del fatal destino que —a causa de las decisiones conscientes de los protagonistas— inexorablemente tendrá lugar. La crítica contemporánea al film denostó varios aspectos desde una perspectiva moralizante, ya que la película contaba con escenas de contenido erótico (que incluían desnudez), aludía a la homosexualidad de un personaje y cargaba de violencia distintas escenas y puntos clave del relato, pero como sostiene Miguel Rosado (1993) “esa crítica no carecía de razón, porque en última instancia *El rufián* vestía con ropaje supuestamente actualizado un relato tradicional, filmado con alardes de estilo pero básicamente pasatista” (Rosado, 1993, p. 35). Resulta por tanto dudosa la rotulación de la película como un film renovador de la forma *noir* en Argentina, por lo que, “a pesar de sus temas audaces, *El rufián* no califica en la categoría del *neo-noir*; más bien, es una continuación del ciclo clásico *noir* del director” (George y Meneses, 2017, p. 33).<sup>224</sup> Tal ciclo incluye films sobre los cuales hemos escrito anteriormente, películas como *Danza del fuego* (1949), *Deshonra* (1951), *Pasaporte a Río* (1949), *A sangre fría* (1947) y *Camino del infierno* (1946), en colaboración con Luis Saslavsky). En tales obras se exhibe también un nivel de maltrato hacia mujeres, que, si bien no alcanza los puntos altos de la película de 1961, resultaba impactante para el contexto en el que fueron estrenadas. Por ello puede afirmarse que *El Rufián* lleva al extremo los recursos narrativos, formales, temáticos y estéticos de la

---

<sup>224</sup> Las traducciones del texto son nuestras.

filmografía *noir* de Tinayre. El film (el cual afirma estar basado en una noticia policial francesa de la cual no se indican fecha ni protagonistas) inicia con una secuencia circense y carnavalesca que se extiende por varios minutos y que, a pesar de su vertiginosidad, no parece avanzar con la trama: dos turistas —por cuyo acento inferimos que provienen del interior del país— transitan los juegos y entretenimientos de un parque de diversiones, en el cual son víctimas del arrebato de un carterista y luego acuden a la sala de Florelle, una mujer que lee el futuro a través de una bola de cristal. Luego de vaticinarles una vida juntos, la vidente observa imágenes en la bola de cristal que la aterrorizan, ya que se asocian con la muerte y con la aparición de un hombre que la quiere matar, una visión recurrente que se suma a la condición de amnesia que la asola (Figura 232). El Dr. Demarco, psiquiatra, se interesa por la dama una vez que la ve anunciar a la policía el peligro en el que siente que se encuentra y la sigue hasta su residencia, un edificio derruido en los bajos fondos de la ciudad, donde la potencialidad expresiva de la fotografía, iluminación, puesta en escena y montaje del film se lucen para manifestar la ansiedad, vértigo, inestabilidad y agotamiento que afectan a la protagonista cada vez que asciende por las escaleras (Figura 233).

**Figura 232**

*El rufián* (Daniel Tinayre, 1961)



**Figura 233**

*El rufián* (Daniel Tinayre, 1961)



Tal disposición de recursos estilísticos no sólo remite a la estética visual del cine negro con el uso de claroscuros, contrastes, angulaciones cenitales y supinas, también alude a las circunstancias emocionales de la protagonista, cuyo estado mental alterado es representado por esa breve secuencia, una enunciación fílmica similar a la *subjetiva indirecta libre* que ponían en uso directores como Leopoldo Torre Nilsson durante el mismo período de producción. El estatuto pesadillesco del relato se acentúa con personajes como el jefe de la troupe circense, quien le oculta a Florelle su verdadera identidad, ya que el primer recuerdo que ella tiene es del mismo hombre recogiénola de la calle en una noche de lluvia. Luego de negarse a recibir ayuda del Dr. Demarco, la protagonista observa su bola de cristal: en ese momento la cámara se posa sobre la esfera y, a partir un montaje interno del

cuadro, vemos materializarse la visión que la acosa continuamente: la aparición de un hombre que sale de la cárcel (Figura 234), quien parece interesarse por “la señora de Danielli”, a quien busca en una lujosa casa abandonada, pero sólo logra recibir algunas imprecisas pistas que no llevan a ningún lado. Eventualmente este hombre, Héctor Medrano, logra arribar al parque de diversiones donde trabaja Florelle. Luego de amedrentar al jefe de la troupe y a su esposa, Héctor se dirige a la tienda de la protagonista —quien no lo reconoce— para realizar un racconto de sus experiencias, con lo que tiene lugar un *flashback* en el cual relata la historia del Dr. Danielli y su esposa Isabel. El restituye la identidad de la protagonista y explica también el origen de su vínculo con Demarco y Héctor: no sólo sus visiones e interés por lo paranormal la unen al psiquiatra (quien profesa su amor no correspondido a la mujer), sino también las escapadas homosexuales de su marido que la vinculan al cochero, quien ha regresado por ella. Una secuencia de tintes expresionistas en una fiesta, donde Isabel actúa como médium (Figura 235), acaba por tensionar la relación entre la protagonista y su marido, a la vez que expone los celos del cochero cuando ve a la mujer besar al psiquiatra de regreso a su casa.

**Figura 234**

*El rufián* (Daniel Tinayre, 1961)



**Figura 235**

*El rufián* (Daniel Tinayre, 1961)



Allí Héctor abusa de Isabel, aunque el film sugiere, mediante el acercamiento de la cámara a un primer plano, que ella disfruta del arrebato del hombre (Figura 236). Héctor se vuelve obstinado, amenazante, impone una coerción a Isabel y una noche, luego de regresar de su trabajo, Danielli descubre a su esposa teniendo relaciones con el chofer, quien arrebató el arma del médico y le dispara acabando con su vida, para luego desechar su cuerpo en Córdoba. Los medios se anotan de la muerte de Danielli y la policía inicia una investigación, al mismo tiempo que Isabel obtiene el pago de un seguro de vida de su esposo por el monto de un millón de pesos. Héctor se entera de ello y decide iniciar una extorsión violenta y amenazadora. Luego de ocultar el dinero, Isabel llama a la policía para comunicarles —ocultando información— su suposición acerca del posible asesinato de Danielli por parte de Héctor y les hace saber que el chofer era su amante. Luego de que los agentes reconozcan en

la autopsia que el médico fue asesinado, acuden al hogar de la mujer, quien intenta huir en medio de una fuerte tormenta que arrecia y le impide ver el coche circense que la atropella. Sus tripulantes deciden llevársela del lugar luego de robarle sus pertenencias (Figura 237).

**Figura 236**

*El rufián* (Daniel Tinayre, 1961)



**Figura 237**

*El rufián* (Daniel Tinayre, 1961)



Cuando finaliza el *flashback* correspondiente al racconto de Héctor, Florelle no logra recordar que en realidad es Isabel y es informada del cierre del parque de diversiones. Por ello solicita a Demarco que la asista con una sesión de hipnosis para rememorar su pasado. El fracaso de la sesión junto a los llamados anónimos y amenazantes de Héctor no la dejan conciliar el sueño, ocasión que Héctor aprovecha para manipularla con presuntas buenas intenciones. Al día siguiente, en la abandonada casa de Danielli, el hombre le revela a la vidente su verdadera identidad y la historia que tuvieron juntos y, mientras Héctor observa que nadie vigile la casa, Florelle/Isabel toma el dinero que sobró del seguro de vida sin que el hombre lo advierta. Luego de regresar al hogar de Florelle/Isabel, tiene lugar una persecución por las escaleras del edificio —las cuales en un primer momento causaban pavor a la protagonista— que, gracias a un montaje riguroso combinado con movimientos de cámara fluidos y angulaciones complejas, remite una cacería: la mujer intenta eludir al hombre, aunque eventualmente los dos se enfrentan en lo más alto del edificio y caen al vacío por el hueco de las escaleras, unidos en un abrazo mortal (Figuras 238 y 239). Antes de que finalice el film, la cámara se aleja de la pareja y se acerca a la puerta encadenada que está siendo forcejeada por la única persona que quiso asistir a la protagonista, el Dr. Demarco.



**Figura 238***El rufián* (Daniel Tinayre, 1961)**Figura 239***El rufián* (Daniel Tinayre, 1961)

En definitiva, el film de Tinayre representa la consolidación de una puesta en extremo de todos los recursos estilísticos y narrativos del director. En tal sentido, la inclusión de escenas donde la violencia se hace casi explícita, además del alto contenido erótico de algunos momentos de la película parecen ser una consecuencia directa de las exploraciones formales del realizador. Por otro lado, el film incluye innovaciones que pueden deberse a la necesidad de acomodarse a los nuevos tiempos cinematográficos: por un lado están aquellas que responden a la presentación de espacios urbanos, con la cámara huyendo de los estudios de filmación para mostrar estaciones de tren y subte, ferias colmadas de visitantes y esquinas de los barrios de la ciudad, registros que dan cuenta de los cambios y cuestionamientos de la sociedad a inicios de los años sesenta; por el otro, las innovaciones narrativas y temáticas que aporta el guion de Eduardo Borrás, que consisten en la inclusión de elementos de tono fantástico en la historia (como las visiones y el carácter de médium de Florelle/Isabel), las transformaciones de identidad de los protagonistas (que en este caso no responden a una intervención fantástica como en *Culpable*) que coinciden con los distintos actos de la trama argumental y por último, la dicotomía decisión/destino en relación con la fatalidad de los personajes principales.

Estas películas (ambas con la colaboración autoral de Eduardo Borrás) dan cuenta de la continuidad del *noir* en las producciones industriales, a la vez que exponen la necesidad de exhibir novedades formales, temáticas y narrativas en sus creaciones en un contexto que demandaba transformaciones en una industria que ya mostraba claros síntomas de anquilosamiento. Ostensiblemente las demostraciones de violencia, sexo y deformaciones de la realidad hayan sido expresiones de la necesidad de atraer público a las salas. No obstante, las mismas resultan de gran interés, pues exponen los intentos de llevar al límite las propuestas genéricas y estilísticas del cine negro. En ese sentido, los protagonistas se presentan como seres débiles, capaces de cometer acciones intempestivas y fatalistas, pero que a la vez son cuestionadas por los mismos como hechos fortuitos

del destino. Tal cuestionamiento va de la mano de experiencias que escapan de lo cotidiano, como es en el caso de *Culpable* la presencia de la “voz de la conciencia” que le permite al protagonista transitar hechos pasados de su vida y hasta experimentar una nueva, y en *El rufián* las visiones de la bola de cristal que le indican a Florelle/Isabel el momento y el responsable de su muerte. Por ello, lo onírico cobra relevancia en estas películas: la tangibilidad de un mundo que huye de las reglas aceptadas por la sociedad hace que los protagonistas actúen con niveles de ansiedad inusitados. La violencia (que incluye la muerte de niños en planos enteros, golpes a mujeres y acribillamientos sangrientos) también resulta en estas películas un hecho impactante que parece trascender las barreras de lo real-cotidiano al ser presentada sin ocultamientos ni sutilezas, y resulta particular en un período en el cual la censura oficial —implementada desde 1958 y con orígenes en la Dirección de Cine de la Acción Católica Argentina— calificaba y prohibía películas de alto contenido erótico y violento (Ramírez Llorens, 2016). En cuanto a la puesta en escena, ambas películas parecen representar cabalmente las pautas estilísticas del cine negro cristalizadas en su período más álgido: abundan las escenas en espacios donde la habitabilidad resulta casi imposible (como *boîtes*, pensiones, prostíbulos y edificios abandonados), calles nocturnas cargadas de eventos climáticos adversos, y la iluminación se conjuga con puestas de cámara y angulaciones que arrojan al espectador a una inestabilidad generalizada, que se acentúa con los ritmos de montaje muchas veces frenéticos que tienen lugar en secuencias de tiroteos (como en *Culpable*) o persecuciones en lugares inhóspitos (en *El rufián*). Por todo ello, estas películas deben ser comprendidas como esfuerzos de realizadores con una impronta personal de producción *noir* donde ellos despliegan su creatividad y deseo por extremar sus recursos formales, estéticos y narrativos en un momento crucial de la cinematografía argentina.

### **Puntos clave de la Generación *noire***

En las XI Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política realizadas en Tandil en junio de 2020, Román Setton presentó la conferencia “Una Generación *Noire*” en la cual exhibió los puntos de contacto entre la producción de *film noir* en Argentina y los temas, valores, elementos y construcciones de personajes en las películas de la Generación del 60. Entre las películas del conjunto, reconoce a *Alias Gardelito* de Lautaro Murúa como aquella que contiene la mayor cantidad de elementos afines al *noir*. Por otra parte, Setton sostiene que “la Generación del 60 es el momento del cine que extrae mayores consecuencias del cine negro y que aborda con mayor vigor la perspectiva del *noir* en su concepción del mundo y en su concepción del cine” (Facultad de Arte – UNICEN, 2020, 17m52s). A su vez, afirma que las ideas de dislocación y de independencia forzada características del

modo de producción de esta Generación hacen que exista en los films una preeminencia del individuo. Asimismo, reconoce —siguiendo la concepción del cine de *gangsters de* Robert Warshow (2002)— que en films como el de Lautaro Murúa, todos los personajes de la sociedad se han convertido en *gangsters*, con lo cual la posibilidad de vínculos significativos entre los personajes se ve impedida. Por otro lado, también identifica cómo el aspecto onírico del *noir* toma preponderancia en esas películas al convertir los sueños en pesadillas. Por todo ello, Setton advierte en los films “un pesimismo radical en el modo de contar las historias, en el modo de mirar el mundo, en el modo de concebir la realidad de la Argentina contemporánea” (Facultad de Arte – UNICEN, 2020, 25m40s) que abarca a toda la generación como una totalidad social. En tal sentido es que adquiere centralidad la ciudad, en particular aquellos espacios que no fueron mostrados en el cine anterior. Además, el elemento de la ambigüedad moral del *noir* es revelado en los films mediante el respeto al “imperativo de la modernidad formal” (Facultad de Arte – UNICEN, 2020, 30m07s); es decir, el abandono de las pautas genéricas formales estandarizadas durante el cine del período clásico-industrial, tal como se puede observar en las obras de Manuel Antín. Por último, señala la preeminencia de las figuras femeninas en los films de la Generación del 60, donde los hombres pululan alrededor de esas mujeres, para encontrar definitivamente “engaño, traición, frustración o muerte” (Facultad de Arte – UNICEN, 2020, 32m15s). En síntesis, Setton revela que perviven en el cine de la Generación del 60 una buena cantidad de elementos del *film noir*, como los

[...]personajes, que son en general un grupo de traidores, este carácter pusilánime, precario de los personajes criminales, la poesía de la muerte, el basural, la poesía urbana, el pesimismo fundamentalmente, la ciudad como espejo del alma, la corrupción política como un elemento fundamental, la disolución de los vínculos familiares y laborales, la ambigüedad moral y gnoseológica y, por último, el mundo como una totalidad criminal. (Facultad de Arte – UNICEN, 2020, 54m17s)

La intención de este apartado es, a través del diálogo con el trabajo de Setton, considerar cómo *Alias Gardelito*, junto con *Los venerables todos*, son los films que más fielmente representan aquello que este autor enumeró en su conferencia. Pero antes de profundizar en el análisis, conviene detenerse en una obra trascendental del período que nos convoca en este capítulo, *La casa del ángel*, film de Leopoldo Torre Nilsson estrenado en 1957, y cuya influencia en la Generación del 60 fue determinante para el tipo de obras que los noveles directores intentarían realizar:

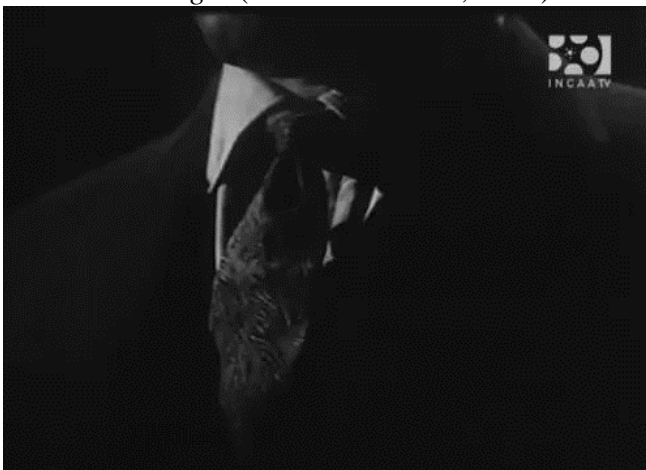
La presencia de Leopoldo Torre Nilsson [...] marcaba la posibilidad de un cine artístico a contrapelo del mercado en nuestro país. [...] Pero la relación entre Torre Nilsson y la generación no es unidireccional; el mismo Torre Nilsson buscó el diálogo con los novísimos y afrontó temas

tales como el enfrentamiento generacional, el *spleen* de la clase media, la huida de la ciudad hostil. [...] Pero más allá de esa función de eslabón, Torre Nilsson no se convierte en un padre de la generación. [...] Torre Nilsson se incorpora al amplio y difuso grupo como uno más (Aguilar, 2005, p. 90).

Un director que, a la vez que sirve como “maestro y defensor de la generación” (Bernini, 2000, p. 73) se une a ese movimiento multiforme, indica la particular continuidad que tiene lugar en ese período del cine argentino. Continuidad que sugiere a la vez una idea y política de un cine argentino pensado desde lo individual, en el que la imagen daba cuenta de una expresividad subjetiva e interrogadora. Asimismo, cabe destacar que la práctica genérica del *noir* por parte de este realizador venía llevándose a cabo desde sus primeras obras como en *El crimen de Oribe* (1950) y *Días de odio* (1954). Sin embargo, su película de 1957, que como indicamos al principio de este capítulo consistió en una bisagra en la producción nacional, agrega características renovadoras no sólo a su obra sino también a la totalidad del cine argentino. Entre los rasgos particulares e innovadores se encuentran marcas de la subjetividad que inscriben una feminidad activa: “por un lado, el punto de vista de la protagonista es el hilo conductor de la trama; por otro lado, su mirada se mueve al ritmo de la curiosidad” (Kratje, 2016, p. 2). El film se estructura a partir de la narración de Ana, la hija de un político aristócrata de los años veinte en Buenos Aires, quien (luego de que hayan pasado por la pantalla los títulos del film delante de imágenes del hogar de la protagonista que son retratadas expresivamente y que, junto a la música compuesta por Juan Carlos Paz, generan una sensación de incertidumbre) inicia una narración de su pubertad en el hogar paterno. La misma tiene lugar y describe —acompañada de planos detalle de los movimientos y elementos involucrados en la escena— el momento en que su padre toma un café con Pablo, su colaborador partidario. La escena utiliza un montaje deliberado para expresar los detalles en los que repara la joven al enfrentarse a la presencia intimidante y atrayente del joven político, que —como veremos luego— tensionará sus basamentos morales y sexuales (Figuras 240 y 241).

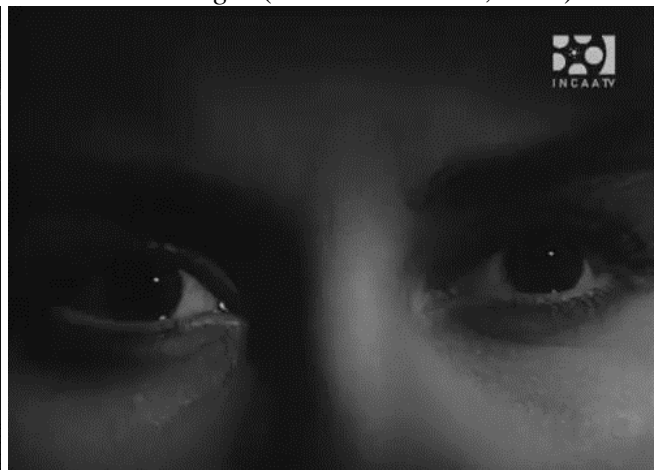
**Figura 240**

*La casa del ángel* (L. Torre Nilsson, 1957)



**Figura 241**

*La casa del ángel* (L. Torre Nilsson, 1957)



Ana es, siguiendo a Eugenia Guevara (2018), una niña deseante, trasgrede las barreras de lo esperado culturalmente en cuanto a roles de género, pero recibe como castigo el descubrimiento de una sexualidad violenta (que se desarrolla de una manera similar a *Días de odio*) y el derribamiento de sus ilusiones infantiles. Por otro lado —atendiendo a las afirmaciones de Marcos Zangrandi (2005)— Torre Nilsson adapta el relato de su compañera, la escritora Beatriz Guido. Esto da cuenta de “la emergencia del gótico en una estética modernista y su pasaje a la pantalla de la mano innovadora de Torre” (2005, p. 4). Vastos elementos del relato demuestran su pertenencia a ese género, en particular el encierro femenino, el deseo masculino que obtura las posibilidades de huida de la mujer y la posibilidad de la inestabilidad mental y la locura como resultado del cautiverio. Las películas de este período de la filmografía de Torre Nilsson (*La casa del ángel*, *La caída* de 1959 y *La mano en la trampa* de 1961) se desarrollan en hogares herméticos, oscuros, sórdidos, donde los sonidos se cuelan por los amplios pasillos y galerías cuyos cielorrasos no se pueden atisbar. Por un lado, como sostiene Claudio España (1998) y retoma Zangrandi, “la casa es trampa sin salida, pero de la clase media, desestabilizada y reestructurada desde la emergencia de las clases populares durante la década peronista” (2005, p. 9); por el otro, Ana Amado (2002) aduce que se concede “al espacio doméstico la representación de formas de poder sin localización precisa. [...] en lo doméstico, circula también el deseo mal orientado de las mujeres que las conduce a su desastre personal” (2002, p. 46). Allí, el acceso a la identidad sexual por parte de una adolescente se vuelve siniestro y se acentúa por las restricciones que impone la madre de Ana, que obligan a la joven a llevar a tener una actitud activa y decidida para quebrar esos límites. El miedo, rasgo fundamental de las películas claustrofóbicas de Torre Nilsson, se hace presente en *La casa del ángel* desde la primera escena, la protagonista (quien se enfrenta con temor a su padre y al hombre que despierta su deseo, pero acaba por abusar de ella) recuerda el pasado a través de la narración que activa el *flashback*. Sin embargo, a pesar de ser “incapaz de salir del miedo (“el temblor”), que contrasta con ese universo previo que tiene la apariencia de completitud y bienestar” (Zangrandi, 2005, p. 12), Ana es dueña de sus recuerdos que le permiten trascender las barreras domésticas, pero en lugar de liberarse, emanciparse y vivir su deseo de manera voluntaria, la protagonista se vuelve indeterminada, fantasmática, “en estado de perdición” (Zangrandi, 2005, p. 13). El final del film, “una construcción que elude el cierre narrativo, y en el que la heroína queda invariablemente a medio camino entre la sujeción sexual y la deriva de su deseo” (Amado, 2002, p. 49), suscita tres elementos cruciales del relato: en primer lugar la protagonista sufre una transformación que anticipa la presencia de una mujer nueva dentro de los intersticios de la “moral religiosa tradicional; la demarcación difusa de lo público y lo privado, a partir del ritual del duelo precedido por la violación; y la conflictiva construcción del deseo de ficción con respecto a la lectura y el cine” (Kratje, 2016, p. 3). En toda esta caracterización de los rasgos temáticos y estéticos de la

forma narrativa del film, así como en aquellos que atañen a la personalidad de la protagonista, es posible visibilizar una impronta muy posiblemente adquirida del *noir*. Ya habíamos indicado cómo Jean-Pierre Esquenazi (2018) señala certeramente el vínculo semántico y sintáctico que aproxima a las categorías *noir* y gótico y se pregunta si el primero no podría ser pensado como una faceta del segundo:

Traslado desde un mundo “normal” hacia un mundo aparentemente sin salida; enclaustramiento de un personaje débil pero sensible o soñador en ese mundo plagado de tinieblas como consecuencia de un encuentro conmovedor o transgresor, el cual despierta el deseo del personaje o despierta al personaje en el deseo; revelación del carácter laberíntico y engañoso de ese otro mundo: el itinerario de la heroína gótica se parece punto por punto al del *weak guy* del *film noir*. [...] La afinidad entre ambos géneros es visible en los motivos: los del gótico fueron extrapolados en la representación de la ciudad gótica. [...] De ese modo, el castillo gótico es reemplazado por la gran metrópolis (Esquenazi, 2018, p. 287).

La película de Torre Nilsson entonces parece retomar elementos del gótico (que habían sido recuperados por el cine negro) y darles un giro modernizador, que en ese sentido adquiere riqueza no sólo al ser la expresión de un realizador que se esforzaba en manifestar una voluntad autoral, sino que, además, recupera, en su intención estilística, algunas cualidades del cine negro. En ese sentido, Ana, al presentarse a sí misma como sujeto deseante, cae presa de la idealización masculina y si bien es una expresión de rebeldía frente a la rigidez que impone la religiosidad impuesta por la madre y el orden tradicional patriarcal que atribuye su padre, su idealización tiene más que ver con el acceso a un mundo soñado, tal como expresa la escena en la que asiste al cine con su tía y por accidente se convierten en espectadoras de un film protagonizado por Rudolph Valentino (Figura 242). El cine es presentado como un mundo al cual se puede acceder a través del deseo, pero a la vez ese mundo coincide con las descripciones que su tía hace del infierno, y contrasta con la lectura de la Biblia que hace su prima, donde interpretan que “el amor no es pecado”. Eventualmente, el encuentro entre Ana y Pablo hará tangible la violencia durante la noche previa al duelo en el que el joven político deberá defender su honor. Pablo carga con su cuota de debilidad masculina a partir de los mandatos sociales que parecen conducirlo a incorporarse al selecto mundo de la política, en el cual deberían regir la libertad individual, los valores democráticos y la defensa abierta de estos últimos. En realidad, esos aspectos conforman un velo detrás del cual la corrupción se propaga como las llamas que queman las cortinas del establecimiento donde tiene lugar una de las fiestas que sus correligionarios organizan clandestinamente (Figura 243).

**Figura 242***La casa del ángel* (L. Torre Nilsson, 1957)**Figura 243***La casa del ángel* (L. Torre Nilsson, 1957)

En ese sentido, Pablo también es víctima del miedo y ese temor a perder la vida en el duelo lo lleva a actuar guiado por los más bajos instintos humanos y cometer la violación de la joven. Por último, la propuesta visual del film hace uso de una fotografía particularmente alusiva a las películas del cine negro del período clásico (no sólo de Argentina sino en Estados Unidos). La iluminación basada en claroscuros, con altos contrastes, junto con angulaciones de cámara picadas y uso de lentes que proporcionan planos cercanos a los rostros, son puestas en marcha al interior del espacio doméstico y sus recintos (como parques, terrazas y jardines) (Figuras 244 y 245); el exterior, en cambio, —las pocas veces que aparece— lo hace de manera un poco más naturalista, a partir de la aparición de personajes ajenos al círculo íntimo familiar o políticos, como los niños que se burlan de Ana del otro lado de las rejas de su casa y el taxista que lleva a la muchacha, su madre y sus hermanas a su casa luego de un evento, quien se mofa de sus características al llamarlas “monjas” (Figura 246). Sin pretender que la realidad ajena al hogar sea figurada como una manifestación de un mundo idílico, el exterior para Ana parece ser una incógnita, un misterio, tal como lo demuestran la neutralidad de las composiciones de cuadros, la iluminación y las puestas en escena, al contrario de la presentación formal del interior de la casa, donde afloran los conflictos y las turbiedades (Figura 247). De algún modo, el espacio doméstico absorbe los aspectos más sórdidos y alienantes del mundo exterior que habían sido determinantes en el *noir* y los hace confluír con el ardiente deseo de la protagonista, que da por resultado una atmósfera atosigante y claustrofóbica.

**Figura 244***La casa del ángel* (L. Torre Nilsson, 1957)**Figura 245***La casa del ángel* (L. Torre Nilsson, 1957)**Figura 246***La casa del ángel* (L. Torre Nilsson, 1957)**Figura 247***La casa del ángel* (L. Torre Nilsson, 1957)

No resulta entonces contradictorio coincidir con Emilio Bernini (2000) cuando reconoce en *Alias Gardelito* (1961) rasgos del *noir* intervenidos por la mirada de Leopoldo Torre Nilsson: “esa tendencia a la rarefacción en negro de la primera secuencia de *La casa del ángel* (Nilsson, 1957) (...) es formalmente semejante a la escena del basural que abre y cierra *Alias Gardelito*” (2000, p. 78). A pesar de su declarada afición por la obra de su maestro Torre Nilsson —un consciente autor con la convicción de producir relatos donde a través de la mirada individuada y subjetivada creaba mundos interiores de los protagonistas— Murúa sostenía que el cine debía apelar a un realismo lo más posiblemente cercano a la recreación de la realidad. La razón de ese posicionamiento se basaba en la creencia del cineasta en la obligación de “servir a su medio, a su comunidad, a su pueblo, en el sobreentendido de que su obra tiene una vigencia mayor o menor pero que si no la realizara quedaría sin hacerse” (García, 2003, p. 204). En ese sentido, la interpretación que este director hace del cine le da a la actividad de producir películas un cariz de indispensabilidad, llevando la atención a los espacios que la vida urbana elige no presentar, tal como se puede apreciar en su primera película, *Shunko* (1960),



que trata sobre las complicaciones de un maestro en una zona rural del Norte de Argentina. Sin embargo, el interés por la marginalidad se profundiza en su segundo film, *Alias Gardelito*, una adaptación de un relato de Bernardo Kordon, cuyo protagonista posee un “deseo de ‘salvarse’ (...) que lo lleva a la traición que le provoca la muerte, precisamente a manos de quien lo ha iniciado en la delincuencia” (García, 2003, p. 204). En esa película el destino de marginalidad del personaje principal parece inescapable y se cierne sobre el muchacho en un relato que alude a la circularidad no sólo en el basural en el cual inicia y finaliza (Figura 248), sino que la vida misma del personaje tiene su génesis y cierre en ese espacio, expresado a partir de un sueño que el protagonista experimenta durante un momento de la película: una imagen de su infancia en la que recorre junto su padre un basural similar a aquel en el que eventualmente es arrojado agonizante (Figura 249). Imagen que se repite una vez más en el final del film y que remite a la reprenda que su tío le propina: “te recogimos de la basura y seguís siendo un *ciruja*.<sup>225</sup> Vivís de las sobras”.

**Figura 248**

*Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961)



**Figura 249**

*Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961)



Silvia Woszezenczuk (2016) afirma que la obra de Murúa (en especial sus dos primeras películas) hace gala de una “estética de la marginalidad”: por un lado, representa la desazón contemporánea a su producción fílmica, que consiste en el impacto de la proscripción del peronismo, el fracaso de Frondizi y la consecuente vulnerabilidad democrática, además de la dificultad técnica y social de la modernización, el ascenso de los movimientos que se debatían acerca del nivel de compromiso político y los temores de un conservadurismo que asociaba los movimientos juveniles al ascenso del comunismo en Latinoamérica. Por el otro, Murúa configura los márgenes como “una dimensión descentrada y de riesgo, habitada por una *otredad* que difícilmente pueda escapar a los determinismos sociales sin alcanzar clara conciencia de su situación y de la necesidad de una acción transformadora conjunta” (Woszezenczuk, 2016, p. 6). La marginalidad —según la misma autora—

<sup>225</sup> Quien subsiste a través del recogimiento de cacharros y sobrantes en basurales y cestos de residuos.

posee una cualidad difusa, fluctuante, donde las reglas son transgredidas y se vuelve así una forma de resistencia. Por otro lado, Woszezenczuk arguye certeramente que *Alias Gardelito* es un

[...] *film noir* mestizo, conformando un espacio periférico pero, también, de una marginalidad delictiva que excede las barreras contaminando todos los estratos sociales. [...] Murúa pone en pantalla el síntoma de una sociedad en descomposición, las contradicciones éticas que esconde la alineación acelerada con el desarrollo capitalista, el diagnóstico de un sujeto social subterráneo y escindido tratando de demostrar su existencia borrosa, como parte de un sistema que se empeña en mirar hacia otro lado (Woszezenczuk, 2016, p. 18).

Asimismo, Marcelo Cerdá (2009) insiste en el carácter crítico que puede asignársele a la Generación del 60 al sostener que muchas de sus suposiciones acerca de la modernización pueden ser asociadas a las proposiciones de la Teoría de la Dependencia, reformista y progresista “confiada en el accionar de la nueva generación y cuyo compromiso social dejaba al intelectual en su lugar de clase originario, renovación burguesa realizada dentro del sistema y que ignoraba al auténtico agente del cambio social: el Pueblo” (2009, p. 318). No obstante, *Alias Gardelito* resulta un film particular ya que, como Cerdá señala, se remarca la exploración de personajes que forman parte de la sociedad, pero son invisibilizados y muchas veces elididos, a la vez que se investigan los engranajes del poder y las relaciones de dominio entre los miembros de un estrato social pocas veces representado, sujetos para quienes la traición, el robo y el asesinato significan acciones necesarias para el ascenso en el escalafón de su círculo social. Luego del *flashback* inicial, la película se vuelve un seguimiento de Toribio Torres, el personaje principal, y la forma en la que vive en el mundo. Somos guiados a partir de una narración *over* que solamente escuchamos al inicio del film (luego de asistir al descarte de su cuerpo en el basural) y que refiere al odio que profiere a Fiasini,<sup>226</sup> un secuaz en el delito y posterior asesino del joven. A continuación, exploraremos escenas de la vida cotidiana del protagonista, como el *engrupimiento*<sup>227</sup> a un conjunto de víctimas, el cobro de un cheque y el posterior arrebato de ese cheque por Fiasini y sus superiores en el conjunto de delincuentes, para luego ocultarse a pedido de su secuaz. En su barrio reconocemos los vínculos afectivos del protagonista, primero con una vecina, quien en primera instancia parece representar un interés romántico para Toribio, pero luego descubriremos (a partir de una escena onírica) que sus intenciones son prostituirla (Figura 250). En segundo lugar, el deseo de volverse famoso contrasta con la realidad doméstica y barrial: mientras sus amigos —desde una ingenuidad asociada a la amistad— lo alientan para que se convierta en cantante de tango profesional, su familia adoptiva (compuesta de sus tíos) lo insta a trabajar en una ferretería. Dentro de

<sup>226</sup> “A veces el odio une más que la amistad”.

<sup>227</sup> “Engrupir: 1. tr. coloq. Arg., Chile y Ur. Hacer creer una mentira” (Real Academia Española, s.f., definición 1).

la tríada de opciones que *Gardelito* contempla para su subsistencia (la delincuencia, la fama artística y el trabajo en un comercio), el protagonista privilegia sus habilidades como “cuentero”,<sup>228</sup> de la cual goza y se enorgullece en el relato de Kordon pero que, de acuerdo a Lucía Rodríguez Riva (2020) en la película no alcanza esa conciencia al asociar al protagonista a “la noción de ‘antihéroe nuevaolístico’ (que) refiere a los renovados modos de actuación que planteaban una estética despojada, ascética y poco empática para la construcción de cierto tipo de personajes” (2020, p. 170). El carácter trágico —como sostiene la autora— de la picardía del personaje principal tiene que ver con la necesidad de comprender sus decisiones y estrategias de supervivencia en un mundo donde la traición, el robo y el asesinato se han convertido en moneda corriente. Así, los personajes escapan a la clasificación bueno-malo y representan un síntoma de la descomposición social del período. La caracterización del personaje principal opera desde el distanciamiento con respecto al espectador, profundizado una vez que somos testigos de la traición a su amigo Picayo, a quien cautivó para instarlo a seguir una carrera como boxeador, y más tarde, al aprovecharse de sus asociaciones en la pensión en la cual habita un cuarto, donde roba joyas de una prostituta que se encariña con él y comida de un cocinero provinciano. La culminación de su ascenso en la vida criminal se da cuando se asocia a Fiasini para robar autopartes importadas en la aduana, una operación que implica a miembros de la clase alta industrial y a agentes de seguridad ex miembros de la Gestapo, en lo que parece ser una crítica a la modernización del desarrollismo. Esa actividad delictiva hace ascender la codicia de Toribio, quien cree poder conquistar a la esposa del Ingeniero, el jefe de la operación, y también robar las ganancias obtenidas por la venta de autopartes contrabandeadas. Esto provoca la bronca de Picayo, quien eventualmente delata a *Gardelito*. Una vez tendida la trampa final en el encuentro con su amigo, éste le expresa lo que realmente siente por el protagonista: “vos te creés muy vivo, siempre te reíste de mí. (...) Vos viviste siempre solo, sin confiar en nadie y sin que nadie confiara en vos”. Seguidamente, Picayo sostiene a Toribio mientras Fiasini le dispara y luego arrojan el cuerpo desde el auto en el que transitan por el basural, dando cierre al film, momento en el cual se repite la imagen de la infancia del protagonista en un espacio similar (Figura 251). El sostenimiento por los brazos de parte del amigo de *Gardelito* funciona como una crucifixión plebeya, la traición que le permitió al protagonista sobrevivir en un mundo sin reglas claras acaba por ser plasmada por parte del “bondadoso” Picayo, quien entrega su voluntad a Fiasini, y es así una violencia que resulta más melancólica que chocante.

---

<sup>228</sup> Que, como menciona Lucía Rodríguez Riva (2020) “es la forma en la que se percibe y se presenta” (2020, p. 169) en el relato original de Bernardo Kordon.

**Figura 250***Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961)**Figura 251***Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961)

Esa conclusión es un final esperable para la vida del embustero Toribio, para quien las ilusiones de éxito y codicia resultan más importantes que los vínculos afectivos. El carácter *soñador* es un rasgo distintivo del protagonista, ya que *Gardelito* pretende vivir una vida *de sueños* en la que es un cantante de tangos famoso<sup>229</sup> y obtiene grandes sumas de dinero. Sin embargo, en las ocasiones del film en las que el personaje principal ingresa a sus sueños, estos mismos imponen sobre el muchacho un malestar que lo aleja de sus ideales: el recuerdo de su padre castigándolo en el basural cuando encuentra un muñeco entre los residuos y el forzamiento a la prostitución de su joven vecina cuentan con un diseño sonoro atonal que no permiten relacionar lo onírico a la felicidad. En el intento de reproducir una realidad compleja, ascética y amoral, en un espacio que parece expulsar a quien quiera habitarlo, Murúa logró crear un *noir* —a pesar de que George y Meneses (2017) categorizan a esta obra como un *neo-noir*— adecuado a los tiempos que corrían en el país. El director, quien sentía “una profunda aversión por la vida de ciudad (...) donde se dan todas las posibilidades pero también todos los riesgos y crueldades” (García, 2003, p. 198) creó un espacio urbano hostil y de difícil adaptación, revelado en los recorridos del protagonista desde su barrio al centro, tránsitos que exponen lugares reconocibles de Buenos Aires (como el Congreso de la Nación o la Plaza de Mayo), pero cuya fotografía los torna extraños (Figuras 252 y 253), ejemplos de lo que Lucía Rodríguez Riva (2020) llama “marginalidad en el centro” (2020, p. 173), y a la vez, como sugiere Woszezenczuk (2016), el barrio propio tampoco es percibido como la posibilidad de un hogar, “que Toribio desprecia porque le devuelve la imagen de sí mismo y la imposición del sacrificio de un trabajo decente. Pero sea cual fuere, una geografía imperfecta, fragmentada y parcial es la que rige todos los espacios de la película” (2016, p. 20) (Figuras 254 y 255).

<sup>229</sup> Vale decir que para el momento en que la película fue estrenada, el tango dejaba de ser la música popular más importante del país, siendo reemplazada por el rock & roll.

**Figura 252***Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961)**Figura 253***Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961)**Figura 254***Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961)**Figura 255***Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961)

Tal representación de la ciudad y los espacios habitables recuerdan a la manera en que Vivian Sobchack (1998) reconoce que los hogares no son frecuentes en las películas de cine negro: abundan las habitaciones de moteles, pensiones, bares y departamentos temporarios, el hogar ha sido perdido o está en riesgo de desaparecer. En definitiva, este film de Murúa parece incorporarse a la filmografía *noir* de Argentina a partir de la herencia estética y formal de Torre Nilsson y sus contemporáneos a la vez que recoge aspectos de obras pasadas donde existían personajes ambiciosos y muchachos marginados, como *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949) y *Barrio gris* (Mario Soffici, 1954), aunque elide las marcaciones claras de defectos y virtudes de sus respectivos protagonistas.

La obra de Manuel Antín cobra una particular relevancia en el marco de la Generación del 60, su filmografía es exponente de aquella tendencia que privilegiaba las *historias menores*, pero en las que la “ambigüedad de la imagen” (Bernini, 2000, p. 85) tiene preponderancia por sobre el relato, a través de la intensificación de las temáticas contemporáneas llevadas hasta la abstracción. En su

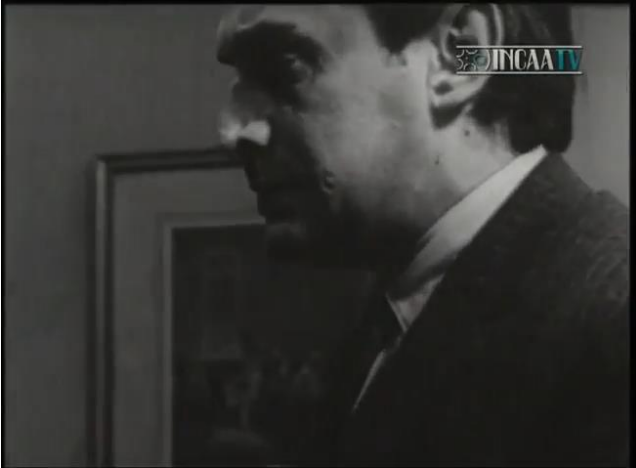
filmografía, la lectura de Cortázar funcionará como un complemento del extrañamiento que su uso de la imagen cinematográfica expone. Asimismo, el triángulo de afectos que dispone entre los personajes principales de sus películas resulta determinante y alcanza su culminación en *Los venerables todos* (1962), donde los protagonistas se vinculan en un presente que no depende “tanto de lo sucedido como de los lazos actuales, aunque alguna vez estos se hayan establecido. (...) Detenerse en su pasado, en la trama pasional o patética de los vínculos es la tendencia de todos sus films del período” (Bernini, 2000, p. 86). La película articula el vínculo entre Ismael, Lucas, Dora y el resto de los miembros del grupo que lidera el segundo, en una red que pone al primero en el centro en un lugar de debilidad, particularmente por su frágil voluntad, de la cual gran parte de quienes conforman el conjunto de hombres se aprovechan para hacer bromas a costa suya, y en segundo lugar, por la forma en que la mujer cuestiona el vínculo afectivo con Ismael, quien eventualmente se relaciona con Lucas, en lo que parece ser otra demostración del liderazgo agresivo y ventajista del jefe del grupo. Gonzalo Aguilar (2005) reconoce el modo en que el deseo de las mujeres es acentuado en las películas de Antín, y entiende a Dora como una *mujer-venerada*, esto es mediante “un cuerpo femenino que la cámara quiere atrapar en insistentes primeros planos y con un maquillaje que acentúa sus relieves, los hombres pululan en los films de Antín, pero siempre en función de los deseos de las mujeres” (2005, p. 94). En *Los venerables todos*, esta feminidad se hace presente, como *mujer fatal a su pesar*, ya que son las decisiones de los hombres las que ponen en tensión su deseo, el cual suele complicar los lazos que alguna vez existieron entre ellos. La diferencia fundamental con las películas del cine negro clásico reside en que, mientras en las películas anteriores las mujeres fatales solían ser conscientes del uso de su sexualidad y deseo para lograr que los hombres actúen bajo su influjo y cometan decisiones trágicas, en el film de Antín, Dora intenta que su deseo no arruine la vida de Ismael, incluso si ella misma reconoce el efecto letal de su vínculo con el débil protagonista y el resto del grupo, con quienes también comparte su sexualidad. Las advertencias resultan triviales, pues la infidelidad de Dora es uno de los alicientes para la eventual lucha entre Ismael y Lucas, que termina con la muerte del último.

Antín logra representar la red de vínculos que forman los personajes del film a partir de una puesta en escena y montaje fragmentados y complejos, pero que consiguen a su vez conformar una “estilización poética de la realidad y la construcción de un mundo visual capaz de representar la subjetividad y la relación con el tiempo y los mecanismos emocionales de la memoria” (Félix-Didier, 2003b, p. 40). Tal utilización de recursos formales le valió la crítica de aquellos que vieron en su estilo una imitación de las tendencias cinematográficas europeas, a la vez que fue condenada por no sumarse a un compromiso político a causa de su mirada estetizante y elitista. No obstante, por ese esfuerzo en presentar un estilo propio, su obra emerge como una de las más particulares de la generación y, en su

film de 1962, tiene lugar un número de ocasiones que dan cuenta de ello, por ejemplo, el inicio de un *flashback* durante un mismo plano, sin que medie un corte entre una escena y la otra, en una instancia que alude a las operaciones mentales de memoria, asociadas a los afectos de los personajes (Figuras 256 y 257).

**Figura 256**

*Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962)



**Figura 257**

*Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962)



Seguidamente la película alternará entre escenas y secuencias que tienen lugar en otras temporalidades, sin que el film se restrinja a una linealidad cronológica única, ya que la subjetividad rige el relato que se basa en la tentativa de los protagonistas por percibir la cadena de hechos que condujo al enfrentamiento final entre Ismael y Lucas. La opacidad formal del film se conjuga con la temática afectiva: la película pretende comprender las dinámicas hacia adentro de los grupos, revelar qué es aquello que vuelve a un hombre “fuerte” entre sus pares, cuál es la razón por la que un conjunto puede dominar la voluntad de una persona, hasta qué punto llegan los límites de la confianza, cuánto puede aguantar un hombre débil del cual se mofan todos los miembros de una banda y, en definitiva, la naturaleza de los afectos que unen a las personas. Al mismo tiempo que indaga en esas cuestiones, Antín también quiere interpelar la coyuntura contemporánea, incluso si no lo hace de una manera tan deliberada como Murúa lo hacía en sus exploraciones sociales. A pesar de ello, este director se sirve del contexto para la caracterización del grupo y de su líder:

Aquellas escasas referencias aparecen hilvanando una intriga propia, la personal manera de hacer suyo el conflicto propio de la Generación del 60 y su modo de resolverlo. [...] En el pasado, el líder del grupo [...] había sufrido la persecución del peronismo y había sido torturado por oponerse al régimen; en el pasado además, los amigos quisieron hacer una revolución, una comunidad que dominara el mundo; pero de esas marcas contextuales, pliegues por los cuales lo social y lo histórico tienen cabida, no resta más que la mención, puesto que es la abstracta mecánica grupal, borrada de todo referente, únicamente la que subsiste (Cerdá, 2009, p. 342-343).

Parecería ser entonces que la negritud ocupa un lugar de cohesión de los elementos que refieren al entorno, a la vez que viene dada por los mismos. Es un malestar generalizado que se convierte en atmósfera total: los lazos oscurecidos y abstraídos, tangibles y torcidos por los miembros del grupo resultan la trampa letal para los mismos. Durante el desarrollo del film somos testigos de ocasiones en las cuales otros miembros del grupo (como Efraín y Quesada) actúan bajo dirección de Lucas para que Ismael caiga en distintas trampas que implican confiar en los vínculos del grupo. El avance y la profundización de las burlas que el líder del grupo organiza comienzan a tener cada vez más que ver con la posibilidad de que los demás participantes de la banda se vinculen afectiva y sexualmente con Dora, la novia de Ismael. La mujer opta por acceder a los encuentros sexuales con Lucas pues espera que ese accionar limite los intentos del líder por mofarse de su pareja. El resto de los partícipes del grupo comienzan a reaccionar de acuerdo a ese descubrimiento, al erosionar los lazos ya frágiles, y revelan así su verdadera naturaleza: Efraín revela su fascinación por Dora y la repulsión que le provoca la manipulación del líder, Quesada actúa obsecuentemente a las indicaciones de Lucas y recibe por ello insultos y humillación por parte del jefe, e Ismael le revela a Dora sus inseguridades respecto de la propia identidad, al consultarle si ella cree que él tiene “algo de santo”, una referencia a su carácter iluso e inocente. Por ello, como sugiere David Oubiña (1994) “la presencia de Dora es perturbadora. Si todos la desean es porque Ismael la posee y de esta manera se quiebra la perfecta simetría de paralelismos en donde nadie tiene otra cosa que las mutuas complicidades” (1994, p. 19). Tal vez esa sea la razón por la que Lucas es presentado varias veces armando “hombres de papel” que luego destruye con las mismas tijeras que utilizó para crearlos (Figura 258). Tijeras que eventualmente se convertirán en el arma asesina que utiliza Ismael para acabar con la vida de quien lo atormentó. Tal conclusión aporta un mayor grado de confusión al ya intrincado relato: los personajes principales se encierran en una habitación a oscuras, para certificar que —como expresa Dora— “quien salga de allí tendrá razón”. Es la imposición de una mirada sobre lo *real* de los vínculos del grupo aquello por lo que los protagonistas lucharán. La decisión de luchar en la oscuridad parece deberse —como sugiere Lucas— a la vergüenza que significaría para el líder que los demás lo vean muerto a manos del humillado Ismael. Éste último toma una actitud particular luego de esa muerte, parecería no hacerse cargo de lo que tuvo lugar dentro del cuarto, justificándolo al fin de una “crisis de sueño”, y expresando que la muerte de Lucas fue accidental. Ismael, quien se muestra aliviado al considerar que su tormento ha finalizado, convence al resto del grupo —quienes parecen exigir que se convierta en nuevo líder— que Lucas fue quien insertó involuntariamente la tijera en su abdomen. Luego de deshacerse del cuerpo de Lucas en un baldío, Ismael expresa que, si en sus sueños no apareciera el difunto líder, *nunca* habría de creer que el resto del grupo se burlaba de él. Luego de que el resto del grupo (las restantes cinco sombras —como dijera Lucas—) repitan la palabra “nunca”, una voz *over* perteneciente a Ismael suena



sobre el primer plano congelado del protagonista mirándose a sí mismo en un espejo mientras en *off* dice “nunca’ dije yo, pero en verdad, yo no hablaba” (Figura 259).

**Figura 258**

*Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962)



**Figura 259**

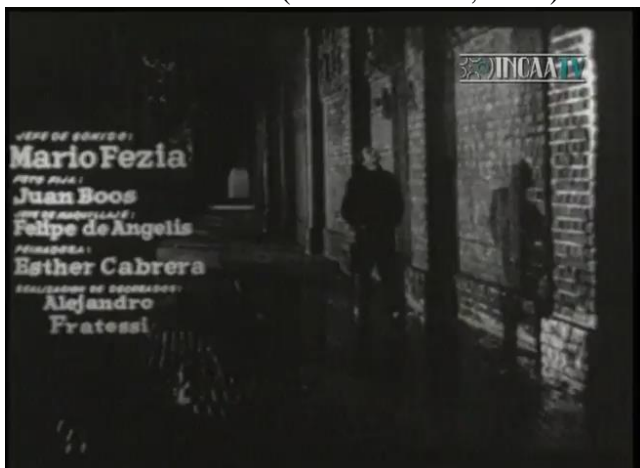
*Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962)



El film finaliza con la presentación de la cuestión acerca de si Ismael fue todo el tiempo honesto en la presentación de sí mismo. Tomamos al personaje como una especie de santo, un soñador —como se define a sí mismo en una charla con Quesada— que tardó demasiado tiempo en despertar a la realidad. En ese sentido, los espacios en los que se desarrolla el film parecen ser claves, la película parece tener lugar en “una ciudad de lluvia permanente, oscura, vacía, inhóspita, solitaria” (Oubiña, 1994, p. 19) de la cual emerge el protagonista en la primera escena (Figuras 260 y 261). Ismael aparenta ser una criatura producida por un entorno de malestar, cínico, sórdido y perturbador, una víctima perfecta para seres como Lucas, conspiradores y manipuladores. Sin embargo, hacia el final del film, Ismael arrastra a todos los miembros del grupo a su mundo, en el cual ya no existen objetos de valor (como el dinero o las posesiones), ni identificaciones ideológicas, ni vínculos afectivos significativos como amistades o amores, sino puro vaciamiento de sentido. El sueño (o bien, la pesadilla) engulle a sus miembros que deciden aceptar sin miramientos.

**Figura 260**

*Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962)



**Figura 261**

*Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962)



El mismo David Oubiña sugiere que en *Los venerables todos* “podría haber algo de la *Invasión* que Hugo Santiago realizará unos años después, si no fuera porque en los conjurados de Antín no hay ningún heroísmo” (1994, p. 18). Y su afirmación no carece de veracidad, ya que esa falta de heroicidad acaso sea el rasgo definitorio de los protagonistas de las películas que hemos analizado. A pesar de ser inocentes soñadores en el entorno hostil que los produjo, Gardelito e Ismael se diferencian en el destino al que sus vidas arriban. El primero cierra su ciclo al fallecer en el basural que fue parte de su infancia, sin poder cumplir su sueño de volverse un famoso cantante de tangos; el segundo impele a las personas a su alrededor a una indeterminación abstracta que desorienta a los sujetos y vuelve difusos los valores y arruina los lazos afectivos. Es en ese sentido que se vuelven películas de cine negro, construyen atmósferas insondables, insostenibles, insoportables, de las cuales los personajes no pueden salir: o bien perecen a causa de otros individuos pertenecientes a ese universo, o se sumergen por completo al malestar generalizado. La violencia en esas películas se suma a la angustia que se generaliza en el entorno que circunda a los personajes, no resulta chocante ni aterradora, sino infeliz, avergüenza tanto al que la sufre como al que la provoca: *Gardelito*, traicionado por su amigo, es sostenido por este mientras su ex colega lo ejecuta de un disparo, Ismael acuchilla a Lucas con una tijera y luego alega que fue una muerte accidental. Las mujeres también resultan personajes patéticos: en la película de Murúa funcionan como víctimas de las artimañas de Toribio, son llevadas a la prostitución o despojadas de sus pertenencias; y en el film de Antín, Dora es, según uno de los personajes, “el brazo ejecutor” de las bromas y la humillación de Ismael al irritar los vínculos a partir del deseo masculino que la vuelve objeto. No obstante, *Invasión* ofrecerá la culminación no sólo de esa tendencia, sino que a la vez confirmará el cierre del primer ciclo *noir* argentino, desde sus orígenes como una expresión de la industria que nutrió las fórmulas genéricas que habían comprobado ser provechosas, pasando por su capacidad de ser una herramienta creativa para directores que querían certificar sus capacidades estilísticas, hasta convertirse en una opción para quienes buscaron promover búsquedas estéticas y narrativas innovadoras y modos de producción divergentes en contextos dificultosos para la industria cinematográfica argentina.

La película de Hugo Santiago, que incluye colaboración en la escritura por parte de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, fue estrenada en octubre de 1969 y da cuenta de las transformaciones narrativas, formales y estéticas que los cineastas consideraron como opciones luego del golpe de Estado de 1966 que impuso una dictadura militar de corte conservador y católico comandada por el general Onganía. El film —según nos indican sus sobreimpresiones al inicio— tiene lugar en el año 1957 en una ciudad llamada Aquilea (Figura 262) y narra la historia de un reducido grupo de combatientes, comandados por un anciano llamado Don Porfirio que resisten la llegada de un enemigo

invasor multitudinario y de amplios recursos. Julián Herrera, el luchador más destacado del grupo y favorito de Porfirio, mantiene un vínculo afectivo con Irene, una mujer que se contacta con otro conjunto de combatientes más jóvenes, que realizan tareas bastante discretas. Tanto Irene como Herrera desconocen las acciones que uno y el otro llevan a cabo y menos aún saben que quien les ordena su accionar es el mismo Don Porfirio. A lo largo del film somos testigos tanto de la manera en la cual el reducido grupo de Herrera (conformado por Vildrac, Moon, Lebendiguer, Irala, Cachorro y Silva) combate con sus habilidades al invasor —al desbaratar el ingreso de recursos y logística del enemigo, infiltrarse en una de sus bases de comunicaciones y huir de la posterior persecución (Figura 263)— como de la forma en que cada uno de los miembros cae a causa de sus debilidades individuales. Eventualmente, en tanto uno por uno muere en situaciones que parecen haber sido producidas a su medida, Herrera se involucra cada vez más con la causa y con Irene, lo cual lo lleva a seguir la última misión encomendada por su superior: eliminar una torre transmisora instalada en un estadio de fútbol. Allí es emboscado por los invasores, quienes lo torturan y acaban con su vida (Figura 264). Luego de que Don Porfirio encuentre el cuerpo del protagonista en el campo de juego, vemos la palabra “fin” sobreprescribirse en la pantalla y, después de un corte a negro, un epílogo nos muestra al anciano junto a Irene repartir armas a los jóvenes con los que colaboraba la mujer. Inmediatamente uno de ellos dice “ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser de otra manera” y cuando Irene termina de entregar las armas, dirige su mirada hacia la dirección de la cámara, con lo que quiebra la ilusión de una cuarta pared, e interpela al espectador, para prontamente cortar a negro y dar fin a la película (Figura 265).

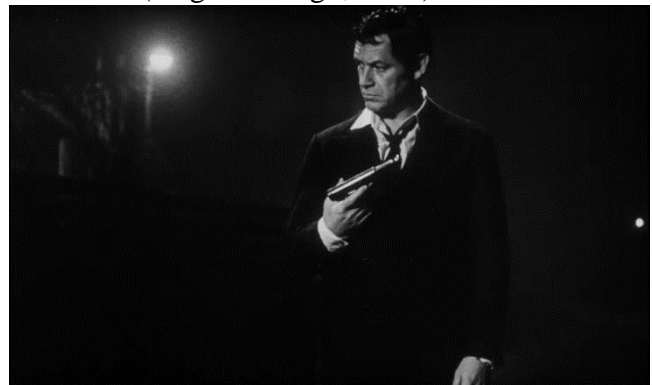
**Figura 262**

*Invasión* (Hugo Santiago, 1969)



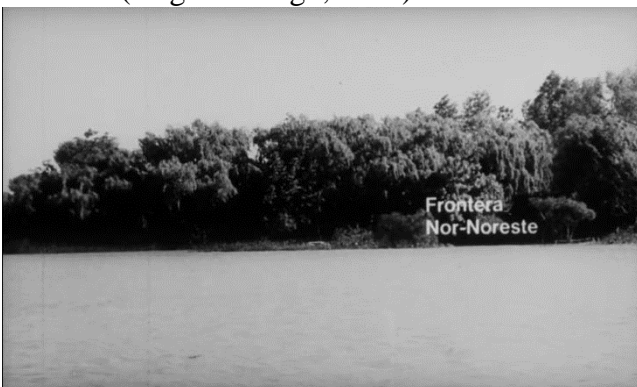
**Figura 263**

*Invasión* (Hugo Santiago, 1969)



**Figura 264***Invasión* (Hugo Santiago, 1969)**Figura 265***Invasión* (Hugo Santiago, 1969)

En primer lugar, resulta importante detenerse en los dos desplazamientos que realiza la película, el primero temporal y el segundo espacial. La inscripción inicial que propone la ubicación del cronotopo del film en Aquilea en el año 1957 significó —según los autores de la obra— un traslado cronológico y de locación que pretendió quitar significado social y político al relato. Sin embargo, a partir de esa intención de negación del sentido, la operación de desplazamiento hace que el “lector” —ya que el mismo Hugo Santiago (Yablón, 2003) asume y exige que su película de 1969 sea descifrada por un espectador que no sea pasivo— reconozca en la imagen que se le presenta una ciudad que le resulte familiar (ya que el horizonte sobre el cual se sobreimprimen las palabras es muy similar a aquel de Buenos Aires), pero despojada de aquello que podría hacer que vincule una interpretación contemporánea de los hechos del film: “ese mínimo desplazamiento de la representación es como una *consummatio mundi* que de pronto inaugura una serie nueva. Espacio atiborrado, barroco, Aquilea aparece como un lugar reconocible y extraño. (...) Una localidad inquietante y familiar a la vez” (Oubiña, 2015, p. 210). Esa ciudad está compuesta de espacios tomados de distintas latitudes —sitios dispares de Buenos Aires, sus suburbios y Córdoba (Figuras 266 y 267)— que componen una geografía fantástica, de allí el aspecto onírico que muchas veces le es adjudicado a la película: “la topografía de Aquilea, inscripta exactamente en el ‘plano en relieve’ que está en casa de Don Porfirio, pertenece a una ciudad de otro mundo (tan diferente como parecida), esto es, fantástica” (Yablón, 2003, p. 249).

**Figura 266***Invasión* (Hugo Santiago, 1969)**Figura 267***Invasión* (Hugo Santiago, 1969)

En tal sentido, —según Marcelo Cerdá (2011)—la película de Santiago deviene un artefacto cinematográfico, el cual pretende, a partir de las concepciones de la literatura y el cine que el director y Borges parecen compartir, tender a una neutralidad tanto en lo formal como en lo temático:

La neutralidad se juega en las formas. [...] En tal dirección, el film de Santiago propone itinerarios de lectura en los que interviene la competencia previa de los géneros y de sus hibridaciones, la familiaridad con la biblioteca borgeana, cierta placentera operatoria de un espectador habituado a interrogar a los textos por sus resistencias. [...] *Invasión* opera produciendo ausencias, elide, se repliega sobre el lenguaje, no para imponer un sentido definitivo y tranquilizador, sino para hacer del vacío la condición de su permanente posibilidad. [...] En términos de lo político, lo neutro no es una indiferencia frente al compromiso sino una “negación activa” expresada como dilación, retardo, apartamiento del mundo y expectación. [...] De ese modo lo político en *Invasión* asume la forma de su dimensión antagónica constitutiva: la discriminación amigo/enemigo [...], entendida como la formación de una identidad grupal, un *nosotros* opuesto a un *ellos*. (Cerdá, 2011, pp. 443-444)

La película sólo conectaría con aquello que existe hacia dentro de sí misma, de allí la forma simétrica que obtiene la organización de la trama, que está contenida en esa estructura compuesta por un relato *in decrescendo* y otro *in crescendo* (Cerdá, 2011): mientras los miembros del grupo de Herrera van cayendo uno por uno en muertes hechas a su medida como parte de una resistencia mínima de valerosos caballeros de la ciudad (Figura 268), el grupo de jóvenes con quien se contacta Irene —por otro lado— llevan adelante acciones secretas desde un lugar vedado a la cámara, ocultado por un largo muro de ladrillos, desde donde vemos generalmente a un joven que se contacta con la mujer (Figura 269).

**Figura 268**

*Invasión* (Hugo Santiago, 1969)



**Figura 269**

*Invasión* (Hugo Santiago, 1969)



Esta trama finalmente se superpone a la primera, en el epílogo que interpela al espectador luego de que el joven exprese que las cosas se harán a su manera. En sí, la narración que concluye con la muerte del protagonista parece ser una oda a la valentía y el arrojo y es en ese sentido que el film es

“ante todo, un espacio legendario en donde es posible escenificar un relato de aventuras sobre el mito del coraje: su máquina narrativa es un compuesto de criollismo y fantástico; de ese contraste el film extrae su mayor productividad estética” (Oubiña, 2015, p. 209). Es así que la película de Santiago, con la colaboración de Bioy Casares y Borges, remite a concepciones narrativas de este último, tal como sugiere Marcos Adrián Pérez Llahí (2011):

[...] bien puede entenderse al film de Santiago (un borgeano que piensa el cine), como una forma fílmica, definitiva de esa voz, la de Borges, políticamente desestimada siempre (por distraída y anacrónica, molesta y decididamente impopular). *Invasión* puede ser la carnadura de esa imposibilidad de la épica, de esa imposibilidad de cualquier romántica utopía libertaria, fraguada diletantemente en los confines de una biblioteca infinita (Pérez Llahí, 2011, p. 451-452).

No obstante, de acuerdo a Oubiña, la película también alude a la manera en que la noción borgeana de la narración se fundamenta en un determinado imaginario cinematográfico cultivado por el autor en los años treinta y cuarenta, que conforma una preferencia cinematográfica que coincide con su escritura. De esa manera, *Invasión* retoma elementos ya existentes en dos guiones colaborativos de Borges y Bioy Casares: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, “la estilización, el trabajo sobre los géneros, los personajes arquetípicos, la obsesión de una trama perfecta que gire sobre sí misma como un puro mecanismo” (Oubiña, 2015, p. 209). La forma fílmica que resulta de gran utilidad para la tríada Borges-Bioy Casares-Santiago a los fines de exponer el catártico camino hacia la muerte de *los viejos* y el paso a la posteridad de otra manera de resistencia es el cine negro: “en numerosas oportunidades, Borges llamó la atención sobre el vínculo entre el *film noir* y la épica clásica: el policial aparece así como un avatar subalterno de lo trágico donde todavía puede escucharse ‘un lejano eco de epopeya’” (Oubiña, 2016, p. 84).

Cabe entonces preguntarse por la decisión de otorgar un final trágico a la resistencia de los *viejos* y un ascenso emergente, paulatino y mecánico a la rebelión conformada por los *jóvenes*, que el film sugiere se llevará a cabo con métodos violentos. Varios son los críticos que leyeron en la película una alegoría de los tiempos que se vivían en la Argentina sumida en una dictadura represiva donde la movilización política de los jóvenes iniciaba una profundización (que se volvería conspicua luego de los hechos de mayo de 1969) y donde en los círculos de artistas e intelectuales comenzaba a imponerse la idea de asociar las prácticas artísticas e intelectuales a los postulados de una liberación nacional. Una lectura contextualizada permitiría comprender —como arguye Gonzalo Aguilar (2009)— que a pesar de que *Invasión* y *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) podrían ser consideradas películas contiguas al poner de relieve la lucha armada, las dos obras resultan ser expresiones antagónicas, ya que para los miembros de Cine Liberación (grupo que Solanas y Getino

conformaban) la película de Hugo Santiago era representante del “segundo cine”, una deriva de la cultura dominante y la lógica colonial, y para los realizadores de *Invasión* el carácter directo, urgente y declamatorio de *La hora de los hornos* habría resultado autoritario y simplificador. Es decir, la preocupación estética del film de Santiago, sumada a la procurada negatividad de cualquier interpretación política o coyuntural de la misma, constituirían el polo opuesto a una obra de film-acto como pretendía serlo la película de Getino y Solanas. El lugar que ocupa la violencia en los dos films se vuelve notable como recurso narrativo y de acción, y en su afán por reutilizar las estrategias de contrapunto e interpelación (tomadas de Frantz Fanon) Getino y Solanas rechazan desde una postura nacional al neocolonialismo, a la vez que reciclan motivos conservadores que pertenecieron históricamente a la derecha. *Invasión* usa el contrapunto en su narrativa para anteponer dos órdenes: “el visible, frío y autoritario de los hombres tecnológicos de blanco, y el íntimo, afectivo y sensato de los hombres dirigidos por Don Porfirio (...), e Irene, quien se caracteriza por su eficiencia pero también por su lealtad y sensualidad” (Aguilar, 2009, p. 116). Esa oposición entre criterios anticuados y modernidad tecnológica no implica en realidad un rechazo de la modernidad en su totalidad, sino que son “dos modos de entender la modernización: la meramente instrumental y la que incorpora las huellas del pasado. Son dos modos antagónicos de entender las relaciones personales y sociales, esto es, políticas” (Aguilar, 2009, p. 117). Ese universo afectivo que los personajes ligados a Don Porfirio recorren y manifiestan cuenta con un personaje que lo atraviesa de una manera particular, Irene, quien tiene una relación amorosa con Herrera (que debe suspender ese vínculo para privilegiar el de la amistad con sus cófrades y camaradas de resistencia), y que al final se vuelve fundamental pues hace posible que emerja desde detrás del muro de ladrillos donde se encuentran guarecidos los jóvenes que tomarán la posta en la resistencia luego del perecimiento de los *viejos*: “el *cuerpo femenino* se convierte en símbolo del cambio, de la crisis del viejo orden y de la aparición de un nuevo tipo de relaciones sociales afectivas” (Aguilar, 2009, p. 118). La violencia, entonces, se vuelve un elemento central de *Invasión*, no sólo porque “las exigencias del policial hacen que el relato circule de un muerto a otro” (Oubiña, 2015, p. 210), sino porque el final resulta profético de las mismas metodologías beligerantes que parece promover *La hora de los hornos* y que se asemejan a aquellas pensadas como parte de la estrategia de marketing de *Invasión*.<sup>230</sup> Las referencias utilizadas podían pertenecer al universo ficcional de la película, pero a la vez interpelaban al posible espectador, quien era instado a tomar una actitud activa de lectura entre líneas. Por ello, tomando la gradación que Glauber Rocha realiza en la

---

<sup>230</sup> “En el momento del estreno, la campaña de prensa se apoyó sobre unos panfletos provocativos: ‘La imaginación toma el cine’, ‘Venga a luchar al cine Hindú’, ‘El nuevo cine argentino declara la guerra’ e, incluso, de una manera más ambigua e intencionadamente equívoca: ‘La ciudad está amenazada (...) Conozca los hechos y actúe en consecuencia. ¿Permitirá que nos invadan? ¿Será un espectador de lo que suceda? Atención, a cada instante Ud. Puede ser cómplice o traidor, y así será juzgado” (Oubiña, 2016, p. 79).

“Eztétyka del sueño” de 1971,<sup>231</sup> el film de Solanas y Getino se posicionaría en “el nivel más elemental mientras que la poética borgeana es postulada como la dimensión más pura y elevada del arte revolucionario: aunque pueda parecer reaccionario, Borges ‘produjo las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. *Su estética es la del sueño*’” (Oubiña, 2016, p. 81). Por todo esto, *Invasión* resulta una película trascendental: en primer lugar, su relato condensa gran parte de los postulados formales y estéticos del *noir*, resultado del trabajo de Santiago con Bioy Casares y Borges, cuyas preferencias cinematográficas se cruzan con una concepción narrativa que reconoce en el policial lejanos rastros de la tragedia clásica, como se puede advertir a partir de las catarsis purificadoras de los viejos héroes de Aquilea que mueren en el cumplimiento de su destino. A la vez, interponen elementos fantásticos en la construcción del relato, particularmente, la ubicación espacial y el desplazamiento temporal que componen un artefacto creado específicamente para el film. Por otro lado, la película parece acopiar el bagaje de renovaciones estilísticas iniciadas con el acceso a la producción por parte de la Generación del 60, cuyas preocupaciones formales —ligadas a manera en que la presencia del autor se hacía visible en el producto final— se sumaban a otras de carácter social-coyuntural, que en el film de Santiago parecen colarse de una manera ambigua por medio de la inclusión de un grupo subrepticio de combatientes que esperan el momento indicado para iniciar la violencia insurreccional. Asimismo, la película se distingue por matizar con nuevos aspectos los rasgos que conforman un relato de cine negro: el héroe no resulta un *weak guy* tradicional, sino que su carácter trágico recubre un modo de vivir el mundo de manera afectiva (en especial a partir de los lazos con sus amigos/cófrades/camaradas y su pareja, Irene) que lo vuelve un héroe sacrificial, mártir de los *anticuados criterios* del coraje y la valentía; asimismo, la inestabilidad y malestar características de este tipo de relatos vienen dadas, en el caso de la película de Santiago, a partir de la creación de un cronotopo inquietante para el espectador: Aquilea en 1957 resulta un espacio conocido pero distante, un desplazamiento que se presenta como un vacío a ser llenado por las consideraciones de un espectador que activamente debe llenar esos huecos en la obra; ese lugar y tiempo acuciantes, cuasi fantásticos, conectados por las muertes de los miembros del grupo de Herrera —acostumbrados a hábitos del pasado— le dan a la obra a la vez un carácter onírico, pero no de pesadilla, ya que hace las veces de una ciudad mítica y barroca, cargada de edificios con arquitectura típica del centro de Buenos Aires, a la que sólo es posible defender a través del arrojo de unos pocos héroes soñadores de un mundo donde puedan mantener sus costumbres anticuadas; a la vez, esa bravura de la que se valen los amigos de Herrera parece hacer legítimo el uso

---

<sup>231</sup> “Glauber distingue, entonces, tres tipos de arte revolucionario: una modalidad útil al activismo político (como *La hora de los hornos*), una modalidad más reflexiva que abre el camino a nuevas discusiones (es el caso del *Cinema Novo* y de los propios films de Rocha) y una modalidad vinculada a la especulación filosófica (la obra de Borges)” (Oubiña, 2016, p. 81).



de la violencia para defender sus valores como ciudadanos de Aquilea, somos testigos de la intrépida defensa que deben ejecutar, a través del uso de armas de fuego, vehículos, puñetazos e incendios provocados, a los fines de disuadir a los invasores de dar curso a sus planes. Aunque la violencia aplicada por los hombres de blanco es invisibilizada, vemos los resultados de la misma en los cadáveres que suelen arrojar: los cuerpos de los miembros del grupo de los *viejos* son víctimas de la tortura con picanas (como se sugiere en la muerte de Silva); el uso de la violencia de manera generalizada parece ser el curso de acción de los jóvenes guiados por Irene, quien se convierte así en una mujer de acción, cuya sensualidad y ligazón con la muerte la acercaría a las *femmes fatales* del *noir* clásico. Sin embargo, como vimos antes, ella conforma una figura notable, ya que da fin al mundo de seres como Herrera y sus compañeros y da la bienvenida a jóvenes que seguirán la lucha “de otra forma”. En definitiva, si seguimos la afirmación de Norbert Grob, que indicaba la posibilidad del cine negro de generalizar la materia social y política de un país en un determinado período, una lectura en clave *noir* permitiría rellenar los vacíos que unen el film de Santiago con su contexto de producción, si es que consideramos la interpelación que Irene hace al público luego de entregar armas como un llamado de atención a la sociedad argentina, que por entonces se encontraba en un momento crítico tras los sucesos de mayo de 1969.

El recorrido realizado en estas páginas da cuenta de varios aspectos: en primer lugar, la crisis del cine en Argentina a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta dio lugar a propuestas renovadoras tanto por parte de aquellos que conformaban la industria y tenían en ella un lugar relevante, como por quienes buscaban insertarse en la producción cinematográfica desde el rechazo a las anquilosadas estructuras que usufructuaban los créditos del Instituto Nacional de Cinematografía, para hacer ingresar en el medio cinematográfico local relatos de personajes invisibilizados de la sociedad y formas innovadoras que resquebrajaban la integridad de las fórmulas genéricas. En ese sentido, el *noir*, en lugar de desvanecerse o pasar a un lugar secundario, penetró en las obras renovadoras e innovadoras que se convirtieron en parte del *paisaje mediático noir*. Tinayre y Del Carril representan los esfuerzos por parte de las figuras más importantes de la industria por producir obras que atraigan espectadores a partir de la profundización de esos aspectos que ya conformaban la producción *noir* argentina que se había desarrollado en los años en que los estudios como Argentina Sono Film, Lumiton y Artistas Argentinos Asociados lucraban con el uso de fórmulas genéricas. Sin embargo, las películas de esos directores, gracias al trabajo colaborativo de un guionista comprometido con las innovaciones creativas como lo fue Eduardo Borrás, incluyeron elementos que rompían con la verosimilitud de los relatos y contribuían a la desorientación del espectador. En ese sentido, las

indagaciones en los terrenos de lo paranormal y lo fantástico pueden ser consideradas intentos de adecuarse a las nuevas épocas cinematográficas por parte de los realizadores, quienes hacían una interpretación propia de las necesidades de renovación del cine. Tanto en *Culpable* como en *El rufián* las decisiones del pasado asolan a los protagonistas para transformar el final de sus vidas en pesadillas de las que no pueden escapar más que con la muerte.

Por otro lado, las reflexiones de los cineastas de la Generación del 60 encontraron un terreno adecuado para explayarse gracias a las oportunidades brindadas por los elementos semánticos del *noir*. El nexo fundamental es Leopoldo Torre Nilsson, una figura concomitante tanto al período anterior (debido a su formación en estudios y la confianza de figuras como Atilio Mentasti) como al posterior, a causa de las innovaciones formales que dieron cuenta de una fisura en el medio cinematográfico local y sus reflexiones respecto de la necesidad de abrir las puertas a un nuevo tipo de cine, el de los directores que —en la misma línea abierta por películas como *La casa del ángel*— rechazaron la dirección promovida por el Instituto de Cine. La *expresión del contorno* que varios de sus directores-autores buscaron reproducir en sus películas se vio cristalizada en relatos que con tintes negros manifiestan las inquietudes de una época en que la sociedad era atravesada por incertidumbres políticas, económicas y existenciales. Por ello, en *Alias Gardelito* la marginalidad resulta determinante para definir el malestar contemporáneo, que enturbia los lazos entre los sujetos que se vinculan con el protagonista, un soñador que quiere consagrarse como cantante de un género musical en decadencia y no tiene problema en engañar y defraudar a todos sus vínculos, ya sean laborales, afectivos o ambos. Otro soñador es Ismael, el protagonista de *Los venerables todos*, quien es el objeto de las burlas y humillaciones organizadas por Lucas, pero luego de despertar a la revelación de las manipulaciones del líder y acabar con él gracias a las acciones de su novia, Dora, arrastra al resto del grupo a la misma incertidumbre de la que él proviene, que generaliza una atmósfera de desasosiego y sordidez.

Por último, la narrativa de pretensiones neutrales en lo temático y formal desplegada en el relato de *Invasión* recupera el desarrollo del policial negro en Argentina y lo acopla a las innovaciones estéticas y temáticas que la Generación del 60 introdujo en los años inmediatamente anteriores a su estreno, a la vez que se nutre de una tradición narrativa borgeana en la que la valentía y el arrojo iban de la mano de una concepción trágica del policial. No obstante, esta película significa la condensación y la concreción de la categoría *noir* en el período que concierne al inicio de esa forma en 1941 —en pleno auge del modelo industrial que privilegiaba las formas genéricas—, continuó en finales de los cuarenta y años cincuenta como un género que permitió desarrollar la creatividad de los realizadores y se propagó y diseminó en los años sesenta, en películas que escapaban a las fórmulas anquilosadas

previas. Estas obras, sin poder ser categorizadas como un *neo-noir* local, se vuelven expresiones del *paisaje mediático noir* que Naremore describió.

## CONCLUSIONES

Nuestro trabajo ha intentado recorrer el desarrollo de un género cinematográfico que muchos críticos supieron identificar, pero que nunca fue fundamentado por completo por quienes lo reconocieron en las obras de directores como Daniel Tinayre, Luis Saslavsky, Carlos Hugo Christensen, Román Viñoly Barreto y Leopoldo Torre Nilsson, creadores de films en los que exploraron las posibilidades narrativas y formales del *noir* clásico o hollywoodense, y los supieron conjugar con elementos propios de las industrias culturales argentinas y sus propias motivaciones individuales. No obstante, se vuelve necesario rescatar algunas nociones exploradas en los capítulos anteriores para determinar aspectos claves de la producción de *film noir* en Argentina. Para ello, sintetizaremos los puntos más relevantes de nuestra investigación y cerraremos este trabajo con un panorama generalizado de los lineamientos fundamentales de la trayectoria del cine negro durante el período clásico-industrial hasta la irrupción de una vanguardia estético-política en el cine nacional.

En primer lugar, en el capítulo inicial postulamos un intrincado camino de los aspectos incipientes del *noir* en Argentina, hasta conducir al estreno en 1947 de *A sangre fría* de Daniel Tinayre, escrita en colaboración con Luis Saslavsky. En ese sentido, afirmamos que la existencia del cine negro en nuestro país es expresión de un discurso *noir* internacional, el cual arriba a nuestras tierras a partir de la preponderancia del melodrama en la cinematografía local, implementado cerca del momento en el que un conjunto de agentes involucrados en la industria cultural decide poner en práctica su ímpetu emprendedor para elaborar films inspirados en la producción estadounidense de estudios. El *modernismo alternativo* resultante produjo que los géneros de Hollywood incidan en los relatos locales, marcados por tradiciones como el criollismo, las letras de tango y la preponderancia del orden familiar. A partir de esa mixtura fue que realizadores como Daniel Tinayre, Luis Saslavsky y Manuel Romero supieron producir obras donde el entramado criminal abría las puertas a un discurso cinematográfico nuevo en el país. No obstante, no debemos perder de vista los tránsitos de individuos como los ya mencionados Saslavsky y Tinayre, quienes conocieron en las sedes europeas y neoyorquinas de los estudios hollywoodenses a figuras como John Alton y Pierre Chenal, cada uno con su bagaje creativo particular, el primero proveniente de Hungría y el segundo de Francia, cuyo rol en el *noir* internacional fue determinante. Si bien en *Último refugio* (1941) de John Reinhardt (donde Daniel Tinayre ofició como ayudante de dirección) ya se prefiguraban aspectos vinculados a la comisión de delitos por personajes fascinados por mujeres ostentosas y codiciosas y en *Ven... Mi corazón te llama* (1942) de Manuel Romero el lado oscuro de la noche porteña se inmiscuye en la armoniosa vida matrimonial, sería en los films de Chenal *El muerto falta a la cita* (1944) y *Se abre el abismo* (1945) donde comienza a complejizarse la caracterización de los protagonistas, quienes se ven

en gran medida desorientados en relación a sus escalas de valores éticos y morales. Una gran influencia ejercería el melodrama y más precisamente el cine *de teléfono blanco* con sus hogares amplios y suntuosos, donde jóvenes personajes femeninos descubren su sexualidad, rasgos que aparecerían en películas como *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946) y *Camino del infierno* (Daniel Tinayre y Luis Saslavsky, 1946), films en los cuales elementos del melodrama y del gótico, como la evasión bloqueada y el sacrificio de la heroína inocente se mezclan con la puesta en escena sórdida, la incertidumbre de los móviles, la inseguridad de los vínculos y cierto onirismo en la puesta en escena en películas que en buena medida dan cuenta de la base melodramática sobre la que se posa el *noir* en Argentina. Sin embargo, sería en *A sangre fría* donde esos elementos propios de un género que se consolidaba en los Estados Unidos encontrarían su correlato en una historia que incluía rasgos locales (como la joven muchacha llevada al delito por la influencia de un hombre codicioso perteneciente a la clase alta urbana, además de la importancia dada al hogar y la familia como espacios perturbados por la irrupción del crimen) a la vez que era consciente de los nuevos vientos literarios que ponían el eje de las narraciones en la comisión de delitos en lugar de la indagación de un misterio. De ese modo, si bien no existiría una estructura narrativa propia del *noir* en su variante local, los elementos que Borde y Chaumeton reconocen tempranamente en 1955 tienen un grado de correlato en una industria cinematográfica no central pero tampoco marginal.

En el segundo capítulo nos interesamos en exponer aquellos aspectos de la literatura que encuentran relevancia en la producción cinematográfica *noir* de la etapa inicial de nuestra periodización. Allí, mientras la literatura policial hallaba un enorme nivel de profusión a partir del auge de la industria editorial durante los años '40 y '50, Cornell Woolrich (en su seudónimo de William Irish) era adaptado por Carlos Hugo Christensen y León Klimovsky en *No abras nunca esa puerta* (1952) y *Si muero antes de despertar* (1952) del primero y *El pendiente* (1951) del segundo, films que presentaban su valor como *melodramas de sangre* a la vez que podían ser unidos con los contenidos locales, que hacían posible a la vez asentar a las exigencias de una industria por entonces vigilada. Simultáneamente, las películas de Christensen ampliaban las fronteras de aquello que era expresable, al presentar en esas películas el peligro del deseo mal orientado que conduciría a la destrucción de los núcleos familiares. Por otro lado, las primeras trasposiciones de textos locales cuyos autores podrían ser incluidos en la modernidad literaria (Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Ernesto Sábato) encontraron en el *noir* el cauce junto a algunos directores (Leopoldo Torre Nilsson y León Klimovsky) para conducir sus adaptaciones. Entendiendo a las transposiciones como *hipertextos*, es decir, textos que dialogan con otros textos y a la vez con la cultura y la sociedad que los produce, exploramos la forma en que una generificación propia del sistema de estudios de la industria cinematográfica dio

lugar a un fenómeno en el cual los gustos de la audiencia argentina —ya acostumbrada al melodrama popular— se asociaban a los intereses creativos de los realizadores y a las formas del *noir* que subyacían en algunos de los temas de las obras que inspiraron a *El crimen de Oribe* (L. Torre Nilsson, 1950), *El túnel* (León Klimovsky, 1951) y *Días de odio* (L. Torre Nilsson, 1954). En definitiva, la inventiva e intencionalidad creativa de estos directores se cruzaba con una literatura que los inspiraría a utilizar el *noir* como una herramienta para canalizar las ansiedades de los personajes y el aspecto tortuoso del mundo ficcional correspondiente a las obras literarias.

La cuestión de la vida en la ciudad fue el eje que guio el tercer capítulo de esta tesis y a partir de la cual intentamos vislumbrar la manera en la cual Buenos Aires y sus alrededores es presentada en las películas de cine negro del período, coincidente con la primera presidencia de Perón (1946-1955). Ese fenómeno significó (no sólo en la ciudad sino también en la nación) un cambio de paradigma inusitado en la sociedad argentina, con el ingreso a la vida política de sectores que hasta entonces no habían sido incorporados y fueron convertidos en sujetos de derecho que gozaban de los beneficios que promovía un gobierno que intentaba imponer un nuevo modelo de Estado. Así, en primera instancia, tomamos un conjunto de films que observaron a la prensa como un agente importante en la develación de la verdad y la colaboración con las fuerzas de seguridad, en películas que incorporaban elementos *noir* en las construcciones de los relatos que presentaban ciudadanos urbanos que delinquían para ascender socialmente. De esa manera, *Edición extra* (José Luis Moglia Barth, 1949), *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949) y *Captura recomendada* (Don Napy, 1950) demuestran la vertiginosidad de la modernización urbana, en la cual la prensa era un factor crucial y por ello, el control de medios durante el peronismo es presentado a través de narrativas que reivindican la labor de los periodistas que se ponen del mismo lado de las fuerzas de seguridad y ayudan así a transformar la realidad. Por otra parte, en películas como la ya nombrada *Apenas un delincuente*, *Del otro lado del puente* (Carlos Rinaldi, 1953), *Barrio gris* (Mario Soffici, 1954), *Ensayo final* (Mario C. Lugones, 1955) y *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956) es posible identificar el tránsito de los personajes por esos entornos urbanos a partir del reconocimiento de sus afectos y, en muchos casos, son el sufrimiento, el deseo, la angustia, la codicia y la ansiedad las cargas emocionales que mueven a los protagonistas por las ciudades. Asimismo, cabe destacar que en esas obras es posible observar las prácticas espaciales de los personajes como análogas a las transformaciones de los entornos, en especial en *Barrio gris* y *Ensayo final*, que exponen los cambios que acontecen tanto en los barrios como en los centros de las ciudades a partir de la labor de los obreros que se dirigen a sus lugares de trabajo como parte de su derecho a la ciudad, al cual también se alude con los hogares representativos de los planes de vivienda promovidos durante el peronismo.

A lo largo del cuarto capítulo emprendimos un análisis concerniente a los géneros como identidades sexuales y allí exploramos en primera instancia, aquellas representaciones de las paternidades en las cuales la masculinidad era puesta en tela de juicio por películas del cine negro argentino y, en segundo lugar, las manifestaciones de los personajes femeninos en sus distintas variantes, tanto como víctimas, victimarias o figuras enigmáticas. En primer lugar, examinamos cómo en cuatro películas que formaron parte de nuestro corpus —*El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torre Nilsson y Leopoldo Torres Ríos, 1950), *La encrucijada* (Leopoldo Torres Ríos, 1952) y *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952)— diversas concepciones de la paternidad dan cuenta de las transformaciones de los roles masculinos en la conformación de las familias. Así pueden observarse una serie de cuestionamientos hacia las convenciones y valores que conformaron la paternidad durante el melodrama y que se veían trastocadas por personajes que trasgreden los límites de la ley y lo socialmente aceptable, pero a la vez demostraban un avance en cuanto a la forma en que ese rol incidiría en el futuro de los niños, por entonces *los únicos privilegiados*. Asimismo, las diversas elaboraciones de personajes femeninos permiten demostrar la presencia aún predominante del melodrama en la construcción de mujeres que por un lado son víctimas de engaños por parte de hombres fatales —como en *A sangre fría* y *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1951)—, o por perversos hombres que las atan a un pasado en el cual cometieron un pecado y deben subsanar sus faltas mediante un sacrificio que las conduce a un destino fatal. También existieron aquellas mujeres *malas*, afines a la caracterización canónica de la *femme fatale* hollywoodense continuadora de la tradición de la *vamp*, que en Argentina tenían un precedente en la producción cinematográfica protagonizada por Carlos Gardel. Estas mujeres encarnan un enorme misterio para los hombres y el develamiento de sus planes significará una tragedia para los protagonistas masculinos, quienes serán conducidos a sus propias muertes o a provocar las de sus cónyuges. Finalmente, exploramos aquellas figuras femeninas enigmáticas que constituyen el eje de films como *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949) y *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958), películas que en su condición formal exponen una complejidad inusual para el período en que fueron realizadas y que de esa manera exponen el modo en que las miradas de los que conocieron a esas jóvenes constituyen versiones de ellas acordes a sus relatos individuados, y así buscan infructuosamente darle sentido a la feminidad. En su trayecto, muchas de ellas connotarán cambios mediante el uso de vestimentas que las volverán más sugerentes con una carga sexual negativa, o las ceñirán a roles de servicio, a tareas domésticas que las adecuarán a miradas más tradicionales y aprobadoras de sus sacrificios o martirios. Por todo ello, la mirada masculina, cuya primacía en el cine del modo de representación institucional fue estudiada y comprobada por autoras como Laura Mulvey en los años setenta, se vuelve primordial al aludir a temas, espacios, personajes y relatos que existían

en los albores de la cultura popular porteña de finales del siglo XIX e inicios del XX, tal es el paradigma de la “milonguita”, la joven muchachita de barrio que dio “el mal paso”.

El quiebre que significó el derrocamiento de Perón por parte de una confabulación militar que decidió llamarse a sí misma “revolución libertadora”, luego de un período que puso de relieve la presencia de nuevos actores al interior de la sociedad argentina fue detonante de reflexiones acerca de cómo interpretar el fenómeno político y social que tuvo lugar en los años inmediatamente precedentes. El cine puso de manifiesto los debates circundantes en la sociedad civil a partir de películas que buscaron presentar alternativas de *desperonización* de la sociedad, las primeras, como *Después del silencio* (Lucas Demare, 1956) y *Los torturados* (Alberto Du Bois, 1956), pretendieron llevar adelante una explicación del pasado inmediato a partir de relatos de ficción que intentaron desarrollar una reconstrucción histórica de hechos acaecidos durante el gobierno de Perón. El primer film fue un representante de la corriente más radicalizada del antiperonismo y abrazó esa causa a partir de la intención de exponer el rol civil descoordinado de aquellos que habrían logrado deponer la *segunda tiranía* para extirpar ese movimiento político de la sociedad argentina. La película de Du Bois, por su parte, busca mostrar los lazos hacia dentro del gobierno que funcionaron como un brazo de detenciones ilegal que secuestró y torturó a opositores al régimen y, de esa manera, su caracterización se asemeja más al antiperonismo tolerante, al demostrar que la influencia maligna de los torturadores era producto de un número de personas acotadas con cercanías al poder y quienes aprovecharon sus vínculos con figuras próximas al presidente y abusaban de su posibilidad de acción. Así, tanto los obreros y estudiantes secuestrados y torturados como los policías miembros de la Sección Especial resultan víctimas de un engaño perpetrado por algunas personas, no de un sistema completamente viciado, con lo cual no se denuesta completamente al peronismo. Por otro lado, un film estrenado con posterioridad, *El jefe* (Fernando Ayala, 1958), utiliza una estrategia alegórica para expresar a través del sistema de personajes la influencia nociva del peronismo en los jóvenes fácilmente manipulables de diversas proveniencias sociales. La película, que da cuenta también de las intenciones estéticas innovadoras de un director que conformó un avance en la fractura de los relatos convencionales, critica el uso de una masculinidad perniciosa para aquellos que ponían su voluntad a disposición de líderes vehementes que se consideraban a sí mismos ejemplares de la fuerza y castigaban así a aquellos a quienes percibían como débiles. En ese sentido, la película de Ayala —basada en un relato de David Viñas— ubica a los intelectuales (de corte liberal) como aquellos que deberían conducir a la sociedad argentina a un mejor destino. De esa manera, estas películas pretenden concretar mediante el uso del *noir* un discurso histórico que permitiría una lectura particular del mundo a través de la ficcionalización de hechos



puntuales que brinden a los espectadores la cristalización de un país cautivo en el cual los ciudadanos fueron víctimas de un engaño.

El sexto capítulo quiso demostrar la forma en la que la juventud fue el foco de una serie de películas que cuestionaron sus nuevos hábitos y consumos en un período en el cual encarnaron tanto esperanzas como miedos a la vez que encontraban centralidad en la modernización cultural concurrente. En un primer lugar, películas como *La patota* (Daniel Tinayre, 1960), *Bajo el mismo rostro* (Daniel Tinayre, 1962), *Extraña ternura* (Daniel Tinayre, 1964), *Orden de matar* (Román Viñoly Barreto, 1965) y *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968) exponen al sexo, la música rock y los vicios como la drogadicción y el alcohol como alicientes para la comisión de delitos. En esos films, la sociedad argentina en su completitud resulta víctima del accionar de personajes que se han apartado del camino adecuado dispuesto por los mayores. Así, se reprueban las nuevas actitudes de las mujeres, que son seducidas por muchachos de mejor pasar económico que las invitan a fiestas y departamentos lujosos, donde participan de orgías, consumen estupefacientes y que eventualmente les cuesta su vida y la de quienes las rodean. Asimismo, la ley y el orden ya no son suficientes para contrarrestar el avance de la desmoralización no sólo en la juventud sino en el resto de la sociedad, que lleva a reconocimientos finales de que es necesaria una intervención autoritaria que acabe con la espiral descendente de decadencia en la que se ve sumida la comunidad. Por otra parte, un conjunto de películas entre las que se encuentran *Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962), *Los guerrilleros* (Lucas Demare, 1965) y *Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965), aluden al accionar político de jóvenes muchachos, quienes, a causa de su decepción con el contexto político-económico nacional, deciden emprender un camino de insurrección y se alejan de sus seres queridos y posibilidades de progreso personal y profesional. En el caso de los films que abordan a los movimientos de izquierda, ellos son presentados como un adoctrinamiento invisible por parte de colegas en los espacios de trabajo que conducen a los jóvenes a escuelas de persuasión ideológica organizadas por agentes del extranjero operando dentro del país. Por otra parte, las películas que abordan al nacionalismo de derecha exponen una serie de discusiones que tenían lugar durante el período de producción de esos films, ya que en reiteradas ocasiones contraponen las tradiciones —a las que adhieren los jóvenes protagonistas de esos films— a la liberalización de la economía asociable a las políticas desarrollistas que por ese entonces eran implementadas por gobiernos que fracasaban en sus intentos por desplegarlas en el país. En ese sentido, los jóvenes provenientes de familias de alcurnia que encuentran el presente en que viven como una realidad incómoda y angustiante deciden seguir a figuras autoritarias que les comandan atentados y ataques antisemitas y antiizquierdistas, a la vez que usan a su favor el odio, la bronca y los impulsos

juveniles. Por ello, los films muestran a esos muchachos como víctimas de déspotas aprovechadores o como violentos patológicos que pierden el eje de sus verdaderas reivindicaciones.

El séptimo y último capítulo procura demostrar las transformaciones estéticas, temáticas y narrativas suscitadas luego de la crisis del sistema de estudios y el fin del período clásico industrial en Argentina hacia finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta y su influencia en el cine negro local, como parte del *paisaje mediático noir*. En ese clima de incertidumbres tanto políticas como sociales, aquellos que deseaban renovar las formas cinematográficas buscaron demostrar —al trascender las fronteras de las reflexiones críticas en revistas y grupos cinéfilos— que era necesaria una renovación en el terreno audiovisual argentino, al cual denostaban por encontrarlo anquilosado en esquemas, estructuras y relevancia de agentes embutidos fuertemente en la industria. De esa forma, mientras algunos realizadores ya establecidos pretendieron continuar su producción encuadrada en el formato de géneros a la vez que se propusieron extremar sus recursos estilísticos, los jóvenes realizadores innovadores que conformaron la Generación del 60 (influidos por la producción de Leopoldo Torre Nilsson, paradigma de la emergencia autoral en el cine nacional) pretendieron llevar adelante una *expresión del contorno* a través de obras que pusieron de manifiesto una serie de nuevas historias, personajes, elementos narrativos y espacios, privilegiando así los afectos en el entorno urbano, el cual ya no es presentado ilustremente, sino compuesto por rincones y reductos poco habitables, con un registro que si bien reconoce los problemas de la realidad no pretende transformarla. Así, mientras Hugo del Carril y Daniel Tinayre realizan sus films *Culpable* (1960) y *El rufián* (1961) con la colaboración autoral de Eduardo Borrás, obras en las que algunos elementos contribuyen a enriquecer la narración con aspectos que desestabilizan la verosimilitud y llevan así al extremo el discurso *noir* con el que —particularmente el primero— trabajaban, Lautaro Murúa exploraba la marginalidad mediante el relato decadente de un antihéroe *nuevaolístico*, el cuentero Toribio Torres de *Alias Gardelito* (1962), film que da cuenta de la descomposición social del periodo y un malestar urbano característico de la producción del realizador chileno radicado en Argentina. A la vez, Manuel Antín, en *Los venerables todos* (1962) expone una historia de debilidad centrada en un protagonista sobre quien cae el peso de la burla grupal, pero que luego sumirá al grupo en un abatimiento y desconcierto generalizado cuando la muerte y el deseo se crucen en el asesinato del líder, hecho que sumerge al grupo en una pesadilla. Tanto la falta de heroicidad de los protagonistas, como la violencia improductiva y desgarradora, los roles humillantes que suelen encomendarse a las mujeres, junto a lo aciago del carácter onírico de una puesta en escena que pone en duda los parámetros formales del cine clásico, permitirían inferir que las obras señaladas pertenecerían al *neo-noir*. Sin embargo, los fenómenos locales que posibilitaron su creación fueron característicos de procesos políticos,

económicos, sociales y culturales de un segmento temporal en el cual el debate acerca del futuro del país comportaba variadísimas posturas. En particular, el film que cierra nuestra periodización general, *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), expone características singulares de la producción cinematográfica innovadora de los años sesenta, a la vez que rinde tributo a una tradición literaria que ennoblecía la tragedia a través del heroísmo fatalista de un grupo de individuos arrojados a la defensa de ideales ya arcaicos. De esa manera, entender a dicha obra en el linaje de producciones *noirs* demuestra la posibilidad de concretizar los estados de ánimo y problemáticas contemporáneas a la realización de las mismas en un contexto temporal-espacial determinado.

En tal sentido, los elementos constitutivos de la cultura popular masiva de los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX en Argentina, con su herencia criollista, su preponderancia del valor del coraje masculino, el tango y su centralidad de las humildes madres y jóvenes amenazadas por hombres perversos provenientes de las clases altas, además de la construcción de un imaginario topográfico en el que el centro de la ciudad es un espacio atractivo donde pulula el pecado, mientras el barrio acumula una carga positiva a pesar de la pobreza y la humildad, colaboraron en la construcción de un sedimento melodramático que dio primacía a la estructura familiar como el espacio del resguardo de la tradición, inocencia y virtud, valores positivos para una visión hegemónica patriarcal y católica de la sociedad. Tal base fue fundante en la elaboración de un cine de corte industrial que, a medida que iba encontrando éxito en los sectores populares que consumían ese tipo de entretenimiento, era objeto de críticas por parte de las revistas especializadas, que exigían mejoras en calidad y por ello algunos realizadores con experiencia cinematográfica en industrias centrales emprendieron una larga marcha hacia el progreso, no sólo de su experticia como directores, sino también de la elevación de la calidad del cine argentino. Así, además del ingreso de nuevas narrativas cinematográficas alusivas a corrientes genéricas populares en Hollywood y Francia, también obras literarias pertenecientes a la serie negra, clásicos europeos y la modernidad literaria local ejercieron un fuerte influjo en los realizadores que simultáneamente se convirtieron en estetas de la puesta en escena y el montaje, creando atmósferas inquietantes, oscuras, apesadumbradas y ahogantes. Mientras tal fenómeno tenía lugar en el ámbito de las industrias culturales, la sociedad argentina era testigo del ingreso a la vida política de un movimiento de masas hasta entonces ignoradas, que tendría como resultado la experiencia populista de mayor raigambre en su historia: el peronismo. El gobierno de Perón catalizó transformaciones insoslayables en las nociones de nación, los derechos individuales y colectivos de trabajadores, mujeres e infancias a partir del enmarcamiento de un nuevo horizonte que resignificó no sólo ideológicamente sino sentimentalmente el rol del Estado para gran parte de los

sectores populares argentinos. Asimismo, mientras las construcciones de nuevas paternidades, reafirmación de identidades femeninas ideales y experiencias de vida urbana de los personajes eran reivindicadas, se asomaba la sombra de una industria vigilada y así fue que algunos realizadores encontraron en la literatura la solución a las exigencias estatales que solicitaban que los relatos reflejaran el estado armonioso de la nación. Se colaba así en los resquicios de la industria una oscuridad que permeaba las estructuras familiares y los rincones urbanos como instituciones escolares, cárceles, estaciones de trenes y oficinas. Lo haría también a través de la fisura a través de la cual emergería la figura del autor cinematográfico, que acabó por quebrantarse en la década del sesenta, con realizadores que reconocieron la necesidad de renovar las estructuras fílmicas tradicionales y vieron en el *noir* la posibilidad de trascender estilística y temáticamente. La conclusión del ciclo inicial del cine negro en Argentina tiene lugar con una película que recupera personajes, temas y relatos que aluden al criollismo, el tango y la tragedia, para desplazarlos temporal y espacialmente en una abstracción experimental a afín a la innovación formal y narrativa de los años sesenta.

En síntesis, posándose sobre el melodrama popular, el *film noir* argentino se desarrolla a partir de relatos que —mediante las idas y vueltas temporales de sus narraciones— exponen la desestabilización de los ejes de referencia de los protagonistas, a la vez que ponen en peligro o disuelven la institución familiar, a sus miembros o al proyecto de conformar una familia, cuando algún individuo infringe las leyes y es conducido a una fatalidad, a causa de la codicia, la ambición personal, las pasiones desmedidas o el deseo inadecuado, todo en el marco de un entorno urbano (o contadas veces rural) donde la primacía del hogar se diluye de a poco y la puesta en escena se enrarece y vuelve lúgubres aquellos entornos que en algún momento estuvieron cargados de afectos positivos, trabajo y felicidad mediante angulaciones de cámara poco habituales, uso expresivo de luces y sombras y efectos climáticos como nieblas, relámpagos o lluvias fuertes, que acentúan así el carácter onírico del *noir*.

Asimismo, es posible caracterizar tres etapas cuyas fronteras no son nítidas, sino lo suficientemente difusas para que algunos films pertenezcan, de diferente manera, a más de una. De ese modo, en un primer momento es posible distinguir películas que son realizadas en el apogeo del período clásico-industrial, donde la ubicuidad del melodrama tiñe de una mirada maniquea a las películas que lentamente hacen ingresar en sus relatos temas, personajes y momentos posteriormente asociables al cine negro, como los personajes masculinos fascinados por mujeres que los conducen a una tragedia ineludible, los sacrificios vanos, y el corrimiento del eje ético y moral de los protagonistas. No obstante, el momento en el que se concretiza el *noir* en nuestro país llega con la confluencia creativa de Daniel Tinayre y Luis Saslavsky en *A sangre fría*, film en el que consuman sus objetivos estéticos,

narrativos y formales luego de años de experiencia en Argentina y en el plano internacional, y que demuestra también el interés de Saslavsky por la ficción negra.

Una segunda etapa puede caracterizarse desde el estreno del film mencionado anteriormente hasta la crisis del sistema de estudios en Argentina, coincidente con el final del peronismo. Este segmento, el más prolífico de la producción policial en Argentina y a la vez concurrente con el auge de la industria editorial local, cuenta con films que introducen sus relatos a través de marcos que eluden la asociación de las historias a la realidad coetánea. Sin embargo, la producción de Carlos Hugo Christensen da cuenta de un lado más oscuro de la realidad a partir de la trasposición de relatos de William Irish (Cornell Woolrich). Simultáneamente, concepciones contemporáneas sobre las masculinidades y feminidades encontrarían correlatos en los films del periodo, que aprobaban la presencia de padres que acompañen a sus hijos y de mujeres que orienten sus destinos hacia la conformación de familias, incluso si los films no contaban con finales satisfactorios. El espacio urbano encuentra en estas obras una primacía a partir de la presentación de la ciudad como un territorio en pugna, en el cual los obreros no debían desviarse de su camino hacia el trabajo (y a la vez el progreso), la ley se convertía en un ordenador social que significaba la guía hacia un destino armónico y los planes de vivienda colaborarían con una progresiva ampliación del derecho a la vida en la ciudad para los hasta entonces desposeídos; también la ciudad es el espacio donde el peligro acecha para quienes se dejan llevar por las ansiedades y pasiones y se inmiscuyen así en tramas criminales de funestos destinos.

Una tercera y última etapa inicia con los films que retratan al peronismo, sus políticas, su concepción del Estado y su alcance ideológico como un engaño para la población argentina. De esa manera, la incertidumbre, el desasosiego, el descontento, la desmoralización, el temor y la ansiedad por lo nuevo aparecen en films que ponen en tela de juicio a la juventud y sus hábitos culturales y políticos; también lo hacen en obras que pretenden expandir los temas, recursos, estilemas, etc. propios del período anterior, pero atendiendo a la posibilidad de quebrar los registros ya establecidos mediante el ingreso de elementos que fuerzan el verosímil de realismo y, en mayor medida, en aquellas películas realizadas por un conjunto de realizadores que criticaban el presente funesto y la imposibilidad de una reconstrucción social durante el periodo. No obstante, *Invasión* reúne todos esos aspectos y a la vez alude —sin explicitar adscripciones alegóricas o políticas— al cine de corte militante que iniciaba contemporáneamente, a la vez que finaliza el período inicial del cine negro en Argentina.

Han quedado fuera de este estudio algunos films importantes del período, tal es el caso de *Yo no elegí mi vida* (Antonio Momplet, 1949), donde un preso fugado se asocia con un carterista y una

muchacha que huye de su casa para evitar que los agentes de la ley lo capturen y que sus ex secuaces acaben con su vida; *Morir en su ley* (Manuel Romero, 1949), en la que un policía se infiltra en la banda de un delincuente que evadió la cárcel para poder capturarlo, sin embargo allí cruza su destino con la mujer del criminal; *La muerte está mintiendo* (Carlos Borcosque, 1950), donde dos hermanos trazan un plan vengativo ante un padre abusivo; *El extraño caso del hombre y la bestia* (Mario Soffici, 1951), una particular trasposición de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, donde cobran relevancia la filosofía existencialista y el psicoanálisis, además de despojar de cualquier posibilidad de localización a la puesta en escena; *Sangre negra* (Pierre Chenal, 1951), una rareza local, ya que la obra —una adaptación de la novela de Richard Wright— es protagonizada por su autor, hablada en inglés y en la que las calles de Buenos Aires simulan ser los rincones de Chicago; *El vampiro negro* (Román Viñoly Barreto, 1953), film inspirado en *M* (Fritz Lang, 1931), donde un asesino de niñas es perseguido por toda una comunidad y, luego de ser capturado, es sometido a un juicio en el que la sociedad entera es puesta en cuestión (es necesario destacar que esta obra fue restaurada por la UCLA Film and Television Archive en 2020) y *La bestia humana* (Daniel Tinayre, 1957), adaptación de la novela de Émile Zola, donde la esposa de un jefe ferroviario mantiene una relación adúltera con un perturbado maquinista que resulta ser un asesino (el estreno del film fue impedido por el gobierno de la “revolución libertadora” al contener una escena donde se veía un afiche de campaña de Perón y Evita, lo cual postergó su estreno dos años). Por otro lado, también existió un numeroso conjunto de películas que pueden ser entendidas como tipo de cine *clase B* y de explotación en Argentina, que calificarían como *noirs*, entre ellas *Diez segundos* (Alejandro Wehner, 1949), *Reencuentro con la gloria* (Iván Grondona, 1957, estrenado en 1962), *Del brazo con la muerte* (Carlos Lao, 1961, estrenada en 1966), *Testigo para un crimen* (Emilio Vieyra, 1962) y *Acosada* (Alberto Du Bois, 1964).

El corte propuesto busca advertir el desarrollo del cine negro desde sus albores durante el período de producción de corte industrial hasta su crisis y transformación en obras independientes y altamente críticas. El alcance del *noir* llega hasta nuestros días, y, en las décadas siguientes a las estudiadas, películas como las de Adolfo Aristarain, Juan Carlos Desanzo, José Martínez Suárez, Alberto Lecchi y Eduardo Mignogna son una prueba clave del alcance del *paisaje mediático noir*. Asimismo, el Nuevo Cine Argentino de finales de los años noventa contó con una fuerte inclinación hacia relatos en los que la criminalidad era una posibilidad latente para sus protagonistas y que conducía eventualmente a conclusiones trágicas, como en *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrian Caetano, 1998), *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 1999), *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002) y *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008). Asimismo, en la actualidad, los determinantes propios de

una industria que debe competir en el mercado trasnacional a partir de productos pensados para plataformas de *streaming*, como también su difusión en festivales y premiaciones internacionales, también habilita a que las historias relatadas presenten una mirada *noir* sobre el mundo, tal como sucede en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), *Relatos salvajes* (Damián Szifron, 2014) y *El ángel* (Luis Ortega, 2018).

En definitiva, el trabajo que aquí finaliza permite dar cuenta de las bases sobre las cuales se asienta un discurso que, como parte de un fenómeno transnacional que supuso una mirada sombría, preocupada y crítica de la modernidad durante todo el siglo XX, se encarnó en la cultura popular argentina como uno de los pilares de la cinematografía local. Sus ramificaciones son claramente perceptibles hasta la actualidad.

**CORPUS FILMOGRÁFICO***Último refugio*

Estreno: 20 de agosto de 1941

Dirección: John Reinhardt

Ayudante de dirección: Daniel Tinayre

Guion: Jacques Constant, Pedro E. Pico

Música: Francisco Balaguer

Fotografía: Paul P. Perry

Montaje: Kurt Land

Escenografía Gregorio López Naguil

Protagonistas: Mecha Ortiz, Jorge Rigaud, Pedro López Lagar, Irma Córdoba, Ernesto Vilches

Productora: Baires

*Ven... mi corazón te llama*

Estreno: 9 de septiembre de 1942

Dirección: Manuel Romero

Guion: Manuel Romero

Música: Rodolfo Sciammarella y Eduardo Armani (conductor musical)

Sonido: Leopoldo Orzali

Fotografía: Pablo Taberner

Montaje: Antonio Rampoldi

Escenografía: Ricardo J. Conord y Francisco Guglielmino

Vestuario: Eduardo Lerchundi

Protagonistas: Elvira Ríos, Tito Lusiardo, Alicia Barrié, Elena Lucena

Productora: Lumiton

*El muerto falta a la cita*

Estreno: 7 de diciembre de 1944

Dirección: Pierre Chenal

Ayudante de dirección: Rubén W. Cavallotti

Diseño de producción: Edmo Cominetti

Guion: Pierre Chenal, Miguel Mileo, Carlos A. Olivari, Sixto Pondal Ríos

Música: Lucio Demare

Fotografía: Francis Boeniger

Montaje: Carlos Rinaldi

Escenografía: Raúl Soldi

Vestuario: Paco Jamandreu

Protagonistas: Ángel Magaña, Nérida Bilbao, Sebastián Chiola, Guillermo Battaglia

Productora: Artistas Argentinos Asociados

*Se abre el abismo*

Estreno: 16 de marzo de 1945

Dirección: Pierre Chenal

Ayudantes de dirección: Vicente Chas Madariaga y León Klimovsky

Producción: Jaime Prades

Guion: León Klimovsky y Augusto A. Guibourg

Basada en: La novela *Vía mala*, de John Knittel

Música: Juan Ehlert

Sonido: Germán Szulem y Cándido Hours



Maquillaje: Miguel Ángel  
 Fotografía: Bob Roberts  
 Montaje: Kurt Land y Antonio Cunill (hijo)  
 Escenografía: Gregorio López Naguil y Álvaro Durañona y Vedia  
 Protagonistas: Elsa O'Connor, Sebastián Chiola, Silvana Roth, Ricardo Passano, Guillermo Battaglia, Homero Cárpena  
 Productora: Pampa Film

*Camino del infierno*

Estreno: 15 de marzo de 1946  
 Dirección: Luis Saslavsky, Daniel Tinayre  
 Guion: Ariel Cortazzo, Luis Saslavsky  
 Basada en la novela homónima de Gina Kaus  
 Música: César Brero  
 Sonido: Juan Carlos Gutiérrez  
 Fotografía: Antonio Merayo y Mario Pagés  
 Montaje: Oscar Carchano y José Gallego  
 Escenografía: Raúl Soldi  
 Efectos especiales: Ralph Pappier y Américo Hoss  
 Protagonistas: Mecha Ortiz, Pedro López Lagar, Amelia Bence, Elsa O'Connor, Alberto Bello, Guillermo Battaglia  
 Productora: Estudios San Miguel

*El ángel desnudo*

Estreno: 14 de noviembre de 1946  
 Dirección: Carlos Hugo Christensen  
 Ayudante de dirección: Carlos Lorenzo  
 Guion: César Tiempo  
 Basado en la novela de Arthur Schnitzler *La señorita Elsa* (Fräulein Else, 1924)  
 Música: George Andreani  
 Sonido: Leopoldo Orzali  
 Fotografía: Alfredo Traverso  
 Montaje: Oscar Rampoldi  
 Escenografía: Jean de Bravura  
 Vestuario: Eduardo Lerchundi  
 Protagonistas: Olga Zubarry, Guillermo Battaglia, Carlos Cores, Eduardo Cuitiño  
 Productora: Lumiton

*A sangre fría*

Estreno: 6 de junio de 1947  
 Dirección: Daniel Tinayre  
 Ayudante de dirección: Luis García del Soto  
 Producción: Juan J. Guthmann, Luis Saslavsky  
 Guion: Daniel Tinayre  
 Basada en la novela homónima de Luis Saslavsky  
 Música: Juan Ehlert  
 Sonido: Mario Fezia, Carlos Marín  
 Fotografía: Alberto Etchebehere  
 Montaje: Jorge Garate  
 Escenografía: Raúl Soldi

Protagonistas: Amelia Bence, Pedro López Lagar, Tito Alonso, Ricardo Castro Ríos, Helena Cortesina, Floren Delbene, Carmen Giménez, Antonia Herrero, Marcelo Lavalle, Carmen Llambí, Mercedes Llambí

Productora: Cinematográfica Interamericana

*Pasaporte a Río*

Estreno: 9 de septiembre de 1948

Dirección: Daniel Tinayre

Ayudantes de dirección: Edgardo Togni, Jorge Mobaied

Producción: Luis Saslavsky y Daniel Tinayre

Guion: Daniel Tinayre, César Tiempo y Luis Saslavsky sobre argumento de este último

Música: Enrique Cadícamo, Guillermo Cases, Juan Ehlert

Sonido: Mario Fezia, Carlos Marín

Fotografía: Antonio Merayo

Montaje: Jorge Garate

Escenografía: Gori Muñoz

Protagonistas: Mirtha Legrand, Arturo de Córdova, Francisco de Paula, Eduardo Cuitiño, Nathán Pinzón

Productora: Argentina Sono Film

*Apenas un delincuente*

Estreno: 22 de marzo de 1949

Dirección: Hugo Fregonese

Ayudante de dirección: Alberto Du Bois

Producción: José Gutiérrez

Guion: Raimundo Calcagno, Hugo Fregonese, Israel Chas de Cruz, Tulio Demicheli, José Ramón Luna

Música: Julián Bautista

Sonido: Mario Fezia

Fotografía: Roque Giacobino

Montaje: Jorge Garate, Tulio Demicheli

Protagonistas: Tito Alonso, Nathán Pinzón, Jorge Salcedo, Sebastián Chiola, Mario Cozza, Rodolfo Crespi, Homero Cárpena

Productora: Interamericana

*Danza del fuego*

Estreno: 27 de diciembre de 1949

Dirección: Daniel Tinayre

Ayudante de dirección: Antonio Cunill (h)

Producción: Carlos A. Parrilla

Guion: Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh sobre una novela de Andrés Legrand. Adaptación de Daniel Tinayre

Música: Juan Ehlert

Dirección musical: José María Castro

Temas Musicales: Manuel de Falla, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Ludwig van Beethoven, Félix Mendelssohn

Fotografía: Humberto Peruzzi

Montaje: José Serra

Escenografía: Álvaro Durañona y Vedia

Protagonistas: Amelia Bence, Francisco de Paula, Enrique Álvarez Diosdado, Alberto Closas, Florén Delbene

Productora: Emelco

*Edición extra*

Estreno: 26 de octubre de 1949

Dirección: Luis José Moglia Barth

Ayudante de dirección: René Mugica

Guion: Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh

Música: Isidro Maiztegui

Maquillaje: Roberto Combi

Fotografía: Vicente Cosentino

Montaje: Atilio Rinaldi

Protagonistas: Jorge Salcedo, Silvana Roth, Alita Román, Eduardo Cuitiño, Domingo Sapelli.

Productora: Artistas Argentinos Asociados

*La trampa*

Estreno: 11 de agosto de 1949

Dirección: Carlos Hugo Christensen

Ayudante de dirección: José Arturo Pimentel

Guion: Carlos Hugo Christensen y José Arturo Pimentel

Basada en la novela *Algo horrible en la leñera*, de Anthony Gilbert

Música: George Andreani

Fotografía: Alfredo Traverso

Montaje: Jacobo Spoliansky

Escenografía: Jean de Bravura

Protagonistas: Zully Moreno, George Rigaud, Juana Sujo, Carlos Thompson

Productora: Lumiton

*Captura recomendada*

Estreno: 26 de julio de 1950

Dirección: Don Napy

Ayudante de dirección: Alberto Du Bois

Producción: Julio Oscar Villareal

Guion: Don Napy, Antonio Corma, Luis A. Zino

Música: Argentino Galván

Fotografía: Roque Giaccovino

Montaje: Rosalino Caterbeti, Jorge Levillotti

Escenografía: Carlos T. Dowling

Protagonistas: Eduardo Rudy, Julián Bourges, Nathán Pinzón, Walter Reyna, Ricardo Trigo

Productora: Emelco

*El crimen de Oribe*

Estreno: 13 de abril de 1950

Dirección: Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson

Guion: Leopoldo Torre Nilsson basado en la adaptación de Arturo Cerretani de la novela corta *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares

Música: Alberto Soifer y Bernardo Stalman. Fragmentos de Claude Debussy, Louis Hécctor Berlioz, Jan Sibelius y Johannes Brahms

Sonido: Alejandro Saracino, Juan Carlos Gutiérrez

Maquillaje: Leonor Piccone  
 Fotografía: Hugo Chiesa  
 Montaje: José Cardella  
 Escenografía: Carlos T. Dowling  
 Protagonistas: Roberto Escalada, Carlos Thompson, Raúl De Lange, María Concepción César  
 Productora: Estudios Mapol y Cinematografía Independencia

*El pendiente*

Estreno: 10 de agosto de 1951  
 Dirección: León Klimovsky  
 Guion: Ulises Petit de Murat y Samuel Eichelbaum  
 Basada en el cuento *The earring*, de William Irish (Cornell Woolrich)  
 Música: Julián Bautista  
 Maquillaje: Roberto Combi  
 Fotografía: Francis Boeniger  
 Montaje: Ricardo Rodríguez Nistal y Atilio Rinaldi  
 Escenografía: Mario Vanarelli y Germen Gelpi  
 Protagonistas: Mirtha Legrand, José Cibrián, Francisco de Paula, Héctor Calcaño  
 Productora: Artistas Argentinos Asociados

*Deshonra*

Estreno: 3 de junio de 1952  
 Dirección: Daniel Tinayre  
 Ayudante de dirección: José Martínez Suárez  
 Guion: Daniel Tinayre, Alejandro Verbitsky, Emilio Villalba Welsh  
 Música: Julián Bautista  
 Sonido: Juan Carlos Gutiérrez  
 Fotografía: Alberto Etchebehere  
 Montaje: Nicolás Proserpio  
 Escenografía: Álvaro Durañona y Vedia  
 Protagonistas: Fanny Navarro, Mecha Ortiz, Tita Merello, Jorge Rigaud, Guillermo Battaglia, Francisco de Paula  
 Productora: Interamericana - Estudios Mapol

*El túnel*

Estreno: 1 de abril de 1952  
 Dirección: León Klimovsky  
 Guion: León Klimovsky, Ernesto Sábato  
 Basada en la novela homónima de Ernesto Sábato  
 Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio  
 Fotografía: Antonio Merayo  
 Montaje: Jorge Garate  
 Escenografía: Gori Muñoz  
 Protagonistas: Laura Hidalgo, Carlos Thompson, Santiago Gómez Cou, Bernardo Perrone, Maruja Gil Quesada, Pascual Pellicciotta, Ricardo Lavié, Enrique Fava  
 Productora: Argentina Sono Film

*La bestia debe morir*

Estreno: 8 de mayo de 1952  
 Dirección: Román Viñoly Barreto

Ayudante de dirección: Jorge Mobaied, Haroldo Conti  
 Producción: Narciso Ibáñez Menta, Laura Hidalgo, Vicente Romano Barreto  
 Guion: Román Viñoly Barreto, Narciso Ibáñez Menta  
 Basada en la novela *The Beast Must Die* de Nicholas Blake  
 Música: Silvio Vernazza  
 Fotografía: Alberto Etchebehere  
 Montaje: José Serra  
 Escenografía: Mario Vanarelli  
 Vestuario: Eduardo Lerchundi  
 Protagonistas: Guillermo Battaglia, Narciso Ibáñez Menta, Warly Ceriani, Nathán Pinzón, Laura Hidalgo  
 Productora: Argentina Sono Film

*La encrucijada*

Estreno: 31 de enero de 1952  
 Dirección: Leopoldo Torres Ríos  
 Ayudante de dirección: Domingo Barilari  
 Segundo ayudante: David José Kohon  
 Producción: Horacio González Alisedo  
 Guion: Leopoldo Torres Ríos  
 Basada en el argumento de Noel Barona  
 Música: Isidro Maiztegui  
 Sonido: Douglas Poole  
 Maquillaje: Orlando Viloni  
 Fotografía: Gumer Barreiros  
 Montaje: Rosalino Caterbetti  
 Escenografía: Saulo Benavente  
 Protagonistas: Ricardo Trigo, Lydia Quintana, Mario Danesi, Ricardo Trigo (hijo)  
 Productora: PIA

*No abras nunca esa puerta*

Estreno: 23 de mayo de 1952  
 Dirección: Carlos Hugo Christensen  
 Diseño de producción: Gori Muñoz  
 Guion: Alejandro Casona sobre dos cuentos de Cornell Woolrich: *Somedody on the Phone* (*Alguien al teléfono*) y *Humming Bird Comes Home* (*El pájaro cantor vuelve al hogar*)  
 Música: Julián Bautista  
 Fotografía: Pablo Tabernero  
 Montaje: José Gallego  
 Protagonistas: Ángel Magaña, Roberto Escalada, Ilde Pirovano, Nicolás Fregues, Arnoldo Chamot, Carlos D'Agostino, Rosa Martín  
 Productora: Estudios San Miguel

*Si muero antes de despertar*

Estreno: 29 de abril de 1952  
 Dirección: Carlos Hugo Christensen  
 Ayudante de dirección: José Arturo Pimentel  
 Diseño de producción: Gori Muñoz  
 Guion: Alejandro Casona sobre el cuento de Cornell Woolrich  
 Música: Julián Bautista

Fotografía: Alejandro Tabernero  
 Montaje: José Gallego  
 Protagonistas: Néstor Zavarce, Blanca del Prado, Floren Delbene, Homero Cárpena  
 Productora: Estudios San Miguel

*Del otro lado del puente*

Estreno: 8 de julio de 1953  
 Dirección: Carlos Rinaldi  
 Ayudante de dirección: René Mugica  
 Producción: Eduardo Bedoya  
 Guion: Eduardo Borrás y Alfredo Ruanova  
 Música: Tito Ribero  
 Sonido: Alberto López  
 Fotografía: Francis Boeniger  
 Montaje: Ricardo Rodríguez Nistal, Atilio Rinaldi  
 Escenografía: Germen Gelpi, Mario Vanarelli  
 Protagonistas: Nelly Meden, Carlos Cores, Eduardo Cuitiño  
 Productora: Artistas Argentinos Asociados

*Barrio gris*

Estreno: 28 de octubre de 1954  
 Dirección: Mario Soffici  
 Ayudante de dirección: Antonio Cunill (hijo)  
 Producción: Carlos Parrilla  
 Guion: Mario Soffici y Joaquín Gómez Bas sobre una novela de Joaquín Gómez Bas  
 Música: Tito Ribero  
 Fotografía: Humberto Peruzzi  
 Montaje: José Cardella  
 Vestuario: Jorge de las Longas  
 Protagonistas: Luis Arata, Vicente Ariño, Ana Arneodo, María Esther Corán, Alberto de Mendoza, Ubaldo Martínez, Fernanda Mistral, Élica Gay Palmer, Walter Reyna, Carlos Rivas, Fernando Siro, Mario Soffici, Alberto Terrones, Ricardo Trigo  
 Productora: Cinematográfica V

*Caídos en el infierno*

Estreno: 20 de agosto de 1954  
 Dirección: Luis César Amadori  
 Ayudante de dirección: Orlando Zumpano  
 Guion: Luis César Amadori  
 Basada en la novela homónima de Michael Valbeck  
 Música: Tito Ribero  
 Sonido: Mario Fezia  
 Maquillaje: Blanca Olavego  
 Fotografía: Antonio Merayo  
 Montaje: Jorge Garate  
 Escenografía: Gori Muñoz  
 Vestuario: Eduardo Lerchundi  
 Protagonistas: Laura Hidalgo, Eduardo Cuitiño, Alberto de Mendoza, Guillermo Battaglia  
 Productora: Argentina Sono Film

*Días de odio*

Estreno: 3 de junio de 1954

Dirección: Leopoldo Torre Nilsson

Producción: Armando Barrera Bó

Guion: Leopoldo Torre Nilsson

Música: José Rodríguez Faure

Sonido: Germán Zulem

Fotografía: Enrique Wallfisch

Montaje: Rosalino Caterbeti

Protagonistas: Elisa Galvé, Nicolás Fregues, Raúl del Valle, Enrique de Pedro, Duilio Marzio, Virginia Romay, Nelly Prince, Julio de Grazia

Productora: Sociedad Independiente Filmadora Argentina (S.I.F.A.)

*Ensayo final*

Estreno: 27 de abril de 1955

Dirección: Mario C. Lugones

Ayudante de dirección: Carmelo Starópolis Machado, Ángel Acciaresi

Guion: Ana María Nieto Arana

Basada el argumento de R. Herbert y Max Maret

Música: Vlady

Fotografía: Américo Hoss

Montaje: Antonio Rampoldi

Escenografía: Oscar Lagomarsino

Protagonistas: Alberto Closas, Nelly Panizza, Santiago Gómez Cou, Ana María Cassán

*Después del silencio*

Estreno: 13 de septiembre de 1956

Dirección: Lucas Demare

Producción: Eduardo Bedoya

Guion: Sixto Pondal Ríos

Música: Lucio Demare y Bernardo Stalman con temas de Manuel Gómez Carrillo (h) y Manuel Rodríguez Ocampo (h)

Fotografía: Francis Boeniger

Montaje: Atilio Rinaldi y Ricardo Rodríguez

Protagonistas: Arturo García Buhr, María Rosa Gallo, Guillermo Battaglia, Mario Passano, Morenita Galé, Enrique Fava, Pedro Laxalt

Productora: Artistas Argentinos Asociados

*Los tallos amargos*

Estreno: 21 de junio de 1956

Dirección: Fernando Ayala

Ayudante de dirección: Rubén W. Cavallotti

Producción: Héctor Olivera y Fernando Ayala

Guion: Sergio Leonardo

Basada en la novela homónima de Adolfo Jasca

Música: Astor Piazzolla

Fotografía: Ricardo Younis

Montaje: Atilio Rinaldi, Antonio Ripoll

Escenografía: Mario Vanarelli, Germen Gelpi

Protagonistas: Carlos Cores, Aída Luz, Julia Sandoval, Vassili Lambrinos, Bernardo Perrone, Virginia Romay, Gilda Lousek, Pablo Moret  
 Productora: Artistas Argentinos Asociados

*La casa del ángel*

Estreno: 11 de julio de 1957  
 Dirección: Leopoldo Torre Nilsson  
 Dirección artística: Emilio Rodríguez Mentasti  
 Guion: Leopoldo Torre Nilsson, Martín Rodríguez Mentasti  
 Basada en la novela de Beatriz Guido  
 Música: Juan Carlos Paz, Juan Ehlert  
 Sonido: Mario Fezia  
 Maquillaje: María Lassaga  
 Fotografía: Aníbal González Paz  
 Montaje: Jorge Garate  
 Protagonistas: Elsa Daniel, Lautaro Murúa, Guillermo Battaglia, Berta Ortegosa, Jordana Fain  
 Productora: Argentina Sono Film

*El jefe*

Estreno: 23 de octubre de 1958  
 Dirección: Fernando Ayala  
 Producción: Fernando Ayala, Héctor Olivera  
 Guion: Fernando Ayala, David Viñas  
 Basada en el cuento homónimo de David Viñas  
 Música: Lalo Schifrin  
 Fotografía: Ricardo Younis  
 Montaje: Atilio Rinaldi, Ricardo Rodríguez Nistal  
 Escenografía: Mario Vanarelli  
 Protagonistas: Alberto de Mendoza, Duilio Marzio, Orestes Caviglia, Leonardo Favio, Luis Tasca, Graciela Borges  
 Productora: Aries Cinematográfica Argentina

*Rosaura a las diez*

Estreno: 6 de marzo de 1958  
 Dirección: Mario Soffici  
 Ayudante de dirección: Orlando Zumpano  
 Guion: Mario Soffici, Marco Denevi  
 Basada en la novela homónimaa de Marco Denevi  
 Música: Tito Ribero  
 Sonido: Mario Fezia  
 Maquillaje: Bruno Boval  
 Fotografía: Aníbal González Paz en AlexScope (CinemaScope)  
 Montaje: Jorge Garate  
 Escenografía: Gori Muñoz  
 Vestuario: Jorge de las Longas  
 Protagonistas: Juan Verdaguer, Susana Campos, María Luisa Robledo, Alberto Dalbes  
 Productora: Argentina Sono Film

*Culpable*

Estreno: 2 de junio de 1960



Dirección: Hugo del Carril  
 Producción: Hugo del Carril  
 Guion: Eduardo Borrás  
 Basada en la obra homónima de Eduardo Borrás  
 Música: Tito Ribero  
 Maquillaje: Blanca Olavego  
 Fotografía: Américo Hoss  
 Montaje: José Serra  
 Escenografía: Gori Muñoz  
 Vestuario: Horace Lannes  
 Protagonistas: Hugo del Carril, Roberto Escalada, Elina Colomer, Myriam de Urquijo  
 Productora: Tecuara

*La patota*

Estreno: 11 de agosto de 1960  
 Dirección: Daniel Tinayre  
 Producción: Eduardo Borrás, Luis Giudici, Julio Korn, Daniel Tinayre  
 Guion: Eduardo Borrás  
 Música: Billy Caffaro, Lucio Milena, Roberto Yanés  
 Dirección de fotografía: Antonio Merayo  
 Montaje: Jorge Gárate  
 Escenografía: Germen Gelpi, Mario Vanarelli  
 Vestuario: Vanyna de War  
 Asistencia de dirección: Benjamin Horacio Parisotto  
 Cámara: Ricardo Agudo  
 Protagonistas: Mirtha Legrand, José Cibrián, Luis Medina Castro, Alberto Argibay, Walter Vidarte, Ignacio Quirós, Julio C. Quino, Milagros de la Vega, María Esther Buschiazzi, Cristina Berys  
 Productora: Argentina Sono Film

*Alias Gardelito*

Estreno: 30 de agosto de 1961  
 Dirección: Lautaro Murúa  
 Guion: Augusto Roa Bastos  
 Basada en el cuento "Toribio Torres, alias Gardelito" de Bernardo Kordon.  
 Música: Waldo de los Ríos  
 Fotografía: Oscar Melli  
 Montaje: Vicente Castagno  
 Escenografía: Saulo Benavente  
 Protagonistas: Alberto Argibay, Walter Vidarte  
 Productora: Río Negro Producciones

*El rufián*

Estreno: 7 de septiembre de 1961  
 Dirección: Daniel Tinayre  
 Ayudante de dirección: Virgilio Muguera  
 Guion: Eduardo Borrás con adaptación de Daniel Tinayre  
 Música: Lucio Milena interpretada por Ana María "Cachito"  
 Fotografía: Antonio Merayo  
 Montaje: Jorge Garate  
 Escenografía: Gori Muñoz

Vestuario: Jean Cartier

Protagonistas: Nathán Pinzón, Oscar Valicelli, Carlos Estrada, Egle Martin, Oscar Rovito, Aída Luz, Daniel de Alvarado, Inés Moreno, Homero Cárpena, Marcos Zucker, Nelly Beltrán

Productora: Argentina Sono Film

*Bajo un mismo rostro*

Estreno: 19 de septiembre de 1962

Dirección: Daniel Tinayre

Guion: Silvina Bullrich según la novela *Les filles de joie* de Guy des Cars

Música: Lucio Milena. Intérprete: Roberto Yanés

Fotografía: Alberto Etchebehere

Montaje: Jorge Garate

Escenografía: Gori Muñoz

Vestuario: Ernesto Lerchundi y Vanyna de War (de Mirtha Legrand)

Protagonistas: Mirtha Legrand, Silvia Legrand, Jorge Mistral, Mecha Ortiz.

Productora: Argentina Sono Film

*Detrás de la mentira*

Estreno: 12 de diciembre de 1962

Dirección: Emilio Vieyra

Ayudante de dirección: Jorge Mobaied, Ricardo Becher (Ayudante de dirección)

Producción: Emilio Vieyra, Abel Santa Cruz y Carmelo Vecchione

Guion: Abel Santa Cruz

Música: Astor Piazzolla

Maquillaje: Orlando Viloni y Jorge Bruno

Fotografía: Julio César Lavera

Montaje: José Cardella y Oscar Esparza

Escenografía: Oscar Lagomarsino

Protagonistas: Alfonso De Grazia, Julia Sandoval, Eduardo Cuitiño, Teresa Blasco

Productora: Cinematográfica Cinco

*Los venerables todos*

Estreno: producida en 1962 sin estreno comercial

Dirección: Manuel Antín

Ayudante de dirección: Carlos F. Borcosque (hijo)

Producción: Jorge Alberto Garber

Guion: Manuel Antín

Basada en la novela homónima de Manuel Antín

Música: Adolfo Morpurgo

Fotografía: Ricardo Aronovich

Montaje: José Serra

Escenografía: Ponchi Morpurgo

Protagonistas: Lautaro Murúa, Fernanda Mistral, Walter Vidarte, Leonardo Favio, Maurice Jovet, Beto Gianola, Raúl Parini

Productora: Nuevo Mundo

*Extraña ternura*

Estreno: 24 de septiembre de 1964

Dirección: Daniel Tinayre

Ayudante de dirección: Orlando Zumpano

Producción: Daniel Tinayre  
 Guion: Eduardo Borrás  
 Basada en la novela *Cette étrange tendresse* de Guy des Cars  
 Música: Lucio Milena con temas de Astor Piazzolla y Ulyses Petit de Murat  
 Fotografía: Antonio Merayo  
 Montaje: Higinio Vecchione y Jorge Garate  
 Escenografía: Gori Muñoz  
 Protagonistas: Egle Martin, José Cibrián, Norberto Suárez, Ernesto Bianco  
 Productora: Argentina Sono Film

*Con gusto a rabia*

Estreno: 5 de mayo de 1965  
 Dirección: Fernando Ayala  
 Ayudante de dirección: Máximo Berrondo  
 Producción: Fernando Ayala, Héctor Olivera  
 Guion: Fernando Ayala, Luis Pico Estrada, Carlos Itzcovich, Jorgelina Aráoz  
 Música: Astor Piazzolla  
 Sonido: Juan Carlos Gutiérrez  
 Fotografía: Alberto Etchebehere  
 Montaje: Atilio Rinaldi  
 Escenografía: Mario Vanarelli  
 Vestuario: Vanyna de War (de Mirtha Legrand)  
 Protagonistas: Mirtha Legrand, Alfredo Alcón, Jorge Barreiro, Marcela López Rey  
 Productora: Aries Cinematográfica Argentina – Artistas Argentinos Asociados

*Los guerrilleros*

Estreno: 5 de agosto de 1965  
 Dirección: Lucas Demare  
 Ayudante de dirección: Felipe López  
 Producción: Lucas Demare, Sixto Pondal Ríos, Luis Giudici (Dirección de producción)  
 Guion: Lucas Demare, Sixto Pondal Ríos  
 Música: Lucio Milena  
 Maquillaje: Oscar Combi  
 Fotografía: Mario Pagés  
 Montaje: Jorge Garate  
 Vestuario: Horace Lannes  
 Protagonistas: Arturo García Buhr, Bárbara Mujica, José María Langlais, Olga Zubarry, Ignacio Quirós, Luis Medina Castro, Marilina Ross, Ernesto Bianco  
 Productora: Huinul

*Orden de matar*

Estreno: 23 de septiembre de 1965  
 Dirección: Román Viñoly Barreto  
 Ayudante de dirección: Jorge Mobaied  
 Guion: Rubén Deugenio  
 Música: Lucio Milena  
 Fotografía: Ricardo Aronovich  
 Montaje: Oscar Vitale y Alberto Pereira  
 Escenografía: Óscar Lagomarsino

Protagonistas: Jorge Salcedo, Nelly Meden, Graciela Borges, Gilda Lousek, José María Langlais, Sergio Renán, Norberto Suárez y Walter Vidarte  
Productora: Orinoco-Lutecia Films

*Humo de marihuana*

Estreno: 17 de mayo de 1968

Dirección: Lucas Demare

Guion: Wilfredo Jiménez

Música: Lucio Milena

Sonido: Mario Fezia

Maquillaje: Oscar Combi

Fotografía: Américo Hoss

Montaje: Jorge Garate

Escenografía: Gori Muñoz

Vestuario: Horace Lannes

Protagonistas: Carlos Estrada, Marcela López Rey, Thelma Biral, Sergio Renán, Héctor Pellegrini

Productora: Argentina Sono Film

*Invasión*

Estreno: 16 de octubre de 1969

Dirección: Hugo Santiago Muchnik

Guion: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago Muchnik

Producción: Hugo Santiago Muchnik

Música: Edgardo Cantón

Fotografía: Ricardo Aronovich

Montaje: Oscar Montauti

Diseño de producción: Leal Rey

Vestuario: Julia Malfetani

Maquillaje: Oscar Combi

Peinados: Susana Mocagatta

Asistencia de dirección: Esteban Etcheverrito, Enrique Faustín, Jorge Salmoiraghi

Departamento de arte: Hugo Scornik

Sonido: Edgardo Cantón

Cámara: Carlos Báez

Fotografía adicional: Adelqui Camuso

Productora: Proartel S.A

## BIBLIOGRAFÍA

- Accorinti, T. (2014). *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952). Infancia, sexualidad y norma. En R. Manetti y L. Rodríguez Riva (comp.), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (pp. 189-204). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Acha, O. (2014). *Crónica sentimental de la Argentina peronista: sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la ilustración* (pp. 165-212). Valladolid: Editorial Trotta.
- Aguilar, G. (2005). La Generación del 60. La gran transformación del modelo. En C. España, (Dir.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983* (pp. 82-97). Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Aguilar, G. (2007). Culpable es el destino: el melodrama y la prisión en las películas *Deshonra y Carandiru*. *Nueva Sociedad* (208), 162-178.
- Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Alvira, P. (2012). Modelo, variantes y ruptura en el período clásico del cine argentino: Demare, Soffici, Del Carril. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación = Komunizazio Ikasketen Aldizkaria*, 17(32), 157-169. <https://doi.org/10.1387/zer.6566>
- Amado, A. (2002). La casa en desorden. Apuntes sobre cuatro ficciones domésticas. En María del Carmen Vieytes (comp.) *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia* (pp. 45-51). Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture*, 2(2), 1-24. <https://doi.org/10.1215/08992363-2-2-1>
- Arlt, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- Arnett, R. (2020). *Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Arteaga, L. (2014) La conformación del cine policial argentino (1933-1939). *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* (8), 43-56. <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i8.4776>
- Badinter, É. (1993). *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial. Bajtín (1982)
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza
- Baldelli, P. (1979). *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Galerna.
- Balduzzi, M. M. (2020). *Las mujeres en el cine argentino. Imágenes, representaciones, estereotipos*. La Plata: Malisia.

- Ballent, A. (2009). *Las huellas de la política: Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes: Prometeo 3010.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. Londres: Fontana.
- Bartolucci, M. I. (2018). La resistencia antiperonista: clandestinidad y violencia. Los comandos civiles revolucionarios en Argentina, 1954-1955. *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia. Universidad Nacional de Rosario*, 10(24), 74-94.  
<https://doi.org/10.35305/rp.v10i24.310>
- Bartolucci, M. I. (2020). Servicios de Información, represión política, y violencia paraestatal durante el primer peronismo. *Estudios Sociales del Estado*, 6(12), 87-118.  
<https://doi.org/10.35305/ese.v6i12.232>
- Becker, H. (2015) *Para hablar de la sociedad. La sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berardi, M. (2006) *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Bernini, E. (2000). Ciertas tendencias del cine argentino. *Kilómetro 111*, (1), 71-88.
- Bernini, E. (2009). Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo. *Kilómetro 111*, (9), 87-101.
- Bernini, E. (2010). Las transposiciones. Una introducción. *El matadero*, (7), 5-12.
- Bernini, E. (2016). Políticas del policial en el cine argentino. En Setton, R. y Pignatello, G. (comps.) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 185-192). Buenos Aires: Título.
- Bernini, E. (2021). El *noir* peronista. Christensen y la trilogía William Irish. En Román Setton y Gerardo Pignatiello (eds.), *El género policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo. Modelos narrativos, tensiones y debates culturales* (pp. 213-219). Harlingen (Texas): Libros Medio Siglo.
- Bianchi, S. (1999). Catolicismo y peronismo. La familia entre la religión y la política (1945-1955). *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 3(19), 115-137. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6434>
- Blanco Pazos, R. y Clemente, R. (2004). *De La Fuga a La Fuga: El policial en el cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into film*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (1984). *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Bould, M., Glitre, K. y Tuck, G. (2009). Parallax Views: An Introduction. En M. Bould, K. Glitre y G. Tuck (Eds.) *Neo-Noir* (pp. 1-10). New York: Wallflower Press
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

- Bozza, J. A. (2001). El peronismo revolucionario. Itinerario y vertientes de la radicalización, 1959-1969. *Sociohistórica*, (9-10), 135-169.  
<https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn9-10a05>
- Brooks, P. (1974). Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame. *Poétique*, 19, 340-356.
- Bruno, G. (2017). Una Geografía de la Imagen en Movimiento. *laFuga*, (20), s/n.  
<https://www.lafuga.cl/una-geografia-de-la-imagen-en-movimiento/850>.
- Caimari, L. (2004). *Apenas un delincuente: Crimen, castigo y cultura en la Argentina (1880-1955)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Caimari, L. (2012). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Calzón Flores, F. (2016). Hugo del Carril y su trayectoria como ídolo popular: astro del tango, galán-cantor y director de cine, 1935-1955. En *Cuadernos de H Ideas*, 10(10).  
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/3476>
- Campodónico, R. H. (2016). Los volúmenes proyectados. Industria editorial y cine policial en Argentina (1941-1956). En Setton, R., Pignatiello, G. (comps.) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. (pp. 159-183). Buenos Aires: Título.
- Campos, E. (2017) Guerrilleros con gusto a rabia. La representación de Tacuara en el cine argentino de los años '60. *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, (17), 229-245. <https://doi.org/10.52885/2683-9164.v0.n17.21998>
- Cane, J. (2012). *The Fourth Estate. Journalism and Power in the Making of Peronist Argentina, 1930-1955*. The Pennsylvania State University Press.
- Carli, S. (2003). *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Castoriadis, C. (1999). *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. I: Marxismo y teoría revolucionaria*. Buenos Aires: Tusquets.
- Cecchi, A. V. (2009). Polifónicas imágenes delictivas: narrar a Ruggierito. En *Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Historia Social*. Córdoba: Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S.A. Segreti".
- Cerdá, M. (2009). Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social. En A. L. Lusnich, y P. Piedras (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 311-346). Buenos Aires: Nueva Librería
- Cerdá, M. (2010). La pérdida del nombre. La transposición autónoma de 'Emma Zunz' a *Días de odio*. *El Matadero*, (7), 85-107.
- Cerdá, M. (2011). La política de las formas neutras. Sobre *Invasión* de Hugo Santiago. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.) *Una Historia del Cine Político y Social en Argentina (1969-2009)* (pp. 439-446). Buenos Aires: Nueva Librería.

- Chopra-Gant, M. (2006). *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. Londres: I.B. Tauris.
- Conard, M. (2007). Introduction. En *The Philosophy of Neo-Noir* (pp. 1-4). Louisville: The University Press of Kentucky
- Convención Nacional Constituyente (1949). *Diario de Sesiones*. 24 de enero-16 de marzo. Buenos Aires, Congreso de la Nación. 392-394.
- Corbelle, F. (2019). La construcción social del “problema de la droga” en Argentina, 1919-2018. *Revista Ingesta*, 1(1), 14-40. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-3147.v1i1p14-40>
- Cosse, I. (2006). *Estigmas de nacimiento: Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cosse, I. (2009). La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975). *Estudios demográficos y urbanos*, 24(2), 429-462. <https://doi.org/10.24201/edu.v24i2.1339>
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Creed, B. (1993). From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism. En J. Natoli y L. Hutcheon (Eds.) *A Postmodern Reader* (pp. 398-418). Albany: State University of New York Press.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- De Diego, J. L. (2007). Políticas editoriales y políticas de lectura. *Anales de la educación común*, 3(6), 38-44. <https://cendie.abc.gov.ar/revistas/index.php/revistaanales/article/view/249>
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra,
- De los Ríos, V. (2009). El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt. *Modern Language Notes*, 124(2), 460-480. <http://www.jstor.org/stable/29734509>
- Debussy, P. (2021). *Si muero antes de despertar*, de Carlos Hugo Christensen: maneras de ser hombre, entre la modalidad del policial y la del *noir*. *Filología* (53), 119-130. <https://doi.org/10.34096/filologia.n53.10631>
- Deleuze, G. (2003) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Dellepiane, Á. B. (1968). La novela argentina desde 1950 a 1965. *Revista Iberoamericana*. (66), 237-282. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1968.2301>.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes fatales: feminism, film theory, and psychoanalysis*. New York: Routledge
- Eley, G. (2005). *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*. Valencia: PUV.
- España, C. (1998). Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta. *Nuevo texto crítico*, (21/22), 45-73. <https://doi.org/10.1353/ntc.1998.0006>



- España, C. (2000), El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro. En Claudio España (Dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Vol. 1* (pp. 22-43). Buenos Aires: FNA.
- España, C. y Manetti, R. (1999a). El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas. En J. E. Burucúa (Dir.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política. Vol. 2* (pp. 235-278). Buenos Aires: Sudamericana.
- España, C. y Manetti, R. (1999b). El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis. En J. E. Burucúa (Dir.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política. Vol. 2* (pp. 279-309). Buenos Aires: Sudamericana.
- Esquenazi, J.P. (2018). *El film noir: historia y significaciones de un género popular subversivo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Facultad de Arte – UNICEN. (3 de Agosto de 2020). *XI Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política: Román Setton*. YouTube. <https://youtu.be/FWnKPMGXm2k>
- Feldman, S. (1990). *La generación del 60*. Buenos Aires: Editorial Legasa
- Félix-Didier, P. (2003a). Introducción. En F. Peña (Ed.) *Generaciones 60-90: cine argentino independiente* (pp. 11-21), Valencia: Ediciones de la filmoteca.
- Félix-Didier, P. (2003b). Manuel Antín. En Fernando Peña (ed.) *Generaciones 60-90: cine argentino independiente* (pp. 30-47) Valencia: Ediciones de la filmoteca.
- Ferro, G. (2010). *Degenerados, anormales y delincuentes. Gestos entre ciencia, política y representaciones en el caso argentino*. Buenos Aires: Marea.
- Ferro, M. (2003). *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Flatley, J. (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Galván, M. V. (2012). Tacuara: una aproximación desde las miradas de sus contemporáneos. *Entrepasados*, (38/39), 19-36. <https://ahira.com.ar/ejemplares/entrepasados-no-38-39/>
- García, Victoria (31 de marzo de 2020). El diario no hablaba de ellas: la ‘insurrección femenina’ de las telefónicas en el primer peronismo. *Notas Periodismo Popular*, 31 de marzo. Recuperado el 5 de diciembre de 2022 de <https://www.notasperiodismopopular.com.ar/2020/03/31/diario-no-hablaba-ellas-insurreccion-femenina-telefonicas-peronismo/>
- García, Viviana (2003). Lautaro Murúa. En Fernando Peña (ed.) *Generaciones 60-90: cine argentino independiente* (pp. 194-209). Valencia: Ediciones de la filmoteca.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- George, D. y Meneses, G. (2017). *Argentine Cinema. From Noir to Neo-Noir*. Londres: Lexington Books.

- Giacomelli, D. (2014). El espacio fílmico en *Los tallos amargos*. Germen Gelpi y la construcción de un espacio posclásico. *Escena Uno* (1). <http://escenauno.org/el-espacio-filmico-en-los-tallos-amargos-germen-gelpi-y-la-construccion-de-un-espacio-posclasico/>.
- Gil Mariño, C. N. (2013). La argentinidad del *buen gusto*. Imágenes de lo popular y lo nacional en la prensa de cine de los años treinta. *Montajes. Revista de análisis cinematográfico*, (2), 75-93. <http://hdl.handle.net/11336/19105>
- Gil Mariño, C. N. (2019). El terror en el cine argentino y brasileño en los años cincuenta. Relecturas de monstruos importados y violencia sexual: entre la ley, el psicoanálisis y la *mandinga*. *Contemporanea | Comunicação e Cultura*. 17(3), 430-446. <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v17i3.34934>
- Gilbert, I. (2010). *La Fede: Alistándose para la revolución. La federación juvenil comunista 1921-2005*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina.
- Gionco, P. C. (2009). Después de 1955: entre clasicismo y modernidad, entre revolución y resistencia. En Lusnich, A.L. y Piedras, P. (coords.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (pp. 269-295). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Goity, E. (2000). Cine policial. Claroscuro y política. En C. España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956* (pp. 400-473). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Grob, N. (2008). Einleitung. Kino der Verdammnis. En Norbert Grob (Ed.) *Filmgenres. Film noir* (pp. 9-23) Stuttgart: Philip Reclam jun.
- Guevara, E. (2018). El no de las niñas. Infancia y género en el cine de Leopoldo Torre Nilsson (1956-1967). En L. Rodríguez Riva y D. Zylberman (Comps.) *Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Identidades, dispositivos, territorios. Actas del VI Congreso Internacional AsAECA* (pp. 392-399). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
- Halperin, P. (2012). ‘With an Incredible Realism that Beats the Best of the European Cinemas’: The Making of *Barrio Gris* and the Reception of Italian Neorealism in Argentina, 1947-1955. En S.o Giovacchini y R. Sklar (Eds.) *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style* (pp. 125-140). Mississippi: University of Mississippi.
- Hausmann, M. (2017) Una investigación fílmica en un laberinto literario. *El crimen de Oribe* de Leopoldo Torre Nilsson (1950). *Romanische Studien*, (Beihefte 2), 107-122.
- Herederó, C. y Santamarina, A. (1996) *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Buenos Aires: Paidós
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge: New York.
- Jameson, F. (2005): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Janín, A. (2010). La construcción de “lo femenino” en el cine negro argentino de 1945 a 1955. En M. Verardi y M. Visconti (eds.) *Desafíos de los estudios audiovisuales en América Latina. Actas del II Congreso Internacional AsAECA*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. [http://www.asaeca.org/aactas/janin\\_alejo.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/janin_alejo.pdf)

- Janín, A. (2015). Hombres de negro. Masculinidad y *film noir* en *La trampa* (de Carlos Hugo Christensen). *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios del Cine y Audiovisual*, (15). <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/466>
- Joyce, P. (2004). ¿El final de Historia Social? En *Historia Social* (50), 25-45. <https://www.jstor.org/stable/40340917>
- Kaplan, E. A. (1998). ¿Es masculina la mirada? En *Las mujeres y el cine* (pp. 49-72). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Karush, M. (2013) *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kazmierczak, M. (2010). El narcisismo y la resiliencia en "El Túnel" de Ernesto Sábato. *INTI, Revista de literatura hispánica*, (71/72), 71-85. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/5/>
- Kelly Hopfenblatt, A. (2014). Un modelo de representación para la burguesía: La reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas. *Imagofagia*, (10), 1-60. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/629>
- Kelly Hopfenblatt, A. (2015). Un cine en transición: El aburguesamiento del cine argentino visto a través de las revistas especializadas. *Imagofagia*, (12), 1-23. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/409>
- Kelly Hopfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.
- Kelly Hopfenblatt, A. y Trombetta, J. (2009). Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp 251-267). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Kratje, J. (2016). Deseo y disonancia. Estudio crítico de *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957). *Argus-a. Artes & Humanidades*. 6(22). <https://www.argus-a.com/publicacion/1176-deseo-y-disonancia-estudio-critico-de-la-casa-del-angel-leopoldo-torre-nilsson-1957.html>
- Kratje, J. (2018). Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de *Stimmung* e *idiorritmia* para el estudio del cine. *Caiana* (12), 26-39. <http://hdl.handle.net/11336/176044>.
- Kruger, C. (2001) "Policías y ladrones en el cine peronista" *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Kruger, Clara (2003). Héroes de una transición: los varones en las películas de Hugo del Carril. En César Maranghello y Andrés Insaurralde (Eds.) *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*. Buenos Aires: Museo del Cine.
- Kruger, C. (2006). *La presencia del estado en el cine del primer peronismo* [Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor en Artes.] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- Krutnik, F. (1991). *In a lonely street: Film noir, genre, masculinity*, Londres: Routledge.
- Lafforgue, J. y Rivera, J.B. (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Lozano, C. (2016). El cuerpo del delito sexual en la historia de la cinematográfica argentina: La Patota 1960 y 2015. *Estudios del ISHiR*, 6(15), 35-55.  
<https://doi.org/10.35305/eishir.v6i15.614>.
- Ludmer, J. (1984). "Un género es siempre un debate social". Entrevista a Josefina Ludmer. *Lecturas críticas*, (2), 46-51.
- Lukavská, E. (1995). Algunas reflexiones sobre la lectura mitológica de *El túnel* de Ernesto Sábato. *Études romanes de Brno*, (25), 17-23.
- Luna, M. (2018). *Telefonistas: las obreras torturadas durante el primer gobierno de Perón*. Buenos Aires: Ediciones RyR.
- Lusnich, A. L. (2011). Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983. En A. L. Lusnich y P. Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 467-485). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Mahieu, J. A. (1983). Sábato y el cine. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (391-393), 686-690.
- Manetti, R. (2000). El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos. En España, C. (Dir.) *Cine argentino: Industria y clasicismo, 1933-1956. Vol II*. (pp. 188-269). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Manzano, V. (2010). Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta. *Desarrollo económico*, 50(199), 363-390. <http://www.jstor.org/stable/41219125>
- Manzano, V. (2014a). *The Age of Youth in Argentina culture, politics, and sexuality from Perón to Videla*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Manzano, V. (2014b). Política, cultura y el "problema de las drogas" en la Argentina, 1960-1980s. *Apuntes de investigación del CECYP*, 24(1), 51-78.  
<https://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/472>
- Margiantini, M. (2018). La 'Nueva izquierda' en la Argentina. Claves y discusiones alrededor del concepto. *Astrolabio* (21), 27-52. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n21.21110>
- Martín-Barbero, J. (1983): Memoria Narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura*, (10), 59-73.
- Martínez, T. E. (1961). *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del Cine Argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Massey, Doreen (2005) *For Space*. Londres: SAGE Publications.
- Moneta, L. (2016). Teoría y práctica del género policial en Borges. En Setton, R. y Pignatello, G. (comps.) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 79-86). Buenos Aires: Título.

- Morales, I. (2021). *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Moreno, M. (1 de marzo de 2001) Vestida para filmar. *Página/12*: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-03/01-03-16/nota1.htm>
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.) *Arte después de la modernidad* (pp. 365-377). Madrid: Akal.
- Naremore, J. (2000). Introduction: Film and the Reign of Adaptation. En James Naremore (ed.) *Film Adaptation* (pp. 1-13). Londres: Rutgers University Press.
- Naremore, J. (2008) *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press.
- Negrón, M. (2021) *Film Noir*. Buenos Aires: La Marca Editorial.
- Nicanoff, S. (15 de octubre de 2017). *Los inicios del guevarismo en Argentina (parte I)* Contrahegemonía web: apuntes sobre socialismo desde abajo y poder popular. Recuperado el 29 de noviembre de 2022 de: <https://contrahegemoniaweb.com.ar/2017/10/15/los-inicios-del-guevarismo-en-argentina-parte-i/>
- Orbuch, I. (2014). La Educación Física entre 1946 y 1955. Un análisis desde los discursos de Perón. En *Actas del I Encuentro Internacional de Educación. Espacios de investigación y divulgación*. Tandil: Facultad de Ciencias Humanas. UNCPBA.
- Ortiz, M. (1982). *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*. Buenos Aires: Editorial Moreno.
- Oubiña, D. (1994). *Manuel Antín*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Oubiña, D. (2015) En los confines del planeta (El cine conjetural de Hugo Santiago). En *Filmología. Ensayos con el cine (207-220)*. Buenos Aires: Manantial
- Oubiña, D. (2016). Argentina: el profano llamado del mundo. En M. Mestman (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 65-123). Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Padrón, J. M. (2017). “¡Ni yanquis, ni marxistas! Nacionalistas” *Nacionalismo, militancia y violencia política: el caso del Movimiento Nacionalista Tacuara en la Argentina, 1955-1966*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Pagnoni Berns, F. (2020). ¿Qué es un lunático?: cuento de hadas y salvajismo en *Si muero antes de despertar* de Carlos Hugo Christensen. *Entropía*, 1(1), 121-138. <https://revista-entropia.com/ojss/index.php/entropia/article/view/38>
- Panella, C. (2016). Los estudiantes antirreformistas en tiempos del primer peronismo: la Confederación General Universitaria. En *V Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo* (pp. 859-885) Recuperado el 5 de diciembre de 2022 de <http://redesperonismo.org/articulo/los-estudiantes-antirreformistas-en-tiempos-del-primer-peronismo-la-confederacion-general-universitaria/>
- Panella, C. (2018). Cipriano Reyes. De protagonista del 17 de octubre a opositor a Perón. En R. Rein y C. Panella (comps.) *Los indispensables. Dirigentes de la segunda línea peronista* (pp. 270-302). San Martín: UNSAM Edita.

- Paranaguá, P. A. (1996). El espejismo industrial (1936-1950). En Carlos F. Heredero, y Casimiro Torreiro (coords.), *Historia General del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina* (pp. 233-280). Madrid: Cátedra.
- Pascal, A. (2006). Al ¿margen? de la ley Policial argentino. El caso de *Apenas un delincuente*. En *Actas de las II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Plata.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Peña, F. M. (2021). Las películas de Hugo del Carril. En F. Calzon Flores y D. Kozak (Coords.) *Más allá de la estrella: nuevas miradas sobre Hugo del Carril* (pp. 153-190). Buenos Aires: Autoría.
- Peralta, J. L. (2018). Batallas discursivas en torno a la ‘homosexualidad’ en Argentina (1957-1969). *Badebec*, 17(14), 67-94. <http://hdl.handle.net/2133/14786>.
- Pérez Llahí, M. A. (2011), “Tema del Sitiador y del Sitiado” En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una Historia del Cine Político y Social en Argentina (1969-2009)* (pp. 447-452). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Perón, J. D. (1948). “Mensaje pronunciado en el Instituto Bernasconi inaugurando el año lectivo el 29 de marzo de 1948”. Presidencia de la Nación. Subsecretaría de Informaciones. Dirección General de Prensa.
- Piedras, P. (2005). El cine antiperonista de Lucas Demare y Sixto Pondal Ríos: la reacción liberal. En A. L. Lusnich (coord.) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (pp. 85-97). Buenos Aires: Biblos.
- Posadas, A., Speroni, M., Landro, M. (2015) *Cine y novela. Imágenes argentinas del siglo XX*. (Vol. III). Buenos Aires: Argus-a.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Ramírez Llorens, F. (2016). *Noches de sano esparcimiento*. Buenos Aires: Librería.
- Real Academia Española. (s.f.). Engrupir. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 14 de marzo de 2023, de <https://dle.rae.es/engrupir>
- Rodríguez Riva, L. (2020). El ‘cuentero’ como punto de encuentro entre la literatura popular y el cine moderno: *Alias Gardelito*. *452ºF Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (23) 162-178. <https://doi.org/10.1344/452f.2020.23.8>.
- Romero, J. L. (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Rosado, J. A. (1999). Ernesto Sábato y la búsqueda de lo absoluto. *Signos Literarios y Lingüísticos*, 1(1), 88-109.
- Rosado, M. Á. (1993). *Daniel Tinayre*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Rosenstone, R. A. (2014). *La historia en el cine, el cine sobre la historia*. Madrid: RIALP.

- Ruffinelli, J. (1998a). Bajo cinco banderas: el cine multinacional de Carlos Hugo Christensen. *Nuevo Texto Crítico*, (21/22), 277-325. <https://doi.org/10.1353/ntc.1998.0001>
- Ruffinelli, J. (1998b). Conversaciones con Carlos Hugo Christensen. *Nuevo Texto Crítico*, (21/22), 327-339. <https://doi.org/10.1353/ntc.1998.0004>
- Russo, E. A. (2005) Cine y literatura. *La bestia debe morir, Si muero antes de despertar, No abras nunca esa puerta*. El thriller argentino: notas sobre tres casos extraños. En C. Kriger (coord.) *Cuadernos de cine argentino 6. Imágenes que tejen una red de textos* (pp. 59-80). Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Sábato, E. (1988). *Heterodoxia*. Madrid: Alianza.
- Sábato, E. (2006). *El túnel*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sala, J. (2009). Las nociones de compromiso y praxis en el cine de los sesenta y la reevaluación de las prácticas emergentes. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 93-106). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez Noriega, José Luis (2006) *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, B. (1999). El saber del cuerpo. A propósito de 'Emma Zunz'. *Variaciones Borges* (7), 231-247.
- Schrader, P. (2004). Apuntes sobre el *film noir*. *Latente. Revista de historia y estética del audiovisual* (2), 123-134. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/19182>
- Setton, R. (2010). *El crimen de Oribe*, del policial fantástico al *thriller* naturalista. *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, (7), 63-83.
- Setton, R. (2015). Luis Saslavsky, director y novelista. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(3), 319-338. <https://doi.org/10.3828/bhs.2015.20>
- Setton, R. (2016a). *Monte criollo y Palermo*. Cruce entre películas de *gangsters*, *film noir* y el imaginario del criollismo tanguero. *Arte y políticas de identidad*. 13, 251-268. <https://doi.org/10.6018/251001>
- Setton, R. (2016b) Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy. La pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo. *Romanische Studien*. (Beihefte 2). Leipzig: Universidad Otto Friedrich.
- Setton, R. (2016c). Polémicas y textos programáticos tempranos sobre literatura policial (1877-1942). En Román Setton y Gerardo Pignatello (comps.) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 57-69). Buenos Aires: Título.

- Setton, R. (2017) Las primeras películas criminales de Manuel Romero y sus vínculos con las representaciones precedentes del crimen en el cine argentino. *Secuencias* (45), 37-56. <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.002>
- Setton, R. (2019). Hacia una caracterización del cine policial argentino en la época de la industria (1933–1956). *Romanische Forschungen*. 131(1), 35-50. <https://doi.org/10.3196/003581219825678113>
- Setton, R. y Pignatello, G. (2016) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.
- Sewell, W. H. Jr. (2006). Por una reformulación de lo social. En *Ayer* (62), 51-72. <https://revistaayer.com/articulo/600>
- Simmel, G. (2005). La metrópolis y la vida mental. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. (4), s/n. <http://www.bifurcaciones.cl/2005/09/la-metropolis-y-la-vida-mental/>
- Simón, P. (2020). Exiliados republicanos en argentina: el teatro y el cine de Eduardo Borrás. *Gramma*, 31(64). <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/5103>
- Simonetto, P. (2019). *El dinero no es todo. Compra y venta de sexo en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos.
- Singer, B. (1995). Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism. En L. Charney y V. R. Schwartz (comps.) *Cinema and the Invention of Modern Life* (pp. 72-99). Berkeley: University of California Press.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sobchack, V. (1998). Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotype of Film Noir. En N. Browne (Ed.) *Refiguring American film genres: history and theory* (pp. 129-170). Berkeley, California: University of California Press.
- Spiegel, G. M. (2006) La historia de la práctica: nuevas tendencias en historia tras el giro lingüístico. *Ayer*, 2(62), 19-50: <https://revistaayer.com/articulo/599>
- Spiegel, G. M. (2011). Comentario sobre *Una línea torcida*. *Historia Social*, (69), 107-118. <https://www.jstor.org/stable/23227900>
- Spinelli, M. E. (1998). El debate sobre la desperonización. Imágenes del peronismo en los ensayos políticos antiperonistas (1955-1958). En S. Bianchi y M.E. Spinelli (Coords.) *Actores, ideas y proyectos políticos en la Argentina contemporánea* (pp. 233-262). Tandil: Instituto de Estudios Histórico-Sociales. Facultad de Ciencias Humanas. UNCPBA.
- Spinelli, M. E. (2005). *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la “revolución libertadora”*. Buenos Aires: Biblos.
- Spinelli, M. E. (2007). La desperonización, una estrategia política de amplio alcance 1955-1958. [en línea]. En Biblioteca del sitio *historiapolitica.com*. Recuperado de: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Spinelli1.pdf>
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Buenos Aires: Paidós.



- Stam, R. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México D.F.: Textos de Difusión Cultural/Universidad Autónoma de México.
- Tassara, M. (1993). "El policial: la escritura y los estilos" en S. Wolf (comp.) *Cine argentino. La otra historia* (pp. 147-167). Buenos Aires: Letra Buena.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesenta: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Thompson, C. K. (2008). Two takes on gender in Argentine *film noir*. *Studies in Hispanic Cinemas*, 4(2), 121-130. [https://doi.org/10.1386/shci.4.2.121\\_1](https://doi.org/10.1386/shci.4.2.121_1)
- Thompson, C. K. (2014). *Picturing Argentina: Myths, Movies, and the Peronist Vision*. Amherst: Cambria Press.
- Tortti, M. C. (1999). Izquierda y "nueva izquierda" en la Argentina. El caso del Partido Comunista. *Sociohistórica*, (6), 221-232. <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn06a09>
- Tortti, M. C. (2009). *El "viejo" Partido Socialista y los orígenes de la "nueva" izquierda. (1955-1965)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Tortti, M. C. (2014). La nueva izquierda argentina: La cuestión del peronismo y el tema de la revolución. En M. C. Tortti (Dir.) *La nueva izquierda argentina 1955-1976: Socialismo, peronismo y revolución* (pp. 15-33). Rosario: Prohistoria.
- Tranchini, E. (1998). El Cine Argentino y la construcción de un imaginario criollista, 1915-1945. *Entrepasados. Revista de historia*, (18/19), 113-141. <https://issuu.com/rehime/docs/entrepasados18-19-tranchini>
- Tricarico, A. (2013) *El cine argentino clásico*. La Punta: Universidad de La Punta
- Urbina, N. (1988) Código narrativo en *El Túnel* de Sabato: implicaciones semióticas. *Semiosis*, (21), 257-280. <http://hdl.handle.net/123456789/6359>
- Vázquez Prieto, P. (9 de diciembre de 2012) El aluvión *noir*. *Radar. Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8438-2012-12-09.html>
- Wager, J. B. (2005). *Dames in the Driver's Seat. Rereading Film Noir*. Austin: University of Texas Press.
- Warshow, R. (2002). The Gangster as Tragic Hero. En *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture* (pp. 127-133). Cambridge: Harvard University Press.
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13. <https://doi.org/10.2307/1212758>
- Williams, L. (1998). Melodrama Revised. En R. Browne (comp.) *Refiguring American Film Genres, Theory and History* (pp. 42-88). Berkeley: University of California Press.
- Willis, A. (2009). More Than Simply Cowboys, Naked Virgins, Werewolves, and Vampires? The Transatlantic Cinema of León Klimovsky. En V. Ruétalo y D. Tierney (Eds.) *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (pp 129-141). New York: Routledge.

- Wolf, S. (2002) *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Woszezenczuk, S. (2016). 'Un cine indispensable': la retórica de los márgenes en la obra temprana de Lautaro Murúa-realizador. *Imagofagia*, (13), 1-24.  
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/371>
- Xavier, I. (1999) Historical Allegory. En T. Miller y R. Stam (Eds.) *A Companion to Film Theory* (pp. 333-362). Oxford: Blackwell Publishers
- Xavier, I. (2016). Alegorías del subdesarrollo. En M. Mestman (Coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 151-183). Buenos Aires: Akal.
- Yablón, S. (2003). Hugo Santiago. En Fernando Peña (ed.) *Generaciones 60-90: cine argentino independiente* (pp. 246-255). Valencia: Ediciones de la filmoteca.
- Zangrandi, M. (2005). Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido: estética gótica y representación femenina en el posperonismo. En *Actas de las X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Rosario: Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.
- Zecchi, B. (2012). Introducción. La adaptación multiplicada. En B. Zecchi (Comp.) *Teoría y práctica de la adaptación fílmica* (pp. 19-62). Madrid: Editorial Complutense.