



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

Cine y antropología

El caso del *Film Noir* Argentino del '46 al '55

Autor:

Besuschio, Javier Gonzalo

Tutor:

2007

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Autor: Gonzalo Javier Besuschio

CINE Y ANTROPOLOGÍA

EL CASO DEL *FILM NOIR* ARGENTINO DEL ´46 AL ´55

AGRADECIMIENTOS

A Susana Sel, por su constante dedicación, seguimiento y apoyo a lo largo de esta investigación. A Diana Macedo por su atenta corrección de estilo.

A Raúl Horacio Campodónico, por facilitarme generosamente material y tiempo, a Emilio A. Bellón, a Andrés Insaurralde —del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken—, al atento personal de la Biblioteca del ENERC y a María Amelia Macedo.

A mi hija Camila.

CONTENIDO

Introducción	1
Capítulo 1: El cine como articulador de lo popular y la sociedad de masas urbana	6
Capítulo 2: La conformación del Estado Nación y la concepción de lo popular	15
Capítulo 3: El cine del período populista en la Argentina	27

Capítulo 4: El <i>film noir</i> o cine negro	39
Capítulo 5: Análisis de filmes	55
-A sangre fría (1947)	64
-La muerte camina en la lluvia (1948)	68
-Pasaporte a Río (1948)	71
-Apenas un delincuente (1949)	76
-Morir en su ley (1949)	82
-Danza de fuego (1949)	87
-Si muero antes de despertar (1952)	90
-Deshonra (1952)	96
-El vampiro negro (1953)	102
-Mercado negro (1953)	106
-Días de odio (1954)	110
-Barrio gris (1954)	113
-Ensayo final (1955)	117
Capítulo 6: Conclusiones	121
Notas	129
Bibliografía general	133
Anexo	137
Fichas técnicas	144

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone investigar el género cinematográfico denominado *film noir* — policial negro— producido en la Argentina durante los años 1946 a 1955, correspondientes al período de gobierno del presidente Juan Domingo Perón.

El propósito de esta investigación es indagar qué papel jugó el cine en su relación con el Estado Nacional en cuanto a las posibles conformaciones de subjetividades, entendiendo por éstas normativas sociales, políticas y morales.

Así también explicar el rol económico y legislativo del Estado en la producción cinematográfica y, dentro de este marco, analizar la posible contribución de los filmes del género policial a la generación de consenso político y a la configuración de “modelos de comportamiento a seguir” impartidos por del régimen peronista.

El período considerado marca la puesta en marcha de un modelo de país que en lo económico profundizaba el camino de la industrialización en detrimento de las importaciones y establecía un diferente reparto entre sectores del ingreso nacional; y que, en lo político, había desplazado del ejercicio del poder a las clases tradicionales. Estos cambios, a la vez, exigían la transformación de la cualificación de sectores populares. Para poder construir un modelo político duradero había que educar (formar, capacitar, instruir, adiestrar) a los sectores que iban a ser conducidos, se necesitaba un aumento del nivel de preparación de la sociedad.

Perón se reservaba para sí mismo el papel de *Primer Pedagogo* (“el conductor no es sólo un artista que lleva, es también un maestro que forma, que enseña, que va educando”) y su función era múltiple: elaborar la doctrina; capacitar a los dirigentes intermedios; “educar” a la masa en general; supervisar a los cuadros intermedios en sus tareas “formativas” (cf. Pitelli y Somoza, 1992: 228-230).

La formación del ciudadano que proponía Perón se diferenciaba de la educación cívica tradicional en que esta última se presentaba a sí misma investida de neutralidad en el juego de las relaciones sociales, tratando de tomar cierta distancia de los intereses sectoriales, regionales o profesionales de los agentes, creando “*habitus*” ciudadanos que convalidaran y capacitaran para actuar en el sistema político global (república representativa).

La “educación cívica peronista” denunciaba la falsa neutralidad de la formación cívica tradicional, que favorecía los intereses de los grupos dominantes tradicionales (“oligarquía”) en perjuicio de los sectores populares mayoristas, y se presentaba a sí misma como la verdadera doctrina de la justicia y de la armonía social. Para que este logro resultara permanente había que internalizar los nuevos valores en la conciencia media del ciudadano, tratando de convertirlos en “sentido común” (cf. Pitelli y Somoza, 1992: 230).

Esta “educación del ciudadano” fue instrumentalizada a través de una trama compleja y cruzada de:

1) Acciones escolarizadas.

- a) A través del aparato escolar estatal.
- b) A través de un nuevo aparato escolar partidario.

2) Acciones no-escolarizadas.

- a) Accionar barrial de las unidades básicas.
- b) Creación de los hogares-escuela.
- c) Colonias de veraneo.
- d) Campeonatos deportivos infantiles y juveniles.
- e) Utilización de los medios de comunicación.
- f) Creación de nuevos símbolos de identidad y de nuevas categorías conceptuales.
- g) Movilizaciones políticas, celebraciones populares, ritualización de prácticas sociales (cf. Pitelli y Somoza, 1992: 230).

Con el peronismo comienza una nueva forma de Estado en la Argentina: el Estado Interventor-Benefactor. Se constituyen entonces nuevos sujetos sociales, políticos e históricos: los desposeídos, los obreros, los “descamisados”; los sindicatos que ocupan grandes espacios reales de poder; las mujeres, además de adquirir y ejercer derechos políticos, adquieren un protagonismo inexistente hasta entonces. Así también, la “movilización política” y la “militancia” se convierten en el estado político normal y habitual de gran parte de la población (peronista y no-peronista); la palabra del líder llega directamente a sus millones de seguidores a través de la utilización con finalidad política de los medios de comunicación, los que se estaban convirtiendo en masivos. Los valores morales, modelos sociales y pautas de comportamiento tradicionales son cuestionados, declarados caducos y reemplazados (cf. Pitelli y Somoza, 1992: 232/233).

En tal sentido, el interés antropológico de esta tesis estará dado en la búsqueda y el análisis de los valores transmitidos por el cine, particularmente, durante este período político. Para ello se considerará al cine dentro del marco de las industrias culturales, como producto de consumo cultural de masas y como vehiculizador de sentidos sociales; el concepto de “industria cultural” estará enmarcado dentro del enfoque del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt, conocido como Escuela de Frankfurt (y denominación utilizada en este trabajo).

De este modo, el cine habría desempeñado un importante papel en el campo de la propaganda política y en la difusión ideológica. Además, durante este período, el Estado ejerció una política proteccionista y de control sobre los medios de comunicación a través de leyes, decretos y subsidios. Todo esto sustentado en la amplia recepción que ya tenían la radio y el cine como medios de comunicación masivos.

Dentro de este contexto, el género policial resulta relevante para la presente investigación por las temáticas que trata (delito, instituciones coercitivas, “conductas desviadas”, leyes, etcétera) y como conformador de categorías tales como las de “legalidad” e “ilegalidad” en el imaginario social.

En el relevamiento efectuado, se ha podido constatar que no existe un corpus teórico en nuestra disciplina que aborde la temática del *film noir* o cine negro. En parte, porque las ciencias sociales, y en particular la antropología, pese a ser de las primeras disciplinas que utilizaron la herramienta fotográfica y cinematográfica, resistieron el género de ficción, en tanto campo de análisis de categorías sociales. Es de recordar que recién en 1973 en Chicago, y a instancias de Margaret Mead, se crea una Comisión de Antropología Visual en el contexto del IUAES (*International Unión of Anthropological and Ethnological Sciences*).

Los escasos estudios que abordan la temática foto-cinematográfica, se han especializado sobre todo en el cine documental. Así, y desde nuestra disciplina, en este trabajo se relevaron investigaciones que contextualizan teorías de cine y prácticas políticas, tanto durante el período populista (1945-55) a través del cine documental y los noticieros filmicos (Sel, 2004), como en los últimos años del siglo XX, focalizando en el carácter instrumental del cine documental (Terbeck, 2006). En el campo de las ciencias sociales y desde la crítica, teoría e historia cinematográficas se han detectado algunos estudios preliminares referentes al período, que abordan: la relación entre cine y Estado (Kriger, 2005), el desarrollo del cine policial en la etapa de industrialización del cine argentino (Goity, 2000), la emergencia del manierismo y el quiebre del canon clásico narrativo cinematográfico (España, 1984), el *thriller* argentino y su relación con la literatura (Russo, 2005), las relaciones entre cine y política durante el peronismo (Maranghello, 1984), el de la producción de sentidos en la escritura y los estilos del cine policial (Tassara, 1992), el cine y sus articulaciones político-económicas (Campodónico, 2005).

Dentro de los distintos abordajes del fenómeno cinematográfico podemos diferenciar, a grandes rasgos, dos enfoques. Uno sociohistórico (Sorlin, Burch, Nicholls), en el que el cine puede ser visto como fuente, es decir, como factor de documentación histórica (válido tanto para los filmes documentales como para los de ficción), y como agente de historia (como instrumento de propaganda, como difusor de modelos ideológicos y de comportamiento) (cf. Costa, 1985: 31).

El otro, semiótico, referido a las distintas significaciones connotativas y denotativas de los textos filmicos (Casetti y DiChio, Levert). En este sentido se considera el cine como hecho comunicativo, prestando atención a la singularidad de las relaciones entre la heterogeneidad de

los códigos y la pluralidad de los niveles de significación sobre la que se constituye cualquier texto filmico (cf. Costa, 1985: 39).

En la presente investigación se han utilizado ambos enfoques a fin de dar cuenta tanto del contexto de producción y circulación del género reconocido como cine negro, como de los mecanismos de construcción de los mensajes y discursos presentes en él.

Capítulo 1

EL CINE COMO ARTICULADOR DE LO POPULAR Y LA SOCIEDAD DE MASAS URBANA

Para el surgimiento de las sociedades modernas y la cultura contemporánea, fue necesario el desarrollo de los públicos masivos; de modo que, al tener las masas acceso a su visibilidad y adquirir presencia social, lo masivo quedaba ligado a lo popular.

Mientras que para los pensadores de la vieja Europa la sociedad de masas representaba la degradación, la negación de cuanto para ellos significa la cultura, para los teóricos norteamericanos de los años '40 y '50 la cultura de masa representaba la afirmación y la apuesta por la nueva democracia. Sin embargo, el análisis cultural de los teóricos norteamericanos era separado del análisis de las relaciones de poder mediante una concepción de la cultura que permanecía amarrada al idealismo liberal, concepto éste que desvinculaba la noción de cultura de la noción de trabajo como espacios separados de la necesidad y del placer, y conduciéndola a un culturalismo que acaba reduciendo la sociedad a cultura y la cultura a consumo.

Así, tanto para los teóricos norteamericanos como para los pensadores europeos de los siglos XIX y primera mitad del XX, la incorporación de las masas a la sociedad significaría la disolución-superación de las clases sociales; con lo que seguía haciéndose impensable el modo de “articulación” específica de los conflictos que tienen su lugar en la cultura y la imbricación de la demanda cultural en la producción de hegemonía. (cf. Martín-Barbero, 1987: 47).

“Quedaba la denominación de popular atribuida a la cultura de masa operando como un dispositivo de mistificación histórica, pero también planteando por vez primera la posibilidad de pensar en positivo lo que les pasa culturalmente a las masas. Y esto constituye un reto lanzado a los críticos en dos direcciones: la necesidad de incluir en el estudio de lo popular no solo aquello que culturalmente producen las masas, sino también lo que consumen; y la de pensar lo popular

en la cultura no como algo limitado a lo que tiene que ver con pasado (y un pasado rural), sino también, y principalmente, lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano” (Martín-Barbero, 1987: 47).

En este sentido, el cine y la radio actuarán como manipuladores de masas buscando su integración al nuevo proceso de Nación, tal como analizaremos en el capítulo 2. Estos medios de comunicación masivos serán el objeto de las reflexiones que en forma de desarrollos teórico-críticos formulará la denominada Escuela de Frankfurt.

LA ESCUELA DE FRANKFURT: LA INDUSTRIA CULTURAL

En la década del '30, con el Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt, se genera en Europa la necesidad de desarrollar una reflexión global sobre los procesos que consolidan la sociedad burguesa-capitalista y el significado de la teoría ante tal consolidación, interesándose en los procesos ideológicos y culturales que iban transformando a la sociedad capitalista en una sociedad de masas.

La Escuela de Frankfurt retomó el análisis de las ideologías en Europa, en un contexto caracterizado por fenómenos ideológicos de masas, como el nacionalsocialismo en la Alemania nazi. Según sus autores, la irracionalidad, la vulgarización de la vida cotidiana, la violencia nacionalista y el racismo eran las marcas de la época, y destruían la cultura racional heredada del movimiento iluminista. Uno de los intereses de los teóricos de la Escuela de Frankfurt fue denunciar la relación que existía entre la “decadencia cultural” y el auge de la economía capitalista.

En *Dialéctica del Iluminismo* (1988), Theodor Adorno y Max Horkheimer, sostienen que el capitalismo hace de los individuos “hombres-masa”, es decir, personas que, aplastadas por la dinámica capitalista, quedan sin posibilidades de diferenciarse de las demás. El trabajo en las grandes fábricas estaba destinado a la producción en serie, y esa producción homologaba a las personas como meros productores y consumidores de mercancías.

Los integrantes de la Escuela de Frankfurt veían la democratización de la cultura como aparente. El acceso de las masas a las manifestaciones culturales reafirmaba su condición de masa, también en los momentos de ocio. Desde entonces, la vida cotidiana se masificó. Lejos de democratizar la cultura, los medios de comunicación masivos no hacían más que emplear técnicas que amoldasen ideológicamente a las masas a las necesidades de la producción y el consumo capitalista (cf. Muñoz, 2002)

Será a través del concepto de “Teoría crítica”, desarrollado por Horkheimer y Adorno, que se postulará el análisis crítico-dialéctico, histórico y negativo de lo existente en cuanto “es” y frente a lo que “debería ser”, y desde el punto de vista histórico-universal de la Razón. Esto conlleva a una investigación de los principios de dominación colectivos. Lo irracional, lo racionalizado o convertido en un principio de dominación, pasa a convertirse en el gran problema de investigación de la Teoría crítica.¹

En la publicación de “Dialéctica del Iluminismo” de Adorno y Horkheimer se consolida el interés por el tema de industria cultural y la cultura de masas, situando en estas estructuras una continuidad entre la sociedad totalitaria del nacionalsocialismo y la capacidad de persuasión y manipulación que poseen los dos nuevos procesos de transmisión ideológica. De este modo se expresa la pervivencia en la sociedad de masas de unos principios de dominación en los que se difunde una cosmovisión de fuerte componente irracional y primitivo.

Con el ascenso del Nazismo se produjo la muerte y el exilio en los Estados Unidos de algunos de los miembros fundamentales de la Escuela, lo que imprimió un sesgo que sería decisivo en el análisis teórico. No obstante, el contacto con la sociedad norteamericana introdujo y consolidó el estudio de la sociedad posindustrial y sus estructuras sociopolíticas y culturales.

La búsqueda de un tipo de construcción teórica en la que la ruptura con la “teoría tradicional” abriera la posibilidad de abarcar las complejas interacciones del capitalismo avanzado, aparece como la génesis de la Escuela. Ruptura con la teoría tradicional en cuanto que ésta parte de una realidad plana y estática y, así, se presenta como unos enunciados interrelacionados y que se derivan lógicamente unos de otros. La “Teoría crítica” nace de la no aceptación de un estado histórico en el que lo que “es” no “debería ser”. Los empirismos y positivismos arrancan de una identificación con lo convencionalizado, con su *status quo*, considerado como orden universal e inmodificable.² (cf. Muñoz, 2002)

A través de la Escuela de Frankfurt los procesos de masificación van a ser por vez primera pensados como constitutivos de la conflictividad estructural de lo social. Producto de estas reflexiones surgirá el concepto de *industria cultural* que nace en el texto de Horkheimer y Adorno “Dialéctica del Iluminismo” publicado en 1947. De allí se busca pensar la dialéctica histórica que al arrancar de la razón ilustrada desemboca en la irracionalidad, y que articula totalitarismo político y masificación cultural como las dos caras de una misma dinámica. Cabe aclarar que lo que contextualiza la escritura de ese texto es tanto la Norteamérica de la democracia de masas como la Alemania nazi.

El contenido del concepto no se da una vez sino que se despliega a lo largo de una reflexión que envuelve cada vez más ámbitos. Se parte del sofisma que representa la idea del

“caos cultural” –esa pérdida del centro y consiguiente dispersión y diversificación de los niveles y experiencias culturales que describen los teóricos de la sociedad de masas- y se afirma la existencia de un sistema que regula, puesto que la produce, la aparente dispersión.

La “unidad de sistema” es enunciada a partir de un análisis de la lógica de la industria, en la que se distingue un doble dispositivo:

1) la introducción en la cultura de la producción en serie “sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social”.

2) La imbricación entre producción de cosas y producción de necesidades en tal forma que “la fuerza de la industria cultural reside en la unidad con la necesidad producida”.

La articulación entre uno y otro se halla en “la racionalidad de la técnica que es hoy la racionalidad del dominio mismo” (Horkheimer y Adorno, 1971: 147, 148 y 165).

Es en el análisis de la segunda dimensión —la degradación de la cultura en industria de la diversión—, donde se hace más claro a qué apunta la afirmación de la unidad en la industria cultural. En este punto los autores logran acercar el análisis a la experiencia cotidiana y descubrir la relación profunda que, en el capitalismo, articula los dispositivos del ocio a los del trabajo, y la impostura que implica su proclamada separación. La unidad hablaría entonces del funcionamiento social de una cultura que se constituye en “la otra cara del trabajo mecanizado”. Y ello, tanto en el mimetismo que conecta al espectáculo organizado en series con la organización del trabajo en cadena, por un lado; como en la operación ideológica de recargue por otro; es decir, la diversión que hace soportable una vida inhumana, una explotación intolerable, que inculca día a día y semana tras semana “la capacidad de encajar y arreglarse”.

La tercera dimensión, la resublimación del arte, no es sino la otra cara de la degradación de la cultura, ya que en un mismo movimiento la industria cultural banaliza la vida cotidiana y positiviza el arte. La resublimación del arte surge en el momento en que el arte logra desprenderse del ámbito de lo sagrado merced a la autonomía que el mercado le posibilita. El arte se incorpora al mercado como un bien cultural más, adecuándose enteramente a la necesidad. Lo que de arte quedará ahí ya no será más que su cascarón: *el estilo*, es decir, la coherencia puramente estética que se agota en la imitación. Y esa será la “forma” del arte que produce la industria cultural: identificación con la fórmula, repetición de la fórmula. *Reducido a cultura* el arte se hará “accesible al pueblo como los parques”, ofrecido al disfrute de todos, introducido en la vida como un objeto más, desublimado (cf. Martín-Barbero, 1987: 50/52).

Desde esta perspectiva, otra será la concepción de arte que se desprende de la obra de Walter Benjamin, la que permitirá nuevas reflexiones en cuanto a la recepción y la producción de

sentido de la obra de arte. Para Walter Benjamín la irrupción de las masas y la técnica trae aparejado una irrupción en la experiencia de la recepción, en la percepción y en el uso de la obra de arte por parte de las masas. Atento a los cambios desde el espacio de la recepción que configura la modernidad sin perder de vista los cambios en el espacio de lo cotidiano, a “lo que pasa en las calles, en las fábricas y en las oscuras salas de cine y en la literatura, sobre todo en la marginal, en la maldita” (Martín-Barbero, 1987: 57).

Como señala Martín Barbero, dos temas serán las guías para seguir el aporte de Benjamín al análisis de los cambios en la recepción que trae aparejado la modernidad: las nuevas técnicas y la ciudad moderna.

En cuanto a las nuevas técnicas, Benjamín se refiere a las que permiten las nuevas tecnologías de reproducción. Estas son la posibilidad de un acercamiento, por parte de estas últimas, a la obra de arte, a una nueva sensibilidad, a un nuevo *sensorium*, que es posible gracias a las nuevas técnicas de reproducción a través de la fotografía y el cine.

Por primera vez las masas tienen acceso directo a las obras de arte, con lo que se produce “la muerte del aura en la obra de arte, la manifestación irreplicable de una lejanía”. Dice Martín Barbero: “de lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, pone a los hombres, a cualquier hombre, al hombre de la masa en posición de usarlas y gozarlas” (Martín Barbero, 1987: 58).

El cine es parte de esta posibilidad de modificación del aparato receptivo, ya que la característica del film es que sus apelaciones están orientadas directamente hacia una audiencia masiva reunida en el mismo momento y en el mismo espacio. La interacción del individuo con la masa que lo rodea en el momento de la proyección, es una peculiaridad reservada a estos medios. Las emociones son compartidas en ese momento particular, condicionadas de alguna manera por lo que experimentan y exteriorizan quienes participan. Y un elemento esencial en la recepción del espectador de cine es la emoción. A diferencia del lenguaje escrito, en el cine el espectador puede experimentar una sensación basada en la percepción físico-sensual de la realidad, puede transmitirse la textura y sustancia de la vida cotidiana. A partir de la fotografía y el cine cambia el modo de producción, la concepción, el alcance, la recepción y la función social de la obra de arte (cf. Sel, 2004).

EL CINE COMO EXPERIENCIA URBANA

Esta operación de acercamiento “hace entrar en declive el *viejo modo de recepción*, que correspondían al valor ‘cultural’ de la obra, y el paso a otro que hace primar su valor *exhibitivo*. Los paradigmas de ambos son la pintura y la cámara fotográfica, o cinematográfica, la una buscando distancia y la otra borrándola o aminorándola, la una *total* y la otra *múltiple*. Y exigidoras por lo tanto de dos maneras bien diferentes de recepción: la del recogimiento y la de la dispersión” (Martín Barbero, 1987: 59). La clave del recogimiento es típica de la novela, la del “individuo en su soledad”. “Aquel que se recoge ante una obra de arte se sumerge en ella”. Este es el único modo que parece reconocer Adorno: el del yo abriéndose-sumergiéndose en la profundidad de la obra. Por el contrario, para Benjamin, la nueva forma de recepción es colectiva y su sujeto es la masa “que sumerge en sí misma la obra artística”.

Benjamin afirma, de esta manera, a la masa como un “nuevo modo ‘positivo’ de percepción cuyos dispositivos estarían en la dispersión, la imagen múltiple y el montaje con lo que se estaba afirmando una nueva relación de la masa con el arte, con la cultura, en la que la distracción es una actividad y una fuerza de la masa frente al degenerado recogimiento de la burguesía. ‘Una masa que de retrograda frente a un Picasso se transforma en progresista frente a un Chaplin’. El espectador de cine se vuelve experto, pero de un tipo nuevo en el que no se oponen sino que se conjugan la actividad crítica y el goce. Colocándose en una franca oposición a la visión de Adorno, Benjamin ve en la técnica y las masas un modo de emancipación del arte” (Martín Barbero, 1987: 60).

En cuanto a la experiencia de la ciudad moderna, Benjamin da cuenta de la aparición de las masas a través de diferentes “figuras” que reconoce en la literatura y poesía de Charles Baudelaire. Estas figuras son la de *la conspiración*: la taberna es el espacio donde se encuentran los que están al límite de la miseria social y los bohemios. Baudelaire siente que por la taberna pasa una experiencia fundamental de los oprimidos, de sus ilusiones y sus rabias. Lugar que agrupa a obreros sin trabajo, a literatos y conspiradores profesionales, a traperos y delincuentes, “todos estaban en una protesta más o menos sorda contra la sociedad” (Barbero, 1987: 60).

Otra figura es la de *las huellas*, la de la masa como “difuminación de las huellas de cada uno en la muchedumbre de la gran ciudad”. Con la industrialización la ciudad crece demográficamente y pierde sus señas de identidad. Para Benjamin la estrategia de la burguesía frente a esta pérdida es, por un lado, encerrarse y recuperar sus huellas en el diseño y armado de su interior. La vivienda, el *interior* será donde se refugie el burgués para poder conservar el pasado y la lejanía, las dos formas de distanciamiento. En la vivienda el burgués dará asilo al Arte, intentando conservar sus huellas. Por otro lado, se desarrolla otros dispositivos de

identificación con los que se busca controlar a la masa. Estos van desde el marcado numérico de las casas hasta las técnicas de los detectives. Así la literatura policíaca se convierte en filón para estudiar lo urbano y las operaciones de la masa en la ciudad. (Martín Barbero, 1987: 60/61).

Por último, la figura de la experiencia de *la multitud*, de la que Benjamin ve en Baudelaire una experiencia plenamente moderna, “la del placer de estar en multitud”, por que la multitud no la siente ya externa sino como algo intrínseco, una nueva facultad de sentir, es en multitud donde la masa ejerce su derecho a la ciudad. En definitiva, Benjamín reconoce en la literatura de Baudelaire “un sentido/*sensorium* nuevo de la masa: la expresión de un nuevo modo de sentir”.

De esta manera Benjamin cifra en su interés por lo marginal, por lo menor, por lo popular, una creencia que Horkheimer y Adorno juzgan mística: la posibilidad de “liberar el pasado oprimido”. El debate de Benjamin pasa por la posibilidad misma de pensar las relaciones de la masa con lo popular, y nos permite el descubrimiento de esa experiencia que desde el oprimido configura unos modos de resistencia y percepción del sentido mismo de sus luchas y también el de la posibilidad de desbloquear el análisis y la intervención sobre la industria cultural. (cf. Martín Barbero, 1987: 62/63).

Como señala Jesús Martín-Barbero, las sociedades modernas, la cultura contemporánea no puede desarrollarse sin los públicos masivos. Así la constitución de lo masivo está ligada a lo popular, al acceso de las masas a su visibilidad y presencia social. Para esto será necesario entender los dispositivos y mecanismos hegemónicos que permitieron ese acceso de las masas en el proceso de conformación de los Estados Naciones.

Capítulo 2

LA CONFORMACIÓN DEL ESTADO NACIÓN Y LA CONCEPCIÓN DE LO POPULAR

En el proceso hegemónico de conformación de los Estados Nacionales fueron dos los principales dispositivos de centralización. Por un lado la integración horizontal. Los fueros y particularidades regionales, en que se expresan las diferencias culturales, se convirtieron en obstáculos para la unidad nacional. Por otro lado, la integración vertical, a través de la implantación de unas relaciones sociales nuevas, mediante las cuales cada sujeto es desligado de

la solidaridad grupal y religado a la autoridad central, “liberando” a cada individuo y convirtiéndolo en mano de obra libre, disponible para el mercado laboral.

De esta manera la Nación al dar cuerpo al pueblo acaba sustituyéndolo. “Del plural de los pueblos a la unidad del pueblo convertido en Nación, e integrado desde la centralidad del poder estatal, se pone en marcha la inversión de sentido que hará manifiesta la cultura llamada popular en el siglo XIX” (Martín Barbero, 1987: 98).

Este proceso de centralización y cohesión social se hará evidente, principalmente, en dos campos: por un lado en el de la transformación del sentido del tiempo, aboliendo el tiempo del ciclo e imponiendo el lineal, centrado sobre la producción; y a la vez, en el de la transformación del saber y sus modos de transmisión mediante la persecución de las brujas y el establecimiento de la escuela (cf. Martín Barbero, 1987: 95/99).

Así comenzará a difundirse entre las clases populares un sentimiento de desvalorización y menosprecio de sí misma que en adelante pasará a significar lo atrasado y lo vulgar, sentimiento de vergüenza en la medida que se sienten atrapadas por la “in-cultura”. Pero el sentimiento de in-cultura se produce, históricamente, solo cuando la sociedad acepta el mito de una cultura universal que es a la vez el presupuesto y la apuesta hegemónica de la burguesía, esa clase por primera vez universalizada. Con la idea de cultura la burguesía designa, nombra, la unificación del sentido que ella “realiza” al universalizar el sentido que reduce todas las diferencias a su equivalente general: el valor. La razón mítica de una cultura universal forma parte del imaginario que produce la burguesía y desde el que se mira y se comprende a sí misma” (Martín Barbero, 1987: 102).

La idea de cultura va a permitirle a la burguesía *escindir* la historia y las prácticas sociales –moderno/atrasado, noble/vulgar- y al mismo tiempo *reconciliar* las diferencias, incluidas las de clase, en el credo liberal y progresista de *una sola cultura para todos* (Martín Barbero, 1987: 102/103).

Será el aporte de Gramsci el que nos permitirá abordar el concepto de cultura desentrañándola como instrumento para la reproducción social, la lucha por la hegemonía y la dirección cultural e ideológica.

EL CONCEPTO DE HEGEMONÍA

Como señala Néstor García Canclini, a partir de Gramsci lo popular conquista un nuevo lugar científico y político, centralizando el estudio de las culturas populares, más que en los fenómenos de “cuestionamiento” y “narcotización” entre clase hegemónica y subalterna, en la estructura del conflicto, que por cierto incluye esos fenómenos pero también otros de

integración, interpenetración, encubrimiento, disimulación y amortiguamiento de las contradicciones sociales (cf. Canclini, 1984: 72).

El análisis gramsciano nos permite abordar el concepto de cultura interpretándola como instrumento para la reproducción social y la lucha por la hegemonía. “Los sistemas sociales, para subsistir, deben reproducir y reformular sus condiciones de producción. Toda formación social reproduce la fuerza de trabajo mediante el salario, la calificación de esa fuerza de trabajo mediante la educación y, por último, reproduce constantemente la adaptación del trabajador al orden social a través de una política cultural-ideológica que pauta su vida entera en el trabajo, la familia, las diversiones, de modo que todas sus conductas y relaciones tengan un sentido compatible con la organización social dominante” (Canclini, 1984: 49).

Mediante la reproducción de la adaptación, la clase dominante busca construir y renovar el consenso de las masas a la política que favorece sus privilegios económicos. De esta manera, una política hegemónica integral requiere de la propiedad de los medios de producción y del control de los mecanismos necesarios para la reproducción material y simbólica de la fuerza de trabajo y de las relaciones de producción (salario, escuela, medios de comunicación, etc.). Sin embargo, en ninguna sociedad la hegemonía de una clase puede sostenerse únicamente mediante el poder económico. También existen los mecanismos represivos que, mediante la vigilancia, la intimidación o el castigo, garantizan –como último recurso- el sometimiento de las clases subalternas. Pero se trata de un último recurso, ya que tampoco hay clase hegemónica que pueda asegurar durante largo tiempo su poder económico sólo con el poder represivo. Entre ambos, cumple un poder clave el poder cultural, ya que aquella impone las normas culturales ideológicas que adaptan a los miembros de la sociedad a una estructura económica y política determinada; legitima la estructura dominante, la hace percibir como la forma “natural” de organización social. Oculta la violencia que implica toda adaptación del individuo a una estructura en cuya construcción no intervino, y hace sentir la imposición de esa estructura como la socialización o adecuación necesaria de cada uno para vivir en sociedad. De este modo, el poder cultural, al mismo tiempo que reproduce la arbitrariedad sociocultural, inculca como necesaria y natural esa arbitrariedad, oculta ese poder económico, favorece su ejercicio y perpetuación (cf. Canclini, 1984: 50/52).

Por su parte Pierre Bourdieu da cuenta de cómo un capital cultural se transmite por medio de aparatos y engendra hábitos y prácticas culturales. Estos aparatos culturales son las instituciones que administran, transmiten y renuevan el capital cultural. En el capitalismo, son principalmente la familia y la escuela, pero también los medios de comunicación, las formas de organización del

espacio y del tiempo, todas las instituciones y estructuras materiales a través de las cuales circula el sentido.

Para que la acción de los aparatos culturales se internalice en los miembros de la sociedad, la organización objetiva de la cultura necesita conformar cada subjetividad. “Esta interiorización de las estructuras significantes genera *hábitos*, o sea, sistemas de disposiciones, esquemas básicos de percepción, comprensión y acción. Los hábitos son estructurados —por las condiciones sociales y la posición de clase— y estructurantes —generadores de prácticas y de esquemas de percepción y apreciación—: la unión de estas dos capacidades del hábito constituye lo que Bourdieu denomina “el estilo de vida” (Canclini, 1984: 56/56).

El análisis gramsciano de la sociedad civil y de la hegemonía, tiene por objeto subrayar la importancia de la dirección cultural e ideológica; demuestra que el Estado no es solo la sociedad política, sino la combinación sociedad civil-sociedad política. Para Gramsci, el grupo que controla la sociedad civil es el grupo hegemónico, y la conquista de la sociedad política remata esta hegemonía extendiéndola al conjunto del Estado (sociedad civil + sociedad política). Así, la hegemonía gramsciana es primacía de la sociedad civil sobre la sociedad política. El nivel de la sociedad civil corresponde “a la función de hegemonía que el grupo dominante ejerce en toda la sociedad”. En un sistema así, la clase fundamental a nivel estructural dirige la sociedad por el consenso que obtiene gracias al control de la sociedad civil; este control se caracteriza fundamentalmente por la difusión de su concepción del mundo entre los grupos sociales —que deviene así “sentido común”— y por la constitución de un bloque histórico al que corresponde la gestión de la sociedad civil. La consecuencia de este control ideológico sobre otros grupos es el debilitamiento del papel de la sociedad política y, por lo tanto, de la coerción. La sociedad política se ve así reducida a un rol de apoyo y tiende incluso a integrarse parcialmente a la sociedad civil.³

Gramsci utiliza el término dictadura o dominación para definir la situación de un grupo social no hegemónico que domina la sociedad por la sola coerción, gracias a que detenta el aparato de Estado. Este grupo no tiene —o ha dejado de tener— la dirección ideológica. Su análisis de la hegemonía lleva a distinguir tres tipos de grupos sociales en el interior del bloque histórico: por una parte, la clase fundamental que dirige el sistema hegemónico; por otra, los grupos auxiliares que sirven como base social de la hegemonía y de semillero para su personal; por último, excluidas del sistema hegemónico, las clases subalternas.

El régimen normal en las relaciones entre las clases dirigentes y las clases subalternas, es el de dominación, es decir, la utilización predominante o exclusiva de la sociedad política. Esta dominación aparece bajo tres aspectos:

- El primer caso es aquel en el cual las clases subalternas juegan un rol decisivo para la victoria de la clase fundamental hegemónica sobre estos grupos sociales.
- La segunda hipótesis es la del transformismo, es decir, la preeminencia de la sociedad política sobre la sociedad civil: la clase dominante se contenta con dominar a los grupos subalternos manteniéndolos en la pasividad política; para ello, los separa pacíficamente de sus élites absorbiéndolas en su clase política.
- El tercer caso que Gramsci considera es el de la dictadura pura y simple, es decir, el uso exclusivo de la sociedad política para dominar a las clases subalternas, situación peligrosa para la clase dominante, en tanto implica su falta de control sobre la sociedad civil: el bloque histórico está en crisis y la etapa no puede ser sino transitoria (cf. Portelli, 1985: 89/90).

Sin embargo, no es este último el caso de los regímenes populistas en América Latina en los años '40 y '50, ya que éstos apelaron a los medios masivos de comunicación, específicamente el cine y la radio, para la construcción de la idea de Nación.

Como señala Martín Barbero, lo que sucede en la cultura cuando emergen las masas debe pensarse en su articulación a las readecuaciones de la hegemonía, que, desde el siglo XIX, hacen de la cultura un espacio estratégico en la reconciliación de las clases y reabsorción de las diferencias sociales (cf. Martín Barbero, 1987: 154).

EL CINE Y LA CONFORMACIÓN DEL “SER NACIONAL”

Las modalidades de comunicación que en —y con— los medios aparecen, fueron posibles sólo en la medida en que la tecnología materializó cambios que desde la vida social daban sentido a nuevas relaciones y nuevos usos. Es en los años veinte cuando los medios van a tener un papel importante, debido también al poder mundial adquirido por los Estados Unidos en esos años. Allí, los medios van a lograr su mayor desarrollo, y el estilo de vida norteamericano se erigirá en paradigma de una cultura que aparecía como sinónimo de progreso y modernidad, y proporcionará la materia prima al imaginario de los medios (cf. Martín Barbero, 1987: 154).

Al final de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos entra en un período de prosperidad económica. La combinación de progreso tecnológico con abundancia de créditos hace posible la producción masiva de una buena cantidad de utensilios, al abaratar su costo y abrir las compuertas del consumo a las masas, inaugurando así el “consumo de masas”. Pero el consumo requerido para la nueva estructura de la producción no era un hábito social, por el

contrario se trataba de la mentalidad de unas masas recientemente urbanizadas y con tendencia al ahorro. El sistema requirió entonces educar a las masas en el consumo (cf. Martín Barbero, 1987: 155).

Esta educación de las masas se hará mediante la publicidad, la prensa, el cómic y el cine, medios que le permitieron a la sociedad norteamericana cohesionarse, reproduciendo constantemente esta imagen de su propia cultura, esto es, reproduciendo un peculiar estilo de vida y a la vez produciendo una gramática de producción con que los medios universalizaban un modo de vivir. La cultura de la “massmediación” se forja en la tensión entre la dinámica de los intereses económicos de un capitalismo cada vez más monopólico que se aprovecha de la débil y funcional presencia del Estado, y la dinámica de una poderosa sociedad civil que defiende y amplía los límites de la libertad (cf. Martín Barbero, 1987:156).

Será en el cine donde, en mayor medida, se haga ostensible la “universalidad” de la gramática de producción de cultura masiva elaborada por los norteamericanos. Es en Estados Unidos donde el cine desarrolla su propio lenguaje y un sistema de producción basado en *star system* y la plasmación de géneros que permitiría el montaje de un dispositivo comercial sobre mecanismos de percepción y reconocimiento popular.

Alimentándose de un público que en su mayoría provenía de las clases populares, el cine tuvo su anclaje más profundo en la “secreta irrigación de identidad que allí se producía” (cf. Martín Barbero, 1987: 160). Y en ese movimiento, que reconciliaba al arte con el *sensorium* de las masas, éstas eran incorporadas a una nueva experiencia de subjetividad: “El deseo de vivir su vida, es decir, de vivir sus sueños y soñar su vida”. “La hegemonía se afianzaba en ese acceso de las masas al funcionamiento afectivo de la subjetividad burguesa. La identificación con la *star* fue el lugar de ese afianzamiento, pues allí se producía el trasvase de la fascinación onírica, en la sala de cine, a la idealización de unos valores y unos comportamientos fuera de la sala, en la vida cotidiana” (Martín Barbero, 1987: 160).

El sistema de géneros, por su parte, servirá de aporte al aparato perceptivo de las masas, ya que las condiciones de lectura van a ser asumidas y trabajadas sistemáticamente desde el espacio de la producción. “Un género va a ser entonces no sólo un registro temático, un repertorio iconográfico, un código de acción y un campo de verosimilitud, sino un registro de *competencia fílmica* y hasta una ocasión de especialización para las casa productoras” (Martín Barbero, 1987: 161).

Será, entonces, en los géneros del *western* y del melodrama en los que el cine de Estados Unidos basará su universalidad. Con el *western* se recrea una historia y una mitología, la lucha de los pioneros norteamericanos se torna, así, epopeya visual.

Por otra parte, con el melodrama el cine se convierte en el gran espectáculo popular que moviliza enormes masas alentando una fuerte participación del espectador. “Hay una convergencia profunda entre cine y melodrama: en el funcionamiento narrativo y escenográfico, en las exigencias morales y los arquetipos míticos, y en la eficacia ideológica. Más que un género, durante muchos años el melodrama ha sido la entraña misma del cine, su horizonte estético y político” (Martín Barbero, 1987: 161).

Si el *western* significó el hallazgo de un lenguaje directo y una estética elemental pero eficaz (la narración paralela y el plano general), el melodrama aportó el tratamiento expresivo del montaje y el uso del primer plano. Fueron esos elementos de la gramática con que Hollywood hizo del cine un lenguaje “universal” y el primer medio masivo de una cultura transnacional (Martín Barbero, 1987: 161).

En América Latina, esta conformación del ser nacional, se produce ya desde los años veinte a través de la incorporación del pueblo al transformar la multiplicidad de deseos de las diversas culturas en un único deseo, el de participar del sentimiento nacional. Trabajar por la Nación es hacerla una, superar las fragmentaciones que originaron las luchas federales, lograr por fin una identidad. Pero la consecución de esa identidad nacional implicaba su traducción al discurso modernizador de los países hegemónicos, pues sólo en términos de ese discurso el esfuerzo y los logros eran evaluables y validados como tales.

Así, la estructura política requerida por el proyecto modernizador se configura a partir del auge del centralismo y del rol protagónico asumido por el Estado. En general este centralismo tendrá, en América Latina, no solo un sentido unificador, sino uniformador, homogenizador de tiempos, gestos y hablas. El Estado, encarnando a la Nación, impondrá el acceso político y económico de las masas populares a los beneficios de la industrialización, él dictará las normas de la Nación, él monopolizará el sentimiento histórico y también el patrocinio del arte y de la cultura.

Como señala Martín Barbero, la emigración y las nuevas fuentes y modos de trabajo acarrearón la hibridación de las clases populares, una nueva forma de hacerse presentes en la ciudad. Con la formación de las masas urbanas se produjo no solo un acrecentamiento del conjunto de las clases populares, sino la aparición de un nuevo modo de existencia de lo popular. Las masas deseaban acceder a los bienes que representaban la ciudad —trabajo, salud, educación, diversión—, pero no podían reivindicar su derecho a esos bienes sin masificarlo todo, lo que ponía al descubierto su paradoja: era en la integración donde anidaba la subversión. “La masificación era a la vez la integración de las masas populares a “la sociedad” y la aceptación

por parte de ésta del derecho de las masas a los bienes y servicios que hasta entonces sólo habían sido privilegio de unos pocos” (cf. Martín Barbero, 1987: 172). De esta manera, al tiempo que se produce el crecimiento demográfico de las ciudades, el éxodo rural, ocurre también “una crisis de hegemonía producida por la ausencia de una clase que, como tal, asuma la dirección de la sociedad”, lo que llevará a muchos Estados a buscar en las masas populares su legitimación nacional. “El mantenimiento del poder era imposible sin asumir de alguna manera las reivindicaciones de las masas urbanas. El populismo será entonces el recurso de un Estado que dice fundar su legitimidad en la asunción de las aspiraciones populares y que, más que una estratagema desde el poder, resulta ser una organización del poder que da forma al compromiso entre masas y Estado. Este compromiso plantea una ambigüedad que viene tanto del vacío de poder que debe llenar el Estado —con el autoritarismo paternalista que ello produce— como del reformismo político que representan las masas” (cf. Martín Barbero, 1987: 171).

La masificación será para las culturas populares, además de la posibilidad de supervivencia física, su posibilidad de acceso y ascenso cultural. La nueva cultura de masas, empezó siendo una cultura no solo dirigida a las masas, sino en la que ellas encontraron reasumidas algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo, desde la música hasta los relatos de la radio y el cine (cf. Martín Barbero, 1987: 173). Desde 1930 a 1960 el populismo es la estrategia política que marca, con mayor o menor intensidad, la lucha en casi todas las sociedades latinoamericanas.

El rol que ocuparán los medios masivos, como el cine y la radio, será el de construir su discurso en base a la continuidad del imaginario de masa con la memoria narrativa, escénica e iconográfica popular en la propuesta de una imaginería y una sensibilidad nacional. (cf. Martín Barbero, 1987: 177).

Desde los años treinta a los cincuenta se produce en América Latina una primera etapa en el proceso de implantación de los medios y constitución de lo masivo. “El papel decisivo que los medios masivos juegan en ese período residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que, desde el populismo, convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación. Interpelación que venía del Estado, pero sólo fue eficaz en la medida en que las masas reconocieron en ella algunas de sus demandas más básicas y la presencia de sus modos de expresión. En la resemantización de esas demandas y esas expresiones residió el oficio de los caudillos y la función de los medios” (Martín Barbero, 1987: 178/179).

El cine, y la radio en mayor medida, fueron los medios que proporcionaron a la gente de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación, colaboraron en

transmutar la idea política de Nación en vivencia, en sentimiento y cotidianidad. En el cine, el público latinoamericano en general vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados códigos de costumbres. Se accedió al cine, entonces; para aprender. “El cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer “lenguaje”. Al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza” (Martín Barbero, 1987: 181).

La particularidad del cine en su construcción de realidad, hará que sea el medio que mejor se adapte a estos objetivos.

LA IMPRESIÓN DE REALIDAD

Como señala Jaques Aumont, la imagen filmica posee dos características materiales: se nos presenta bajo la forma de una imagen plana y delimitada por un cuadro. Estos representan los rasgos fundamentales de los que deriva nuestra aprehensión de la representación filmica. Reaccionamos ante la imagen plana como si viéramos una porción de espacio en tres dimensiones, análoga al espacio real en el que vivimos. Esta analogía es muy fuerte y conlleva una “impresión de realidad” que es específica del cine y que se manifiesta, principalmente, en la ilusión de movimiento y en la ilusión de profundidad.

Lo que nos interesa es observar que reaccionamos ante la imagen filmica como ante la representación realista de un espacio imaginario denominado campo, y es percibido como la única parte visible de un espacio aún más amplio que existe a su alrededor llamado fuera de campo. Así, campo y fuera de campo pertenecen a un mismo espacio imaginario perfectamente homogéneo, que constituye el espacio filmico.

Cabe destacar aquí la ilusión que constituye la representación filmica, al ocultar de modo sistemático cualquier huella de su propia producción. La misma ilusión ocurre a través del uso del montaje. Una situación se puede representar por medio de una sucesión de planos discontinuos, pero bajo la condición de que esta discontinuidad esté lo más enmascarada posible. Ésta es la idea de transparencia del discurso filmico, que designa una estética particular del cine según la cual el film tiene como función esencial dejar ver los acontecimientos representados y no dejarse ver a sí mismo como film.

Esta impresión de continuidad y homogeneidad se ha obtenido de un trabajo formal que caracteriza el período de la historia del cine llamado clásico, y cuya idea más representativa es la de *raccord* (enlace). (cf. Aumont, 1985: 74-78).

El cine clásico realista era transparente porque pretendía borrar todos los rastros del trabajo del film, presentándolo como algo natural. Al borrar entonces los signos de producción, el cine dominante persuadía a los espectadores de que tomaran como representaciones transparentes de lo real lo que no era más que efectos recreados. De esta manera, el cine plasma en imágenes un modelo de relato y una idea de sujeto, conformándose como un gran aparato de creación de hegemonías culturales controladas.

Capítulo 3

EL CINE DEL PERÍODO POPULISTA EN LA ARGENTINA

Para una mejor comprensión de la utilización del cine en el período populista es importante rescatar la trayectoria de este medio, que tuvo un temprano inicio con los documentales y noticieros producidos a partir de 1897, por iniciativa privada.

La política argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX se estructuró sobre la base de la llamada “Conquista del Desierto” —traducido como el exterminio de la población indígena, cuyas tierras fueron apropiadas por la oligarquía terrateniente—, y el fomento de políticas de inmigración, de mano de obra europea, mayoritariamente italiana y española. El aspecto emocional del período era el de las masas de obreros inmigrantes en un país que realizaba una tremenda y rápida transformación. Fue esa inmigración la que aportó también el anarquismo obrero en Argentina, y que dominó la escena político-sindical durante 3 décadas, organizando el movimiento obrero argentino que fue finalmente absorbido, casi en su totalidad, por el peronismo.

La crisis mundial de 1930 precipitó en Argentina el agotamiento del modelo de acumulación basado en la exportación primaria que hegemonizaron los grandes propietarios terratenientes de la pampa húmeda; así el período que va de 1930 a 1945 estuvo signado por el estancamiento de la actividad agropecuaria tradicional y por el estímulo a la actividad industrial, impulsando la sustitución de importaciones y un mercado interno en el centro del modelo. Este período marcó también la aparición del cine sonoro, su industrialización, con la consiguiente expansión, casi simultánea, dentro de la Argentina y fuera de ella, en América y España.

La industrialización propiamente dicha comenzó en 1933, con el estreno de las primeras realizaciones sonorizadas mediante el sistema óptico y con la producción programada y copiosa de los estudios cinematográficos. En este período se realizaron las películas de los directores que se convirtieron en maestros de un estilo y en motores de una expresión artística. A partir de 1940, todos —productores, actores, directores, periodistas, técnicos y gobierno— tuvieron noción clara de la magnitud potencial del cine argentino.

El populismo, a partir de 1945, con el movimiento liderado por el Gral. Perón, proponía la nueva alianza de clases entre la clase obrera y los pequeños y medianos industriales, apoyados por una línea nacionalista de las fuerzas armadas (Torrado, 1992), con una interpelación de clase que sólo era percibida por una minoría y una interpelación popular-nacional que alcanzaba a las mayorías.

Si bien en esta etapa, el Estado garantizaba la inserción dependiente en la economía mundial, internamente tomaba a su cargo parte de la reproducción de la fuerza de trabajo, lo cual legitimaba su rol empresarial y como proveedor de servicios de educación, salud, vivienda y seguridad social. De este modo lograba el consenso para imponer un orden normativo en torno a las ideas de "justicia social" y "soberanía" garantizadas por él mismo (cf. Sel, 2001).

En este período, '40-'50, el cine jugó un papel decisivo en la transformación populista de las masas en pueblo y del pueblo en Nación. La eficacia de las políticas estatales en este proceso se debió a la resignificación de las demandas básicas y modos de expresión de las masas, que se vieron reconocidas en ellas. En esta nueva cultura de masas, básicamente urbana, se combinaban lo económico y el ascenso social con el sentimiento y la pasión. La interpelación a "lo popular" contuvo en el populismo reivindicaciones salariales y derechos de organización que, proyectados, fundaron el discurso sobre la constitución del trabajador en ciudadano de una sociedad nacional.

En Argentina, la asunción del general Perón a la presidencia (1946) está signada por su liderazgo paternalista y carismático (característico de todo gobierno populista), una fuerte participación del Estado en la dirección y regulación de la economía, la nacionalización de empresas extranjeras (de ferrocarriles, electricidad, gas y teléfonos) y del Banco Central, desde donde se maneja la política monetaria, crediticia y el comercio exterior. Los sindicatos cumplían un rol importante en tanto mediadores entre el Estado y los sectores subalternos. La figura de Eva Perón en la conducción de los planes sociales ayudaba a fortalecer el perfil paternalista implementado por el Presidente. Los medios de comunicación jugaban un papel determinante.

La radio y el cine se articulan con este proyecto de Nación por su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que, desde el populismo, convierte a las masas en pueblo y al pueblo en Nación. Interpelación que viene del Estado pero que sólo es eficaz en la medida en que las masas reconocen en ella algunas de sus demandas más básicas y la presencia de sus modos de expresión. La idea de Nación se expresa en “vivencia, sentimiento y cotidianidad”. Y el poder político ve esta potencialidad del cine como medio para acercar el mensaje propagandístico a las masas. Para Edgar Morin “el cine fue hasta 1950 el medio que vertebró la cultura de masas.

LA PROTECCIÓN ESTATAL SOBRE LOS MEDIOS

Con la llegada y la consolidación del gobierno peronista comenzó un período de crecimiento de la producción cinematográfica. Pero también se profundizó una crisis latente, según César Maranghello, producto de una notable declinación artística. Esta se adjudica a varios factores: una nueva corriente temática de “orientación internacional”, con la adaptación de indiscriminadas obras literarias y teatrales extranjeras para competir con el cine mexicano por los mercados latinoamericanos; y un desencuentro con lo nacional, atribuible en parte a la escasez de nuevos argumentistas. Los consagrados tuvieron multiplicada demanda, lo cual lesionó la calidad de sus libros. Se sumó la improvisación en la producción por afán de ganancia fácil, rápida y segura, inadecuada preparación cultural y técnica de los directivos de la industria, y el temor al compromiso político o ideológico que provocara censuras.⁴

El control estatal en el manejo de la producción cinematográfica se ejerció a través de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa que tenía a su cargo, entre otros, el control de los contenidos cinematográficos. El organismo, creado en octubre de 1943, se convertiría en uno de los pilares del andamiaje peronista, con características similares a las de un Ministerio de Propaganda. Constaba de distintas direcciones, entre ellas Prensa, Difusión y Espectáculos públicos. En enero de 1947 Raúl Alejandro Apold, ex periodista y ex jefe de prensa de la productora Argentina Sono Film, asumió la Dirección General de Difusión. Dos años después ocupó la titularidad de la Subsecretaría. En ese cargo, hasta marzo de 1955, Apold logró consolidar una enorme cadena de diarios y medios de difusión al que se sumó el monopolio estatal de las emisiones radiales.⁵

Entre 1944 y 1950 implementaron criterios selectivos a través de préstamos y fomento industrial, imponiendo temas, géneros y directores de trayectoria. El mecanismo empleado eran los “certificados de calificación”, sin los cuales los filmes, tanto nacionales como extranjeros, no podían ser exhibidos en el territorio del país. Se prohibían o retenían para la exhibición, se

custodiaban los envíos a festivales en el exterior de aquellas producciones que mostraban rasgos de pobreza o de barrios miserables, ya que se debía cuidar la imagen del país en el exterior. En la práctica, se permitían prohibiciones lisas y llanas, a través de funcionarios calificadores. El cine argentino debía definirse como de entretenimiento, de buena realización y cuyos contenidos exhibieran los logros y la riqueza de tan extenso país. (cf. Sel, 2004).

Los noticieros cinematográficos, de 10 minutos, comenzaban las funciones de cine, antes de los filmes ficcionales y focalizaban en las políticas oficiales que exponían estas líneas de justicia social y soberanía. “Sucesos Argentinos”, producido por un empresario privado, y luego por Argentina Sono Film, tuvo el monopolio de exhibición con apoyo oficial de la Secretaría de Información Pública. Una voz en *off* reforzaba las imágenes, con un discurso de tono militarista en el que se exponían los logros del gobierno, ensalzando las figuras de Perón y Evita.⁶

La protección oficial fue amplia y desmedida. En 1938 el senador Matías Sánchez Sorondo había presentado el primer proyecto de ley de protección para el cine argentino, pero la intención no prosperó. El Boletín Oficial del 12 de agosto de 1944, durante el gobierno del general Pedro Pablo Ramírez, da cuenta del decreto N° 21.344, el primero que se ocupa del cine nacional. Juan Domingo Perón era entonces ministro de Guerra. El decreto establecía tres clases de salas cinematográficas: las de primera línea o de estreno en la Capital, con más de 2500 localidades, otras salas de primera línea o de estreno en la zona céntrica (entre Leandro Alem, Rivadavia, Libertad y Santa Fe) y las restantes de la Capital y el interior. Las primeras debían pasar una película nacional cada dos meses como mínimo, durante siete días e incluyendo un sábado y un domingo; las otras, una por mes en idénticos plazos; las terceras debían exhibir cine argentino durante dos semanas como mínimo de cada cinco, incluidos dos sábados y dos domingos.

Además, los productores quedaban obligados a realizar películas con argumentos nacionales, de índole científica, histórica, artística o literaria y con el elenco técnico y artístico totalmente argentino, y con mínimo de una película por año. Se creaba la Junta Arbitral Cinematográfica con el fin de vigilar el cumplimiento de los términos del decreto (cf. España Couselo, pag. 76).

En 1947, en pleno primer gobierno peronista y en un contexto de severo control de los medios de comunicación —la radio, el cine, los diarios y revistas—, a los que ya se reconocía como capaces de transportar y difundir cualquier ideología, fue modificado el decreto 21.344 de 1944. La ley 12.999, promulgada el 14 de agosto de 1947, estableció un nuevo sistema jurídico para el cine argentino. Las salas sufrían una diferente clasificación respecto de lo dispuesto por

el decreto 21.344, y cambiaban los períodos de exhibición, de manera de mantener los filmes nacionales en pantalla con mayor frecuencia. Establecía también los porcentajes que los exhibidores debían pagar a los productores y distribuidores y las sanciones correspondientes, en caso de incumplimiento, que serían aplicadas por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. La obligación establecida por la ley 12.999 correspondía a las películas argentinas estrenadas dentro de los dos años anteriores (cf. España/Couselo, 1984: 85).

La ley 13.651, de 1949, modificó a la anterior aumentando tanto el monto de alquiler de las películas como la obligación mensual de exhibición y reduciendo la recaudación mínima (*hold-over*) en salas de estreno para que un film nacional continuara otra semana en cartel. Dichas normas se perfeccionaron por el decreto 16.688/50 y por otras resoluciones del mismo año, que facultaron a Espectáculos Públicos para actuar como oficina de programación. En 1952 hubo nuevo incremento de la protección y otra disminución del *hold-over*.

Los créditos a la producción eran otorgados desde 1948 con gran libertad por el Banco Industrial, sin garantías reales. Desde 1950 se otorgaron, además, dos tipos de préstamos: el de “fomento” (que cubría hasta el 70% del costo del film ya terminado) y el “especial” (hasta el 70% del costo del proyecto a rodarse, cuando fuera “sobre temas de divulgación argentina”). Pocas empresas se esforzaron en devolver semejante dispendio y la deuda acumulada llegó en 1954 a cifras multimillonarias.

Asimismo se redujeron drásticamente los permisos de estrenos extranjeros, llegándose en 1950 a la importación más baja (131 películas). La decisión redujo el público en un 30%. El fenómeno revirtió sobre la producción local, ya que desde 1949 se había realizado un convenio entre producción y exhibición, creándose un fondo para fomento del cine argentino sobre la base de un sobrecargo de diez centavos (que llegó a sesenta en 1955) en cada localidad vendida en todas las salas cinematográficas del país. (cf. Maranghello/Couselo, 1984: 90/92).⁷

Por su parte, Clara Kriger ve en la gestión estatal peronista una suerte de solución a los problemas derivados, por una parte, de la situación argentina ante Estados Unidos por su posicionamiento con respecto a la Segunda Guerra Mundial (escasez de abastecimiento de película virgen) y, por otra, a las pujas de poder que se juegan entre los distintos sectores cinematográficos locales. Estos son los estudios, cuyo negocio se apoya en expandir la producción nacional, y los exhibidores, interesados en el cine norteamericano que les proporciona ganancias seguras. Los distribuidores, por su parte, generalmente se alinearon con las posturas de estos últimos, los que controlan las leyes del mercado, y dificultan la situación de los estudios que tienen que negociar por sus películas.⁸

Como señala Clara Kriger, estaba cambiando la relación entre los empresarios, las asociaciones gremiales y el Estado. Esta vez, los funcionarios públicos que regulan los espectáculos entran en sintonía con la industria cinematográfica nacional y, en el marco de un proyecto industrializador de más amplio alcance, promueven distintas medidas de protección. La voluntad estatal de proteger la producción de manufacturas quedaría reflejada en el “Régimen para la protección y la promoción de la industria” de 1944 (cf. Kriger, 2005: 37/38).⁹

EL CONTROL SOBRE LOS MEDIOS Y LAS “NORMAS PARA EL CINE” EN LA ARGENTINA

Como vimos anteriormente, el Estado tuvo un rol protagónico en lo que al fomento y al control de la actividad cinematográfica se refiere.¹⁰ El cine cumplió un papel relevante en la constitución de la nacionalidad, y el poder político reconoció la potencialidad del medio para acercar el mensaje propagandístico a las masas.

Para esto fue necesario que los filmes reprodujeran un discurso audiovisual acorde al hegemónico, evitando, por medio de estrictas leyes y normativas, la aparición de expresiones contrarias al régimen vigente. Así, el “Heraldo del cinematografista”, en su edición del miércoles 12 de noviembre de 1947 publica las normativas vigentes en materia de moralidad para las producciones cinematográficas. A continuación transcribimos la nota:

Normas para el cine¹¹

“El intendente municipal, Dr. Emilio Siri, envió a la Comisión asesora para la calificación de películas una nota en la cual expresa las normas que orientan al D. E. en materia de la moralidad en películas. Reproducimos la misma a continuación:

- I- Ninguna película debe rebajar el nivel moral del espectador, deformando las valoraciones éticas que han impreso en el hombre la ley natural y divina.
- II- Es inmoral, en consecuencia, toda película que exhiba el mal como atrayente o apetecible y subestime la virtud. Ejemplificando, no es lícito orientar las simpatías del espectador hacia el criminal, el delito o el vicio, postergando la consideración de lo bueno, lo honesto y lo puro. El bien y el mal han de estar claramente diferenciados.
- III- El cine, por su condición de arte eminentemente social, debe respetar las instituciones fundamentales sobre las cuales descansa el orden público y la recta convivencia de los hombres. La Familia, el Estado, la Iglesia, el Ejército, la autoridad y la ley no pueden ser objeto de escarnio. Síguese que todo lo que ataque los fundamentos de las instituciones y los presupuestos de su vigencia resultaría disolvente y susceptible de severa observación.

IV- Los valores que informan la cultura occidental y cristiana en la cual entronca la nacionalidad argentina, las verdades de la fe católica que profesa, su culto y sus ministros, así como las comunidades religiosas en general, deben respetarse.

V- No habrá de tolerarse producción alguna que lesione los sentimientos patrióticos de la comunidad argentina, sus símbolos y el acervo histórico de la nacionalidad, o desvirtúe ante el juicio foráneo su fisonomía moral.

VI- Cae dentro de la órbita de apreciación de la Intendencia Municipal, referida a la policía de las costumbres y a la ordenada convivencia de sus gobernados, toda apología de regímenes sociales opuestos al derecho público de la República, incompatibles con el espíritu nacional y que contraríen la moral y las buenas costumbres. La autoridad comunal ejercerá prudente y celosa vigilancia sobre tales expresiones cinematográficas.

VII- Puesto que el pecado y el mal constituyen, por humanos, material dramático, deberán presentarse en el cinematógrafo con recursos honestos y conforme a las premisas señaladas en el punto II.

VIII- El amor y sus exteriorizaciones deben tratarse de tal modo que no se ofenda objetivamente a la moral. Se evitará toda exaltación de pasiones que, en gestos y actitudes, pueda excitar desordenadamente al espectador normal.

IX- El punto anterior, en relación con el III, señala claramente que toda expresión de amor impuro e ilegal en general y el adulterio, no es tema adecuado para menores. Debe evitarse la comicidad grosera en asuntos de esta índole, sea en la imagen o en el diálogo, así como también todo clima o situación crudamente carnal. Ante cualquier categoría de público deberá concluirse exaltando el amor puro y el matrimonio como opuestos a aquellas desviaciones.

X- Todo lo que en argumento y realización aluda a problemas de índole sexual constituye materia de formal reparo.

XI- El desnudo o el semidesnudo audaz no deben tolerarse cualquiera sea la situación en que se los exhiban.

XII- La obscenidad en todas sus formas habrá de eliminarse. Desde que el cine es o debe ser instrumento de cultura, síguese la necesidad de cuidar su lenguaje, evitando expresiones inconvenientes y eliminando, en lo posible, la vulgaridad y la chabacanería.

XIII- Los cuadros de ambientes corrompidos, cuya exhibición debe limitarse a lo indispensable, nunca estarán al alcance de los menores.

XIV- El cine no puede ser escuela de delincuencia. Deberá cuidarse este aspecto en las películas de intriga y policía, evitando además a los menores truculencias que puedan perturbarlos. El robo, el asesinato y todo tipo de violencia criminal no son temas adecuados a las mentes infantiles. Conviene observar si el relato no adorna con un falso heroísmo la figura del protagonista delincuente y si no se justifica, en su caso, el crimen por venganza y la justicia por mano propia.

XV- El suicidio, condenado por la ley divina y por la ley humana, no debe realizarse ni exhibirse ante personas sin criterio formado, como solución aceptable de los dramas humanos.

XVI- Son aplicables a los títulos y a la propaganda de la producción cinematográfica las normas contenidas en los puntos precedentes.”

Sin embargo, es necesario contextualizar esta normativa dentro del marco de una coyuntura internacional propensa a la elaboración de férreos códigos morales y de control. Era un período fuertemente marcado por el *macchartismo*, es decir, la elaboración de listas negras en Hollywood por considerar supuestas vinculaciones de autores, productores y actores con el comunismo.¹²

LA COYUNTURA INTERNACIONAL: LAS “LISTAS NEGRAS” Y LA “CAZA DE BRUJAS”

En su acepción más restringida, el término censura describe un sistema, administrado por el Estado, de control sobre la expresión, y cuando se aplica al cine esta definición se entiende habitualmente como restricción de ideas políticas en el film. Esta forma autoritaria de censura, ejercida a través del monopolio del poder del Estado, ha sido en gran medida característica de los regímenes totalitarios del siglo XX.

Richard Maltby, en su estudio sobre la censura y el Código de Producción en Estados Unidos afirma que la censura, en su sentido más amplio, incluye toda práctica gubernamental e industrial que interfiera o modifique el contenido de las películas, para garantizar que sean conformes a la moral y las costumbres sociales e ideológicas de la cultura nacional (cf. Maltby, 1995: 175).

Como afirma Homero Alsina Thevenet en *Listas negras en el cine*, la historia del cine da cuenta de la influencia que ejerce la política sobre la producción cinematográfica en distintos países, y desde los comienzos del modo de representación institucional. En la Unión Soviética, por ejemplo, la conflictiva relación entre S. M. Eisenstein y la industria cinematográfica de su país, obligó a este a constatar por escrito admisiones de culpas que suponían ecos a las famosas “Purgas de Moscú”. En la Alemania nazi Leni Riefenstahl dirigió “El triunfo de la voluntad” (1934) y Veit Harlan dirigió “El judío Süß” (1940), dos películas claramente representativas de las ideas nazis, al igual que el cine francés realizado bajo supervisión nazi durante la ocupación entre 1940 y 1944. En el caso de los Estados Unidos el control sobre las producciones cinematográficas se conoce con el nombre de “listas negras”, “caza de brujas” o “maccarthismo” debido a la gravitación que tuvo la campaña anticomunista que el senador Joe McCarthy impulsó desde 1950.

Pero como señala Alsina Thevenet, este fenómeno tuvo su primera etapa en el período que nos ocupa, el año 1947, por lo que habría que considerar las posibles influencias de la

coyuntura internacional en nuestro país, e inclusive habría que remontarse a sus primeros antecedentes, al 26 de mayo de 1938, día en el que la Cámara de Representantes de los Estados Unidos de América aprobó la constitución de un Comité Especial sobre Actividades Anti-Americanas. “Estaría integrado por siete legisladores de la misma cámara y su objetivo sería investigar las actividades de la propaganda anti-americana dentro del territorio, su posible instigación subversiva (extranjera o nacional) y todo ataque al principio de gobierno garantizado por la Constitución. A ello se agregaban cualesquiera otras cuestiones relacionadas a esos fines, que pudieran ayudar al Congreso para cualquier legislación correctiva que fuera necesaria.” (Alsina Thevenet, 1987: 99). Uno de los fundamentos para constituir el Comité era el progreso del nazismo en el mundo, pero principalmente la amenaza que se procuraba combatir era la del comunismo. Este fue visto como un peligro por buena parte de la opinión pública norteamericana, desde el comienzo mismo de la Unión Soviética en 1917 y durante veinte años de agitaciones sociales.¹³

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial en 1945, la Unión Soviética consiguió imponer gobiernos socialistas en los países de Europa oriental, lo que reactivó la rivalidad con Estados Unidos. Allí dio comienzo la “guerra fría”, caracterizada por numerosos procesos de espionaje y por la desconfianza norteamericana hacia toda forma de agitación social. Para completar el cuadro de extrema alerta se sumaron la Guerra de Corea en 1950 y el triunfo comunista de la Revolución China en la misma década. (cf. Alsina Thevenet, 1987: 98/100).

En mayo de 1947, el productor Jack L. Warner pasó al Comité una lista de escritores cinematográficos que en su opinión estarían transmitiendo ideas anti-americanas en sus guiones. En septiembre de 1947 el Comité comenzó con los interrogatorios en lo que sería la “lista de Hollywood”, citó al Congreso a numerosas personas para interrogarlas sobre la presunta infiltración comunista. Dos meses después Eric A. Johnston, presidente de la Motion Picture Association of America, en la que se congregaban los mayores empresarios del cine americano, acordó con los productores ciertas medidas que de hecho fueron el comienzo de la “lista negra”, privando de trabajo a quienes no hubieran aclarado públicamente su posición política.

En febrero de 1950 el senador Joe McCarthy pronunció en Whelling un famoso discurso en el que adujo que obraba en su poder una lista de 205 comunistas infiltrados en el Departamento de Estado, impulsando de esta manera un clima nacional de desconfianza y delación que envolvió también a toda la industria cinematográfica. Desde ese momento comenzó una ola de sospechas e investigaciones que se extendieron sobre la radio, el teatro y la televisión.¹⁴

Las consiguientes listas negras fueron graves, indemostrables e inestables. Eran alimentadas por datos verbales y por las gestiones de diversos grupos de presión, por abogados, por gestores y por la revista “Counterattack”. El rasgo común de quienes figuraban en esas listas era haber perdido su posición en Hollywood, por comunismo cierto o presunto, por admisión propia o por delación de terceros.¹⁵

Sin embargo, señala Richard Maltby, el fin de la guerra trajo rápidos cambios. Los productores se quejaban cada vez más de las restricciones temáticas que les imponía el Código de Producción. Uno de los géneros que desafió más abiertamente el código moral imperante fue el *film noir*, como así también las películas que trataban los prejuicios raciales y desafiaban la legitimidad de la censura municipal en los estados del sur. Hubo que esperar hasta 1952, cuando el Tribunal Supremo revocó su fallo sobre la constitución del cine y declaró inconstitucional la censura estatal y municipal por razones distintas a la “obscenidad”. Esta sentencia debilitó la autoridad del Código de Producción, pero no la destruyó. (cf. Maltby, 1995: 203/205).

Dentro de este marco internacional, paulatinamente en la Argentina, y con la consolidación del régimen peronista, no faltaron persecuciones ideológicas que alejaban laboralmente a los señalados o generaban exilios, voluntarios u obligados.¹⁶

Es el *film noir*, por sus temas tratados y por el estrecho control normativo por parte del Estado, uno de los géneros cinematográficos en donde se puede rastrear la influencia de lo político/ideológico en su producción. Cabe destacar que, en el período que nos ocupa, todo film que requiriese la colaboración de las fuerzas de seguridad como policías, fuerzas armadas, etc., era objeto de un estrecho control de censura por parte de la Comisión Asesora para la calificación de películas.

Capítulo 4

EL *FILM NOIR* O CINE NEGRO

Resulta interesante examinar el género denominado *film noir* de este período desde el punto de vista figurativo y narrativo con el fin de comprender sus mecanismos de funcionamiento y sus reglas compositivas. Esto es posible interpretando los elementos espaciales y figurativos como

otorgadores de sentido, es decir, analizando cómo se relacionan las formas visuales con determinadas concepciones del mundo y de la realidad (cf. Costa, 1985: 114).

LA REPRESENTACIÓN

Así como existen distintas posibilidades de percepción, también existen diferentes maneras de representación, y éstas están condicionadas cultural e históricamente.¹⁷ Por lo tanto, debemos tener en claro que la representación cinematográfica es solo un tipo de representación entre otras, y que el surgimiento de la misma es producto de una cultura y de un tiempo histórico en particular. La elección de una forma de representación debe verse menos como un reflejo mecánico de la visión que como el fruto de una serie de elecciones convencionales.

En lo que respecta al cine debemos encuadrarlo dentro de los sistemas de representación de Occidente y considerar tanto la influencia de la tradición pictórica del Renacimiento, como también las implicaciones concretas que tiene el método dominante de representación del espacio que se ha impuesto a través del uso de la perspectiva artificial.

La perspectiva artificial responde a la búsqueda de una solución técnica para representar icónicamente los fenómenos de la tridimensionalidad del mundo natural (profundidad y volumen) en soportes bidimensionales. De esta manera se busca representar los objetos sobre una superficie plana de modo tal que se parezca a la percepción visual que se puede tener de esos mismos objetos. Así, a través de la representación en perspectiva se busca la producción de un espacio racional, infinito, constante y homogéneo. Ya que de ella subyace que se mira con un solo ojo inmóvil (punto de vista) y que se considera la intersección plana de la pirámide visual como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual. Es evidente entonces, la importancia que tiene el contexto histórico en el surgimiento de esta elección representativa. Y sirve para mostrar que la perspectiva *artificialis* ocupa un tiempo y un espacio bien determinado en la historia de las representaciones gráficas de la humanidad, sin olvidar las formas alternativas de representar del espacio como es el caso de las culturas orientales y precolombinas. (cf. Zunzunegui, 1992: 47/50).

Por lo tanto, así como la representación es un fenómeno anclado histórica y culturalmente, también es una construcción ideológica, porque si algo es evidente, son los lazos que existen entre el pensamiento filosófico, político y económico de la época con el momento en que surge la perspectiva. “Con la racionalización de la visión, el arte se entroncaba directamente con las ideas de la racionalidad cartesiana de la infinitud del espacio. Otro tanto se podría decir en torno a la idea de orden visual introducida por el artificio de la perspectiva y su inmediato corolario

social, o el antropocentrismo construido a través de la idea del punto de vista como lugar privilegiado desde el que el hombre observa la realidad.” (Zunzunegui, 1992: 51).

LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

Los géneros cinematográficos como el *film noir*, el *musical*, el *western* o el *terror*, son el resultado de la elaboración de universos figurativos y mecanismos narrativos considerados como verdaderas creaciones colectivas en las que se expresa una visión del mundo y una filosofía de la vida, a la vez que una concepción estética e ideológica (Costa, 1985: 110/111).

El cine de géneros es uno de los pilares sobre el que construyó la fórmula organizativa de la economía cinematográfica de la edad de oro de Hollywood (1932–1946). Esto significa que para buena parte del público de todo el mundo, el cine se identificaba primordialmente con el cine americano (Costa, 1985: 104/105).

El sistema de géneros cinematográficos —dado que puede ser estudiado en sus constantes y en su invariabilidad, que siempre permanecen más allá de cualquier mutación superficial—, mantiene una dinámica relación con la situación política, social y cultural.

Según esta perspectiva que privilegia el aspecto ideológico, quedan evidenciadas las relaciones entre la temática de los géneros y determinadas líneas de tendencia política, económica, etc. (Costa, 1985: 116).

En sus estudios, Stephen Neale destaca el concepto de verosimilitud como básico para comprender los géneros, igual que la función de las cuestiones sociales y culturales que ellos desempeñan. Los géneros no consisten únicamente en películas, también consisten en sistemas específicos de expectativas e hipótesis que los espectadores llevan consigo al cine y que interactúan con los mismos filmes durante el transcurso de su visión. Estos sistemas proveen a los espectadores de un medio de reconocimiento y comprensión. Ayudan a que los elementos que hay en los filmes se vuelvan inteligibles y, por lo tanto, explicables. Ofrecen una manera de dilucidar lo que está pasando en la pantalla, a la vez que permiten al espectador hacer anticipaciones.

Estos sistemas de expectativas e hipótesis implican un conocimiento de varios regímenes de verosimilitud y de varios sistemas de plausibilidad, motivación, justificación y creencia. La verosimilitud supone una probabilidad, implica una noción de propiedad, es decir, de lo que es apropiado y, por lo tanto, probable. Los regímenes de verosimilitud varían de género a género. Ponerse a cantar es apropiado y, entonces, probable —y también inteligible y creíble— en un musical, pero no tanto en un *thriller* o en un film bélico. Es así que estos regímenes implican

normas, reglas y leyes. Según señala Stephen Neale, existen dos tipos de verosimilitud aplicables a las representaciones: la genérica y la social o cultural.

En lo que respecta a la verosimilitud genérica, una obra es considerada verosímil si se atiene a las reglas del género. En lo que respecta a la verosimilitud social o cultural, está más asociada con la realidad. La relación se establece aquí entre la obra y un discurso fraccionado que pertenece en parte a cada individuo de una sociedad, pero del que ninguno puede considerarse dueño, pertenece en definitiva a la opinión pública. Ninguna de los dos tipos de verosimilitud es equivalente a la realidad o a la verdad en un sentido directo.

A partir de esta distinción, Neale enumera algunas características inherentes a los géneros cinematográficos que nos permitirán entender mejor cómo funcionan éstos:

- Los regímenes genéricos de verosimilitud pueden ignorar o transgredir los regímenes socioculturales más amplios.
- Esta trasgresión es característica de los géneros de Hollywood.
- En el caso de Hollywood, los regímenes genéricos de verosimilitud son casi tan públicos, casi tan conocidos, como la misma opinión pública. Los dos regímenes también se funden en el discurso público, así el conocimiento de los géneros se convierte en una forma de conocimiento cultural, en un componente de la opinión pública.
- Es usual que los ingredientes de verosimilitud genérica de un film, esos elementos que suelen ser los menos compatibles con los regímenes de verosimilitud cultural (el canto y el baile en el musical, la aparición del monstruo en el film de horror) sean un factor de atracción y placer.

Otro aspecto que Neale señala como importante en el estudio de los géneros es el de la importancia de considerarlos como procesos a pesar de que, en principio, la repetición y la similitud parecerían ser el sello distintivo. Estos procesos pueden estar dominados por la repetición pero también están marcados, fundamentalmente, por la diferencia, la variación y el cambio.

La naturaleza cambiante de los géneros se manifiesta como interacción entre tres niveles: el de la expectativa, el del corpus genérico y el de las reglas o normas que gobiernan a estos últimos.

El recuerdo de otros filmes del corpus constituye una de las bases de las expectativas sobre el género junto con la publicidad, los afiches, etc. La relación entre el texto individual y la serie de textos que conforman el género se presenta como un proceso de continuo fundido y alteración de los horizontes de expectativas. El nuevo texto evoca en el lector el horizonte de expectativa y las reglas del juego que le son familiares por influencia de textos anteriores, los

cuales pueden ser cambiados, extendidos, corregidos o simplemente reproducidos. Esta es una de las razones por las que es tan difícil dar un listado exhaustivo de los componentes característicos de cada género.

Así se desprende que Neale considere de vital importancia la necesidad de historizar las definiciones genéricas y los parámetros, tanto de cada corpus genérico individual como de cada régimen genérico. Porque las definiciones son siempre relativas históricamente y, por lo tanto históricamente específicas. No es que la naturaleza procesal de los géneros vuelva inválida toda generalización. Los filmes de género, los géneros y los regímenes genéricos están siempre marcados por límites. Es así que los híbridos son siempre reconocidos como la combinación de componentes genéricos específicos y no como géneros en sí mismos. Es por esto que, como especifica Neale, el texto genérico no siempre repite las normas, sino que las recrea, las extiende o las transforma. (cf. Neale, 2000).

LOS ORÍGENES DEL NOIR: EL “REALISMO POÉTICO FRANCÉS”

Podríamos remontarnos a los primeros antecedentes del *film noir* en lo que se denominó la escuela del realismo poético francés de los años treinta. De la mano de autores como Jean Renoir, Carné, Duvivier, Feyder, Chenal, Grémillon, se realizó en Francia un cine con una visión más auténtica y comprometida con los sectores más populares.

Aquí se desarrollaron tópicos y rasgos característicos de lo que más adelante será conocido como cine negro o *film noir*, entre ellos un fatalismo melancólico en la concepción de los personajes y el compromiso con los sectores marginados.

Marcel Carné es quizás el ejemplo más destacado de este cine. Siempre limitado a un mismo tema predilecto, tanto en la literatura como en el cine, su tema era el de los bajos fondos, las vidas oscuras, mediocres, hundidas, a veces siniestras, que una fuerza desconocida arrastra hasta el crimen. Es decir: el “cine negro” (cf. Villegas Lopez, 1947: 169).

Este realismo, sobrecargado de poesía gracias al aporte de poetas guionistas como por ejemplo Jaques Prévert, se realizó en Francia cuando el fracaso del Frente Popular y el deslizamiento hacia la guerra se percibían como ineludibles. Jean Gabin, el héroe popular por excelencia, muere al final de *Pepé le Moko*, de Duvivier, al final de *Quais des brumes*, de *Le tour se lève*, de Carné y Prévert y de *La bête humaine*, de Renoir. Los barcos se alejan entre un espeso humo negro como un crespón de duelo, dejando en el muelle, reluciente de lluvia, los amores imposibles y el triunfo morboso de los soplones y de los cretinos. Es la “perra vida” de Prévert o, como dirán dos generaciones más adelante, el *no future* (cf. Jeancolas, 1997: 37).

LA SERIE NEGRA NORTEAMERICANA

En los años '40, durante la Segunda Guerra Mundial, surge dentro del cine norteamericano un nuevo modo cínico, pesimista y oscuro. Este modo oscuro era más evidente en los habituales *thrillers* de crimen, pero también era aparente en melodramas prestigiosos.

Con el correr de los años la iluminación de Hollywood se fue volviendo más oscura, los personajes más corruptos, los temas más fatalistas y el tono más desesperanzado. Nunca antes los filmes se habían atrevido a mirar la vida norteamericana de una manera tan dura y poco halagüeña; de esta manera vemos constituirse en Norteamérica entre los años '40 y '50 una nueva serie: el cine negro o *film noir*, que marcará uno de los mejores y más creativos períodos de Hollywood.

En un intento de profundizar en el surgimiento y la conformación de esta nueva serie, partiremos de las características que Paul Schrader enumera en las “Notas sobre el film noir”. Schraeder afirma que éste no es un género, ya que no está definido, como el *western* o el género de gánsteres, por convenciones de puesta y conflicto sino por cualidades más sutiles de tono y modo.

El *film noir* también constituye un período específico en la historia del cine: en general, el término se refiere a esas películas de Hollywood de los '40 y comienzos de los '50 que retrataban el mundo de calles oscuras y tramposas, crimen y corrupción. Ya mencionamos su relación con el Realismo poético francés y podemos vincularlo también con las películas de gánsteres de la Warner en los '30, el melodrama Von Sternbegniano y el Expresionismo alemán de los años '20.

Según Schraeder el cine negro surge en Hollywood en los '40 a partir de cuatro condiciones, cada una de las cuales pueden definir el cine negro, ya que la distintiva tonalidad *noir* emana de ellas:

- La desilusión de guerra y posguerra: hacia el final de los años '30 surgió un film de crimen más oscuro (“Sólo vivimos una vez”/“*You only live once*”, de Fritz Lang/1937; “Héroes olvidados”/“*The Roaring Twenties*”, de Raoul Walsh/1939), pero la necesidad de producir propaganda aliada en el exterior y promover el patriotismo en el interior aquietaron los primeros pasos hacia un cine negro. Durante la guerra aparecieron las primeras películas totalmente negras (“El halcón maltés”, “El hombre que supo perder”/“*The glass key*”, de Stuart Heisler/1942; “Un alma torturada”/“*This gun for hire*”, de Frank Tuttle/1942; “Laura”, de Otto Preminger/1944), pero a estos filmes les faltaba el acabado, distintivamente negro, que traería el final de la guerra. Al terminar la guerra, los filmes americanos se volvieron marcadamente más sardónicos, y se

produjo un *boom* de las películas de crimen. La desilusión que muchos soldados, pequeños empresarios y amas de casas empleadas de fábricas sentían al regresar a una economía de tiempo de paz se reflejaba directamente en la sordidez del film de crimen urbano. Esta desilusión inmediata de la posguerra estaba directamente demostrada en “*Cornered*”, de Edward Dmytryk/1945; “La dalia azul”/“*The blue dalia*”, de George Marshall/1946; “Maldita mujer”/“*Dead reckoning*”, de John Cromwell y/1947, “Del lodo brotó una flor”/“*Ride the pink horse*”, de Robert Montgomery/1947; en las que un recluta regresa de la guerra para encontrar a su amada infiel o muerta, o a su socio estafándolo, o a la sociedad toda como algo por lo que no vale la pena luchar. La guerra continúa, pero ahora el antagonista se vuelve con renovada malignidad hacia la sociedad americana misma.

- El realismo de posguerra: después de la guerra cada país productor de películas tuvo un resurgimiento del realismo. Los exteriores realistas continuaron como algo permanente en el cine negro ya que concordaban con el sentimiento de la posguerra: el deseo del público de una visión más honesta y dura sobre Estados Unidos que no se satisfacía con las mismas calles de estudio que habían estado viendo por una docena de años. La tendencia del realismo de la posguerra tuvo éxito al separar al *film noir* del dominio del melodrama de clase alta, ubicándolo en su lugar de pertenencia, es decir, en las calles, con la gente común.

- La influencia alemana: Hollywood fue anfitriona de una afluencia de realizadores y técnicos alemanes expatriados con la llegada del nazismo. De esta manera el cine negro contó con la influencia de la iluminación expresionista de los maestros alemanes y del este de Europa como Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Brahm, Max Ophüls, Douglas Sirk, Fred Zinnemann, William Dieterle, Max Steiner, John Alton, etc. Así la influencia del expresionismo alemán, con su iluminación artificial de estudio se une con el realismo de posguerra de exteriores duros y sin adornos; de modo que será una cualidad única del cine negro la de unir elementos supuestamente contradictorios en un estilo uniforme.

- La tradición *hard-boiled* (“dura”): En los años ‘30, autores como Ernest Hemingway, Dashiell Hammet, Raimond Chandler, James S. Cain, Horace McCoy y John O’Hara crearon la escuela “*hard-boiled*” de escritores; otra influencia estilística de la que se nutriría el *film noir*. Estos autores crearon el “duro”: una manera cínica de actuar y pensar que separaba a uno de las emociones cotidianas. Los escritores “duros” tenían sus raíces en el *pulp fiction* o en el periodismo, sus protagonistas vivían con un código narcisista de derrota.

Cuando las películas de los ‘40 se volvieron hacia el estrato subyacente de la moral “dura”, la escuela *hard-boiled* estaba esperando con convenciones predeterminadas de héroes, personajes menores, argumentos, diálogos y temas. Como los expatriados alemanes, estos

escritores tenían un estilo a la medida del film negro y, a su tiempo, influenciaron los guiones *noir* tanto como los alemanes influenciaron ese cine. (cf. Schrader, 1971).

Otra característica del *film noir* son las técnicas recurrentes que, según Schrader, le confieren una estilística particular:

- La mayoría de las escenas están iluminadas como nocturnas, aunque transcurran al mediodía (cortinas cerradas, luces bajas o apagadas).

- Se prefieren las líneas oblicuas y verticales a las horizontales. Esta oblicuidad tiene que ver con la coreografía de la ciudad y está en oposición directa a la tradición horizontal americana de Griffith y Ford, característica del *western*. Las líneas oblicuas tienden a fragmentar la pantalla, volviéndola inquieta e inestable. La luz entra en el cine negro de forma irregular: trapezoides dentados, triángulos obtusos, tajos verticales. Ningún personaje puede hablar con autoridad desde un espacio que está continuamente cortado por cintas de luz.

- Los actores y el decorado muchas veces reciben el mismo énfasis lumínico. Así en el cine negro el personaje se encuentra en la sombra. Cuando se da la misma o mayor importancia al ambiente que al actor. Se crea un sentimiento fatalista, desesperanzado. No hay nada que el protagonista pueda hacer; la ciudad lo sobrevivirá y negará hasta sus mejores esfuerzos.

- Se prefiere la tensión compositiva a la acción física.

- La presencia del agua es constante. Las calles vacías del *film noir* están casi siempre brillando con lluvia nocturna recién caída, y el agua que cae tiende a incrementarse en proporción directa al drama. *Docks* y muelles, después de los callejones, son los lugares por excelencia para los encuentros.

- Existe un amor que se narra románticamente. La narración crea un clima de tiempo perdido: un pasado imposible de corregir, un destino predeterminado y una desesperanza que envuelve todo. No existe la esperanza de un futuro.

- Se utiliza frecuentemente un orden cronológico complejo para reforzar los sentimientos de desesperanza y tiempo perdido.

Entre los temas del *film noir* quizás el más impactante sea el de la pasión por el pasado y el presente y el miedo al futuro. El héroe del cine negro teme mirar hacia adelante pero trata de sobrevivir el día, y si no tiene éxito con eso, vuelve al pasado. De este modo, las técnicas del cine negro enfatizan la pérdida, la nostalgia, la falta de prioridades claras, la inseguridad; luego sumergen estas dudas propias en manierismo y estilo. En este mundo el estilo se vuelve lo supremo, es todo lo que separa a uno del sinsentido.

Raymond Borde y Etienne Chaumeton en su “Panorama del cine negro”, encuentran problemática la tarea de definir el *film noir* como serie o género, en el sentido de un conjunto de películas nacionales con algunos rasgos comunes (estilo, atmósfera, temática) lo suficientemente acusados para clasificarlas sin equívoco, y para conferirles con el tiempo un carácter inimitable. Así, en su estudio acerca del cine negro estadounidense, estos autores consideran que la película negra responde a determinado tipo de resonancia emotiva, tan singular en el tiempo como en el espacio. De esta manera los autores proponen buscar la raíz de este estilo sobre el plano de una afectividad de reacciones quizá efímeras.

Veamos ahora las características más corrientes de la serie negra según estos dos autores:

- La presencia del crimen es lo que confiere a la película negra su impronta más constante, el film negro es un film de muerte.
- La muerte en la película negra está considerada desde el punto de vista de los criminales, desde adentro, y no desde afuera, desde el punto de vista de la policía oficial.
- La presencia de policías, si es que los hay, en la serie negra está marcada por atributos negativos. Estos son maleantes (“Mientras la ciudad duerme”), a veces también asesinos (“*Fallen angel*”, “*Where the sidewalk end*”), o cuando menos se dejan enredar entre los engranajes del crimen. No es pues por azar, explican Borde y Chaumeton, que los directores hayan recurrido con frecuencia al detective privado, ya que era delicado poner en cuestión tan a menudo a la policía de los Estados Unidos. El detective privado, siempre moviéndose entre el límite del orden y el crimen, poco escrupuloso pero sin comprometer a nadie más que a sí mismo, satisface a la vez las exigencias de la moral de la época y las de la aventura criminal.
- Por contrapartida a la figura del policía en los filmes negros, los delincuentes son más bien simpáticos. La acción es conducida con tal habilidad que en determinados momentos el público simpatiza, se identifica con los gánsteres.
- El héroe villano está marcado por contradicciones y una gran ambivalencia. El héroe de una sola pieza, el gran primitivo del tipo *Scarface*, ha desaparecido de la película negra dejando lugar a todo un mundo de asesinos angélicos, de bandidos neuróticos, de jefes de bandas megalómanos, y de comparsas inquietantes o tarados.
- Las víctimas también están marcadas por la ambigüedad. Siempre sospechosas, los lazos que mantienen con el medio las emparentan con los verdugos. Si a menudo son víctimas es porque no han podido ser victimarias.
- El héroe tampoco escapa a la ambigüedad. Corrientemente es un hombre ya maduro, casi viejo, no muy hermoso (Humphrey Bogart es representativo de este tipo). Es también una víctima sin gloria pasible, antes de llegar al final feliz, de toda suerte de espantosas palizas. 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. A veces es un héroe pasivo que se deja arrastrar hasta el límite entre la ley y el crimen (“La dama de Shangay”). Estamos pues bien lejos del superhombre de la película de aventuras.

- Contradicciones y ambigüedad también de lado de la mujer. La mujer fatal, cuyo fatalismo revierte en ella misma. Frustrada y criminal, por mitades devoradora y devorada, desenvuelta y acorralada, y que cae víctima de sus propias trampas. Este nuevo tipo de mujer, experta en la extorsión y el “vicio” como en las armas de fuego, ha impuesto su sello a un erotismo “negro” que a veces no es más que una erotización de la violencia.

- El tema de la violencia en la película negra sufrió modificaciones con respecto a otros géneros, ya que abandonó una de las convenciones de la película de aventuras: el combate con igualdad de armas. En la película negra la lucha deja lugar al ajuste de cuentas, a las palizas inhumanas, a la fría ejecución. El propio crimen se vuelve mecánico, profesional, y en lo sucesivo será el asesino a sueldo quien cumpla este oficio “sin cólera y sin odio”. Desfila una gama inédita de crueldades y de sufrimientos.

- El móvil es, más que la violencia, lo insólito de la acción. Un detective privado acepta una misión muy vaga: encontrar a una mujer, evitar una extorsión, e inmediatamente los cadáveres jalonan su ruta. Lo vigilan, lo dejan inconsciente, le disparan y huyen. Hay en toda esta incoherente brutalidad algo que se asemeja a los sueños y es, precisamente, la atmósfera común a la mayor parte de las películas negras. Así, en el verdadero film negro lo insólito es inseparable de lo que podría llamarse incertidumbre de los móviles. Complejidad de las relaciones criminales, intrincada red de chantaje, misterio de los móviles, todo ello convergiendo en la incoherencia. Este acento de confusión está en la médula misma del onirismo que caracteriza a la serie. Por regla general el punto de partida de los filmes negros es realista y cada escena aislada puede pasar por un fragmento de documental. La acumulación de esos planos realistas sobre un tema extraño es lo que crea una atmósfera de pesadilla.

- Contradicciones y ambivalencia, por último, también en el espectador. Todos los componentes del estilo negro conducen a idéntico resultado: desorientar al espectador que no encuentra sus puntos de guía habituales. El público de cine está acostumbrado a ciertas convenciones: acción lógica, distinción evidente entre el bien y el mal, caracteres definidos, móviles claros, escenas más espectaculares que realmente brutales, heroína exquisitamente femenina y héroe honesto. Al menos, tales eran los postulados de la película de aventuras norteamericana de antes de la guerra. En la serie negra se ofrece al público una descripción

bastante complaciente del medio criminal: asesinos simpáticos, policías corrompidos. El bien y el mal se codean con frecuencia hasta el punto de confundirse. Los ladrones son hombres comunes, tienen hijos, aman a muchachas o aspiran a encontrar de nuevo la campiña de su infancia. Se sospecha de la víctima como del verdugo que además continúa apareciendo simpático. De esta manera, el primero de los puntos de apoyo para el espectador, las ficciones morales, se esfuma. La protagonista es viciosa, asesina, toxicómana o borracha. El héroe se coloca en situaciones difíciles, se hace castigar en despiadados ajustes de cuentas. Desaparece así, el segundo de los puntos de guía, el mito del superhombre y de su casta novia. (cf. Borde-Chaumeton, 1958).

Así, siguiendo a Borde y Chaumeton, se llega a 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 y de inseguridad, que es la marca propia de la película negra de este período (años '40/'50).

Género de raíz esencialmente ciudadana en el que el americano medio, el ciudadano corriente va tomando protagonismo y se ve involucrado en una trama de interferencias criminales. De esta manera, el interés por las tentaciones criminales y transgresoras que no eran ni gánsteres ni policías, ni detectives, suponía la conversión del cine negro en parábola de una sociedad enferma.

“Esta mutación decisiva, mediante la que el americano de a pie invade el terreno de la delincuencia, convierte a éste en un ejemplo metafórico de las escasas salidas ofrecidas por el sistema para un desarrollo individual en armonía con la sociedad. Se entra así en un contexto donde las heridas abiertas por la guerra, la inadaptación de los ex combatientes y las cicatrices psíquicas que éstos arrastran, las dificultades económicas de la primera fase posbélica, el auge del desempleo y el deterioro de los viejos valores éticos (desplazados ahora por la moral de una competitividad feroz) alimentan la atmósfera que hace posible rasgar la cortina de la vida pública y tropezarse con el hedor de la cocina privada, mantenida hasta entonces a salvo de las indiscreciones.” (Herederó y Santamarina, 1998: 203).

Si los gánsteres y policías del cine de los '30 se situaban claramente a un lado y a otro de la ley, los detectives del cine de los '40 deberán moverse por ambos lados y el ciudadano medio se sentirá tentado por la frágil frontera, por lo que ya no resulta posible mantener la distante objetividad narrativa, y de ahí que el subjetivismo, la implicación personal del narrador ficticio en la representación, tenga como efecto más inmediato la posibilidad de sumergir al espectador

en un universo preñado de turbulencias, sin asideros fiables y sin referencias morales delimitadas.

No es extraño, por lo tanto, que semejante inestabilidad encuentre arraigo en la Norteamérica en vísperas de su implicación en la Segunda Guerra Mundial y que a partir de 1941, la ambigüedad comience a poner en cuestión las relaciones entre quienes estaban dentro y quienes estaban fuera de la ley.

Para Heredero y Santamarina la representación de esta situación histórica, o más exactamente, los modos y el lenguaje mediante los que se expresa esta representación, son los que van a configurar la diferencia y el desafío que el cine negro tiene frente al conjunto de la producción clásica, característica de los estudios en este período. A estas diferencias David Bordwell (1985, 75-76) las ha llamado “pautas de no-conformidad”, las que cuestionan o se oponen a los valores dramáticos, morales, narrativos y estéticos del cine dominante del “modo de representación institucional” (MRI) y que rompen, también, con los moldes y con las estructuras mantenidas por la serie criminal durante la década anterior. Estas pautas de no-conformidad serían las siguientes:

- Ruptura de la causalidad psicológica: las convenciones clásicas en la definición psicológica de los personajes y en el ordenamiento lógico de la acción se ven subvertidos por diferentes factores como ser la proliferación de asesinos atractivos, policías venales, héroes desorientados, violencia gratuita, acciones confusas, autoconciencia existencial de los protagonistas.
- Desafío a la prominencia masculina en el romance heterosexual: la figura de la “mujer fatal” actúa como elemento perturbador de la seguridad masculina y enfrenta a los hombres con una incertidumbre psicológica y de objetivos que, hasta entonces, era patrimonio casi exclusivo de la representación cinematográfica del universo de las mujeres. De esta manera se quiebra la firmeza característica del héroe masculino clásico.
- Ataque a la motivación del “final feliz”: la estructura y los mecanismos generadores de sentido dinamitan, en el cine negro, la motivación lógica o secuencial que necesita el *happy ending*.
- Crítica de la técnica y del estilo clásicos: la introducción de procedimientos narrativos de carácter subjetivo (*voz en off*, *flash-backs*, puntos de vista identificados con la cámara, etc.) y el despliegue de una estilización impregnada de inestabilidad visual, y sustentada sobre composiciones de lectura “borrosa” (tanto por su iluminación como por la naturaleza de los encuadres) hacen incompatibles estas ficciones con el desarrollo convencional o previsible de las historias y, sobre todo, desafía la neutralidad y la “invisibilidad” del estilo clásico.

Estos cuatro factores de disidencia permiten a los textos más emblemáticos del género cuestionar el entramado ideológico y resistir la codificación cultural impuesta sobre el conjunto de la producción hollywoodense por los cánones del MRI. En este sentido, las imágenes de la serie negra oponen, frente a las estructuras expresivas y lingüísticas del MRI, imaginativas y complejas estrategias (véanse los casos particulares de “El sueño eterno” y de “Retorno al pasado”) que, sin desmarcarse del sistema global en el que se encuentran subsumidas, sí llegan a crear grietas o inversiones de sentido y a escapar de la sistematización implícita en los moldes y códigos (tanto industriales como expresivos) que amenazan su libertad. (cf. Heredero y Santamarina, 1998: 205/207).

Así planteadas las principales características que definen el cine negro, se intentará aplicar estas categorías al corpus de filmes seleccionados a partir de su condición de ser denominados policiales negros, según la crítica especializada. Otros aspectos relevantes en la selección fueron el éxito comercial en el momento de su estreno y la disponibilidad y acceso en la actualidad para su visionado y análisis.

Capítulo 5

ANÁLISIS DE FILMES

Se utilizará como metodología de análisis dos tipos de enfoques que, si bien aparecen como marcos contrapuestos, en este caso se tomarán como complementarios a los efectos de enriquecer el análisis. Estos son, por un lado, el abordaje e interpretación de aspectos sociohistóricos como los modos de representación de agentes e instituciones sociales, aspectos estos referentes al campo de la estética cinematográfica. Por otro lado, un enfoque semiótico referido a las distintas significaciones denotativas y connotativas de las películas seleccionadas.

De esta manera, se observarán diez categorías/características inherentes al género de origen (el *film noir* norteamericano) y por lo tanto conformadores del mismo. Desde el punto de vista sociohistórico tomaremos las siguientes categorías: representación de la figura del delincuente, representación de la institución policial, visión social y referencias políticas explícitas. Por otra parte, las categorías que se abordarán desde un enfoque semiótico serán las

de clausura del relato, valores y mensaje, mandato y sanción del protagonista, orden del relato, variación estructural narrativa y régimen narrativo.

Según a Francesco Casetti y Federico Di Chio, la dimensión narrativa remite tanto a lo que aparece en la pantalla como a la manera en que aparece, esto es, tanto al tipo de mundo que toma consistencia en el film como al tipo de discurso que se hace cargo de él. Tanto a la “historia” como al “relato” (cf. Casetti y Di Chio, 1991: 172).

“La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Casetti y Di Chio, 1991: 172). Esta definición descubre tres elementos esenciales de la narración:

- Sucede algo: ocurre “acontecimientos” (intencionales o accidentales, personales o colectivos, etc.).
- Le sucede a alguien o alguien hace que suceda: los acontecimientos se refieren a “personajes” (héroes o víctimas, definidos o anónimos, etc.), los cuales se sitúan en un “ambiente” que los acompaña o de alguna manera los completa (esta unión simbiótica de personajes y ambientes da origen a la categoría narratológica de los “existentes”).
- El suceso cambia poco a poco la situación: en el suceder de los acontecimientos y de las acciones se registra una “transformación”, que se manifiesta como serie de rupturas con respecto a un estado precedente, o bien como reintegración, siempre evolutiva, de un pasado renovado.

Estos tres ejes estructurales identifican otras tres categorías de fondo: los “acontecimientos”, los “existentes” y las “transformaciones”, respectivamente.

A la vez podemos analizar estas categorías según tres perspectivas complementarias o niveles de análisis:

- La fenomenológica: concentrada en las manifestaciones más evidentes, puntuales y concretas de los elementos.
- La formal: más atenta a los tipos, a los géneros y a las clases, a la vez que dedicada a reconducir los elementos en juego a frentes más generales.
- La abstracta: dirigida a la captación de los nexos estructurales y lógicos que los distintos elementos, más allá de su manifestación concreta o de su inscripción en una clase, mantienen recíprocamente.

Podemos entonces esquematizar este enfoque del siguiente modo:

(Ver Tabla N° 1)

Si bien es evidente que la definición de narración que hemos dado privilegia la dimensión de la “historia” por encima de la del “relato”, este último aspecto reemergerá inevitablemente en muchos lugares. Aun partiendo del análisis de los contenidos narrados, no será posible prescindir del discurso portador (cf. Casetti y Di Chio, 1991: 172/173).

Ahora, basándonos en este esquema, pasaremos a definir las categorías correspondientes al nivel de análisis abstracto de los acontecimientos y de las transformaciones, que es el nivel que nos interesa para nuestra investigación.

1. Los *acontecimientos*:

1.1. La acción como *acto*: significa examinar las acciones en cuanto pura y simple estructura relacional, en cuanto realización de una relación entre actantes.

En el interior de este nivel de análisis abstracto, el acto, posee al menos dos dimensiones:

- La dimensión *pragmática*: el acto se explica a través de operaciones efectivas sobre los existentes (se “opera”). Actuación destinada a una intervención sobre el mundo.
- La dimensión *cognitiva*: el acto se explica a través de movilizaciones interiores de los sentimientos, voliciones e impulsos (se “elabora”). Actuación que desemboca en la construcción o la simulación de un mundo.

Finalmente, dentro de este nivel de análisis, podemos entender el acto en relación con otros actos, descubriendo la red de coordinaciones y sobre todo de subordinaciones que se ha creado. Cada fase de la actuación presupone una serie de momentos que la preceden e implica una serie de momentos que la siguen; cada realización (cada *performance*) depende de ciertas condiciones y crea otras:

- La *performance* procede de la adquisición de una *competencia*: la acción tiene su fundamento en la instauración de una capacidad, de una voluntad, de una obligación y de una posibilidad de actuar.
- La *performance* está relacionada con la concesión de un *mandato*: que asume la forma del estímulo, del encargo, de la orden, de la autorización, etc. Este mandato puede provenir del propio sujeto agente, pero también de un segundo sujeto.
- La *performance* culmina en una *sanción*: encuentra confirmación y apoyo a través de un premio, o por el contrario condena y reprobación a través de una punición.

Estas son, pues, las cuatro etapas del acto: la *performance*, la competencia, el mandato y la sanción. Ahora bien, si definimos la *modalidad* como la propiedad de un acto para “regir” a otro acto, se verá cómo estas cuatro etapas corresponden a otros tantos *enunciados narrativos*

modalizados. La actuación típica de la *performance* se manifiesta como un “hacer ser” (se trata de una realización que da literalmente consistencia a las situaciones y a las cosas sobre las que actúa); la competencia se estructura como superposición de un “saber hacer”, de un “querer hacer”, de un “poder hacer” y de un “deber hacer” (es el momento en el que emerge la virtualidad del acto); el mandato aparece como un “hacer hacer” (lo cual moviliza, impulsa, causa) y, finalmente, la sanción se estructura como un “ser ser” (es la ratificación de que cada uno es lo que es).

2. Las transformaciones:

2.1. Las transformaciones como *variaciones estructurales*: significa entender las transformaciones como *variaciones estructurales* de la narración, es decir, como operaciones lógicas que están en la base de las modificaciones del relato. Ahora bien, cinco parecen ser las principales operaciones activadas:

1.- La *saturación*: es aquel tipo de variación estructural en el que la situación de llegada representa la conclusión lógica, o por lo menos predecible, de las premisas propuestas en la situación inicial. El inicio del relato ya presupone el fin, el recorrido entre los dos polos no representa otra cosa que la resolución de una serie de tensiones que, a través de miles de obstáculos, apuntaban desde el principio hacia esa dirección.

2.- La *inversión*: es aquel tipo de variación estructural en el que la situación inicial se convierte, en la meta, en su opuesto. Aquí no se completa ni se resuelve nada, sino que se desbarata lo que al principio se daba por contado. Es el caso de las narraciones con final sorpresa: pensemos en las muchas novelas en que el menos sospechoso de los personajes acaba siendo culpable, pero también en ciertos dramas psicológicos y algunas tragedias en los que la propia inversión constituye el núcleo trágico (*Edipo rey*, por ejemplo).

3.- La *sustitución*: es aquel tipo de variación estructural cuyo estadio de llegada parece no tener relación alguna con el de partida; aquí no hay ni evolución predecible ni trastorno, sino una variación total de la situación en juego. Es el caso de algunas novelas descriptivas, de viajes o epistolares, en las que domina la yuxtaposición de las situaciones por encima de su conexión.

4.- La *suspensión*: es aquel tipo de variación estructural cuya situación de partida no encuentra su resolución en un estadio de llegada completo, sino que queda insatisfecha y por ello abiertamente rota, o bien abierta a desarrollos imponderables.

5.- El *estancamiento*: representa una verdadera no-variación, caracterizada por la insistente permanencia de los datos iniciales, a veces con algunos cambios. Es el caso de muchas producciones periodísticas, a menudo centradas en temas y obsesiones que van retornando eternamente.

Estas formas principales de variación, de cualquier modo, a menudo se entrelazan y mezclan en el diseño narrativo. “Una de las características más típicas del cine clásico hollywoodense es la de proceder mediante cambios que parecen inversiones, y que sin embargo son en realidad saturaciones. Todo se resuelve, en suma, en el más predecible de los modos, pero a través de espectaculares alteraciones cuya función es la de aplazar, complicar y comprometer el cumplimiento de lo que en realidad está ya implícitamente ‘escrito’” (Casetti/Di -Chio, 1991: 206).

Podemos resumir las categorías definidas anteriormente para cada nivel de análisis en el siguiente esquema:

(Ver Tabla N° 1)

Para continuar con la propuesta de Casetti y Di Chio, y ya definidas las categorías narrativas, pasaremos al ámbito dedicado al análisis de las dinámicas comunicativas activadas en el texto filmico. Y será en este ámbito que se centrará nuestro análisis del film *noir* producido en la Argentina.

Casetti y DiChio, a los efectos de definir grandes “regímenes” de la narración, trazan ciertas coordenadas que nos permiten reducir a un esquema elemental toda la complejidad de la organización narrativa.

Así, tres parecen ser las grandes formas de narrar, tres los grandes regímenes narrativos: la narración fuerte, la narración débil y la antinarración:

- El régimen de la *narración fuerte*: se pone el énfasis sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas entre sí. En cada fase del relato se ponen en juego todos los elementos narrativos y entre ellos desempeña un papel fundamental la acción. La acción funciona como nexo entre los elementos constitutivos de una situación (que en este sentido aparece perfectamente diseñada), y a la vez como medio de transición entre las distintas situaciones (que en este sentido aparecen perfectamente entrelazadas). Destaquemos algunos rasgos constantes de este diseño general:

- La organización íntima de las situaciones evidencia la presencia de “frentes” concretos. Los valores específicos de cada personaje se inscriben en un esquema axiológico

dual, que se organiza por oposición: *outlaw hero/oficial hero*, policía/criminal, blanco/negro, etc. Esta estructura dual es recurrente: todo, alrededor y más allá del conflicto principal, se organiza mediante oposiciones y enfrentamientos. Los dos extremos de la oposición dual se reúnen siempre en un momento resolutorio en el que el encuentro/desencuentro resulta inevitable.

➤ Entre las situaciones de partida y de llegada, entre los dos polos que configuran el espacio donde interviene la acción, se produce un gran descarte que se va colmando progresivamente. El héroe se convierte poco a poco en alguien capaz de actuar (adquiere competencia), y la diégesis del film se dedica a seguir esta transformación principal.

➤ La situación de llegada actúa como finalización predecible o como perturbación especular de la situación de partida. En suma, dominan la saturación y la inversión, a veces alternándose y, a veces, superponiéndose.

A estas constantes obedecen en principio algunos géneros del cine clásico hollywoodense, del melodrama con trasfondo social al film de gánsteres, del *western* al *kolossal* histórico.

• El régimen de la *narración débil*: experimenta un ligero pero significativo desplazamiento de los equilibrios precedentes. Ya no existe equilibrio entre los elementos, sino una hipertrofia de los existentes (personajes y ambientes) respecto de los acontecimientos (acciones y sucesos). Esto conduce a una apariencia más bien opaca: los personajes, sin una acción que reaccione ante ellos, se vuelven enigmáticos, pierden consistencia. Y esto lleva a las situaciones a entrelazarse de modo incompleto y provisional: sin acciones (de los personajes y sobre los ambientes), las transformaciones no se explican del todo. Estamos en el territorio del drama psicológico: en primer plano se sitúan los personajes y los ambientes, mientras que las situaciones adquieren un carácter enigmático y son mínimos los avances que se producen. Destaquemos algunos rasgos constantes de este diseño general:

➤ Los valores no se colocan ya en sistemas contrapuestos, sino que se refieren a axiologías próximas al sincretismo y dotadas de una cierta permeabilidad. La narración adopta indiferentemente el punto de vista del héroe y del antihéroe, en un vaivén que conduce a la disolución del sentido de un frente neto, de una división del campo. También es típica la superposición de los procesos de mejoramiento y de empeoramiento: continúa estando claro que lo que es bueno para uno es malo para otro y viceversa; lo que ya no está claro es si lo bueno es verdaderamente bueno y lo malo, verdaderamente malo. Entre los buenos y los malos, los blancos y los indios, los criminales y los policías, la diferencia es ya

siempre imperceptible (véanse los filmes con policías y *sheriffs* corruptos, malhechores redimidos, etc.).

➤ Tienden a aparecer progresivamente descartes radicales y sin embargo “colmables” entre situaciones diversas. “Una pequeñísima diferencia provocada por una acción introduce una grandísima distancia entre dos situaciones”. En este clima, la gran acción heroica y moral pierde todo sentido y toda plausibilidad: las dudas y los miedos no son simples etapas en el recorrido que emprende el héroe, formas transitorias que consienten mediaciones, sino que se convierten en la modalidad constitutiva de su comportamiento.

➤ El estado final se presenta generalmente o bien como trastorno del inicial, o bien como un estado nuevo, desprovisto de nexos con el original: la sorpresa, en sus dos versiones de inversión sistemática y de sustitución radical, resulta ser ahora un elemento a menudo dominante. En ciertos casos, puede que ni siquiera exista una resolución del enigma: nos encontramos frente a un elemento de transformación que se caracteriza como suspensión.

De estas constantes se puede advertir cómo el régimen de la narración débil, además de representar el lado complementario de la narración fuerte, representa una inversión sistemática que supone el paso de un modelo narrativo “lleno” a otro que tiende a “vaciar”. Posibles ejemplos son ciertos géneros como el melodrama pasional o el cine negro más intrigante.

- El régimen de la *antinarración*: este régimen radicaliza algunas tendencias ya presentes en el régimen de la narración débil, llevando hasta sus últimas consecuencias la crisis del modelo fuerte. El nexo ambiente-personaje pierde todo tipo de equilibrio, y la acción ya no desempeña ningún papel relevante. Destaquemos algunos rasgos:

➤ La situación narrativa ya no es orgánica, sino fragmentada y dispersa. Los personajes resultantes son múltiples, relacionados entre sí y con el ambiente mediante nexos débiles, y continuamente oscilantes entre comportarse como protagonistas y el limitarse a los papeles secundarios. El conjunto de los existentes (ambientes y personajes) no sólo acaba invadiendo el campo, sino que lo satura desordenadamente: la presencia se convierte en invasión, y la organización sistemática en acumulación.

➤ Ya no existe una axiología que actúe de algún modo como referencia. Los valores, literalmente, se eclipsan: el mundo se convierte en algo neutro, iluminado por unos pocos relámpagos, deslumbrantes pero indeterminados.

➤ El hilo que relaciona los acontecimientos está en crisis: las relaciones *causales* y lógicas son sustituidas por simples yuxtaposiciones *casuales*, formadas por tiempos muertos y dispersos. La acción del personaje se sustituye así por una forma particular de inacción: el

“paseo”, el andar sin rumbo y sin meta. De ahí la creciente centralidad del pensamiento y de la mirada, como actos cognitivos, respecto de los tradicionales actos pragmáticos (las acciones concretas).

➤ Las transformaciones se producen muy lentamente y nunca se resuelven en un estado final concreto: dominan la suspensión y en mayor medida el estancamiento.

A estas constantes obedecen la gran mayoría de los films de la modernidad (de Godard a Scorsese, de Resnais a Wenders, de Rossellini a Antonioni).

Desarrollamos a continuación el análisis:

“A sangre fría” de Daniel Tinayre (1947)

Sinopsis:¹⁸ el sobrino de una anciana avara convence a su enfermera de que sea su cómplice en su asesinato, para heredarla. Mata al médico que se enteró de sus intenciones y logra despistar a la policía. Planea matar a su cómplice, a quien traiciona y lo consigue, siendo a su vez, ultimado por la policía.

Delincuente: la representación del delincuente estará a cargo de dos personajes. Por un lado Fernando, sobrino de una anciana enferma y millonaria, quien cargará con una suma de atributos negativos que se irán incrementando a medida que avance el relato. Ambicioso, vividor, vago, traidor, asesino, en Fernando se condensará “el mal”. Tras una apariencia y unas maneras aristocráticas será quien planea y utilice a Elena para seducirla y llevar adelante su plan macabro.

El otro personaje será Elena, recién salida de la cárcel luego de cinco años de prisión, estará marcada por un tono de desengaño respecto de su vida y a sus futuras posibilidades de reinserción en la sociedad. En un principio, intentará empezar una nueva vida dentro del marco de la ley, pero al conocer a Fernando se enamorará de él y será arrastrada por la pasión, la influencia de Fernando y su ambición. Elena cargará también con atributos negativos, gestos burdos y actitud desfachatada. Tratará de enderezar su vida consiguiendo un empleo “decente” y, si bien en principio se negará a la propuesta de asesinato de Fernando, estas acciones quedarán teñidas por una actitud descreída que la llevará nuevamente por el camino del delito. Progresivamente, se irá colmando de más atributos negativos como el rencor, el odio y, finalmente, será ella quien propondrá a Fernando matar a su tía. Recibirá su sanción pagando casi con su vida las malas elecciones llevadas a cabo.

Una clara diferencia entre los dos modelos de delincuente es que en tanto Fernando actúa bajo el mandato de su ambición personal por el dinero, Elena lo hará movida por el deseo, por la atracción que siente por Fernando.

Policía: la institución policial aparecerá en la segunda mitad del film, y si bien se la representará como una entidad eficiente, profesional y sin ambigüedades ni atributos negativos, no tendrá una participación determinante en la resolución del caso, este rol quedará en manos del hijo del doctor asesinado, quien gracias a sus sospechas será quien insistirá para que avance la investigación y se dé finalmente con el culpable.

Clausura del relato: la clausura del relato restaurará el orden transgredido, haciendo pagar a los culpables: con la muerte en el caso de Fernando y punitivamente en el caso de Elena, quien terminará agonizando luego de que Fernando intente matarla. En conclusión, el final castiga a los desviados sociales, reinstaura el orden transgredido y rinde el debido tributo a las normas.

Visión social: el film denota una visión social en la que se pone en evidencia por parte de Elena una cierta idea de destino que rige su vida personal. Fernando se aprovechará del prontuario de Elena, de su pasado, de su condición y de la menor credibilidad social que ella sufre, para su beneficio. Elena al llamar a Fernando para aceptar la propuesta de matar a su tía confesará: “*He luchado por no venir, no quería ceder, quería manejar yo sola mi destino, pero él es más fuerte que yo, y aquí estoy.*” Esta idea de destino explica el desengaño que siente Elena para su reivindicación, como se manifiesta en el siguiente diálogo que mantiene con Fernando:

— *En la vida no se es lo que se desea, apenas se es lo que se puede.*

— *Hay que saber encontrar el camino.*

— *¿Cómo? Sigo obsesionada preguntándomelo, ¿cómo limpiarme de ser lo que soy? Si la vida me diera una oportunidad, una sola. Usted no puede comprender todo esto.*

Referencias políticas: entre las referencias políticas que se hacen evidentes en el film encontramos la marcación de un estricto control por parte del Estado, en este caso sanitario.

Al intentar Fernando comprar el veneno en la farmacia para matar a su tía, el farmacéutico le dirá: “*Tengo que hacerle una advertencia: no va a poder llevar la receta. La inspección de higiene nos tiene un poco apurados, cuando menos lo pensamos tenemos un inspector aquí. Quieren averiguar todo*”.

Acto seguido entra a la farmacia un inspector sanitario y mantienen este diálogo con el farmacéutico:

— *¡Otra vez aquí! ¡Pero no me dejan tranquilo!*

— *Es que no podemos esperar más, hace un mes que usted prometió....*

También se hará referencia a la reinserción de los presidiarios en palabras del hijo del doctor asesinado: “*No, no es justo que a una persona se le pueda reprochar su pasado cuando ya pagó su deuda con la sociedad*”.

Valores y mensaje: en cuanto a los valores que promueve el film, estos quedan netamente diferenciados por dos sistemas contrapuestos y maniqueístas, condensándose los negativos en las figuras de Elena y Fernando y los positivos en la policía, la anciana tía, el doctor y su hijo.

Orden del relato: en cuanto al orden del relato nos encontramos frente a una narración lineal sin complejidad en el orden temporal.

Protagonista/mandato/sanción: la contribución para que el relato avance estará a cargo de Elena, ella es quien tomará la decisión de participar y llevar a cabo el envenenamiento, desarrollando así una *performance* sobre el *mandato* del deseo, que la llevará a obtener como *sanción* el riesgo de quedar al filo de la muerte en manos de su cómplice.

Variación estructural: en el orden de las transformaciones nos encontramos frente a un tipo de variación estructural de *saturación*. La situación de llegada del relato representa la lógica y predecible de las premisas propuestas en la situación inicial. Es decir, la reincidencia de Elena en el delito desembocará en el castigo correspondiente y predecible.

Régimen narrativo: la saturación sumada a un conjunto de situaciones bien diseñadas y entrelazadas entre sí, que evidencian la presencia de frentes concretos en los valores opuestos de los personajes, encuadran el relato dentro del régimen de la *narración fuerte*.

“La muerte camina en la lluvia” de Carlos Hugo Christensen (1948)

Sinopsis: un misterioso asesino deja sobre los cadáveres de sus víctimas una tarjeta. La policía no logra descubrirlo. Sigue varias pistas aparentemente exactas, que luego fallan. Por último, una chica descubre que se trata de tres maniáticos asesinos que se cubrían recíprocamente.

Delincuente: no se sabe quién es el asesino serial “Sergio López” que mata a sus víctimas en los días de lluvia. La policía sabe que se hospeda en la pensión “Babel” en la cual, haciendo alusión al nombre, conviven una serie de personajes pintorescos de los cuales se sospechará uno por uno. De esta manera la representación del delincuente estará signada por las sospechas de los distintos habitantes de la pensión y las simpatías y actitudes más o menos sospechosas que nos vaya suministrando el relato. El asesino está entre nosotros pero enmascarado en un constante juego de apariencias que no permite al espectador identificarlo claramente. Se genera un malestar específico, una sensación de inseguridad y desorientación ya que el espectador no encuentra sus puntos de guía habituales, las ficciones morales. Igualmente la figura del delincuente estará marcada por atributos negativos al tratarse de un asesino serial. Finalmente y con sorpresa, la identidad del asesino estará repartida entre tres personajes de la pensión.

Policía: la institución policial, pese a sus esfuerzos, se verá totalmente desorientada para resolver el caso que ya lleva once asesinatos sin todavía encontrar al culpable. Vemos así una representación de las fuerzas policiales, condensada en la figura del inspector Lima, en la que prima el desconcierto, las fallidas detenciones, los violentos interrogatorios en el sótano de la comisaría, las amenazas, “¿se niega?” preguntará amenazante Lima ante la negativa de uno de los pensionistas a hacer de espía en la pensión para dar con el asesino.

El inspector Lima, siempre temperamental y al borde de la exasperación, tendrá que valerse de la colaboración de la prensa, a través del periodista Lucho, para obtener información que lo ayude a proseguir en sus fallidos intentos de resolver los asesinatos. Prensa de la cual a la vez, reniega a causa de los titulares de los diarios en referencia al caso: “*Se impone una remoción de autoridades*” leerá en el diario, ante lo que reaccionará amenazante contra el periodista que realizó la nota: “...*pues si sigue fastidiando lo pondremos en cuarentena*”.

La imposibilidad de la policía de resolver el caso la llevará a usar métodos violentos, lo que hará que uno de los sospechosos se declare culpable ante la hostigación en el interrogatorio. Finalmente los asesinos serán descubiertos por Lila (la novia del periodista), independientemente del accionar de la policía, y otro pensionista evitará que la maten. El inspector Lima y sus colaboradores decidirán, una vez resuelto el caso, ir al cine a ver una película titulada “La muerte camina en la lluvia”.

Clausura del relato: la clausura del relato resuelve el orden interrumpido por la amenaza del asesino y el desconcierto que genera no poder dar con su identidad, y devuelve al espectador a una situación de equilibrio y tranquilidad.

Visión social: en lo que hace a las referencias culturales de los personajes, en la pensión donde viven la mayoría de ellos la convivencia está signada por constantes discusiones, gestos grandilocuentes y un clima de excentricidad que hace de la pensión un microcosmos de personajes extravagantes. El film no denota una visión social de denuncia o desilusión respecto al futuro.

Referencias políticas: no se encuentran referencias políticas explícitas.

Valores y mensajes: en cuanto a los valores que dirigen el film, podríamos decir que lo que prima durante casi todo el film es una ambivalencia moral producto de las particulares características de los personajes. Christensen abre un abanico de personalidades ante las cuales el espectador no posee las herramientas que le permitan discernir cuál de ellas es la que amenaza la vida de las demás, de este modo se encuentra desorientado ante la ambivalencia de las situaciones y de los personajes.

Orden del relato: en cuanto al orden del relato nos encontramos frente a una narración lineal sin complejidad en el orden temporal.

Protagonista/mandato/sanción: el inspector Lima será el *protagonista* del relato, encargado de descubrir al asesino. Actuará bajo el *mandato* del deber y si bien como *recompensa* obtendrá el alivio de haber apresado al asesino, él no será quién resuelva el caso.

Variación estructural: en el orden de las transformaciones nos encontramos frente a un tipo de variación estructural de *inversión*. La situación de llegada del relato representa un final sorpresa que desbarata lo que al principio se daba por contado, en este caso, que el asesino fuera una persona en particular y no tres.

Régimen narrativo: esta variación estructural y la existencia de dos frentes concretos entre el bien y el mal encuadran el relato dentro del régimen de la *narración fuerte*. Sin embargo, la

construcción enigmática de los personajes y la ambivalencia moral de estos, sumado a la desorientación del espectador produce una suerte de fisura en los procesos identificatorios que marcaría cierta emergencia hacia un modelo de *narración débil*.

“Pasaporte a Río” de Daniel Tinayre (1948)

Sinopsis: un delincuente convence a una corista, testigo de un asesinato cometido por él, para que lleve a Río de Janeiro el producto de un robo. Ella se enamora en el barco de un médico. El delincuente la quiere, pero ella lo rechaza. Él comprende finalmente y se hace matar por la policía, mientras ella se casará con el médico.

El film comienza con la voz en *off* de un narrador omnisciente que declara: *“Esta es la historia de un asesino. Todas las criaturas de Dios tienen un alma, pero cuando Ramón Machado descubrió la suya ya era demasiado tarde”*.

Delincuente: contrariamente a la mayoría de la producción policial nacional de ese período, la representación del delincuente está marcada por contradicciones y ambigüedades. En principio se nos presenta a Ramón Machado, como un asesino sin escrúpulos que no duda en matar a su cómplice de robo para quedarse con la totalidad del botín, y posteriormente, tratará de matar a la única testigo de su crimen. Sin embargo, progresivamente, este personaje va demostrando distintas aristas de carácter y personalidad que lo irán transformando en un personaje en el que la suma de atributos positivos compondrá un personaje ambiguo, contradictorio y finalmente masoquista, con el cual el espectador se identificará a los pocos minutos del relato. Este proceso de cambio del delincuente se inicia al hospedarse en el mismo hotel que Nina Reyes con la intención de eliminarla definitivamente. Machado sufre aquí un examen de conciencia que lo deja en una situación traumática de remordimiento y arrepentimiento. Al enfrentar a Nina, la sorprende robando en el hotel, acuciada por una situación económica desesperada. Será a partir de aquí que se inicia una suerte de romance cómplice y ambiguo entre Machado y Nina, pleno de encubrimientos por parte de Nina para salvar la vida y la libertad de Machado. Este se mostrará a lo largo del relato en distintas posiciones de carácter: creará y tendrá plena confianza en Nina pese a los engaños de la policía para confundirlo y engañarlo. Se mostrará despótico y miserable ante Cora, la mujer del cómplice que asesina al principio del film. Mostrará su cara posesiva y egoísta con respecto al amor a veces no correspondido de Nina, y finalmente dejará en claro su

amor incondicional por Nina, su orgullo y valor al dejarla escapar con el doctor Rossi e ir a la búsqueda de su propio final enfrentándose solo a la policía y buscando su propia muerte.

Policía: la institución policial no escapa en el relato a una mirada ambigua con algunos atributos negativos, esto ocurre sobretodo en la figura del inspector Olaver. “Un perdiguero que no le pierde el rastro a su presa”, según el decir de Machado. Olaver se valdrá de métodos signados por el engaño, las mentiras y las intrigas para poder obtener datos y pistas que le permitan encontrar el botín desaparecido. El retrato del policía es poco amable y no permite la identificación del espectador, quién al mantenerse expectante por la suerte de Nina, y gracias al manejo del suspenso narrativo, opta claramente por situarse e identificarse con Nina y con su nuevo entorno de delincuentes.

No escucharemos alegatos cívicos ni defensores de la ley en este film, la policía se mueve en el mismo ámbito que los delincuentes, comparten conversaciones, el mismo tono cínico en los modos de dirigirse unos a otros, se anticipan en el accionar y en el pensar. En definitiva, comparten una experiencia muy próxima.

Clausura del relato: la clausura del relato representa una vuelta al orden transgredido en un principio, sin embargo, deja un tono pesimista que lo aleja totalmente del clásico final feliz y lo acerca al desenlace típico de la novela negra cargado de desilusión y desesperanza.

Visión social: tanto en las técnicas como en los temas y el mundo que describe mantiene la mirada cínica y desilusionada del *noir* americano. Son constantes las escenas iluminadas como nocturnas, el predominio de líneas verticales y oblicuas por sobre las horizontales. Los actores y decorados reciben el mismo énfasis lumínico, lo que produce un sentimiento fatalista; la presencia de agua es constante, dada por la lluvia o por los escenarios en los que se mueven los personajes como ser muelles y puertos.

El film denota, en definitiva, una visión social poco halagadora. Una trabajadora acorralada por las deudas, una red delictiva bien organizada y poderosa, un policía dispuesto a emplear cualquier medio con tal de cumplir su objetivo; en conclusión, una visión pesimista y oscura.

Referencias políticas: no se encuentran en el film referencias políticas explícitas.

Valores y mensaje: relato ambiguo por excelencia, una rareza dentro de la producción local que escapa de los tópicos y lugares comunes en defensa de las instituciones a la que nos tenían acostumbrados los policiales del período y muestran una cara poco halagadora de la institución policial. Como en la serie negra norteamericana, en “Pasaporte a Río” prevalece la ambivalencia moral. En cuanto al conjunto de valores que promueve el film, el más fuerte es el de la lealtad en oposición a la delación y la traición. Sobre este eje moral se juzgarán las acciones de los personajes y los atributos concedidos a cada uno de ellos. De esta manera, tanto Nina como Machado y el doctor se verán favorecidos a los ojos del espectador, mientras que el inspector Olaver, si bien representante de la ley, cargará con la mancha ética y moral de emplear métodos y estrategias como la mentira y el engaño para poder recuperar el dinero robado. Este no es un dato menor, en definitiva lo que Olaver busca de modo incansable, y valiéndose de todos los medios a su disposición, es el dinero, si bien como única prueba para detener a Machado, pero el dinero al fin.

Orden del relato: el orden cronológico de la narración es lineal y sin alteraciones.

Protagonista/mandato/sanción: se podría identificar a dos protagonistas de la historia. Por un lado la figura de Machado, quien movido por el mandato del *deseo* encontrará como *sanción* el castigo. El villano no podrá escapar de su “destino” de delincuente y pagará definitivamente sus faltas con su propia vida. El film finalizará con el siguiente relato en *off*: “*ya lo dijimos: todas las criaturas de Dios tienen un alma, pero cuando Ramón Machado descubrió la suya ya era demasiado tarde*”.

Por otro lado está la figura de Nina, quien se nos presenta como una trabajadora de la noche, corista de un teatro en decadencia, que acorralada por las deudas, roba para poder pagar el alquiler de la pieza de hotel donde se hospeda. Sus modales en principio son cínicos y burdos; pero, paulatinamente, el personaje se va cargando de atributos positivos y en objeto de deseo disputado por los distintos pretendientes. De esta manera no delatará a Machado cuando se esconda en su mismo hotel, hará de partera y demostrará su instinto maternal ayudando al doctor Rossi en un agotador trabajo de parto, a bordo del barco rumbo a Río de Janeiro. Rechazará la propuesta sexual del doctor para recuperar el dinero que él tiene en su poder, y finalmente, aún a riesgo de perder su vida, alertará a Machado sobre la emboscada policial que lo espera en el puerto para capturarlo. A los ojos de Machado es un “ángel” que apareció en su vida para poder desviar su camino delictivo. Arrastrando un duro pasado en un asilo del que escapó en su adolescencia, viviendo “amores indignos” y “conociendo gente que mancha todo lo que toca”, Nina, al igual que Machado, tendrá una psicología ambigua y contradictoria. Finalmente, optará

por escapar del mundo de la delincuencia con el amable y respetable doctor Rossi, pero nunca dejará de ayudar a Machado a escapar de la policía y salvar su vida. En el diálogo final entre Nina y Machado, dejan en evidencia una contradicción sentimental y moral que se hace presente a lo largo de todo el film:

— *¿Por qué me avisaste que era la policía?*

— *“No sé, no lo puedo traicionar...”*

Variación estructural: entre las situaciones de partida y de llegada del film, existe un nexo claro y predecible, sobre todo de la suerte del personaje de Machado, la cual ya se anticipa en el relato en *off* que abre el film. El delincuente paga sus delitos con la muerte, la heroína encuentra un mejoramiento de su suerte y se escapa con un respetable profesional. Este final predecible produce una variación estructural del relato denominada *saturación*.

Régimen narrativo: si bien la variación estructural de saturación corresponde al modo de *narración fuerte* vemos a lo largo del desarrollo del film, y sobre todo en la evolución de los personajes de Machado y Nina, ciertos rasgos que tienden hacia un modelo narrativo del tipo débil. El personaje de Machado, principalmente, se vuelve enigmático. Ciertos valores no se colocan en sistemas contrapuestos sino que son permeables. Es claro que lo que es bueno para un personaje es malo para el otro, pero lo que ya no es claro es si lo bueno es verdaderamente bueno y lo malo verdaderamente malo. La narración adopta tanto el punto de vista del delincuente como el de la heroína, quienes buscan un cambio de vida. Estas características conducen a la disolución de un único frente neto de sentido.

“Apenas un delincuente” de Hugo Fregonese (1949)

Sinopsis: al saber que la condena máxima por estafa es de seis años, un hombre se queda con medio millón de pesos de la compañía en la que trabaja, los esconde y va a la cárcel. Allí, otros delincuentes que desean apoderarse del dinero, le dicen que su hermano —que conoce el escondite— lo está gastando. Huye con ellos y, una vez afuera, es torturado por los otros, que le quitan el medio millón pero los sorprende la policía. Son muertos todos en la refriega.

Delincuente: en cuanto a la representación de la figura del delincuente se nos presentan dos modelos estereotipados y diferenciados: por un lado el simple delincuente, en cierta medida poco

peligroso para la sociedad, autor de desfalcos y estafas que no pone en riesgo la vida de las demás personas. Es el caso de José Morán, *“solo un muchacho al que lo tentó el dinero”*, igualmente retratado con atributos negativos como la ambición y el egoísmo. Jugador empedernido, engreído, reniega de su origen humilde en una constante carrera para su progreso económico personal, solamente confía en él mismo, descreído de todo y de todos. Una vez en prisión, alegóricamente, cubrirá el crucifijo colgado en su celda con un almanaque en que tacha los días esperando su libertad. Si bien la mirada que tendremos de él es negativa, su final lo representa como *“un pobre muchacho”*. No olvidemos lo llamativo que resulta que José Morán al ser capturado y trasladado desde Mar del Plata a Buenos Aires sea aclamado por la gente como un héroe por el desfalco cometido y, sobre todo, por la ingeniosa coartada de esconder el dinero robado y decir que lo perdió todo jugándose en el casino. De esta manera, una vez cumplida su condena podría disfrutar del botín. Tal vez esto se pueda relacionar como una muestra de un malestar general, siempre situado en tiempo pretérito, como una revancha contra el sistema que pudo lograr un simple ciudadano común.

Distinto será el tratamiento del otro modelo de delincuente, el grupo de anarquistas con el que José Morán convive en prisión. Estos representarán el verdadero peligro para la sociedad, serán retratados como fanáticos, capaces de cualquier delito para justificar su causa, *“una banda de criminales sin escrúpulos”* al decir del inspector policial. Engañarán con intrigas a Morán y luego lo torturarán salvajemente para poder sacarle información de dónde esconde el dinero robado. Bien organizados tanto adentro como afuera del penal, se los mostrará no solo como delincuentes, sino como una amplia organización criminal que no dudará en matar al que interfiera en sus planes.

Estos dos modelos de transgresores a las leyes y al orden imperante quedarán claramente plasmados y representados en el diálogo que cierra el film, entre el médico y el alcalde de la prisión, mientras el doctor corrobora la muerte de Morán: —*“¿Era un criminal?”*.

—*“No, apenas un delincuente... sólo un muchacho a quien lo tentó el dinero... Nunca aprenden...”*.

Policía: la institución policial estará representada por grandes despliegues de sus fuerzas, que darán con Morán al huir con el botín, capturarán a los convictos fugados enfrentando en un tiroteo al grupo anarquista y, finalmente, al capturar a Morán con el botín, lo que muestra su eficiencia y profesionalismo. En un diálogo entre el alcalde del presidio y el inspector encargado de hallar el botín se dejará en evidencia las buenas intenciones del régimen carcelario:

—“A ustedes les interesa encontrar el dinero, a nosotros devolver el hombre a la vida de nuevo en circulación, como moneda limpia”.

—“No hay planes perfectos, y menos en el delito”.

En términos generales, la institución policial no tendrá gran participación en el relato, centrado principalmente en la figura de José Morán y de su suerte y destino como trasgresor. No olvidemos que el film comienza con la detención de Morán, por lo que la expectativa de la detención del delincuente queda sin efecto.

Clausura del relato: como es normal en este tipo de género local en el período estudiado, la clausura del relato tendrá una resolución a favor de la ley y el orden, con un alegato aleccionador y el trasgresor pagando con su vida el audaz delito. El último plano del film será el coche fúnebre que traslada los restos de José Morán y de su carrera de ascenso social.

Visión social: los grupos sociales que retrata el film son principalmente el de los sectores medios. José Morán representa al individuo inconformista con su grupo de pertenencia.

El film denota una visión social de constante competencia, un mundo urbano agobiante y agitado que se presta a la emergencia de conductas alienadas, como las del protagonista en búsqueda del progreso económico y social. Todo esto, claramente contextualizado en un tiempo pasado.

Referencias políticas: se encuentran referencias políticas explícitas en los relatos en *off*. Por otra parte, el film comienza con una leyenda de apoyo al régimen peronista, inmediatamente después de terminar los *credits* de presentación: “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”.

Esta leyenda da lugar a la primera escena de la película en la que vemos una persecución automovilística: el protagonista, José Morán, es perseguido por la policía y capturado luego de que su automóvil vuelque en un terraplén y se incendie al costado del camino. Esta imagen, mediante un fundido encadenado pasará a formar parte de la foto del titular de un diario que relata la noticia, y servirá para que un supuesto y anónimo jefe de redacción dé la orden a un periodista, del que solo conocemos su apellido (Crespo), para que busque información y redacte un informe sobre la historia del recién aprehendido delincuente.

Mediante el tipeo en la máquina de escribir del informe periodístico se pasará al relato de cómo y por qué José Morán terminó en prisión. De esta manera, comenzará la historia de José Morán, pero con la certeza de que el espectador ya conoce que lo acontecido no es parte de la

Argentina de ese momento y con la tranquilidad de que el delincuente ya fue detenido y se encuentra en manos de la justicia.

Valores y mensajes: como conjunto de valores que dirige y promueve el film se podría mencionar el trabajo, la honradez, la honestidad, la humildad, todos ellos representados en Carlos, el hermano de José Morán y la figura contrapuesta a él, no por casualidad alguien que se crió en el mismo ámbito pero que tomó caminos muy distintos. La moraleja parecería ser la ley del Talión o “quien mal anda mal acaba”, como se hace explícito en la clausura del relato.

A lo largo del film está constantemente presente la idea del hombre de ciudad como parte de un anónimo, sin protagonismo; tal vez esto pueda leerse como una alegoría a una etapa anterior al peronismo en el que las masas no tenían el protagonismo que adquirieron con la llegada de Perón al poder. Así, las imágenes de la secuencia inicial se sucederán vertiginosamente, mostrándonos multitudes caminando ajetreadas en la ciudad, embotellamientos de tránsito, policías dirigiendo el agitado tránsito, panorámicas de la ciudad de Buenos Aires, uso de la cámara en mano para transmitir ese vértigo. Mientras tanto, una voz en *off*, con tono monótono y cansado, nos relata lo siguiente: *“Esta es la ciudad de los nervios excitados que todos los días atrae a su centro millares de seres impacientes. Los agita, los devora, se empujan, se atropellan en una prisa sin sentido, siempre en apuro, en apuro. ¿Por qué, para qué, a dónde quieren llegar, adónde van? Casi todos trabajan, sueñan, estudian. Trabajan estimulados por el ritmo agitado de la ciudad, pero algunos quedan prisioneros de esa mala fiebre, de esa impaciencia por llegar demasiado rápido, de tenerlo todo aunque sea saltando la valla. Veamos a uno de ellos, es José Morán, tiene veintiocho años y es el más impaciente de todos. Por su cuidada elegancia no parece un modesto empleado de doscientos cincuenta pesos mensuales. Entremos en su vida; para nuestro personaje el dinero es todo, la llave maestra que le abrirá la puerta de todos sus sueños, aunque deba usarla como ganzúa, y el juego es una esperanza de liberación, la escalera mágica que lo hará llegar antes... y así ocho años de rutina. Él no es más que una minúscula pieza de un gran engranaje, encasillado entre las ocho y las doce, entre las dos y las seis. Hoy, ayer, mañana, siempre igual, subiendo y bajando, y siempre a ras de la tierra”*.

No casualmente se nos mostrará a Morán casi siempre perdido entre las multitudes: en la calle, en el ascensor de la oficina, en el hipódromo, en el subte, y finalmente en la cárcel donde pasa a ser un número: *“A vos te llaman che, seiscientos dieciocho, tenés que acostumbrarte a ser un número”*, le dirá un compañero de prisión.

Otras de las alusiones a un pasado no muy grato se evidencian cuando el protagonista, José Morán impaciente, le dice a su novia Laura: *“¿Esperar qué?, como mi padre que fue*

matando sus ilusiones una a una. Eso es vivir muriéndose; no me resigno a seguir soñando y a ser un vencido. Otros gozan de la vida, lo tiene todo. ¿Qué son ellos más que yo?

Orden del relato: es interesante la complejidad de la estructura temporal de la película, no muy habitual en los policiales del período —salvo en algunos relatos de Daniel Tinayre como “Danza de fuego”—, que lleva esta complejidad a mayores niveles. El relato comienza por el final a nivel de la historia con la detención de Morán, para después volver al principio a través de la investigación de un periodista que será el encargado de narrar la estafa cometida por Morán. En este relato a la vez habrá un *flash back* desde el punto de vista del hermano de Morán que nos llevará a la infancia de éste. Finalmente, al volver al punto de la detención de Morán, que parecía ser el final de la película, se sumará la noticia de su muerte, acontecida mientras el periodista nos narra los hechos, agregándole así al film el desenlace trágico del protagonista.

Protagonista/mandato/sanción: el sujeto, José Morán, actúa sobre la base de un *mandato* que en este caso es el de la ambición y el deseo, y como consecuencia de sus actos obtiene una *sanción* que será su propia muerte.

Variación estructural: la variación estructural del relato que se produce es la de la *saturación*, la situación de llegada representa la conclusión lógica y predecible propuesta en la situación inicial. Esta saturación está doblemente asegurada, ya que el relato comienza por el final de la historia, o sea con la detención del delincuente, y el recorrido entre los polos de llegada y de inicio no es más que la resolución de una serie de tensiones que apuntaban desde el principio hacia esa dirección.

Régimen narrativo: nos encontramos así ante un régimen de *narración fuerte* en el que se pone el énfasis sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y entrelazadas entre sí, cuya organización íntima evidencia la presencia de frentes concretos en los que los valores específicos de cada personaje se organizan por oposición.

Finalmente, la situación de llegada actúa como finalización predecible del momento de partida, por lo que domina la *saturación*.

“Morir en su ley” de Manuel Romero (1949)

Sinopsis: un policía se finge delincuente para enamorar a la mujer de un prófugo y conseguir que ella delate su paradero. Logra su objetivo, el criminal es capturado, pero fuga otra vez, secuestra a la mujer del policía y luego es muerto por uno de sus secuaces. La mujer muere bajo las balas policiales.¹⁹

Delincuente: el tratamiento del delincuente está teñido por una suerte de determinismo social. El mensaje que trasmite el film es el de la imposibilidad de cambio. Una vez que se ingresa en la delincuencia no hay camino de retorno, se es o no se es delincuente, se está dentro o fuera de la ley. Ejemplo de esto se puede rastrear en la secuencia en la que el subcomisario Ernesto Álvarez, para infiltrarse entre los mal vivientes, se hace pasar por un ex-convicto recién salido de un penal de Sierra Chica tras cumplir dos años de condena. Así ingresará a beber una copa en el bar que funciona de “aguantadero” de los delincuentes. Al resultar sospechoso, el encargado del establecimiento hace llamar a la policía. El vigilante ingresa al local y le solicita los documentos. Al comprobar su prontuario le indica que se retire del lugar. Álvarez se niega desplegando un intenso alegato social sobre las imposibilidades de reinserción social para con los ex-convictos. Esto no hace más que aumentar la intolerancia del policía y de los pocos curiosos congregados alrededor de la mesa. Álvarez podrá continuar en el bar gracias a la intervención de Laura, que se apiada de él.

En cuanto a la figura de la *femme fatale* representada por Laura, será el personaje que pese a su condición de delincuente intentará dar un giro al curso de su destino, tratará de cambiar de vida, pero como es característico del melodrama, este cambio no será posible, por lo menos en este mundo, y tendrá que pagar con su propia vida el precio de su pasado delictivo como forma de redención. Ya al final del film, esta imposibilidad de cambio se dejará leer en el diálogo entre Ernesto y Natalia ante la muerte de Laura:

— “*Era una mujer de ley, no merecía este fin*”.

— “*No podía tener otro fin, murió en su ley*”.

De esta manera la mujer pecadora termina pagando sus faltas con su propia vida, mientras que la esposa intachable sale airosa y proclama su orgullo de ser la mujer de un policía.

Policía: la representación de la institución policial está signada por un aura de justicia y bondad que hace evidente las intenciones propagandísticas del régimen. Es un relato de abierto apoyo a la institución policial, ya los *credits* de presentación transcurren sobre la imagen de un pedestal con el escudo y el gallo que representa el emblema de la Policía Federal. En la fiesta de casamiento de su hija el comisario Andrés Torres le reprocha paternalmente a su flamante yerno

Ernesto Álvarez: *“Jefe, jefe..., cuando vas a aprender a llamarme por mi nombre. ¡Ahora soy tu suegro, no soy un funcionario policial!”*, a lo que Ernesto responde con una mezcla de orgullo y admiración: *“Para mí usted siempre será el jefe don Andrés. A su lado me hice y me acostumbré a respetarlo y admirarlo; y pude haberme casado con su hija, pero no por eso dejo de ser un funcionario policial”*.

Este respeto por la institución se manifiesta constantemente en boca de Ernesto Álvarez. Así, ante las consideraciones de su jefe y suegro, en referencia a la difícil conjunción entre vínculos familiares y el cumplimiento del deber policial, declarará solemnemente: *“Disculpe jefe pero yo no lo veo así, nosotros estamos para defender a la sociedad contra el crimen, y no creo que los vínculos sentimentales puedan hacernos vacilar en el cumplimiento del deber”*.

En otro momento, aunque Álvarez parezca titubear, enseguida comprende que el deber está primero: al enterarse del plan de su suegro de infiltrarlo entre los delincuentes para seducir a la novia del cabecilla, y así poder llegar a él, se mostrará molesto y ofendido, ya que considera una grave falta engañar a su esposa por más que fuera en cumplimiento de una misión policial. *“Si usted cree que esto es correcto y humano”*, le recriminará a su suegro. Ante esta actitud el comisario Torres reaccionará firmemente: *“A veces debemos ser inhumanos para defender a la humanidad. No hay una sola cosa que importe más en nuestra profesión: ¡el deber!”*. Ahora Ernesto, convencido, interrumpe: *“¡Basta jefe, estoy a sus órdenes, espero sus instrucciones!”*.

Clausura del relato: la clausura del relato devuelve la calma y la seguridad a un orden inicialmente perturbado. Final tranquilizador que deja al espectador identificado con las fuerzas del orden.

Visión social: el film no ofrece una mirada social crítica que justifique la delincuencia; solo se enaltece la institución policial. Esto se logra con el desarrollo del relato en un ámbito de clase media, a la que pertenecen los protagonistas, tanto policías como delincuentes; mientras que los sectores altos y bajos quedan excluidos de la representación.

Referencias políticas: los reiterados alegatos en defensa de la institución policial y su eficaz labor indicarían, implícitamente, una también correcta labor del Estado.

Valores y mensajes: los valores que promueve el film son los de honor, deber institucional, disciplina, responsabilidad. Todos ellos quedan resumidos y alcanzan su mayor grado de virtud

en la institución policial. Predomina una visión maniqueísta, moralista y pedagógica, en la que no existen ambigüedades entre el “bien” y el “mal”.

Se puede descubrir en los diálogos un concepto del deber ético policial que impera por sobre todas las cosas, incluso sobre la condición humana: El comisario Torres, al enterarse de que Ernesto brindó información confidencial a Laura, integrante de la organización delictiva, dado que entre los dos se había generado una situación de confianza y aprecio personal, le advertirá a su yerno: “*Es posible que hayas cometido un error.*”, a lo que Ernesto admitirá: “*No me di cuenta, me sentí humano..., me olvidé que era policía*”. El comisario llegará al extremo de optar por el sacrificio de su hija antes de traicionar el deber institucional, a la vez que la hija preferirá morir antes de ver a su flamante esposo traicionar su deber como policía.

Natalia, esposa de Álvarez, es secuestrada por los malvivientes. Ante la delicada situación, Álvarez le sugiere a su jefe y suegro que se negocie el rescate para preservar a la joven. Aunque la vida que está en juego es la de su propia hija, Torres indignado le reprochará en el siguiente diálogo:

— *¡Sos un cobarde que antepone sus sentimentalismos ridículos a la defensa de la sociedad que confía en él!*

— *La sociedad no me va a devolver la vida de mi esposa.*

— *¡No tenemos ni esposas ni hijas, solo tenemos una obligación que cumplir!*

Natalia, que se encuentra secuestrada, prefiere perder la vida antes de ver traicionada la institución policial y el honor de su marido. Sabiendo que la policía rodea la casa, Laura le preguntará: “*¿lo creés capaz de atacar la casa estando vos aquí?*”. Natalia contestará decidida: “*Si no lo hiciera traicionaría su profesión y yo lo despreciaría*”.

Orden del relato: en cuanto al orden del relato nos encontramos frente a una narración lineal que no presenta complejidad en el orden temporal.

Protagonista/mandato/sanción: la figura del héroe será la de la propia institución policial, personificada en el joven Ernesto Álvarez, quien actuará sobre la base del deber y obtendrá como *recompensa* el reconocimiento institucional.

Por su parte las figuras del delincuente, presentadas en los personajes de Amalfi y Laura, que actuarán bajo el *mandato* del deseo, obtendrán el correspondiente *castigo* pagando con sus propias vidas las faltas cometidas.

Variación estructural: las situaciones evidencian un enfoque maniqueísta con frentes concretos entre policías y criminales que evidencian valores específicos para cada uno y que se inscriben en un esquema axiológico dual organizado por oposición. Estos dos extremos se enfrentarán definitivamente al final de la narración, lo que activa la predecible resolución de la trama. Durante el recorrido del relato se van resolviendo una serie de tensiones que apuntan desde el principio hacia la situación final. Este final predecible produce una variación estructural de *saturación*.

Régimen narrativo: nos encontramos otra vez ante un régimen de *narración fuerte*, en el que se presentan dos frentes de valores claramente opuestos.

“Danza de fuego” de Daniel Tinayre (1949)

Sinopsis: una concertista sufre raptos criminales al escuchar la "Danza de Fuego", que le hace recordar un ingrato episodio de su infancia. Mata a un hombre, se casa con un médico y esa misma noche muere misteriosamente. El culpable resultará ser su representante, que también es el hombre que la violó años atrás.

Delincuente: Como es habitual en los filmes de Daniel Tinayre de este período, los personajes de “Danza de fuego” se verán movidos por la pasión y el deseo, por una obsesión que será la causa de sus actos. Esta atracción obsesiva será la que lleve a Carlos Barreda, a violar a Elena Valdés cuando ella era adolescente y formaba parte de una compañía circense. De esta manera, la figura del delincuente estará representada por una personalidad obsesiva, con rasgos de soberbia, intriga, celos y resentimiento, que enfatizarán los atributos negativos. Acusará falsamente a otro asesinar a Elena; manipulará a su representada para no perderla y hasta la conducirá al suicidio, chantajeándola.

Policía: la institución policial estará representada por el inspector Romero, quien será el encargado de desenmascarar al culpable, valiéndose de su inteligencia, su profesionalismo, y del apoyo de la institución a la que pertenece. Este respaldo quedará evidenciado en frases como: “*Mi cargo me concede ciertos privilegios*”, “*...a nosotros siempre se nos atiende*”, “*...nos permitimos ciertas licencias*”.

Estos atributos positivos estarán subrayados por los buenos modales, el buen vestir, una personalidad serena y siempre amable que lo llevarán sobre el final del film a realizar una compleja conjetura de lo ocurrido y de esta manera resolver el caso. Poseedor de cierto tono de desesperanza, rasgo que lo podría acercar al detective del *noir* americano, declarará: *“Es una ingrata misión la nuestra”, “Como comprenderá no estoy aquí para divertirme. Bastante me desagrada remover la vida privada de los demás; me basta con la mía que tampoco vale gran cosa”*. Sin embargo, sobre el final, rendirá el debido tributo a las normas: *“Como no hubo testigos no puedo comprobar si (Elena) se suicidó o si usted la empujó (refiriéndose a Barreda), y desgraciadamente no tengo pruebas para condenarlo por este crimen. Pero hay una deuda pendiente, es vieja. Pero la policía en la última jugada siempre copa la banca”*.

Clausura del relato: la clausura del relato no dejará dudas ni ambigüedades con respecto a lo sucedido y restaurará el orden castigando a los culpables. En el parlamento final del inspector Romero, de intención aleccionadora, se hará evidente la misión de la institución como poseedora de la “verdad”: *“Para llegar a la verdad el camino suele ser largo y dificultoso y, a veces, sin querer hacemos sufrir a los inocentes. Discúlpenos, es una ingrata misión la nuestra. Está usted libre, doctor”*.

Visión social: los grupos sociales que retrata el film son principalmente los sectores acomodados. Elena Valdés es una prestigiosa pianista, Raúl Saldívar un reconocido doctor, el círculo de personas que rodea a cada uno pertenece al mismo ámbito. Los sectores populares no están representados en el film, ni tampoco sus problemáticas, salvo los orígenes más humildes de Elena y Barreda cuando formaban parte de una compañía circense. El inspector no da cuenta de pertenecer a un estrato más bajo, sino más bien todo lo contrario, siempre elegantemente vestido, con cierto aire aristocrático, sereno y paciente.

El film denota una visión social de bienestar, las escenas urbanas son generalmente nocturnas y en locaciones de esparcimiento o referidas al arte, como teatros, bares, locales bailables, lujosas casas, cómodos *ateliers*, casas de veraneo, etc. En ningún momento se ve o se infiere algún tipo de denuncia social.

Referencias políticas: No se encuentran referencias políticas explícitas.

Valores y mensajes: el conjunto de valores que dirige y promueve el film podrían agruparse en dos sistemas contrapuestos. Los atributos negativos se manifiestan con claridad en la figura de Carlos Barreda, y los positivos en el Dr. Saldívar y el inspector Romero. Los valores que

caracterizan a Elena Valdés resultarán ambiguos y confusos, y serán explicados como secuelas de la situación traumática vivida en su infancia.

Orden del relato: se observa en el film una alta complejidad temporal narrativa en la que los tiempos del relato van y vienen constantemente hacia el pasado y el presente de la historia, utilizando numerosos *flash backs* que en oportunidades se superponen, lo que refuerza los sentimientos de desesperanza.

Protagonista/mandato/sanción: tanto el villano Barreda como los demás personajes del film, salvo el inspector, actuarán motivados por el deseo obsesivo ante el personaje de Elena Valdés. Llamativamente, por momentos, ella también actuará movida por un impulso que no puede dominar y que la lleva a perder el control de sí misma. Será el inspector Romero quien, bajo el *mandato* del deber, resolverá el caso y obtendrá la recompensa del deber cumplido.

Variación estructural: se produce una variación estructural de *saturación* e *inversión*. La situación de llegada representa la conclusión lógica y predecible de castigo y sanción al culpable. Sin embargo, en el transcurso del relato morirá la protagonista, y al final se descubrirá que el violador de Elena era Carlos Barreda, lo que da a la historia un giro inesperado (*inversión*).

Régimen narrativo: pese a los quiebres antes mencionados con el relato clásico, nos encontramos ante un régimen de *narración fuerte* que pone el énfasis en situaciones previsibles, entrelazadas mediante la acción, y en las que los valores de los personajes se inscriben en un sistema dual que se organiza por oposición.

“Si muero antes de despertar” de Carlos Hugo Christensen (1952)

Sinopsis: un siniestro personaje rapta a una niña y la mata. Un chico lo sabe, pero calla para cumplir un juramento. Tiempo después, otra amiga suya es raptada; él descubre una pista y llega hasta la guarida del criminal, que lo captura. Está a punto de morir cuando lo rescata su padre, inspector de policía.

Delincuente: en este caso la figura del desviado social recae en un corruptor de menores que elige sus víctimas entre las niñas del colegio al que asiste Lucho Santana, el protagonista. Denominado “bestia”, “psicópata” y “monstruo”, de poca participación, estará cargado de atributos marcadamente negativos. El film no ahonda en su psicología, simplemente es el depositario del “mal”.

Policía: la representación de la institución policial cae en la figura del padre de Lucho, quien es inspector de segunda de la Policía Federal desde hace catorce años. A la vez hijo de policía, es la imagen de la disciplina, el honor, el trabajo y, a la vez, la cabeza de familia y el referente de Lucho en cuanto a modelo a seguir. Cada vez más irritable por los malos resultados de su hijo en el colegio, será el encargado de imponer límites y castigos a Lucho.

Al enterarse el padre de Lucho de que su hijo sería amonestado en el colegio por pelear con un compañero, se indignará:

— *Tenía que pasarme esto a mí, ¡a mí! ¡Toda una vida consagrada a la disciplina y mi hijo amenazado por su disciplina!*

— *Yo no hice más que defenderme.*

— *¡Para eso están los profesores!*

— *¡El profesor no tenía razón!*

- *¡Callate! ¡Escándalo, rebelión contra la autoridad, reincidencia...!*

El padre lee la nota del director del colegio: “...finalmente, lamento comunicarle que si esta actitud de su hijo ocurriese, me vería obligado a decretar su expulsión del colegio”.

— *La expulsión..., pero oye bien: si un día se te cierran las puertas del colegio, también se te cerrarán las de esta casa, ¡¿Entendido?! Y ahora a tu cuarto sin chistar. ...la culpa la tengo yo por blando.*

Clausura del relato: la clausura del relato reinstaura el orden alterado, lo que produce un final tranquilizador para el espectador.

Visión social: el universo del film será el de los sectores medios humildes. El film promociona una sociedad en la que prima el orden, la disciplina y el trabajo. Son frecuentes las apariciones de niños, todos ellos con impecables delantales blancos, jugando en patios y plazas.

Referencias políticas: si bien no existen referencias políticas explícitas dentro del film, se podría mencionar la percepción de un presente de mayor bienestar. Así, el padre, al referirse a la

disciplina en la que creció dirá: “*Son los tiempos, cuando yo era niño la vida era más dura y los padres también*”. Esta promoción se verá reflejada también en el concepto de castigo y rehabilitación del desviado social en un diálogo entre el padre de Lucho y su esposa, al enterarse del hallazgo del cuerpo de una niña víctima del abusador:

— *La encontraron en un baldío debajo de un montón de cartones y diarios viejos, sin una luz. Total, ¿para qué? Si un día consiguen echarle mano no faltará quien diga: “un pobre lunático, un irresponsable”, y a lo mejor lo mandan a un auspicio a cuidarlo bien, para otra vez...*

— *¡Esos tipos!, deberían dejárnoslos a nosotras.*

Valores y mensajes: el film comienza con los *credits* impresos sobre la imagen de un carrusel dando vueltas, y a continuación la voz en *off* del narrador omnisciente relata a manera de prólogo: “*En lo más hondo del corazón humano está escrita esta gran verdad: solamente la pureza puede vencer a las fuerzas del mal, solamente un niño puede matar al monstruo. En la calesita de los viejos cuentos los héroes infantiles siguen desfilando eternamente; son niños pobres, hijos del pueblo; se llaman Caperucita y Cenicienta, Piel de Asno y Pulgarcito, Carabaz y La bella durmiente. Son el mundo de la pureza en lucha contra las fuerzas del mal: el lobo y la bruja, el ogro y Barbazul. ...¿Que son cosas pasadas, que ya no hay niños héroes, ni bosques encantados, ni botas de cien leguas? No lo crea señor, solamente han cambiado los trajes y las palabras, pero la lucha continua igual todos los días, la calesita sigue girando, el bosque legendario donde crecen los árboles del miedo puede ser cualquier baldío de nuestra propia ciudad. Al fondo, la casa misteriosa donde acecha la bestia del mal con la que ustedes se habrán cruzado cien veces sin darse cuenta. Porque no hay trajes especiales para la bestia. La princesa encantada puede ser cualquier niña de nuestro propio barrio. Y el héroe de hoy llevará el guardapolvo blanco del colegio, la alegría sana de la calle, y un gran corazón escondido. Será uno cualquiera, quizás el último de la clase, quizás su propio nieto señor, su propio hijo señora, solamente que él ni ustedes lo saben todavía. Porque en el fondo no ha cambiado nada, la lucha sin fin, la eterna batalla del niño y el monstruo va a comenzar una vez más. La calesita de los viejos cuentos sigue girando”.*

A continuación aparece sobreimpresa la siguiente rima:

“Con fe cerrados los ojos/Con fe las manos cruzadas/Al llegar la noche oscura/A Dios entrego mi alma/ Si muero antes de despertar/ Que el señor venga a buscarla”

El prólogo de la película da cuenta de un relato narrado desde la mirada de un niño, y toma los recursos de los relatos infantiles. Mirada idealizada del mundo de la infancia como espacio de inocencia, espontaneidad y pureza.

En constante contraposición aparece el mundo de los adultos, donde priman las órdenes, los fracasos, los deberes y la disciplina. Esto se manifiesta, entre otras cosas, en la fotografía: los amplios contrastes de luces y sombras en las escenas interiores y espacios institucionales como la escuela y la casa familiar crean un ambiente de opresión y ahogo.

Lucho es el niño distraído, travieso y de buen corazón, constantemente reprendido y amonestado por sus maestras de escuela y por su padre a causa de su conducta y sus bajas calificaciones.

El film plantea un mundo maniqueísta plagado de oposiciones y diferencias irreconciliables, como “varones y mujeres”; así dirá la maestra: “*Parece que en esta clase los chicos tiene mucho que aprender de las chicas.*”. En su hogar Lucho se excusará ante el padre por la baja nota de gramática diciéndole: “*La gramática es cosa de mujeres.*” Otra dualidad se dará entre buenos y malos: el relato inicial marca esta distinción que será una constante a lo largo de todo el film. Del lado de los buenos, y ante la mirada del niño, se encuentra la policía, que a su vez se asocia al saber:

— *¿Sabe tu padre que llevas dos ceros en gramática?*

— *Mi padre lo sabe todo, es inspector de policía.*

También entre adultos y niños: Lucho será constantemente incomprendido y, desde la segunda mitad del film, completamente ignorado y subestimado por todos los adultos. En la cena familiar, Lucho a manera de excusa por la baja nota en gramática le preguntará a su padre: “*¿Te acuerdas todos los casos de la declinación?, y el padre le contestará enojado: “¿Y por qué tengo que acordarme?, yo soy un hombre grande.* Los niños son tratados entonces, por los adultos, como sujetos faltos del juicio de razón a los que no deberá brindárseles ningún tipo de explicación. Cuando el doctor examina a Lucho que sufrió un *shock* nervioso al enterarse de la muerte de su compañera, dirá a sus padres: “*Será mejor que no vuelva a hablarse de eso, por suerte los chicos olvidan tan fácilmente.*”

Al principio, el film dirige valores tales como el de la palabra ante una promesa realizada, el honor, la lealtad y la idea de Dios. Sobre el final, se llegará a plantear una analogía entre institución policial y Dios. Ante la impotencia de los niños frente al acecho del abusador se produce el siguiente diálogo entre Lucho y el abusador:

— *¡Papá, papá!*

— *Y si tu papá no llega ¿quién te va a ayudar?*

— *¡Dios!*

— *Dios está muy lejos y vas a morir. ¿Dónde está tu Dios ahora, dónde?*

-*¡Allí!* (Mientras se oye la sirena de la policía).

En esta escena de resolución se puede trazar un triple paralelismo entre Dios, la policía y la figura del padre, tres instituciones (iglesia, policía y familia) que representarán finalmente el lugar del “Bien” en franca y clara oposición al “Mal”. De esta manera el film también promueve valores como Dios, familia, autoridad y disciplina.

Orden del relato: El orden del relato es lineal y no presenta alteraciones temporales.

Protagonista/mandato/sanción: en cuanto a las dinámicas comunicativas de la narración, vemos que es Lucho, el personaje principal, quien hace avanzar el relato, al actuar como *sujeto* sobre la base de un *mandato* que en este caso será el *deber*. Finalmente, obtendrá como *sanción* de sus actos la *recompensa*, que será su reivindicación y la estima del padre y, por extensión, el ascenso de éste a Inspector de primera, lo que limpiará las culpas de Lucho por su mala conducta.

Variación estructural: la variación estructural que se produce es la de *saturación* ya que la situación de llegada representa la conclusión lógica y predecible de las premisas propuestas en la situación inicial.

Régimen narrativo: el relato se encuadra en el régimen de la *narración fuerte*. La organización íntima de las situaciones evidencia la presencia de frentes concretos, los valores específicos de cada personaje se inscriben en un sistema axiológico dual que se organiza por oposición: bueno/malo, hombres/mujeres, niños/adultos, etc., potenciado en este caso por el estilo narrativo tomado de los cuentos tradicionales infantiles. Entre las situaciones de llegada y de salida, el héroe se convierte poco a poco en alguien capaz de actuar y que adquiere competencia, y la situación de llegada es la finalización predecible de la situación de partida con la correspondiente recompensa del héroe, en este caso Lucho, que será el reconocimiento social y familiar.

“Deshonra” de Daniel Tinayre (1952)

Sinopsis: una enfermera se enamora del esposo de una mujer inválida a la que atiende y que muere “accidentalmente”. Ella será culpada de asesinato con atenuantes y enviada a prisión. Le toca sufrir un trato inhumano, hasta que la prisión es intervenida y un nuevo concepto, comprensivo y bondadoso, impera en el vínculo con las reclusas. La protagonista va a dar a luz, y como no quiere hacerlo encerrada, huye. Descubre que el hombre que ama ha sido culpable del

asesinato del que la acusaban a ella. Muere al dar a luz y el asesino es aprehendido por la justicia.²⁰

Delincuente: en esta ocasión el papel del delincuente/villano estará representado por el arquitecto Carlos Dumont, un burgués adinerado que vive de la fortuna de su lisiada esposa y planea deshacerse de ella para disfrutar a su antojo de la inmensa fortuna. En él estarán marcados todos los atributos negativos del film, compartidos con la directora y las celadoras del penal.

Culpable del accidente de su esposa debido a su imprudencia al conducir: -*“yo no tengo la culpa de estar así, te dije que no manejaras tan rápido por ese camino peligroso y no me hiciste caso”* le recriminará su esposa Isabel desde su silla de ruedas.

Mientras engaña a su esposa con la enfermera Flora, será el autor intelectual del plan para deshacerse de ella: Isabel caerá por el hueco del ascensor por aparente negligencia de Flora, que terminará en prisión. No atenderá tampoco los ruegos de Flora para que la visite en el penal ni se hará responsable de su paternidad al enterarse que está embarazada. Tampoco dudará en dispararle y dejarla sin vida con un hijo suyo en el vientre.

Como vemos, el arquitecto carga con todos los atributos negativos del relato: inescrupuloso, engañador, asesino, infiel y vividor.

Policía: la institución policial estará representada por dos inspectores que tendrán poca presencia en el relato, pero el rol de la autoridad que administra justicia quedará a cargo de la figura de la nueva directora interventora del penal. En ella se condensarán todos los atributos positivos: la bondad, el respeto y la comprensión, lo que contrasta violentamente con la antigua directora y sus celadoras, quienes mantenían el orden del penal a fuerza de inhumanos castigos, golpes, maltratos, injusticias y el mayor rigor disciplinario.

Llegará al penal gracias a la acción del médico que al examinar el cadáver de una de las reclusas, víctima de los constantes maltratos de las celadoras, prometerá no descansar hasta lograr la intervención del penal: *“Pasó el tiempo en que la justicia se detenía en la puerta de las prisiones...Lo de las influencias es historia antigua. Y esté segura, señora, que no descansaré hasta que esta casa sea intervenida y se haga justicia”*. De esta manera, al presentarse la nueva interventora en el penal para hacerse cargo de sus funciones pronunciará un discurso lleno de buenas intenciones, promocionando un sistema de gobierno basado en los más altos ideales: *“Las autoridades me han hecho el honor de confiarme la dirección de este establecimiento para adecuar su sistema a los principios de humanidad que inspira a todos los actos de un buen gobierno. Para cumplir por fin la vieja aspiración de que las cárceles sean para seguridad y no*

para castigo de los penados. Para ello pido su colaboración. La buena conducta, el respeto mutuo y la tolerancia pueden transformar la vida de todas ustedes”.

Este discurso será interrumpido por una de las reclusas exigiendo *“menos palabras y más comida”*, ante lo que una de las celadoras reaccionará golpeando a la reclusa brutalmente. Ante esta situación, la nueva interventora reaccionará enérgicamente: *“Esta es una de las cosas que ya se han terminado para siempre, recuérdelo celadora. En cuanto a usted (dirigiéndose ahora a la reclusa), no tiene que esconder la cara para hacer una reclamación, siempre que sea justa. Llévela a mí despacho, quiero conversar con ella. Rompan fila y continúen el recreo”.*

En otra ocasión, intervendrá pedagógicamente: *“Está en un error celadora, la dignidad humana se encuentra en todas partes y la cárcel debe ser escuela de readaptación para devolver a ala sociedad mujeres justas”.*

Así, la llegada de la interventora al penal permite una serie de notorios avances, como ser: mayor solidaridad entre las internas, ambiente más alegre y optimista, mejora de la comida y la vestimenta, reducción de las penas, visitas fuera de horario, apertura de una biblioteca y proyección de películas. Ante la fuga de Flora del penal, iniciará su búsqueda con todos los medios, pero preocupada por el débil estado de salud de la prófuga.

Clausura del relato: el final devuelve la tranquilidad del espectador, si bien Flora muere en la sala de parto, minutos antes se la declarará inocente, se atrapará al verdadero asesino, y el hijo de ella recién nacido será inmediatamente amparado por la interventora del penal que presencia el parto personalmente. La protagonista muere al amparo de un funcionario público, la que asegurará la protección del recién nacido. El final es el cenit de buenas intenciones: la interventora declarará: *“Su hijo nace como quiso la madre, en la mejor maternidad de la ciudad”*. El inspector le dirá a la interventora: *“Dígale que está libre, libre de toda culpa, Carlos Dumont confesó todo”*. La interventora se llevará al recién nacido, quién queda bajo guarda institucional. El final resulta elocuente, la interventora se aleja con el niño en brazos mientras una enfermera cierra lentamente dos grandes puertas que van dejando la pantalla totalmente en negro, representando estas puertas el cierre de un pasado que dejó atrás el país de la injusticia y las desigualdades para pasar a un país nuevo, justo y equitativo.

Visión social: la historia se desarrolla en distintos ámbitos sociales: las reclusas del penal, ámbito en el que no se disimulan temas difíciles de representar para la época como el lesbianismo entre dos reclusas: *“No te preocupes linda, aquí no va a faltarte quien te quiera”*. También se trata el aborto: *“Ayudaba a un médico a hacer ciertas operaciones y se le murió el enfermo”*

comentarán las reclusas sobre los motivos de la prisión de Rosa. Pero la visión social que promociona el film es la de una sociedad abierta a la tolerancia, el respeto y la reinserción de los desviados a través de una gestión de gobierno paternalista.

Existe un constante contraste y antagonismo de sectores sociales: el héroe (Flora) pertenecerá al sector más humilde, de ocupación enfermera, en contraste con el distinguido arquitecto perteneciente a los sectores altos.

En prisión, las reclusas marcarán también este contraste: al aparecer en el diario la noticia de que el arquitecto Dumont se iba a casar nuevamente, le dirán a Flora: “...*se casa con otra pituca de triple apellido*”.

Referencias políticas: las referencias políticas son explícitas, sobre todo en los discursos y comentarios de la interventora y el doctor del penal, en los que quedan en evidencia un obvio discurso propagandístico a favor del gobierno peronista respecto a los cambios innovadores que se producen en el penal en el marco de una “nueva Argentina”.

Se podría trazar una analogía entre la figura de la nueva interventora del penal y la figura de Perón como la presencia del líder carismático y pedagogo que, en la transformación de un orden social excluyente y opresivo para las masas, construye su hegemonía a través del lanzamiento a la sociedad de un programa democratizador en el que el consenso activo de las clases subordinadas se convierte en un elemento central del dispositivo político-institucional.

Valores y mensajes: el film resume los valores de civismo, dignidad, justicia social, honradez, verdad, conducción y honor, todos ellos concentrados en la figura de la nueva interventora y, en menor medida, en la figura de Flora.

Es un claro alegato de defensa institucional.

Si bien el film mantiene un tono oscuro y onírico de pesadilla por momentos, la entrada en escena, en la segunda mitad del film, de la nueva directora de la cárcel que pronuncia discursos esperanzados, prodiga cariño entre las reclusas, suprime castigos y transforma el penal en un modelo de higiene, salubridad y convivencia, opacará este tono oscuro por una visión optimista y tranquilizadora, convirtiendo el film en un relato en el que la esperanza en el futuro prima por sobre un pasado injusto y pesimista, característica esta última central del *film noir* americano.

Orden del relato: es destacable la utilización de un orden cronológico complejo a nivel del relato. Comienza por el desenlace, para volver atrás en el tiempo y proseguir el relato. Pero en esta

continuación volverá aún más atrás a nivel de la historia mediante dos *flash backs* de la protagonista (Flora), para avanzar nuevamente hasta el desenlace del comienzo del relato, pero que ahora adquiere un sentido distinto al que vimos al principio, para terminar en el fin de la historia y del relato. Por lo tanto, en el film, el nivel de la historia y el nivel del relato solo coinciden en dos secuencias que son las que promedian la película (nos referimos a las secuencias de la muerte de la reclusa por los maltratos recibidos y a la posterior llegada, elipsis temporal mediante, de la nueva interventora).

Protagonista/mandato/sanción: la protagonista será Flora, con quien se identificará el espectador: enfermera en la casa del arquitecto, culpada falsamente de un crimen que no cometió, engañada y abandonada embarazada en prisión por su amante, luchará por intentar que él la visite en el penal, creyendo ingenuamente en su buena voluntad. Finalmente, al darse cuenta del engaño, escapará de la cárcel con la intención (*deseo*) de ir a su encuentro para arreglar cuentas. Dueña de una bondad inquebrantable, morirá, como es habitual en los policiales del período, pagando así su error de haber vivido una aventura amorosa con el inescrupuloso arquitecto (*sanción*).

Variación estructural: en cuanto al tipo de transformaciones estructurales estamos ante un ejemplo de *inversión* pero disfrazada durante todo el film de *saturación*. Al comenzar el relato Flora, alterada, va al encuentro del arquitecto Dumont con un arma en la mano. El plano se acorta hasta dejar en cuadro el rostro de Flora con una expresión lastimosa, a la vez que se oyen disparos de un arma de fuego. Suponemos así que lo ha matado. Pero al llegar al final del relato, esta secuencia se repite aunque adquiriendo otro sentido: vemos ahora que no fue Flora la que disparó sino el arquitecto contra ella. Flora agoniza y, finalmente, muere en el sanatorio donde dará a luz a su hijo. De esta manera, nos encontramos con un ejemplo de variación estructural de *inversión*, ya que la situación inicial se convierte, en la meta, en su opuesto; dando así por desbaratado lo que al principio se daba por contado.

Régimen narrativo: la organización de las situaciones mantiene siempre la presencia de dos frentes concretos en el que los valores de los personajes se inscriben en un esquema axiológico dual que se organiza por oposición. En este caso los antagonismos se darán entre los personajes de Flora, algunas reclusas solidarias y la nueva interventora que representarán “lo bueno” (falsa culpable=inocencia, solidaridad, justicia, honra, respeto) y/contra el arquitecto Dumont, la vieja directora con las celadoras del penal y la reclusa llamada Roberta, que resumen “lo malo” (asesino, despotismo, traición, violencia, lesbianismo).

“El vampiro negro” de Román Viñoly Barreto (1953)

Sinopsis: Un hombre mata niños para calmar con su sangre sus ataques de locura; una muchacha lo ve, pero no lo reconoce hasta que él pretende llevarse a su propia hija. El fiscal que lo persigue consigue atraparlo y, aunque reconoce en el tribunal que se trata de un enfermo, será condenado a muerte.

Delincuente: la figura del delincuente en este caso estará representada por Teodoro Ulber “El profesor”, un profesor de inglés que sufre una psicosis que lo lleva impulsivamente a raptar niñas para luego asesinarlas. De personalidad insegura y débil, se nos presenta como víctima de una enfermedad que es más fuerte que él. Es consciente de su imposibilidad de reprimir su impulso asesino, por lo que sufre y queda en estados de angustia, lo que da una mirada más abierta y comprensiva sobre la figura del delincuente. Teodoro Ulber es parte del mundo marginal que retrata el film.

Policía: la institución policial estará representada por el Dr. Bernar, investigador fiscal y encargado de llevar adelante la investigación para dar con “el vampiro negro”. El también será el responsable de actuar como abogado fiscal en el posterior juicio que finalmente llevará a la horca a Teodoro Ulber. Firme defensor de las normas, la moral y las buenas costumbres, pedirá la pena de muerte para Teodoro Ulber: *“Hay entre los humanos cierta clase de anormales que liberan su angustia en cuanto ven sangre. A ese anormal, satánicamente inteligente, tenemos que encerrarlo o eliminarlo. Es la más terrible amenaza para la sociedad, porque mientras él ande suelto no habrá seguridad para ninguna criatura”*.

La visión de la institución policial que connota el film estará signada por atributos negativos como las torturas para hacer declarar a detenidos, detenciones de falsos culpables, golpizas, irrupciones violentas y razias indiscriminadas, utilización de niñas como señuelo para atrapar al delincuente. Todo esto matizado por solemnes parlamentos moralistas del Dr. Bernar en defensa de la ley. Un ejemplo es la respuesta que le da a una mujer cuando le ruega evitar un escándalo: *“Aunque sea desagradable, su obligación y la mía es cumplir nuestro deber”*. Con el mismo tono sacrificado le explicará a su mujer que está muy cansado *“... pero no por el trabajo, sino por esta agonía de sentir sobre mí la angustia de todas las madres”*. Sin embargo, esta imagen de entereza del Dr. Bernar se tornará ambigua cuando intenta besar a Amalia por la

fuerza, provocando que ésta lo humille: “¡Váyase, váyase le digo!. Ya sé lo que vino a buscar. ¡Hipócrita, farsante! Cualquiera entre toda la basura que me rodea es mejor que usted”.

Clausura del relato: la clausura del relato, si bien termina con la restauración del orden en principio transgredido, deja un sabor amargo. Mientras el juez da la sentencia de muerte a Teodoro Ulber, se ven los rostros de los demás personajes todos ellos también pertenecientes a sectores marginados, cada uno de los cuales podría haber estado en ese lugar, víctimas también de una realidad hostil y a la que no pueden cambiar pese a sus esfuerzos. La leyenda sobreimpresa al final del film subraya este tono y cuestiona, en cierto modo, las normas y la justicia imperante: “*Levántate Señor, entiende en mi causa y júzgame según tu justicia, porque solo tú conoces el mal que provoca mi culpa. (Salmos 34-35)*”.

Visión social: los principales sectores sociales que protagonizarán el film serán los marginales, representados por mendigos, ex presidiarios, indigentes, narcotraficantes, prostitutas, etcétera. En contraposición con estos sectores aparecerá la situación del investigador fiscal, el Dr. Bernar, quien goza de una confortable casa, con criada, siempre impecablemente vestido.

La visión social que denota la película no es justamente la de un estado de bienestar. En ella aparecerán mendigos y lisiados que denunciarán en sus parlamentos “*tener que revolver basura para poder vivir*”, un ex presidiario, inmigrante, recién salido de la cárcel en donde “*lo tuvieron loco*”. Todos estos personajes denuncian de alguna manera una realidad en la que carecen de posibilidades de cambio. Esto se hace evidente cuando Amalia, obligada por su situación a trabajar en un cabaret y a mandar a su hija a un colegio pupilo, le explica al Dr. Bernar: “*No es tan fácil, buscando otra vida abandoné mi pueblo entre montañas, cuando pude haberme casado y ser feliz, para venir a la ciudad. No imaginé nunca que me perseguirían sin darme tregua. Mis sueños de vida y de comprensión fueron destruidos, después creí en el amor y ya ve, ahora creo que el mundo donde vivo es mucho mejor que esto*”.

Referencias políticas: en cuanto a referencias explícitas con respecto a instituciones, se puede mencionar la representación que se hace de la policía y sus métodos antes mencionados. Versión local del film de Fritz Lang *M, El vampiro de Dusseldorf (1931)*, el film comienza con la siguiente leyenda sobreimpresa: “*Es este un relato de intención aleccionadora, originado en un celebre caso policial. Su noble propósito es prevenir a padres, madres e hijos, sobre los grandes peligros que se ciernen sobre cualquier ciudad, en la que deambulan toda clase de seres*

humanos. No se vincula, ni directa ni indirectamente a persona, funcionarios o instituciones reales”.

Valores y mensajes: El film plantea el debate sobre la inimputabilidad del asesino a causa de su psicosis y la pena de muerte, y los valores que parece promover son los de la justicia social, ampliamente cuestionada a lo largo del film.

Es llamativo que, finalmente, quienes atrapan al “vampiro negro” no son los policías sino el grupo de indigentes que vive de lo que rescatan en las alcantarillas subterráneas de la ciudad. Estos, al acorralar al profesor Teodoro Ulbert están dispuestos a hacer justicia por mano propia, pero desisten ante el ruego desesperado del profesor: “*¡No me maten!, yo no tengo la culpa, nunca quise hacerle daño a nadie, siempre estuve solo. Todos se burlaban de mí, todos me perseguían, los niños se asustaban. Y entonces yo oía la música y la música me obligaba. Desde chico, porque se burlaban. ¡No me maten, no me maten!*” Así, decidirán entregarlo a la policía para su juzgamiento.

Orden del relato: el relato mantiene una estructura lineal ya que los hechos se suceden respetando el orden de la historia.

Protagonista/mandato/sanción: el fiscal Bernar actuará bajo el *mandato* del deber y obtendrá como *recompensa* el reconocimiento y la “justicia”. En tanto, el profesor Teodoro Ulbert, actúa bajo el mandato del deseo y recibe como sanción la muerte.

Variación estructural: la variación estructural del relato es la de *saturación*, ya que la situación de llegada representa la conclusión lógica y predecible de castigo y sanción al culpable.

Régimen narrativo: nos encontramos ante un régimen de *narración fuerte* en el que el énfasis está puesto sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y entrelazadas entre sí, en el que se evidencian frentes concretos de valores específicos de cada personaje, organizados por oposición.

“Mercado negro” de Kurt Land (1953)

Sinopsis: un joven policía persigue a una gran organización de contrabandistas y descubre que el millonario padre de su novia es el jefe oculto de la banda; la chica, al saberlo, escapa y es atropellada por un camión. Sólo puede salvarla una droga que la banda de su padre acaparó, pero al no obtenerla, muere.

Delincuente: Vemos representados dos tipos de delincuentes. Por un lado el delincuente con toda la carga de atributos negativos representado en la figura de “El lince”, perteneciente al ámbito delictivo, armado, con secuaces que cumplen sus pedidos de “aprietes” o asesinatos. Se lo mostrará movido por la ambición, la venganza y sin ningún tipo de escrúpulos para obtener sus objetivos. Violento, miserable, cobarde, celoso y avaro, cuando es detenido por la policía delata sin demoras a “Don Pablo”, líder de la organización en la que se condensan los atributos del segundo tipo de delincuente.

En Don Pablo recaerá la moral y moraleja de la película. Importante empresario, y padre de Laura, que contrabandea medicamentos y drogas para acrecentar sus ganancias, y así, asegurarle a su hija el bienestar que él no pudo tener. A Don Pablo se lo representará siempre como un personaje honesto, respetable, bondadoso, generoso (donará \$5000 para obras de beneficencia), considerado con sus empleados (personalmente le ordenará a uno de ellos que salga de licencia ya que acababa de ser padre y se encargará de hacerle llegar a la maternidad flores y un obsequio para la nueva madre), de origen humilde y viudo (“era una santa mujer”, dirá de su finada esposa), todo lo que hace es por la hija. Él manejará el negocio del contrabando telefónicamente para mantener una prudente distancia, utilizando a “El lince” para llevar a cabo sus planes. Esta distancia de Don Pablo provoca en el espectador una asociación muy sutil de él con los atributos negativos del mundo delictivo, así primará en toda la película su imagen positiva. Pagará sus culpas con lo que más le duele, la vida de su propia hija, quien al sufrir un accidente de tránsito necesitará “cortidrina” para salvar su vida, un medicamento que sirve “para salvar la vida de enfermos en estado de *shock*”, y la cual, en el momento del accidente, no se encuentra en el país a causa del accionar del contrabando. Así, será el mismo Don Pablo el responsable de la muerte de su hija.

Policía: la representación de la institución policial estará signada por una serie de atributos positivos que no darán lugar a ningún tipo de ambigüedad moral.

Esta moral se condensará en la figura de Alfredo Herrera, un joven oficial de policía que se dispone a comenzar una licencia de treinta días. Licencia ya interrumpida en dos ocasiones anteriores y que tendrá que suspender por tercera vez para llevar adelante la investigación por

contrabando. *“Lo lamento mucho pero el deber está primero”*, le dirá su jefe, remarcando el deber institucional como uno de los valores más altos.

Alfredo Herrera será el joven oficial entusiasta, sano (desayuna con leche), expeditivo (apenas le den el caso iniciará una exhaustiva investigación), honesto y sincero. En el cumplimiento de sus funciones utilizará todos los medios que le brinda la institución: patrullas, lanchas, helicópteros, interrogatorios a los detenidos, personal de apoyo, allanamientos en locales nocturnos, respaldo de otras divisiones de la policía para la investigación y Prefectura Naval, todas ellas haciendo muestra de un gran despliegue operativo y de control. En los despachos institucionales se pueden ver portarretratos con la imagen de Perón en los escritorios.

Clausura del relato: la clausura del relato reinstaura el orden transgredido en un principio y deja en evidencia la moral del film al castigar la actividad delictiva de Don Pablo, quien paga con la vida de su propia hija su inserción en el mundo del delito. De esta manera, se muestran dos tipos de castigos a la trasgresión de la norma. Por un lado el institucional, que terminará con la detención y encarcelamiento de Don Pablo. Por el otro, un castigo que podríamos llamar del “orden divino”, de una instancia moral superior que castigará la falta de Don Pablo quitándole la vida a su hija, por quién “siente adoración”.

Visión social: en cuanto a las referencias culturales que denota el film, la mayoría de las acciones se desarrollan en un medio urbano, con sectores medios como protagonistas. Se nota un especial énfasis de promoción social en el que se intenta dar una imagen institucional pragmática y eficaz. De esta manera, aparecerá en la portada de un diario un titular que hace referencia directa sobre el tema de la película: *“Trata el Congreso la ley de represión al contrabando”*. Inmediatamente una voz en *off* declamará: *“... y así estudiada y sancionada la ley que permite al Estado reprimir, con energía proporcional a la gravedad que reviste, la práctica del contrabando que ha llegado a desarrollar en el país una actividad inusitada, como consecuencia de las condiciones favorables que para ello ofrece la enorme extensión de nuestras fronteras”*.

Referencias políticas: relato de intención aleccionadora y punitiva. Desde los *credits* de inicio *“destaca en particular la amplia colaboración prestada por la JEFATURA DE LA POLICÍA FEDERAL por intermedio de sus DIRECCIONES DE SECRETARÍA GENERAL, SEGURIDAD Y COMUNICACIONES, PREFECTURA NACIONAL MARÍTIMA, AERONÁUTICA CIVIL”*.

No faltarán los parlamentos pedagógicos y moralizantes de los altos funcionarios, entre los que llama la atención uno dirigido en especial a la prensa: *“Ustedes como periodistas deben*

cooperar con la policía. Desenmascarar al especulador es una obligación moral ineludible” dirá el comisario en una conferencia de prensa a raíz del tema del contrabando.

En otra oportunidad será Alfredo Herrera quien sostenga el discurso institucional: “*Acá en la policía nadie trabaja solo, todos cooperamos; y en casos como este todos debemos cooperar*” le dirá a Laura y a Don Pablo con respecto a la lucha contra el contrabando. Y una vez que descubra la actividad delictiva de su suegro, le informará a Laura que deberá cumplir con su detención más allá de los lazos afectivos que los unen: “*He venido a cumplir con lo que creo una obligación moral y la cumpliré*” le dirá a una Laura atónita.

Valores y mensajes: se destacan los valores del deber institucional y ciudadano especialmente en la figura del oficial Alfredo Herrera, de quién decantarán valores como el sacrificio, la disciplina, la honestidad y la justicia que producirán un claro mensaje de propaganda.

En la secuencia inicial, el narrador omnisciente, a través de una voz en *off*, hará referencia al mensaje de carácter pedagógico y punitivo del film al referirse a los contrabandistas: “*Los jefes disfrazados de gente honrada organizan a sus secuaces ocultándose en el anónimo doblemente cobarde. ¿Quiénes son estos seres, cómo actúan, cómo empezar la búsqueda, la pista, el hilo que nos lleve a desenmascararlos y castigarlos?*”.

Orden del relato: en cuanto al orden del relato nos encontramos frente a una narración lineal, que no presenta variaciones de orden temporal.

Protagonista/mandato/sanción: será el accionar de Alfredo Herrera desde la policía el que contribuya para que el relato avance, éste activa una *performance* sobre el *mandato* del deber y obtiene como *recompensa* la tranquilidad de haber cumplido con su deber institucional.

Variación estructural: en el orden de las transformaciones nos encontramos frente a un tipo de variación estructural de *saturación*. La situación de llegada del relato representa la conclusión lógica y predecible, en este tipo de relatos, de las premisas propuestas en la situación inicial.

Régimen narrativo: la variación estructural de *saturación*, sumada a las situaciones narrativas bien diseñadas y entrelazadas mediante la acción y la existencia de dos frentes concretos entre el bien y el mal, encuadran el relato dentro del régimen de la *narración fuerte*.

“Días de odio” de Leopoldo Torre Nilsson (1954)

Sinopsis: una muchacha resuelta a vengar la muerte de su padre tiende una trampa al culpable: tras un primer contacto sexual con un marinero, acusa de violación al responsable de la muerte de su padre. Finalmente, la justicia la absolverá.

Delincuente: en este caso la figura de delincuente estará representada por un estafador llamado Plezner. Este, gracias a sus engaños, llegará al puesto de contador en la fábrica donde trabaja. Por su culpa, el padre de Emma debe escapar al Brasil, acusado de un robo y una estafa que no cometió. Empleador inescrupuloso y soberbio, cargará con una suma de atributos negativos que lo convertirán en el villano del film. Hipócrita, irónico, abusador sexual de las operarias de la fábrica y dueño de una moral reaccionaria. *“Más vale castigar a diez inocentes que dejar impune a un solo culpable”*, aconsejará a la policía en su proceder ante el robo de algunos objetos de la fábrica.

Policía: la aparición de la policía es escasa y sin relevancia. Solo aparecerá un inspector de la división de investigaciones que ante el llamado de Plezner por el robo de unos objetos de la fábrica se limitará a decir: *“Déjelo en nuestras manos, señor. Encontraremos al sujeto enseguida. Si los ladrones se conformaran con robar una sola vez, nunca los encontraríamos. Pero insisten; Créalo señor, ¡insisten!*

Clausura del relato: el final del relato, si bien castiga al villano, no es un final feliz. Recordemos que Emma, para vengar la muerte de su padre, buscará un hombre ocasional para perder su virginidad y luego matar a Plezner tras acusarlo de violación. Así deja un sabor amargo y de desesperanza. La voz en *off* de Emma sobre el final, al ser sobreseída por la muerte de Plezner, dirá: *“...nació el terror por otra justicia, la que seguramente ya me había condenado”*.

Visión social: el film denota un ambiente de desesperanza general. En la fábrica donde se desarrolla la acción se producen abusos y las operarias se quejan de que el tiempo para comer es cada vez menor. Emma narra que salen de la fábrica tan cansadas que tienen ganas de irse a dormir hasta la mañana siguiente.

En las escenas que se desarrollan fuera del ámbito laboral el tono también es siempre triste y opresivo. Emma, al salir de una fiesta nocturna, será víctima de un intento de violación del que logrará escapar.

Son frecuentes los escenarios de suburbios y arrabal, como el puerto, *cabarets*, cementerios, bares y plazas en los que los sectores que se encuentran representados son los más humildes. Prostitutas, travestis, compadritos y marineros serán los actores sociales dominantes. Lejos está la representación de una sociedad de bienestar; por el contrario, Emma se verá inmersa constantemente en ámbitos hostiles y situaciones en los que prima la inseguridad, el peligro y el miedo. En una escena, Emma es encontrada por un compadrito tirada al costado de unas vías de tren, y el hombre le dirá: “*Cómo voy a dejarla en estos descampados. Usted no sabe la clase de gente que anda por acá. Yo mismo, sin ir más lejos, que tengo un prontuario que no se lo envidio a nadie*”.

Referencias políticas: si bien no hay referencias políticas explícitas, se soslaya la falta de justicia. Emma, ante la estafa de la que es víctima su padre, optará por recurrir a un plan de justicia por mano propia. Su padre se verá obligado, por el mismo motivo, a escaparse al Brasil.²¹

Valores y mensajes: los valores y mensajes que promueve el film son ambiguos. Esto se debe a que si bien Emma, actúa en base a valores como la justicia, la honradez y la dignidad, llevará a cabo su plan transgrediendo la justicia, engañando a las autoridades, humillándose a sí misma y premeditando un asesinato. En definitiva, el valor y el mensaje que atraviesa todo el film es el de la venganza y el resentimiento.

Orden del relato: si bien el relato sigue un orden lineal, es un largo *flash back* narrado en primera persona.

Protagonista/mandato/sanción: Emma actuará sobre el *mandato* del deber, que en este caso es vengar la muerte de su padre. Por eso la sanción que recibirá será por un lado, la *recompensa* de haber castigado al culpable; pero, por otro lado, el cargo de conciencia de haber cometido un asesinato.

Variación estructural: en el orden de las transformaciones nos encontramos frente a un tipo de variación estructural de *saturación*. La situación de llegada del relato representa la conclusión lógica y predecible, en este tipo de relatos, de las premisas propuestas en la situación inicial.

Régimen narrativo: la variación estructural de *saturación* sumada a la existencia de dos frentes concretos entre el bien y el mal, encuadran el relato dentro del régimen de la *narración fuerte*.

Sin embargo, ciertas marcas como la utilización de planos inclinados, temas como la violación y la venganza, tratados a través del estado de ánimo de la protagonista, muestran la emergencia de un relato que tiende a vaciarse.

“Barrio gris” de Mario Soffici (1954)

Sinopsis: a través de la historia de un buen muchacho que se va envileciendo por influencia de un mal amigo, presenta hechos y personajes del arrabal, hace más de un cuarto de siglo. El muchacho llega a comprender su desastre moral y mata a su amigo.

Delincuente: serán dos los modelos de delincuente que denota el film. Por un lado está la figura de Claudio, de familia acomodada, hijo de un influyente dirigente político (radical), en él se condensarán todos los atributos negativos del film: vago, inescrupuloso, vividor y egoísta. Claudio será quien incite y convenza a Federico para llevar a cabo sus planes delictivos. Ejercerá sobre Federico una influencia nefasta que utilizará para ejecutar sus delitos sin correr ningún tipo de riesgo.

El otro modelo de delincuente estará representado por Federico: débil de carácter pero con buenos ideales y valores, se dejará seducir por la carismática personalidad de Claudio y lo tomará de modelo y tutor, esto lo llevará a cometer delitos y traiciones hacia sus más íntimos allegados, amigos y familiares. Federico se debatirá durante todo el relato entre una vida de delincuente, que supuestamente lo llevaría a salir de su condición de pobreza, y los valores y la ética de “hombre de bien” que le transmitieron sus padres.

Policía: la representación de la institución policial provoca antipatía. Esta estará centrada, principalmente, en la figura del comisario, quien de modo prepotente y violento ejerce y administra justicia prescindiendo de otras instituciones (por ejemplo: judiciales). Todas sus apariciones estarán signadas por amenazas en las que hace abuso de su autoridad: -“*Andá bajando o te volteamos a balazos...Más te valiera haberte roto el alma, no sabés la que te espera cuando te agarre el comisario...A este vamos a tener que sacarlo a balazos*”, serán algunas de las frases que dirá de la policía. No olvidemos que la historia transcurre un cuarto de siglo atrás.²²

Clausura del relato: la clausura del relato reinstaura el orden general. Por un lado Federico matará a Claudio, con lo que desaparece el arquetipo del delincuente sin escrúpulos. Federico irá a prisión por un tiempo y, finalmente, saldrá en libertad. Vuelve al barrio que ha dejado de ser marginal y se convirtió en un barrio próspero sin diferencias e injusticias. El film termina con las mismas imágenes del comienzo. La voz en *off* de Federico, del que solo vemos su sombra proyectada en el piso de una plaza donde juegan un grupo de niños prolijamente vestidos y limpios, nos dice: *“Abandoné mi barrio cuando los agrimensores plantaron los (...) para iniciar los trabajos que lo cambiaron todo. Aquello ya no existe, todo cambio, todo. Solo sigue igual el amor de Zulema. Es otro barrio, otra gente, es otra infancia”*.

Visión social: la visión social que denota el film es la de un pasado en el que las diferencias sociales están nítidamente marcadas. Retrato de un barrio marginal en el que abundan compadritos, punteros políticos, prostitución, delito, marginales, como también los estereotipos de la “gente humilde pero honrada” resignada a su condición de pobreza.

Como se observa, el film cuenta con un prólogo y un final discursivos y moralizantes, que hacen referencia a una “nueva Argentina”, exigencia impuesta para autorizar su exhibición por el director de la Subsecretaría de Prensa y difusión de la Presidencia de la Nación, Raúl Alejandro Apold.²³

Referencias políticas: entre las referencias políticas explícitas aparecerá la figura del padre de Claudio, un caudillo político del lugar que pregona y promete, desde el “comité” que dirige, un cambio general que nunca llega: *“Se impone un cambio general, un cambio que le permita a los desplazados asumir las riendas de la cosa pública... Nosotros mantenemos viva la llama de la rebeldía contra la casta privilegiada”*. El comité al que se hace mención será escenario de “timbas” para, por ejemplo, recaudar dinero para costear el velorio de un vecino. En una ocasión Claudio le comentará a Federico: *“Mirá, están jugando fuerte en el comité, los billetes más chicos son de cien; todos cogotudos, rechonchos de guita”*.

Valores y mensajes: los valores que promueve el film son los de honestidad, humildad, sacrificio, decencia, orgullo, trabajo, todos ellos resumidos en la estereotipada figura de Gervasio, el pintor que tomará como aprendiz de oficio a Federico y lo tratará de conducir por la senda del trabajo y la honestidad.

La película comienza con imágenes de niños con impecables delantales blancos, en calles asfaltadas y parquizadas, madres que saludan con un beso a sus hijos que van camino al colegio,

limpios y prolijos. Niños que juegan en una plaza, en un día soleado y en un ambiente alegre y seguro. Una voz en *off*, con tono nostálgico, introduce al espectador en el relato y hace referencia al barrio de antaño de la siguiente manera: “*Ya no existe. El progreso, en su empeño de nivelar las cosas y los hombres, eliminó su pintoresco aspecto suburbano. De mi viejo barrio nada sobrevive. Bajo millares de carros de tierras que levantaron sus antiguas calles yace para siempre su diversión orillera*”

Orden del relato: el relato presenta una estructura lineal, todo el film es un gran *flash back* hacia tiempos pasados y peores.

Protagonista/mandato/sanción: el protagonista, en este caso Federico, se conducirá movido por el *mandato* del deseo (de progreso fácil) y recibirá como *sanción* el castigo de ir a prisión. Por su parte, Claudio recibirá como castigo la muerte.

Variación estructural: en el orden de las transformaciones nos encontramos frente a un tipo de variación estructural de *saturación*. La situación de llegada del relato representa la conclusión lógica y predecible de las premisas propuestas en la situación inicial.

Régimen narrativo: la variación estructural de *saturación* y las situaciones narrativas bien diseñadas y entrelazadas mediante la acción, más la existencia de dos frentes concretos entre el bien y el mal, encuadran el relato dentro del régimen de la *narración fuerte*.

“Ensayo final” de Mario C. Lugones (1955)

Sinopsis: un obrero cree presenciar el asesinato de una mujer, pero se entera que solo se trataba del ensayo de un ilusionista. Pese a estar enamorado de su mujer, se siente atraído por la supuesta víctima, despierta celos del marido y cree haberlo matado en una pelea. El “muerto” reaparece, y aun cuando su mujer lo ama de verdad, la cree traidora y la mata. Esta vez el obrero, que vuelve a ser testigo, no reaccionará, creyendo que se trata de otro ensayo.

Delincuente: la figura del villano será Julio Zoltini, en otros tiempos un exitoso ilusionista pero que ahora se encuentra desempleado y en una comprometida situación económica. Con aires aristocráticos y de mal genio, será la representación del amante obsesionado y enfermo de celos

por el control de su mujer y *partenair*, Thelma. Sobre el final la asesinará, víctima de un brote de celos.

Policía: la institución policial queda fuera de cualquier representación, salvo la esporádica aparición de algún agente en las calles de Buenos Aires. Película policial con tonos de comedia. No aborda el mundo de la delincuencia y el crimen, sino que sus protagonistas serán trabajadores de los sectores más humildes.

Clausura del relato: Luis, desde su posición de *vouyeur* en el tren que lo lleva a su lugar de trabajo, será testigo de un asesinato producido en un balcón de un edificio. En realidad, se trata de un ensayo entre Zoltini y Thelma para un número de ilusionismo. Luis intervendrá en la acción para esclarecer lo ocurrido y así entrará en relación con Thelma.

Luego de una serie de vicisitudes (romance con Thelma, pelea con Zoltini, vuelta al hogar con Marta) al finalizar el film, y nuevamente desde el tren, observará la misma escena del asesinato en el balcón, pero esta vez será real. Debido a su anterior experiencia, descreerá de ella entendiéndola como otra representación y no como un crimen. Este final, en el que el protagonista y héroe no intervendrá ante la visión del asesinato, por su confusa experiencia anterior, deja un sentimiento de inseguridad y desorientación que se aleja del final feliz.

Visión social: los sectores sociales representados serán principalmente las clases trabajadoras (Luis, empleado portuario y Marta, enfermera), aunque también se verá mezclado con otros sectores medios (ambiente del teatro: Zoltini, Thelma) y medios-altos (fiesta del empresario teatral: Víctor, médicos del hospital).

Las relaciones de los individuos con sus grupos de pertenencia son conformistas, y el film denota una visión social de bienestar. Zoltini le dirá a Luis: “*Ya ve, somos unos fracasados. En esta época en que todo el mundo trabaja nosotros no podemos hacerlo...*”. Tanto en el puerto, donde trabaja Luis, como en el hospital, donde trabaja Marta, ambos representantes de los sectores más populares en el film, el ambiente de trabajo está marcado por la alegría, las risas y la solidaridad entre los compañeros. Lo mismo pasa en el ambiente del teatro donde trabajan Zoltini y Thelma, donde el buen clima de trabajo será quebrado, no por casualidad, por el villano del film. Zoltini estará en constante tensión con su grupo de pertenencia laboral por su difícil personalidad.

Referencias políticas: si bien no existen referencias políticas explícitas, las que sí se expresan son referencias a determinados sectores, instituciones o poderes. Entre ellas podemos mencionar el tratamiento que recibe la prensa escrita y el énfasis en la actividad industrial.

La prensa escrita estará caracterizada con ironía. El periodista que se encontraba en el puerto haciendo una reseña del trabajo portuario, al escuchar lo relatado por Luis en el suceso del tren, hará publicar la noticia exageradamente: “*Obrero se arroja del tren evitando espantosa tragedia. Salva actriz, famélica del cuchillo homicida*” será el titular del periódico al otro día. Luis comentará: “*Pero ya habrá usted visto las estupideces que publica el diario*”.

Por otro lado, se hará especial énfasis en el sector industrial a través de la actividad portuaria: primeros planos de rieles, engranajes, maquinarias, chimeneas humeantes, trenes, ruidos de máquinas, etcétera.. Todo esto tratado con un montaje rítmico que incrementa el dinamismo de esta actividad. Se mostrará así una clase trabajadora unida y organizada. Cuando el sereno de la planchada descubre a Luis con Thelma, le advertirá “*Qué dirá el capataz, qué dirá el delegado, ¡el delegado!*” Será el mismo sereno el que un poco más tarde, luego de que Luis haya arrojado a Zoltini a las aguas del Riachuelo tras una brutal pelea, y creyendo muerto al ilusionista, le ofrecerá su solidaridad y complicidad: “*Nadie sabrá nada*”.

Valores y mensajes: en cuanto a los valores que promueve el film podemos mencionar el trabajo, la solidaridad y el compañerismo, la lealtad más allá de cualquier valor moral o ético (infidelidad, asesinato).

Orden del relato: el orden temporal del relato es cronológico y lineal.

Protagonista/mandato/sanción: el rol del héroe no estará a cargo de un detective o inspector sino de Luis Rodríguez, un obrero portuario, operador de una planchada en el puerto de Buenos Aires. Luis estará marcado con los atributos del hombre alegre de trabajo, optimista, digno, de buen corazón y con algunos matices costumbristas, siempre en tono de comedia, que hacen referencia al engaño asociado con la complicidad, y nos muestra a Luis como un personaje simpático. De casa al trabajo y del trabajo a casa parece ser el lema de Marta, su esposa, quien se encuentra en constante estado de agotamiento debido a su trabajo nocturno de enfermera.

Luis será el encargado de que la narración avance, movido esta vez por el *mandato* del deseo. Como *sanción* moralizante, Luis pagará su aventura amorosa con Thelma al verse implicado en el supuesto crimen de Zoltini, y al ser descubierto en su affaire por Marta. Finalmente todo se

resuelve a favor de Luis que retoma su vida familiar, ahora en mejor situación: Marta ya no trabaja de noche y proyectan una nueva vida familiar.

Variación estructural: en el orden de las transformaciones nos encontramos frente a un tipo de variación estructural de *saturación*. La situación de llegada del relato representa la conclusión lógica y predecible, en este tipo de relatos, de las premisas propuestas en la situación inicial. Sin embargo la perturbación especular al final del relato produce que una variación estructural de *inversión* se superponga a la de *saturación*. Nos referimos al hecho de que el ensayo de crimen que verá Luis desde el tren al principio del film, al final se convertirá en crimen real. La situación inicial se convierte, en la meta, en su opuesto, y deja al espectador con un sentimiento de impotencia y malestar ante la supuesta impunidad de un crimen.

Régimen narrativo: varios factores encuadran el relato dentro del régimen de la *narración fuerte*: la variación estructural de *saturación*, sumada a las situaciones narrativas bien diseñadas y entrelazadas mediante la acción, y una situación de llegada que actúa como perturbación especular de la situación de partida, también superpuesta a una variación de *inversión*.

Capítulo 6

CONCLUSIONES

Realizamos una serie de cuadros comparativos a partir de las categorías analizadas en el capítulo anterior, de los se desprenden las conclusiones a las que hemos arribado. Éstos pueden ser consultados en el Anexo (Tablas 4, 5 y 6).

Ahora bien, del análisis de estas categorías observaremos una serie de contrastes entre la producción cinematográfica local, en lo referente al *film noir*, y la producción estadounidense, de la cual, y en la cual, el cine negro tomó sus características que lo hacen reconocible y que comentamos anteriormente en el capítulo IV.

Lo primero que llama la atención en la serie argentina es la ausencia de los principales rasgos que definieron y dieron un carácter trasgresor al *film noir*. Justamente, lo que está ausente en

nuestro cine policial son las cualidades de tono y modo que señala Schrader para el *noir* norteamericano y que le dan su carácter oscuro y su visión social desalentadora.

Como vemos en la producción local, los temas más impactantes no solo están ausentes sino invertidos. La pasión por el pasado y el miedo al futuro, característicos del cine negro y que enfatizaban la pérdida, la nostalgia y la inseguridad, por lo general no están presentes en el cine policial de esa época. Salvo algunas excepciones, como “Días de odio” de Leopoldo Torre Nilsson, que ya sobre el final del período marcará ciertas rupturas con el relato clásico, la mayoría de los filmes locales presentan un presente y un futuro esperanzador. Cuando los temas y sucesos narrados denotan una visión social poco halagüeña se los conjuga en tiempo pretérito, mediante claras marcaciones como una voz en *off* o una leyenda sobreimpresa (véase “Apenas un delincuente”, “Barrio gris”) o, directamente, en palabras de los mismos personajes (“Deshonra”) (Tabla 10).

Lo que sí conservará nuestra serie de aquel modelo serán los aspectos técnicos, que le confieren una estética particular. Sin embargo, esta estética será atenuada a través de frecuentes alegatos, temáticas y caracterizaciones de carácter institucional que actuarán como neutralizadores y dejarán sin efecto el sabor amargo característico del género.

En la mayoría de los filmes analizados la clausura del relato reinstaura el orden transgredido en un principio, lo que se contrapone a uno de los factores centrales del cine negro que es el ataque a la motivación del “final feliz” (Tabla 9).

Los delincuentes, salvo pocas excepciones como en “Pasaporte a Río”, carecerán de perfiles contradictorios y ambivalentes, y estarán marcados por atributos negativos que los convierten en personajes de una sola pieza sin fisuras ni ambigüedades. Como señala Mabel Tassara, el delincuente es un extraño del que poco se sabe, tratado de manera sumaria como personaje. Representa, generalmente, la anormalidad y lo monstruoso (“Si muero antes de despertar”) (Tabla 7).

La institución policial que en el *noir* está marcada por atributos negativos de violencia y corrupción, en la serie argentina se convierten en los héroes protagonistas encargados de devolver la calma y el orden vulnerados. Justamente, la presencia del héroe clásico sin ambigüedades, típica del cine negro, está ausente en la serie argentina. El detective privado al estilo “Marlowe”, ambiguo y desesperanzado que se movía entre el límite del orden y el crimen

será reemplazado en nuestra serie por el policía inmaculado, expeditivo, inteligente y siempre exitoso, con el cual el espectador quedará identificado. Esta impronta se ve potenciada en algunos filmes, como “Morir en su ley” y “Deshonra”, lo que devela una clara intención de promoción institucional (Tabla 8).

En cuanto a los valores y mensajes, en la serie argentina, por lo general, se observa un maniqueísmo pedagógico y moralizante que anula cualquier atisbo de incertidumbre o ambigüedad, dejando al margen los rasgos más interesantes de la mirada negra. Allí, todos los componentes del estilo conducen a desorientar al espectador que no encuentra sus puntos de guía habituales (Tabla 12).

Al referirnos al mandato y la sanción del protagonista, hallaremos con frecuencia la siguiente relación: cuando el mandato es el deseo —en la mayoría de los casos el delincuente—, se obtendrá como sanción el castigo, que en muchos casos será la muerte. En cambio cuando el protagonista sigue el mandato del deber —casi siempre policías o funcionarios—, la sanción será la recompensa de orden moral (Tabla 13).

En el orden de las estructuras narrativas vemos una clara preeminencia de regímenes narrativos fuertes con variaciones estructurales de saturación e inversión. Estas obedecen al entramado ideológico y a la codificación cultural del Modo de Representación Institucional característico del cine del período clásico e impuesto sobre el conjunto de la producción hollywoodense.²⁴ Unos pocos casos evidencian una leve emergencia hacia el modelo de narración débil propuesto por Casetti y Di Chio, con marcas tan sutiles que no alcanzan a ser las complejas estrategias del *film noir* que crean grietas o inversiones de sentido en los moldes y códigos del MRI (Tablas 14 y 15).

Coincidimos con Schrader y Borde y Chaumeton en la dificultad para definir el *film noir* como género, ya que este no está definido por convenciones de puesta y conflicto, sino por cualidades más sutiles de tono y modo que responden a determinado tipo de resonancia emotiva. Esto nos lleva a la conclusión de que en nuestro país se podría poner en duda la existencia de un cine negro, ya que el mismo carece de las cualidades transgresoras, la visión social crítica, la ambivalencia moral, la violencia criminal y de la contradictoria complejidad de las situaciones, todas ellas características inherentes y que definen el *noir*. Características que le confieren un sentimiento de angustia e inseguridad que es la marca propia.

Por el contrario, en la mayoría de los casos, nuestro cine policial es un claro defensor de la legalidad institucional. La vocación de la película negra, que es la de crear un malestar específico, no solo está ausente en nuestra serie sino que se encuentra invertida, lejos del estado de tensión que nace en el espectador con la desaparición de sus puntos de guía psicológicos.

Hasta aquí podemos entonces inferir que no existió un cine negro argentino producido entre 1946 y 1955, sino solo un cine policial, más allá que en cuanto a los aspectos técnicos, sobre todo en lo que respecta a la fotografía, conserve las características del *noir*.

Ahora bien, uno de los interrogantes que surgen es a qué se debió esta impronta institucional en el cine policial argentino de ese período. Una de las posibles respuestas podría ser el férreo control y supervisión del Estado en la producción cinematográfica local mediante normas, decretos y censuras, a través de la Secretaría de Prensa y Difusión a cargo de Alejandro Apold. Esto sin dejar de considerar que estas medidas ya existían desde períodos anteriores, y que la coyuntura internacional sirvió como marco propicio para actos de censuras y persecuciones ideológicas.²⁵

Es llamativa la cantidad de referencias políticas, explícitas e implícitas, que marcan la presencia de un Estado omnipresente en la mayoría de los filmes. Entre estas referencias, podemos mencionar: inspecciones del Estado; leyendas y voces en *off* que trasladan los hechos a un tiempo pretérito y que intentan desvincularlos de cualquier representación que implique alguna denuncia social o institucional del momento; retratos de Perón en los despachos de los funcionarios, parlamentos de personajes en los que se da cuenta de un presente distinto y mejor (Tabla 11).

Queda por determinar la incidencia real del Estado a través de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, en cuanto a la censura —a través de normativas— en el tratamiento de los temas y, en general, en la producción cinematográfica. Es importante considerar que más allá de las censuras institucionales imperantes en dicho período, existe lo que Christian Metz denomina la censura ideológica y moral. Ésta mutila la invención y no es impuesta por las instituciones sino que emana “de la interiorización abusiva de esas instituciones por parte de ciertos cineastas que, definitivamente, dejan de intentar (o no han intentado nunca) escapar del estrecho círculo de lo decible recomendado para la pantalla (...) Presenta un cierto grado de autonomía, “consigue por sí sola hacer desaparecer de las pantallas muchos temas y muchas formas de tratar esos temas

que las censuras institucionales no habrían reprimido en absoluto (...) El motivo es una más insidiosa restricción de los posibles filmicos, que no es más que el rostro cinematográfico de lo verosímil” (Metz, 2002: 253).

Más allá de este tipo de autocensura, podríamos considerar el cine policial argentino del período peronista como un ejemplo de readecuación de la hegemonía que actúa como legitimador social. Es decir, interviene en la constitución de la nueva estructura económica, política y cultural del peronismo, internalizando los nuevos valores en la conciencia media del ciudadano y tratando de convertirlos en “sentido común”.

En cuanto a la hegemonía, ésta implica que una clase alcanza una sólida unidad ideológica y política, que le permite establecer una ascendencia sobre otros grupos y clases sociales. Como señalan Sel y Moya, en este período “el cine plasma en imágenes un modelo de relato y una idea de sujeto, conformándose como un gran aparato de creación de hegemonías culturales controlado por el poder” (Sel, 1999).

De esta manera, podría pensarse que el cine policial actuó como parte de una política cultural-ideológica, que abarcaba a todos los medios de comunicación, sin olvidar que el cine y la radio constituían los principales medios masivos de comunicación. Adaptaba a los actores sociales pautando sus conductas y relaciones, de modo que estas tuvieran un sentido compatible con la organización social dominante. Mediante esta reproducción de la adaptación, se buscaría construir y renovar el consenso de las masas a la política del Estado. Así, el Estado ejercía a la vez el control de los mecanismos necesarios para la reproducción simbólica de las nuevas relaciones de producción.

Es decir, esta imposición de normas culturales-ideológicas a través de los medios de comunicación, buscaría la circulación de sentidos, la interiorización de sistemas de disposiciones, esquemas básicos de percepción y acción (hábitos), para alcanzar el consenso y entrar en concordancia con las categorías conceptuales y los símbolos de identidad de la doctrina del nuevo Estado Interventor-Benefactor.

Como ya observamos, el cine policial producido en el período peronista fue portador de valores y mensajes de defensa institucional, a pesar de la influencia del cine negro norteamericano que se exhibía en la Argentina en ese momento. Otro interrogante entonces, radica en saber en qué medida este esfuerzo de difusión de “concepción del mundo”, de “sentido común” por parte del Estado, demandó la colaboración de la industria cinematográfica y, en particular, del cine policial.

Para aproximarnos a una respuesta, hemos diseñado las siguientes tablas de distribución:

(Ver Tabla N° 2)

Según las tablas de distribución de películas policiales producidas por año, si tomamos períodos de cinco años, a partir de 1946, se observa un incremento de la producción de policiales con respecto al lustro anterior. Esta tendencia se mantendrá en un crecimiento sostenido durante el período 1950/1955, para luego decaer por los próximos cinco años.

Si nos planteamos las causas de estos llamativos incrementos, podremos atribuirlos a diversos factores. Por un lado, a la influencia que los realizadores locales recibían del cine policial negro norteamericano, en pleno apogeo durante los '40 y los '50. Por otro lado, a la necesidad por parte del Estado, de generar consenso mediante nuevas pautas de conducta ciudadana, a través del cine como medio masivo de comunicación. No resultaría casual, entonces, la elección del género policial por su carácter aleccionador. Formulaciones que abren nuevos caminos de investigación del género negro o policial argentino, y en ese sentido esperamos que esta tesis sea el puntapié inicial.

NOTAS

¹ Para comprender el rumbo y la dinámica de la sociedad burguesa que se organiza económicamente a través del capitalismo, se hace indispensable la síntesis de las tres grandes concepciones críticas anteriores a la Escuela de Frankfurt: Hegel, Marx y Freud. Éstos aplicados dialécticamente en el examen de las direcciones de la relación entre racionalidad-irracionalidad y sus efectos sociales e históricos.

² En este sentido, el proyecto crítico, con su síntesis Marx-Freud, arrancará no tanto del “espectáculo del mundo” cuanto del “sufrimiento del mundo”. Sufrimiento evitable desde la acción histórica racional e ilustrada.

³ Gramsci da dos ejemplos: el fenómeno de la opinión pública, “punto de contacto entre la sociedad civil y la sociedad política”; en este caso la clase dirigente, que utiliza la sociedad civil para un resultado político determinado. El segundo ejemplo es la división de poderes, que es de hecho un dominio de la sociedad civil sobre la sociedad política y se expresa por el carácter ambivalente de ciertos órganos, especialmente el Parlamento. Gramsci utiliza el término “hegemonía política” para expresar el sello de la sociedad civil sobre la sociedad política en tales situaciones. Se hace necesario distinguir entonces distinguir la hegemonía que expresa la

primacía ideológica y económica de una clase y se prolonga normalmente por la hegemonía política de la dictadura.

⁴ Con respecto a la censura imperante, el investigador Abel Posadas señala: “Jamás en la República Argentina, durante el período sonoro, pudo filmarse con libertad, de acuerdo con una ideología que sea o no liberal, que responda o no a la cosmovisión de las Fuerzas Armadas, de la Iglesia o del gobierno de turno”. El productor Atilio Mentaste, por su parte, señaló: “Se puede hacer una película importante sobre lo que pasa en el país, pero quién se atreve a hacerla, a hacerla en serio... Mañana recibe usted una amenaza o le pegan un tiro...” (cf. Maranghello/Couselo, 1984: 89).

⁵ Con respecto a la acción de la Subsecretaría, recuerda el historiador Félix Luna: “Ni una línea en los diarios, ni una frase en la radio ni una imagen en la pantalla escapaba al atento control del aparato propagandístico del régimen”. (cf. Maranghello/Couselo, 1984: 90)

⁶ Estos filmes, mejor catalogados como propagandísticos, trataban temáticas variadas, incluyendo economía, política, deportes, desfiles militares, *tedeums*, visitas de extranjeros “notables”, incorporando más “notas de color” a medida que avanzaba el tiempo, ya que la televisión, a partir de los ‘50 comienza con la captura de ese público. Se filmaban actividades urbanas, y algunos momentos relevantes de la vida del interior del país: la zafra, la cosecha del algodón. Un capítulo especial mereció la política de nacionalizaciones de empresas que como los ferrocarriles en 1947, reforzaban el rol empresarial y de control del Estado populista. Varios documentales de la época, tales como “Por tierras Argentinas”, “Ya son nuestros”, fueron dedicados a esta “gesta de la nacionalidad” (sic), que representaba el ingreso del país a la modernidad.

⁷ Según Cesar Maranghello, tantas facilidades para el enriquecimiento rápido acercaron a la producción a improvisados y aventureros. Malas películas que ni siquiera se estrenaban recibían los beneficios económicos con solo hacerse. Proliferaron las empresas dedicadas a las películas de “clase B”. La protección indiscriminada agravó los vicios de producción sin compensar las pérdidas de un cine que ahuyentaba a su público. Sobrevino la quiebra de varias empresas, algunas de reciente fundación (Emelco, Interamericana, Mapol) y otras sobrevivientes con múltiples dificultades (Lumiton, EFA, San Miguel). A mediados de los cincuenta solo subsistían Argentina Sono Film, Artistas Argentinos Asociados, General Belgrano y pequeñas productoras independientes, que alquilaban estudios ajenos para filmar. En resumen, se cayó en la miseria intelectual por excesivo afán de lucro, se eludió el enjuiciamiento político y social (aún alegóricamente), se frecuentó el escapismo. Tampoco se renovaron ni mejoraron los equipos técnicos, obsoletos y antieconómicos. Paralelamente, se arribó a rivalidades en el seno de la industria, motivadas por favoritismos hacia ciertas figuras y empresas, y, lo más grave, a una falta de renovación en los planteles artísticos (guionistas, directores, actores) y a la complicidad de buena parte de la crítica.

⁸ Es así que en febrero de 1944 se efectiviza mediante el Decreto N° 2.516, el Decreto N° 18.406 de 1943, por el cual se crea la Dirección General de Espectáculos Públicos (DGEP) dependiente de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación (Ministerio de Interior). De esta

manera el nuevo organismo absorbe el personal, la estructura y las funciones del Instituto Cinematográfico del Estado y se nombra como primer director a Mario Molina Pico. La puesta en marcha del nuevo organismo regulador del cine (DGEP) anima a los productores a interpelar al Estado. El 22 de abril de 1944, la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA), entrega un petitorio al director general de Espectáculos Públicos, en el que reclama una norma que rija la exhibición obligatoria de películas nacionales y el pago, por parte de los exhibidores, de un alquiler por las películas, no menor al 40% de la recaudación bruta de todas las funciones del día. Por su parte, los exhibidores se manifiestan en total desacuerdo y refutan todos los motivos que esgrimió la APPA en su petitorio. Entre mayo y agosto de ese año los dos sectores en pugna intentaron presionar al Estado mediante solicitudes, reuniones y comentarios en las publicaciones que los representaban. De esta manera el futuro del negocio y del mercado cinematográfico local dependía ahora de las decisiones que tomaran las autoridades, más que de la creatividad de los artistas.

Perón reúne a las partes en conflicto para llegar a un acuerdo y decide la constitución de una comisión formada por ambas partes y por la Secretaría de Trabajo y Previsión. En ese lapso, Cine-Productor (órgano de la APPA) apela a enaltecer la imagen del gobierno militar, en especial la del coronel Perón, así como a publicar solicitudes y declaraciones en apoyo a la decisión de los productores. También recurre a detallar el movimiento económico y cultural generado por la industria del cine y a difundir las conquistas que, en ese sentido, han logrado sus colegas de distintas partes del mundo. Por su parte los exhibidores, a través de las distintas publicaciones que los expresan (*El Heraldo del Cine*, *La Película*, *Cine-Prensa*, entre otros) hacen correr rumores sobre una supuesta animosidad de los productores hacia el cine extranjero, augurando que se sumara, al pedido de protección, uno que limite el ingreso de filmes extranjeros. La operación de los exhibidores estaba destinada a advertir a los distribuidores sobre los peligros de sumarse al otro bando (ya que a los distribuidores de películas extranjeras también les resultaba más conveniente trabajar a porcentaje) (cf. Kriger, 2005: 36/37).

⁹ Finalmente llegó la solución. El Poder Ejecutivo dictó el decreto N° 21.344 cuando la mayor parte de los estudios estaban al borde del cierre. El decreto obligaba a exhibir películas argentinas según la siguiente modalidad: las salas céntricas de mayor capacidad y las del segundo grupo debían exhibir una película argentina por mes, como mínimo, durante una semana y con un sábado y domingo incluidos. Las otras de la Capital y del interior del país tenían que presentar películas argentinas de largometraje durante dos semanas como mínimo cada cinco, con dos sábados y domingos incluidos. Además, para mediar entre las partes en caso de conflicto, el Decreto crea la Junta Arbitral Cinematográfica formada por siete integrantes: dos representantes por cada gremio (productores, directores y exhibidores) y uno por la DGPE. Rápidamente, los exhibidores demuestran su inconformidad con objeciones, impugnaciones y pedidos de nulidad. Por su lado, las distribuidoras de filmes extranjeros se sumaron a la conquista de los nacionales y presionaron a los exhibidores para contratar a porcentaje. La norma que tenía que devolver la paz al ámbito cinematográfico tuvo un efecto contrario y radicalizó todos los ánimos. Por primera vez, el Estado determinaba la forma que tendría el mercado de películas, y los sectores que se sintieron perjudicados se resistieron a cumplir con las disposiciones. La Junta Arbitral recibió quejas de los productores porque el decreto no se aplicaba, y de los exhibidores porque la poca cantidad de películas que se realizaban no alcanzaban como para cumplir con el decreto (cf. Kriger, 2005: 37/38).

¹⁰ A modo de resumen, entre los beneficios otorgados a la industria cinematográfica en este período cabe mencionar:

-
- 1944: decreto 21344. Modifica bases de comercialización de filmes.
 - 1947: cine bajo Secretaría de Informaciones y Prensa. Presidencia de la Nación, creado en 1943. Similar a un Ministerio de Propaganda. Tenía distintas direcciones: Prensa, Difusión y Espectáculos Públicos. Hasta 3/55 con Alejandro Apold al frente.
 - 1949: Ley 13.651. Ampliaba la protección oficial. Aumentó el monto del alquiler de filmes como obligación mensual de exhibición y reducción de recaudación mínima (*hold over*) en salas de estreno y con obligación de continuar en cartel los filmes argentinos.
 - 1950: Decreto 16688. Facultaba a Espectáculos público para actuar como oficina de programación.
 - 1952: incremento de la protección y disminución del *hold over*.
 - Los créditos desde 1948 otorgados por el Banco Industrial eran sin garantías.
 - Desde 1950 se otorgaron 2 tipos de préstamos:
 - 1) fomento: hasta el 70% del film terminado.
 - 2) especial: hasta el 70% del proyecto a rodarse, si fuera "sobre temas de divulgación argentina".

¹¹ Heraldo del cinematografista, Buenos Aires, Vol. XVII, Año 17º, N° 845, pag. 216. 12 de noviembre de 1947.

¹² En el anexo se adjunta copia de la versión textual del célebre código de censura Hays en Hollywood.

¹³ Síntomas de esa preocupación pueden encontrarse en los pormenores de huelgas, movimientos sindicales, formación de grupos nacionalistas, actividad del Ku Klux Klan, proceso y ejecución de Sacco y Vanzetti en 1927, negativa oficial a las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética hasta 1933 y mucho otros datos vinculados no sólo al comunismo sino también al socialismo, al anarquismo, a tendencias izquierdistas y, en definitiva, a toda posición inconformista frente a las estructuras sociales y económicas del país. La agitación se hizo más intensa tras la caída financiera de Wall Street en 1929 y la consecuente ola de desocupación y crisis, de la cual Estados Unidos logró emerger paulatinamente con la presidencia de Roosevelt a partir de 1933, iniciando una amplia política de recuperación que dio en llamarse New Deal. La misma consistía en el lanzamiento de enormes obras públicas, creando empleo para millones de personas. Dentro de esta labor figuró destacadamente la creación del Federal Theatre en 1935, que reactivó al teatro norteamericano, lo que dio ocupación a unas diez mil personas, mientras que al mismo tiempo se ofrecían funciones populares a bajos precios. Seis meses después de su fundación, el Comité parlamentario decidió que debía investigar la presunta actividad comunista en el Federal Theatre, recogiendo denuncias diversas e interrogando a su directora Hallie Flanagan. Tras una serie de procedimientos que luego serían rotulados de arbitrarios, el congreso canceló los fondos oficiales destinados para el Federal Theatre, clausurado de hecho en junio de 1939. Este fue el primer síntoma de que el Congreso veía con malos ojos una actividad intelectual y artística que contenía una carga de crítica social.

¹⁴ Los interrogatorios se desviaban otra vez, al igual que en 1947, a la suposición de que un actor o un músico, por ser comunista, podría haber infiltrado comunismo en alguna película, a espaldas de la empresa productora. De este modo los interrogatorios se desarrollaron de tal forma que, aunque las garantías constitucionales hubieran operado plenamente, todo individuo citado por el Comité había perdido su caso de antemano. Si era o había sido comunista, con inscripción

en los registros del Partido, solo podía confirmarlo, y con ello se condenaba, o negarlo, y entonces iría a la cárcel por perjurio. Si admitía haber sido comunista, se le pedía su delación sobre otras personas que hubieran participado en reuniones y campañas. Si se negaba a esa delación, incurría en “desacato al congreso” y también podía ir a la cárcel. Si delataba a terceros, quedaba mal visto por colegas y otros opinantes. Incluso en el extremo de que el individuo citado no fuera comunista, la sola citación del Comité era ya una mancha.

¹⁵ Algunas consecuencias de la lista negra fueron especialmente graves. En un clima de incertidumbre y delación, algunas de las personas allí citadas llegaron a la pobreza, al suicidio o a la muerte repentina, como Alvah Bessie, Philip Loeb, John Garfield, Canada Lee, Mady Christians, J. Edward Bromberg. Otros se vieron obligados a elegir el exilio, como Chaplin, Bassin, Losey, Foreman. Varios escritores siguieron trabajando para el cine, aunque a tarifas muy inferiores y con un complicado uso de seudónimos y de nombres ajenos, como fuera el caso de Dalton Trumbo y de Michael Wilson. De esta manera la industria eliminó todo cine de denuncia, de crítica social y aun de controversia, entre 1947 y 1958, interrumpiendo una escuela realista surgida con la guerra y la pos-guerra, o limitándola a relatos policiales. (cf. Alsina Thevenet, 1991: 191-207; 1987:141-155).

¹⁶ Señala Domingo Di Núbila: “Libertad Lamarque y Francisco Petrone fueron las primeras víctimas importantes de la persecución a los artistas antiperonistas...”. En un lapso breve hubo un verdadero éxodo: Luis Slavsky, Carlos Hugo Christensen, Tulio Demicheli, Ulyses Petit de Murat, Alberto de Zavalía, Alejandro Verbitzky, Orestes Caviglia, Niní Marshall, Delia Garcés, Susana Fryre, Arturo García Buhr, María Rosa Gallo, Camilo Da Passano, Juana Sujo, Pedro López Lagar, Santiago Arrieta, Aída Olivier... Otras figuras, como Hugo Fregonese, Tilda Thamar, Susana Canales, Fernando Lamas o Carlos Thompson, ante el desmoralizado ambiente, decidieron continuar sus carreras en el exterior y unos terceros, Paulina Singerman, Luisa Vehil, Miguel Faust Rocha, Niní Gambier o Irma Córdoba, vieron interrumpidas sus carreras cinematográficas (cf. Maranghello/Couselo, 1984: 90).

¹⁷ Podemos tomar como ejemplo de esto la percepción del espectro cromático en diferentes culturas. Así, dentro de lo que consideramos como actos de la percepción, Humberto Eco ha demostrado cómo la valoración del espectro cromático está basada sobre principios simbólicos, es decir culturales. Cada cultura procede a realizar una valoración del espectro cromático que reposa sobre principios culturales y simbólicos generados por las necesidades de la vida práctica. (Zunzunegui, 1992:45/46).

¹⁸ Las sinopsis de todas las películas del corpus se han extraído textualmente del “Heraldo del cinematografista”, publicación semanal dirigida a los distribuidores cinematográficos de todo el país, en donde se daba cuenta de los estrenos, novedades y noticias referentes al ámbito cinematográfico. A continuación detallamos las referencias de cada película citando el volumen, año, fecha de publicación, número y página de publicación:

-“A sangre fría”: Vol. XVII, Año 17º, 11 de junio de 1947, N° 823, pág. 103.

-“La muerte camina en la lluvia”: Vol. XVIII, Año 18º, 15 de septiembre de 1948, N° 889, pág. 195.

-“Pasaporte a Río”: Vol. XVIII, Año 18º, 15 de septiembre de 1948, N° 889, pág. 195.

-“Apenas un delincuente”: Vol. XIX, Año 18º, 30 de marzo de 1948, N° 917, pág. 57.

-
- “Morir en su ley”: Vol. XIX, Año 19º, 5 de octubre de 1949, N° 944, pág. 261.
 - “Danza de fuego”: Vol. XIX, Año 19º, 4 de enero de 1950, N° 957, pág. 339.
 - “Si muero antes de despertar”: Vol. XXII, Año 21º, 7 de mayo de 1952, N° 1079, pág. 51.
 - “Deshonra”: Vol. XXII, Año 21º, 11 de junio de 1952, N° 1084, pág. 69.
 - “El vampiro negro”: Vol. XXIII, Año 23º, 21 de octubre de 1953, N° 1155, pág. 167.
 - “Mercado negro”: Vol. XXIII, Año 23º, 1º de junio de 1953, N° 1139, pág. 95.
 - “Días de odio”: Vol. XXIV, Año 23º, 9 de junio de 1954, N° 1189, pág. 129.
 - “Barrio gris”: Vol. XXIV, Año 23º, 3 de noviembre de 1954, N° 1210, pág. 255.
 - “Ensayo final”: Vol. XXV, Año 24º, 11 de mayo de 1955, N° 1237, pág. 91.

¹⁹ La censura imperante en ese momento impuso que las parejas integradas por Laura-Amalfi y Natalia-Ernesto, en situaciones de gran carga sexual como un reencuentro después de varios años y una noche de bodas, durmiesen en camas separadas.

²⁰ El propio Daniel Tinayre ha sido muy explícito cuando refiere la imposición de Raúl Alejandro Apold, subsecretario de Informaciones de la Presidencia de la Nación durante 1949/55, en el sentido de que la actriz Fanny Navarro debía protagonizar *Deshonra*. Melodrama policial, buena parte de su desarrollo transcurre en una cárcel de mujeres y originariamente fue pensado para un vasto elenco de actrices desconocidas. La designación de Fanny Navarro, sobre el comienzo mismo del rodaje, decidió a Daniel Tinayre y a su productor Juan José Guthmann a convocar un elenco de estrellas que terminó por dar al film el carácter de un gran espectáculo popular. La imposición oficial parece haber llegado más lejos que la designación de Fanny Navarro, actriz que debe a su militancia en el peronismo sus mejores oportunidades estelares (en *Suburbio*, de Simón Klimovsky, y en *El grito sagrado*, de Luis César Amadori), y en la segunda mitad del film el libreto introduce la presencia de una nueva directora de la cárcel (Mecha Ortiz) que pronuncia discursos esperanzados, prodiga cariño entre las reclusas, suprime castigos y transforma el penal en un modelo de higiene, salubridad y convivencia (Rosado, 1993: 27/29).

²¹ En una conferencia pronunciada en 1955 en el Teatro de los Independientes (vease Torre Nilsson por Torre Nilsson, pag.45), Torre Nilsson afirmó que bajo el régimen del general Perón “El cine nuestro sufrió dos dictaduras. Una general, la que solapadamente se fue metiendo en la conciencia de un pueblo, ablandándola hacia una inercia que afortunadamente no fue definitiva, corrompiéndolo sutilmente con la postración de un estado económicamente descompuesto por los chantajes, las delaciones, las bolsas negras; y otra particular, la de [Raúl Alejandro Apold], ese siniestro subsecretario de Informaciones, con su camarilla de privilegiados y su vasta red de delatores” (cf. Peña, 1993: 24).

²² A los efectos de que no queden dudas en cuanto al tiempo preterito del relato, desligandolo así del período , los policías actuarán montados a caballo.

²³ A Soffici le preguntaron un día el motivo de la acumulación de obras débiles en su filmografía entre los años 1947 a 1956 y respondió que el clima que se vivía en esa época no favorecía la expresión (cf. Grinberg, 1993: 46).

²⁴ Por Modo de Representación Institucional entendemos, siguiendo a Noël Burch (Burch, 1991), toda una serie de tópicos, normativas y convenciones que regulan el conexionado, la forma de funcionamiento y producción de las representaciones cinematográficas. Las cuales se fueron

afianzando en la producción cinematográfica entre 1905 y 1915 y son características del cine del denominado período clásico. Tales regulaciones se extienden desde la llamada "escala de planos", que normativiza, esto es legaliza, la forma en que ha de realizarse un Primer Plano, un plano General, etc., y las transiciones entre estos, hasta la forma en que habrá de representarse el Estado, la Policía, la familia, etc.. El MRI es la consolidación, a nivel simbólico - representacional, de un cierto Imaginario, de un cierto ordenamiento narrativo del mundo.

²⁵ Nos referimos al machartismo en los Estados Unidos y a la confección de listas negras. Adjuntamos en el Anexo una copia del "Código de censura Hays" que estuvo vigente desde 1930 a 1956.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M, *La dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Alsina Thevenet, H, *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood, 1927-1985*, Buenos Aires; Ediciones Corregidor, 1991.
- Alsina Thevenet, H., *Las listas negras en el cine*, Buenos Aires, Edit. Fraterna, 1987.
- Aumont, J. / Bergala, A. / Marie, M. / Vernet, M., *Estética del cine*, Barcelona, Ed. Paidós, 1985.
- Aumont, J. y Marie, M. *Análisis del film*, Barcelona. Ed. Paidós, 1990.
- Benjamin, W., "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Madrid. Taurus, 1979.
- Blanco Pazos, C y Clemente, R., *De La Fuga a La Fuga: el policial en el cine argentino*, Buenos Aires, Corregidor, 2004.
- Borde, R. / Chaumeton, E., *Panorama del cine negro*, Buenos Aires, Ed. Losange, 1958.
- Bordwell, D., *El significado del film*, Barcelona, Ed. Paidós, 1995.
- Burch, N., *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Carmona, R., *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Ed. Cátedra, 1991.
- Casetti, F. y Di Chio, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ed. Paidós, 1991.
- Colombres, A., *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ed. Del Sol, 1985.
- Costa, A., *Saber ver el cine*, Madrid, Ed. Paidós, 1985.
- Couselo, Jorge Miguel; Calistro, Mariano; España, Claudio; Insurrealde, Andrés; Landini, Carlos; Maranghello, César; Rosado, Miguel Angel,, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

-
- Entel, A.; Lenarduzzi, V.; Gerzovich, D., “La Escuela de Frankfurt en América Latina”, en *Escuela de Frankfurt. Razón, Arte y Libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Federico, M., “El cortometraje argentino del '40 al '60. Del cineclub al nuevo cine latinoamericano” Tesina de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UBA, 2004.
- García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva imagen, 1984.
- Goity, E., “Cine policial: Claroscuro y política”, en *Cine argentino: industria y clasicismo: 1933-1956*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- González Requena, J., “El sistema de representación clásico y las escrituras manieristas”, en *La metáfora del espejo*, Valencia, Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1985.
- Grinberg, M., “Mario Soffici”, en *Los directores del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- “Heraldo del cinematografista”, Vol. XVII, Año 17º, N° 845, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1947, pág. 216. Heredero, C. y Santamarina, A., *El cine negro*, Barcelona, Ed. Paidós, 1998.
- Horkheimer, M. y Adorno, T., *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988.
- Jeancolas, J. P., *Historia del cine francés*, Madrid, Ed. Acento, 1997.
- Kriger, C., “El Estado va al cine. La gestión estatal durante la primera etapa del peronismo (1945-1955)”, en *Cuadernos del Cine Argentino INCAA N° 2*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales, 2005.
- Maltby, R., “La censura y el Código de Producción”, en *Historia general del cine. Volumen VIII Estados Unidos (1932-1955)* Coord. Rimbaud, E. y Torreiro, Madrid, Ed. Cátedra, 1995.
- Martín-Barbero, J., *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Ed. G. Gili, 1987.
- Metz, C., *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Ed. Paidós, 2002.
- Muñoz, B., *Escuela de Frankfurt: primera generación*, Universidad Carlos III, Madrid. En Román Reyes (Dir). “Diccionario Crítico de Ciencias Sociales”. Pub. Electrónica, Universidad Complutense, Madrid 2002 ss (<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario>).
- Neale, S., “Cuestiones de género” en *Genre and Hollywood*, Londres, Routledge, 2000.
- Peña, Fernando. “Leopoldo Torre Nilsson”, en *Los directores del cine argentino.*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- Pittelli, C. y Somoza, M., “Peronismo: notas acerca de la producción y el control de símbolos”, en Puiggrós, A. (Comp.), *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992.

-
- Plotkin, M, *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista 1946-1955*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- Portelli, H., *Gramsci y el bloque histórico*, México, Siglo XXI, 1985.
- Rosado, M. Á., “Daniel Tinayre”, en *Los directores del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- Russo, E., “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 *Cuadernos de cine argentino, Imágenes que tejen una red de textos*, tomo N° 6 Buenos Aires, Instituto Nacional de Artes Audiovisuales, marzo 2005.
- Schrader, P., “Notas sobre el Film Noir”, en *Film Comment*, volumen 8, n° 1, 1971.
- Sel, S., “El cine como modo de representación en las prácticas políticas”, Tesis doctoral, UBA, 2001.
- Sel, S., Moya, M., “Los medios de comunicación en las prácticas políticas del siglo: el cine y la constitución de lo masivo”, XXII Congreso de la Asoc. Latinoamericana de Sociología (ALAS), Universidad de Concepción – Chile, 12 al 16 de octubre de 1999.
- Sel, S., “Noticieros cinematográficos: información y política en las prácticas del siglo”, en *Cuadernos Instituto Nacional de Artes Audiovisuales*, Buenos Aires, noviembre 2004
- Sirvén, P., *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1984.
- Sorlin, P., *Sociología del cine*, México, FCE, 1985.
- Tassara, M., “El policial. La escritura y los estilos”, en *Cine Argentino, la otra historia*, Buenos Aires, Ed. Letra Buena 1992.
- Torrado, S., *Estructura social de la Argentina: 1945-1983*, Buenos Aires, Eudeba, 1992.
- Villegas Lopez, M., *El cine francés*. Buenos Aires, Ed. Nova, 1947.
- Zunzunegui, S. *Pensar la imagen*. Madrid, Ed. Cátedra, 1992.

ANEXO

(Ver Tabla N° 4)

(Ver Tabla N° 5)

(Ver Tabla N° 6)

(Ver Tabla N° 7)

(Ver Tabla N° 8)

(Ver Tabla N° 9)

(Ver Tabla N° 10)

(Ver Tabla N° 11)

(Ver Tabla N° 12)

(Ver Tabla N° 13)

(Ver Tabla N° 14)

(Ver Tabla N° 15)

FICHAS TÉCNICAS

Título original: **A sangre fría.**

Origen: Argentina

Estudios: Interamericana.

Estreno: 6 de junio de 1947 (Ocean).

Duración: 95 min. Blanco y negro

Calificación: No apta para menores de 18 años

Dirección y encuadre: Daniel Tinayre.

Interpretes: Amelia Bence (Elena Rossi). Pedro López Lagar (Fernando Román).

Guión: Luis Saslavsky; sobre su novela homónima, con diálogos de Salvador Rufino.

Fotografía: Alberto Etchebehere.

Música: Juan Ehlert.

Asistente de dirección:

Jefe de producción: Juan José Guthmann.

Director general de producción: Luis Saslavsky.

Exteriores: Avenida Santa Fe, Estación Retiro.

Sinopsis: Elena (Bence) sale de la cárcel y consigue emplearse como enfermera particular de una anciana millonaria (Herrero). El sobrino de ésta (López Lagar) seduce a Elena y la convence para que envenene a su tía.

Título original: **La muerte camina en la lluvia.**

Origen: Argentina

Estudios: Lumiton.

Estreno: 7 de septiembre de 1948 (Iguazú).

Duración: 79 min. Blanco y negro

Calificación: Apta para todo público.

Dirección y encuadre: Carlos Hugo Christensen.

Interpretes: Olga Zubarry (Lila Espinoza). Guillermo Battaglia (Boris Andreieff).

Relator: Roberto Escalada.

Guión: Carlos Hugo Christensen y Cesar Tiempo; sobre la obra de Stanislav A. Steeman "L'assassin habite au 21" (editada en la Argentina con el nombre de "Asesinatos en la niebla").

Fotografía: Alfredo Traverso.

Música: George Andreani.

Sinopsis: S. López, asesino serial, comete sus crímenes durante los días de lluvia en la zona de Palermo. En la pensión "Babel" -en la calle Huérfanos 21- convive una fauna humana diversa, entre cuyos representantes podría encontrarse el autor de los asesinatos.

Exteriores: Jardín Botánico, barrios de Belgrano y Palermo, frente del cine Opera.

Título original: **Pasaporte a Río.**

Origen: Argentina

Estudios: Argentina Sono Film.

Estreno: 9 de septiembre de 1948 (Gran Rex).

Duración: 100 min. Blanco y negro

Calificación: No apta para menores de 14 años e inconveniente para menores de 18 años.

Dirección y encuadre: Daniel Tinayre.

Interpretes: Mirtha Legrand (Nina Reyes), Arturo De Córdova (Ramón Machado), Francisco De Paula (Dr. Rossi), Eduardo Cuitiño (Inspector Olaver).

Guión: César Tiempo y Daniel Tinayre.

Fotografía: Antonio Merayo.

Música: Guillermo Cases y Juan Ehlert.

Director general de producción: Luis Saslavsky y Daniel Tinayre.

Exteriores: Puerto Nuevo, fachada del Departamento Central de Policía, subterráneos de Buenos Aires, fachada del Luna Park, ciudad de Río de Janeiro.

Sinopsis: Nina Reyes (Legrand), corista de un teatro de revistas, es testigo de un crimen cometido por Ramón Machado (de Córdova). Descubierta por el asesino, es obligada a viajar a Río de Janeiro para entregar una suma de dinero robada.

Título original: **Apenas un delincuente.**

Origen: Argentina.

Estudios: Interamericana.

Estreno: 22 de marzo de 1949.

Duración: 88 min. Blanco y negro.

Calificación: Sin restricciones.

Dirección: Hugo Fregonese.

Interpretes: Sebastián Chiola – Tito Alonso (Carlos), Linda Lorena (Laura), Josefa Goldar (doña Emilia), Homero Cárpena, Nathán Pinzón (“619”), Tito Gras (inspector), Alfonso Ferrari Amores, Orestes soriano (gerente), José de Angelis (director de penitenciaría), Fausto Padín, Guillermo Casali, Pedro Doril, Gaby Guerrico, Jacinto Herrera, Raúl Luar, Alberto Peyrou, Mario Cozza, Susan Drimer, Rodolfo Boquel, José Vázquez, pareja de baile Sicardi-Brenda, y Jorge Salcedo (José Morán).

Relator:

Guión: Chas de Cruz y Hugo Fregonese, con diálogos de Raimundo Calcagno y José Ramón Luna.

Fotografía: Roque Giacobino.

Música: Julián Bautista.

Asistente de dirección: Alberto Du Bois.

Jefe de producción: Francisco Tarantini.

Productor: Juan José Guthman.

Exteriores/interiores: Casino de Mar del Plata, Penitenciaría de Las Heras, subterranos de Buenos Aires, Hipódromo de Palermo, centro de la ciudad de Buenos Aires, fachada de la Facultad de Ingeniería, zona portuaria.

Sinopsis: Endeudado y víctima de la ambición, José Morán (Salcedo) comete un desfalco en la empresa donde trabaja, oculta el botín y es condenado a seis años en prisión. En la cárcel se relaciona con un grupo de anarquistas (Chiola, Cárpena, Pinzón, Herrera) que, al fugarse, o llevan como rehén para obligarlo a que les entregue el dinero robado.

Titulo original: **Morir en su ley.**

Origen: Argentina

Estudios: Lumiton.

Estreno: 29 de septiembre de 1949 (Premier e Ideal).

Duración: 87 min. Blanco y negro

Calificación: Inconveniente para menores de 14 años.

Dirección y encuadre: Manuel Romero.

Interpretes: Tita Merello (Laura Moreno), Roberto Escalada (Pedro Amalfí, "El Pibe"), Fanny Navarro (Natalia), Severo Fernández ("El Banquero").

Guión: Manuel Romero.

Fotografía: Ricardo Younis.

Música: George Andreani.

Exteriores: Fachadas del Penal de Villa devoto y del departamento Central de Policía.

Sinopsis: "El Pibe" Amalfí (Escalada), peligroso delincuente, huye de la cárcel para vengarse del policía (Sapelli) que lo detuvo. Se reencuentra con la que fuera su amante (Merello) y con los integrantes de su banda, pero ignora que un representante de la ley (Míguez) se ha infiltrado en la misma.

Titulo original: **Danza de fuego.**

Origen: Argentina

Estudios: Emelco, distribuida por Interamericana.

Estreno: 27 de diciembre de 1949 (Gran Rex).

Duración: 95 min. Blanco y negro

Calificación: No apta para menores de 14 años e inconveniente para menores de 18 años.

Dirección y encuadre: Daniel Tinayre

Interpretes: Amelia Bence (Elena Valdés). Francisco De Paula (Raúl Saldívar). Alberto Closas (inspector Romero). Enrique Alvarez Diosdado (Carlos Barrera / payaso Víctor).

Guión: Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh; sobre la novela de Andrés Legrand adaptada por Daniel Tinayre.

Fotografía: Humberto Peruzzi.

Música: Juan Ehlert.

Exteriores: Hospital Fernandez y sierras de Córdoba.

Sinopsis: Una pianista (Bence), al escuchar "Danza de fuego" recuerda cuando, durante su adolescencia, fue víctima de una violación en un circo.

Título original: **Si muero antes de despertar**.

Origen: Argentina

Estudios: San Miguel.

Estreno: 29 de abril de 1952 (Ambassador).

Duración: 70 min. Blanco y negro

Calificación: Sin restricciones.

Dirección y encuadre: Carlos Hugo Christensen.

Interpretes: Néstor Zavarce (Lucho Santana). Floren Delbene (inspector Santana), Blanca del Prado (madre de Lucho), Homero Cárpena (corruptor).

Guión: Alejandro Casona; según el cuento de William Irish "If I die before awakening".

Fotografía: Pablo Taberero.

Música: Julián Bautista.

Director general de producción: Julio Ferrando.

Sinopsis: Un corruptor de menores (Cárpena) asesina a una niña. Lucho (Zavarce) conoce la identidad del asesino, aunque no puede revelarlo debido a un juramento. Cuando una compañera de escuela (Troncoso) desaparece, decide enfrentarse con el pervertido.

Título original: **Deshonra**.

Origen: Argentina

Estudios: Mapol y Emelco.

Estreno: 3 de junio de 1952 (Gran Rex).

Duración: 101 min. Blanco y negro

Calificación: Sin restricciones.

Dirección y encuadre: Daniel Tinayre.

Interpretes: Fanny Navarro (Flora María Peralta), Mecha Ortiz (directora interventora), Jorge Rigaud (arquitecto Carlos Dumond), Francisco de Paula (médico).

Guión: Alejandro Verbitsky, Daniel Tinayre y Emilio Villalba Welsh.

Fotografía: Alberto Etchebehere.

Música: Julián Bautista.

Exteriores: fachadas del Teatro Colón y de la residencia de la familia de Ridder -situada en Alvear y Parera-, red cloacal de la ciudad de Buenos Aires.

Sinopsis: Vibrante historia de una enfermera (Navarro) que, enamorada de un inescrupuloso arquitecto (Rigaud) casado con una mujer de fortuna (Merello), es acusada de asesinarla.

Condenada a prisión, padecerá un infierno, hasta fugarse para que el hijo que espera pueda nacer en libertad.

Título original: **Mercado negro.**

Origen: Argentina.

Estudios: Mapol.

Estreno: 25 de junio de 1953.

Duración: 83 min. Blanco y negro.

Calificación: Sin restricciones.

Dirección: Kurt Land.

Interpretes: Olga Zubarry (Laura), Santiago Gomez Cou (Don Pedro “El Lince”), Mario Paisano (Oficial Alfredo Herrera), Nelly Panizza (Perla), Luis Otero (Antonio), Jossé de Angelis (Francisco), Miguel Ligeró (“El Profesor”), Félix Rivero (“El Correntino”), José María Pedrosa (Luigi), Mario Lozano (Garrido), César Fiaschi, Carlos Cotto (comisario), Fernando Labat (pianista), Carlos Fioriti, Antonio Capuano, Perla Molina, Luis Mora, Oscar Llompart, Elena Cruz (Anita), Horacio de Bello, Salvador Sinaí, Tito Perla, Alfredo Almanza, Fausto Padín (camionero), Alberto Barcel, Eduardo De Labar (don Ramón), Carlos Guisote, Alberto Bello (don Alberto).

Relator: Carlos D’Agostino.

Guión: Virgilio Muguerza y Miguel Ligeró, con diálogos de Alberto Iglesias.

Fotografía: Humberto Peruzzi.

Música: Anatole Pietro.

Escenografía: Carlos T. Dowling.

Cámara: Pedro Marzialetti.

Exteriores: Delta del Paraná, Plaza del congreso, Estación Retiro, barrios de La Boca y Dock Sud.

Sinopsis: Alfredo Herrero (Paisano), oficial de policía, está de novio con Laura (Zubarry) hija del respetable don Alberto (Bello). Un día Alfredo descubre que su futuro suegro es, en realidad, el jefe de una banda de contrabandistas.

Título original: **El vampiro negro**.

Origen: Argentina

Estudios: Argentina Sono Film

Estreno: 14 de octubre de 1953 (Ambassador).

Duración: 88 min. Blanco y negro.

Calificación: Prohibida para menores de 14 años.

Dirección y encuadre: Román Viñoly Barreto.

Interpretes: Olga Zubari (Amalia / Rita), Roberto Escalada (Dr. Bernar), Nathán Pinzón (Teodoro Ulber, "El Profesor"), Nelly Panizza (Cora).

Guión: Román Viñoly Barreto y Alberto Etchebehere.

Fotografía: Aníbal González Paz.

Música: Juan Ehlert.

Exteriores: Torre de los ingleses, túneles y cloacas de la ciudad de Buenos Aires, Parque Japonés, subterráneos y puerto de Buenos Aires.

Sinopsis: Un asesino de niñas -interpretado por Nathán Pinzón- es el eje de la trama, en torno a la cual desfilan personajes de los bajos fondos: mendigos, prostitutas, narcotraficantes, etc.

Título original: **Días de odio**.

Origen: Argentina

Estudios: Sifa.

Estreno: 3 de junio de 1954 (Astor, Roca y Suipacha).

Duración: 70 min. Blanco y negro

Calificación: Prohibida para menores de 16 años.

Dirección y encuadre: Leopoldo Torre Nilsson.

Interpretes: Elisa Christian Galvé (Emma Zunz), Nicolas Fregues (Plessner), Raúl Del Valle (marinero).

Guión: Leopoldo Torre Nilsson; sobre el cuento "Emma Zunz" de Jorge Luis Borges".

Fotografía: Enrique Walfisch.

Música: José Rodríguez Fauré.

Director general de producción: Sifa-Armando Bó.

Exteriores: Barrio de Barracas.

Sinopsis: Una joven (Galvé) parta vengar la muerte de su padre (de Pedro) pierde su virginidad con un marinero (del Valle) para luego acusar de violación al hombre (Fregues) responsable del fallecimiento de su progenitor.

Título original: **Barrio gris**.

Origen: Argentina

Estudios: Mapol.

Estreno: 27 de octubre de 1954 (Ocean).

Duración: 115 min. Blanco y negro

Calificación: Prohibida para menores de 16 años.

Dirección: Mario Soffici.

Interpretes: Carlos Rivas (Federico), Alberto de Mendoza (Claudio), Elida Gay Palmer (Rosita), Fernanda Mistral (Laura).

Guión: Mario Soffici y Joaquín Gómez Bas.

Fotografía: Humberto Peruzzi.

Música: Tito Ribero.

Jefe de producción: Carlos A. Parrilla.

Director general de producción:

Exteriores: Sarandí (Pcia. De Buenos Aires).

Sinopsis: La historia de Federico (Rivas) y Claudio (de Mendoza), amigos desde la niñez que, empujados por la miseria y la sordidez de la marginalidad, eligen el camino de la delincuencia.

Título original: **Ensayo final**.

Origen: Argentina

Estudios: Aladino.

Estreno: 4 de mayo 1955 (Metropolitan y Roca).

Duración: 86 min. Blanco y negro

Calificación: Inconveniente para menores de 16 años.

Dirección y encuadre: Mario C. Lugones.

Interpretes: Alberto Closas (Luis Rodríguez), Santiago Gomez Cou (Julio Zoltini), Nelly Panizza (Thelma), Ana María Cassan (Marta Gómez).

Guión: Ana María Nieto Arana; sobre historia de Herbert y Maret.

Fotografía: Américo Hoss.

Música: Vlady.

Jefe de producción: Ángel Zavalía.

Director general de producción:

Exteriores: Plaza San Martín y Puerto de Buenos Aires.

Sinopsis: Al presenciar en forma casual el ensayo de un mago (Gómez Cou) con su esposa (Panizza), un obrero (Closas) cree haber sido testigo de un asesinato. Decide investigar y termina enamorándose de la mujer, lo que provocará que el ilusionista, movido por los celos, la asesine.

Tabla 1: Factores estructurales de la organización narrativa según niveles de análisis

	Existentes	Acontecimientos	Transformaciones
	Personajes	Acciones	Transformación
Nivel fenomenológico	Persona	Comportamiento	Cambio
Nivel formal	Rol	Función	Proceso
Nivel abstracto	<u>Actante</u>	Acto	Variación estructural

Tabla 2: Categorías correspondientes al nivel abstracto de análisis de la narración

		ACONTECIMIENTOS	TRANSFORMACIONES	
Nivel abstracto	Acto	Enunciado de estado / de hacer	Variación estructural	saturación
		1) <u>performance</u>		inversión
		2) competencia		sustitución
		3) mandato		suspensión
		4) sanción		estancamiento

Tabla 3: Porcentaje de películas policiales producidas por año

Año	Films	Policial	Policial (%)
1941	47	4	9%
1942	56	8	14%
1943	36	1	3%
1944	24	4	17%
1945	23	1	4%
Total	186	18	10%

Año	Films	Policial	Policial (%)
1946	32	6	19%
1947	38	9	24%
1948	42	6	14%
1949	47	10	21%
1950	58	10	17%
Total	217	41	19%

Año	Films	Policial	Policial (%)
1951	55	12	22%
1952	35	7	20%
1953	39	8	21%
1954	44	13	30%
1955	43	11	26%
Total	216	51	24%

Año	Films	Policial	Policial (%)
1956	36	9	25%
1957	15	1	7%
1958	32	9	28%
1959	23	3	13%
1960	31	8	26%
Total	137	30	22%

Tabla 4: Categorías Sociohistóricas

Año	Título	Represent. del delincuente (atributos)	Represent. de la Inst. policial (atributos)	Visión social (pasado/presente bienestar/denuncia optimista/desilusión)	Referencias políticas
1947	A sangre fría	negativos	positivos	presente / bienestar	Inspección de Higiene del Estado
1948	La muerte camina en la lluvia	negativos	negativos	presente / bienestar	no
1948	Pasaporte a Río	ambiguos	negativos	presente / desilusión	no
1949	Apenas un delincuente	negativos	positivos	pasado / denuncia / desilusión	Leyendas aclarando que sucedió en un tiempo pretérito
1949	Morir en su ley	negativos	positivos	presente / bienestar / optimista	Parlamentos a favor de la institución policial
1949	Danza de fuego	negativos	positivos	presente / bienestar	no
1952	Si muero antes de despertar	negativos	positivos	presente / bienestar	no
1952	Deshonra	negativos	positivos	presente / bienestar	Discursos propagandístico
1953	El vampiro negro	negativos / ambiguos	ambiguos / negativos	presente / denuncia / desilusión	Leyenda aclarando que los hechos no están relacionados con
1953	Mercado negro	negativos / ambiguos	positivos	presente / bienestar	Retrato de Perón en la comisaría / parlamentos a favor de la institución
1954	Días de odio	negativos	sin atributos	presente / desilusión	no
1954	Barrio gris				Prólogo y final moralizantes.
1955	Ensayo final	negativos	sin atributos	presente / bienestar	no

Tabla 5: Categorías Semióticas I

Año	Título	Héroe (protagonista)	Mandato (deseo / deber)	Sanción (recompensa / castigo)	Clausura del relato (orden reinstaurado / desequilibrio)
1947	A sangre fría	delincuente	deseo	castigo	orden reinstaurado
1948	La muerte camina en la lluvia	policía	deber	recompensa	orden reinstaurado
1948	Pasaporte a Río	delincuente	deseo	castigo (muerte)	orden reinstaurado
1949	Apenas un delincuente	delincuente	deseo	castigo (muerte)	orden reinstaurado
1949	Morir en su ley	policía	deber	recompensa	orden reinstaurado
1949	Danza de fuego	delincuente	deseo	castigo	orden reinstaurado
1952	Si muero antes de despertar	niño	deber	recompensa	orden reinstaurado
1952	Deshonra	enfermera	deseo	castigo	orden reinstaurado
1953	El vampiro negro	policía	deber	recompensa	orden reinstaurado / no hay final feliz
1953	Mercado negro	policía	deber	recompensa	orden reinstaurado
1954	Días de odio	obrero	deber	recompensa	orden reinstaurado / no hay final feliz
1954	Barrio gris	lumpen	deseo	castigo	orden reinstaurado / no hay final feliz
1955	Ensayo final	obrero	deseo	castigo	orden reinstaurado / no hay final feliz

Tabla 6: Categorías Semióticas II

Año	Título	Valores y Mensaje	Orden del relato	Variación estructural	Tipode Narración
1947	A sangre fría	maniqueístas / pedagógicos / moralizantes	lineal	saturación	fuerte
1948	La muerte camina en la lluvia	ambiguos	lineal	inversión	fuerte c/emergencia de débil
1948	Pasaporte a Río	ambiguos	lineal	saturación	fuerte c/emergencia de débil
1949	Apenas un delincuente	maniqueístas / pedagógicos / moralizantes	complejo	saturación	fuerte
1949	Morir en su ley	maniqueístas / pedagógicos / moralizantes	lineal	saturación	fuerte
1949	Danza de fuego	maniqueístas / pedagógicos / moralizantes	complejo	saturación / inversión	fuerte
1952	Si muero antes de despertar	maniqueístas / pedagógicos / moralizantes	lineal	saturación	fuerte c/emergencia de débil
1952	Deshonra	maniqueístas / pedagógicos / moralizantes	complejo	saturación / inversión	fuerte
1953	El vampiro negro	maniqueístas / pedagógicos / moralizantes	lineal	saturación	fuerte
1953	Mercado negro	maniqueístas / pedagógicos / moralizantes	lineal	saturación	fuerte
1954	Días de odio	ambiguos	lineal	saturación	fuerte c/emergencia de débil
1954	Barrio gris	maniqueístas / pedagógicos / moralizantes	lineal	saturación	fuerte
1955	Ensayo final	maniqueístas / pedagógicos / moralizantes	lineal	saturación / inversión	fuerte

Tabla 7: Representación del delincuente.

	Represent. del delincuente
Atributos positivos	0%
Atributos negativos	77%
Atributos ambiguos	8%
Atributos negativos/ambiguos	15%
Sin atributos / sin representación	0%

Tabla 8: Representación de la institución policial.

	Represent. de la inst. policial
Atributos positivos	54%
Atributos negativos	23%
Atributos ambiguos	0%
Atributos negativos/ambiguos	8%
Sin atributos / sin representación	15%

Tabla 9: Clausura del relato.

	Clausura del Relato
Orden reinstaurado	69%
Orden reinstaurado sin final feliz	31%
Desequilibrio	0%

	Visión social
Pasado / bienestar / optimista	0%
Pasado / desilusión / denuncia	15%
Presente / bienestar / optimista	62%
Presente / desilusión / denuncia	23%

Tabla 11: Referencias políticas.

	Referencias políticas
A favor del régimen	54%
En contra del régimen	0%
No hay	46%

Tabla 12: Valores y mensajes.

	Valores y mensajes
Maniqueístas / pedagógicos / moralistas	77%
Ambiguos	23%

Tabla 13: Protagonista, mandato y sanción.

	Protagonista Delincuente (31%)	Protagonista Policía (31%)	Protagonista Otros (38%)
Deber / recompensa	0%	31%	15%
Deseo / castigo	31%	0%	23%

Tabla 14: Variación estructural.

	Variación estructural
Saturación / inversión	100%
Otros	0%

Tabla 15: Régimen narrativo.

	Régimen narrativo
Fuerte	69%
Fuerte c/emergencia de débil	31%
Débil	0%