

IMÁGENES Y PÚBLICOS DEL CINE ARGENTINO CLÁSICO

Clara Kriger
(compiladora)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo



Instituto de Artes del Espectáculo

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Autoridades IAE:

Director: Dr. Jorge Dubatti

25 de mayo 217 3° piso
artesdalespectaculo@filo.uba.ar /
iae.institutos.filo.uba.ar

Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Decano: Lic. Mario L. Valiente

Vice decano: Msc. Jorge D. Tripiana

Secretario Académico: Juan Manuel Padrón

Secretario de Extensión: Rubén Darío Maidana

Secretaria de Investigación y Posgrado: Teresita M. Victoria Fuentes

Secretario General: Alcides Julio Cicopiedi

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Facultad de Arte

9 de Julio 430 / Pinto 399 3° piso – Tel-fax 54 (0249) 4422063 – 4440631
www.arte.unicen.edu.ar / Código postal: 7000 - Tandil
Buenos Aires - Argentina

**IMÁGENES Y PÚBLICOS
DEL CINE ARGENTINO CLÁSICO**

Kruger, Clara,

Imágenes y públicos del cine argentino clásico / Kruger, Clara ; Javier Campo ; Daniel Giacomelli. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018.
246 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-950-658-454-2

1. Historia. 2. Cine Argentino. 3. Estudios. I. Campo, Javier II. Giacomelli, Daniel III. Título
CDD 791.430982

Diseño de Tapa: Mariano Schettino

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN 978-950-658-454-2

Impreso en los Talleres Gráficos de



Carlos Tejedor 2815
Vicente López
Prov. de Buenos Aires

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio sin expresa autorización del editor.

INDICE

Agradecimientos

7

Prólogo

Javier Campo

Primera Parte – Imágenes del cine clásico argentino

Intertextos, préstamos y estilo en *Historia del 900* de Hugo Del Carril
Diana Paladino

El mundo rural en el cine argentino. Transposiciones y polifonías
Elina Tranchini

La representación del criminal en el *film noir* argentino desde 1942 hasta 1956
Daniel Giacomelli

Los “turcos” en el cine argentino de los años 40.
El estereotipo del inmigrante sirio-libanés
Diego Agustín Ferreyra

Mecha Ortiz: la primera *femme fatale* del cine argentino.
Entre la ambigüedad de la Mireya y la araña
Denise Pieniazek

Segunda Parte – Públicos del cine clásico argentino

Estudios de públicos de cine argentino en el período clásico.

Alcances y métodos de la investigación

Clara Kriger

Construir una Buenos Aires moderna, entre lo material y lo imaginario. Espacios y agentes modernizadores en el surgimiento del cine industrial (1933-1942)

Sonia Sasiain

Clemente Lococo y la exhibición cinematográfica

en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos de la etapa industrial

Cecilia Gil Mariño, Alejandro Kelly Hopfenblatt, Sonia Sasiain

Aproximaciones a la presencia del cine argentino en las carteleras porteñas en los primeros años de producción industrial

Alejandro Kelly Hopfenblatt, Emiliano Aguilar,

Virginia Carrizo, María Eugenia Lombardi

Una aproximación a la conformación de los públicos

en los comienzos del cine sonoro argentino

Clara Kriger, Camila Belén Mollica, Noemí Duschkin, Denise Pieniazek

Ir al cine en Buenos Aires en los años del cine clásico.

Apuntes para la construcción de un archivo de los públicos

Cecilia Nuria Gil Mariño, Joaquín Aras, Marina Gurman,

Milagros Villar, Soledad Velasco

Autores

ANEXOS

A - Cartografía de salas de cine en la ciudad de Buenos Aires, 1938-1943

B - Listado de cines existentes en la ciudad de Buenos Aires en 1938

La representación del criminal en el *film noir* argentino desde 1942 hasta 1956

Daniel Giacomelli

Introducción

Desde inicios de la década de 1940 y en especial desde 1944 hasta 1950, se produce en el cine norteamericano lo que algunos autores franceses (Borde y Chaumetón, 1958) dieron en llamar *film noir* o cine negro. Este ciclo de películas fue identificado en una primera instancia por la presencia de una serie de dispositivos formales entre los que se pueden señalar “sombras que ocultan parcialmente el decorado y los rostros, picados de perspectivas agudas que fragmentan el decorado, noche lluviosa y neblinosa que transmite un sentimiento desestabilizador...” (Simsolo, 2009: 16). Por otro lado, Mark Conard (2007: 17) indica que el cine negro es un tono vinculado a “la inversión de los valores tradicionales y la pérdida de sentido de las cosas”.

En ese sentido, se puede considerar que en Argentina, durante la década de 1940 y hasta mediados de la década de 1950 comienza a darse un apogeo en la publicación literaria, en gran parte debido a la popularidad del género policial (Campodónico, 2016). Asimismo “A este apogeo de la industria editorial en el rubro ‘literatura policial’, paralelamente se eslabona el ingreso en escena (...) de los emblemáticos títulos que vertebrarán al denominado *film noir* (...) Las productoras locales no serán indiferentes a este singular fenómeno –también sobre fines de los años 40– al inicio de un breve ciclo de filmes policiales” (Ibídem: 171). Paralelamente, como menciona Emilio Bernini (2016: 185) “el cine argentino, aun industrial, debió negociar, en términos estéticos y políticos (...) con Hollywood, para

transponerlos a las condiciones de producción de una industria proporcionalmente más modesta y a una cultura heterogénea”.

Así es como las obras cinematográficas de género policial tuvieron que ser transpuestas a un contexto de producción en el cual el melodrama era la materia prima a través de la que se moldeaban los contenidos de los medios tanto en música, literatura y cine:

El melodrama era algo omnipresente en la cultura de masas de la época. Tanto su estética del exceso emocional como su visión maniquea de una sociedad dividida entre ricos y pobres eran evidentes en cada medio y en casi todos los géneros. La cultura masiva melodramática diseminaba una imagen de una Argentina estratificada de manera rígida que contrastaba marcadamente con la estructura de los barrios porteños, compleja y fluída en términos de clase. (Karush, 2013: 185)

Dentro de esa coyuntura, podemos vislumbrar la manera en que el cine argentino, caracterizado en ese entonces por un alto contenido melodramático evoluciona a partir de la inclusión de la tonalidad *noir* y da como resultado concepciones de personajes complejas donde la criminalidad toma valores particulares.

Desde su primera caracterización de este estilo, Borde y Chaumetón coincidieron en que el universo y los protagonistas del film *noir* conformaban un cúmulo de ambigüedad moral. Noel Simsolo (2007: 277) menciona que los personajes “se caracterizan en ese caso por una crueldad bárbara, un cinismo desencantado, una codicia sin paliativos y una rebeldía de carácter ideológico. El maniqueísmo está menos afirmado. La angustia vital los convierte en personajes negativos, antihéroes o perdedores sin ilusiones”.

Es así que, en muchos casos, los protagonistas de las obras que componen la categoría de film *noir*, se embarcan en un rumbo de criminalidad y delincuencia, dejando por detrás una vida de moralidad para dejarse llevar por impulsos de otro tipo.

Para los propósitos de este trabajo, nos enfocaremos en cómo se caracteriza al criminal en películas de género policial en Argentina durante las décadas de 1940 y 1950. Abordaremos los films *Historia de crímenes* (1942) de Manuel Romero, *Captura recomendada* (1950) de Don Napy y *Los tallos amargos* (1956) de Fernando Ayala.

Para llevar a cabo el análisis haremos uso de bibliografía que compila las visiones sobre los delincuentes y criminales desde finales del siglo XIX

hasta mediados del siglo XX. Las posturas científicas sobre la marginalidad social se encaminaron hacia la elaboración de una “teoría de la degeneración”, dentro de la cual la figura del criminal era uno de los ejes de mayor importancia. Al mismo tiempo nos enfocaremos en la manera en que las instituciones estatales observaron la criminalidad en la sociedad y el modo en que a través de la institucionalización de ciertas teorías se intentó llevar a cabo un determinado orden social. Por último, será de importancia evaluar la manera en que los medios periodísticos inciden sobre la opinión pública en temáticas referidas a la criminalidad con el fin de comprender qué uso tuvo esa categoría por parte de los discursos masivos.

El criminal como degenerado

Hacia finales del siglo XIX la Nación Argentina era un joven país dedicado a expandir su territorio a través de un incremento en la población de las zonas más alejadas de la capital. Para ello, resultó de suma importancia organizar la población a través de la esperanza sarmientina de reclutar inmigrantes europeos, que conviertan a la incipiente patria en una gran nación. En ese sentido un nuevo orden que lleve a cabo políticas de organización poblacional sería necesario, y aquellos encargados de llevar adelante esa tarea fueron los miembros de una clase política científica y “medicalizadora”.

Con la llegada de diversos grupos inmigratorios se construye una “nueva y muy heterogénea sociedad argentina [que] se atesta de *aberraciones* físicas y morales, de *engendros* definidos por la dirigencia gobernante con categorías de Otro enfermo” (Ferro, 2017: 21). El centro donde se formaban los médicos que estudiarían aquellos componentes “negativos” de la sociedad sería la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Buenos Aires. A partir de las enseñanzas de las escuelas francesas y Lombrosianas de criminología, la élite médico-política concebiría una manera local de definir al *degenerado* y cómo la degeneración puede devenir en conductas criminales.

Por un lado, la escuela Lombrosiana definía, a través de la frenología y la fisionomía, cómo la presencia de rasgos físicos y psicológicos una persona podía dar lugar a personas anormales que tendieran al delito. Esta teoría sería ampliada por otros antropólogos que, mediante la teoría del atavismo, indicarían que los criminales presentan rasgos del hombre primitivo.

Por el otro, la escuela francesa, que tiene en su cabeza a Alexandre Lacassagne, mantiene entre sus principales diferencias con la escuela “positiva” promovida por Césare Lombroso, la noción de que el criminal no es una persona que posee rasgos distintivos que provienen de sus antepasados, sino que buscan definir al delito como “un fenómeno sociológico e histórico negando rotundamente los factores antropológicos” (Ferro, 2017: 131).

La mayor parte de los médicos que devinieron en criminólogos en Argentina coincidieron en adaptar las teorías de la *Scuola* lombrosiana al entorno en que se encontraban. Entre los casos más importantes podemos encontrar los trabajos de Benjamín Solari, Pedro López Anaut, Abel Sonnenberg (todos ellos egresados de la carrera de medicina de la Universidad de Buenos Aires) y José Ingenieros. Sin embargo, la propuesta más importante basada en esas teorías fue elaborada por Octavio Bunge, quien llevó a cabo un desarrollo sobre distintas tipologías de degeneración.

Bunge, para quien “todos los procesos de la educación se desenvolverán entre tres entidades-base: individuo, sociedad y progreso” (Ferro, 2017: 78), elabora tres leyes fundamentales de la educación. Sobre la primera y la segunda (basadas en la continuidad y la universalidad) no nos detendremos, pero sí haremos énfasis en la tercera, la ley de especialidad, que puede plantearse (en sus propias palabras) como que “la educación debe dirigir sus esfuerzos singulares á dar el máximum de desarrollo posible á aquella ó aquellas facultades ó tendencias innatas que mayormente sobresalgan en el individuo y caractericen su personalidad.” (Ibíd.: 79)

Para hablar de aquellas *tendencias innatas* cuyo desarrollo resulte inconveniente para los *finés lógicos de la evolución social*, Bunge se sirve de la teoría de la degeneración de dos autores: Magnan y Esquirol. Basándose ambos en la obra de Bénédicte Auguste Morel (quien advertía una coincidencia entre la “lucha por la vida” darwiniana y el mito del ángel caído en el Génesis), el primero clasifica a los degenerados mentales en cuatro grupos: idiotas, imbeciles, débiles de espíritu y degenerados simples o superiores. En su clasificación, Bunge reúne a los idiotas, imbeciles y débiles de espíritu dentro de la categoría de “inferhombres” y a los degenerados *simples* o *superiores* los define como “degenerados medios”, y haciendo referencia al segundo autor, Esquirol, quien se basa en el uso del lenguaje para entender a la degeneración, define a quienes hacen uso de un “lenguaje infinitamente más rico y más expresivo que el de los hombres normales mejor constituidos” como superhombres o “degenerados superiores”.

Este último tipo se caracteriza por ser “portador de un conjunto de fenómenos mórbidos como impulsividad, perfidia, alucinaciones, persecuciones, delirio poético o hipocondría” (Ferro, 2017: 83). Para Bunge, el superhombre y el inferhombre son seres excepcionales con características especiales; el primero sobresale en la sociedad por sus ideas, pero a la vez rechaza las sugerencias externas prefiriendo auto-educarse, mientras que el segundo no posee –según el autor- las capacidades para adquirir ideas, siendo refractario a ellas. Por esta razón es que Bunge considera que el destino de los inferhombres se reduce a la prisión o al manicomio.

El autor dedica parte de su estudio a definir los rasgos de aquellos degenerados cuyas marcas identificatorias serían difíciles de distinguir. En esa categorización considera que “impulsividad, daltonismo moral, exhibicionismo, sugestionabilidad y desarrollo irregular” (Ferro, 2017: 94) son los factores que definen el carácter de los degenerados medios. A partir de la impulsividad derivada de la baja voluntad y de la endeble moral de esos individuos, emerge un exhibicionismo de la palabra y, a la vez, una marcada sugestionabilidad, que provocarían que el degenerado (según Bunge) no cuestione sus propias decisiones ni acciones.

Quizás el detalle más fuerte del estudio de Bunge se encuentra en la fundamentación de las causas por las cuales se extiende la degeneración. De acuerdo al autor, los continuos avances de la ciencia médica y el progreso de la sanidad en las ciudades y países modernos:

En efecto, la cirugía, la terapéutica y la antisepsia han adquirido tan pasmosos adelantos en los últimos tiempos, que la mortalidad disminuye día á día. Se conserva la vida de los enfermos más graves. Se da al sietemesino más débil una vida de incubación artificial. Se curan ó estancan las enfermedades más peligrosas. Esas enfermedades y deficiencias orgánicas mataban, en épocas antiguas, rápidamente. Los enfermos se eliminaban por sí mismos. Hoy se conservan para sí y para la generación. (Ferro, 2017: 87)

Es así que, según Bunge, se elimina el proceso darwiniano de selección natural de las especies en una sociedad que permite que los “degenerados relativos” pululen y se asimilen con aquellos ciudadanos “normales” que habitan Buenos Aires. “(...) los que portan estigmas ocultos y solo perceptibles por la autopsia, degenerados en su cuerpo psíquico más que en su cuerpo físico sobrevivirán simulando normalidad.” (Ferro, 2017: 89).

La simulación había ya sido un tema determinante en los estudios de criminología de cambio de siglo. José Ingenieros en 1900, y posteriormente José María Ramos Mejía dedicarían sus tesis¹⁴ a estudiar la manera en la que aquellos miembros de la sociedad menos provistos de habilidades físicas y psíquicas se mimetizan con el resto para superar dificultades, en un intento de aplicar elementos de la teoría darwiniana de la supervivencia de las especies al ámbito social humano. De acuerdo a Ingenieros, todos los hombres son simuladores, “pero el problema radica en los sujetos en los cuales la simulación es el recurso dominante, es decir, cuando el acto se ha hecho patológico en el individuo en su propia lucha por la vida” (Ferro, 2017: 42).

Para cerrar este apartado podemos considerar que, en las esferas de la medicina legal y la criminología de cambio de siglo en Argentina, la figura del criminal más peligroso es entendida como una persona (en general de género masculino) que posee rasgos físicos vinculables a lo que los seguidores de las teorías lombrosianas entendían como “atávicos”, cuyo desarrollo hacia la adultez no fue marcado por una escolaridad fuerte, y que utiliza la simulación para aparentar formar parte de aquellos grupos de individuos que son parte activa de los progresos de la sociedad. Debemos también tener en cuenta que, para aquellos que elaboraron estas teorías, aquellos degenerados que devienen en criminales encuentran su vocación dentro de los entornos en los que se vinculan con otros criminales y con los vicios, y que por su baja voluntad de mejora y su “daltonismo” moral no optarían por tomar una salida más “civilizada” a sus problemas. El criminal de estos textos “es el sujeto hedonista y racional, libre y bien informado sobre las leyes claras de su comunidad, que toma la decisión responsable de violarlas” (Caimari, 2010: 35).

Los criminales en el periodismo

Hacia mediados de la década de 1930 existía en la opinión pública de la ciudad de Buenos Aires una tendencia a creer que las prácticas delictivas incrementaban exponencialmente. Si bien esta creencia podría estar fundamentada en los altos índices de inmigración correspondientes a los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, los registros

¹⁴ Ingenieros, J. *Simulación de la locura por alienados verdaderos* (1900), Ramos Mejía, J. M. *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.

estadísticos cuentan otra historia: los índices de delictividad en Buenos Aires se mantienen estancados en el mismo número teniendo en cuenta la proporción de habitantes que componen la prueba: “¿Recrudescimiento de la criminalidad? Las cifras sugieren, más bien, amesetamientos, años de sosegado contrapunto frente a los grandes picos estadísticos que acompañan la revolución urbana en las primeras dos décadas del siglo” (Caimari, 2012: 30).

El verdadero cambio que se da en ese terreno corresponde, sin embargo, a las nuevas prácticas delictivas. Se observa un incremento en el perfil de los crímenes, marcado en gran parte por la modificación en el carácter de los homicidios: las armas blancas dejan de ser mayoritariamente el elemento crucial para dar paso a las armas de fuego y los automóviles. Este nuevo tipo de delito tiene alta visibilidad social y cuenta con una gran posibilidad de espectacularización. El auto como elemento fundamental del progreso tecnológico da cuenta de una posibilidad de ascenso social, siendo parte del incipiente fetiche del consumo que marcaría gran parte del siglo XX. (Ibíd)

Progresivamente, el auto estandarizado comienza a formar parte de las noticias criminales en los periódicos de la ciudad: “‘Perdió el rastro del auto 350’, ‘Buscan un auto sospechoso’, ‘Fue hallado el automóvil que se empleó en el asalto’, ‘Se dice de un auto fantasma’, ‘Por allí pasó la *voiturette*’, ‘El automóvil ocupado por los asaltantes es un Studebaker’. Pieza central de la pesquisa, el auto es el nuevo sujeto de la crónica policial” (Caimari, 2012: 38).

Con respecto a las armas de fuego, desde inicios del siglo XX la regulación legal no contaba con mandamientos firmes acerca del consumo y uso de dichos artefactos. Así como el ascenso de la popularidad y consumo de automóviles se incrementaba año tras año, también lo hacía la accesibilidad a las armas de fuego: “(...) la Primera Guerra Mundial produce un salto en el diseño y fabricación de armas rápidas y precisas. Cuando el conflicto todavía no ha finalizado, la tecnología desarrollada para producir ese arsenal ya desliza su foco de atención del campo de batalla a la sociedad, e impulsa así la expansión de un mercado a precios más accesibles que nunca” (Caimari, 2012: 45-46).

Se hace evidente en el período que abarca los primeros años del siglo XX hasta la década del '40 una preeminencia en los crímenes violentos, con homicidios perpetrados con armas de fuego y accidentes provocados por el manejo imprudencial de los automóviles. Estos elementos serían los que provocarían que la opinión pública -influenciada por la prensa gráfica que utilizaba estos elementos para elaborar crónicas periodísticas que

espectacularicen los sucesos acaecidos en esos actos delictivos- considere que se vivía en medio de un ambiente de olas delictivas sucesivas.

A partir de la unión entre texto e imagen, los nuevos periódicos de formato tabloide¹⁵ y los nuevos *magazines* ilustrados como *Caras* y *Caretas* explotaron las posibilidades de la inmediatez de la información para llevar a los lectores la mayor cantidad de detalle acerca de los casos que incluían actos de violencia. En efecto, si el periódico no podía obtener las fotos reales de la escena del crimen, los miembros de la publicación se disponían a escenificar aspectos del accionar delictivo. En ese sentido, técnicas narrativas del cine son utilizadas como herramientas efectistas en el lector, dada su condición de ser “el medio que mejor describe el ambiente moderno de cambio y velocidad” (Caimari, 2012: 64).

Por otro lado, las publicaciones periodísticas fueron las que incursionaron en una primera instancia en la aplicación de las teorías positivistas para definir a los criminales:

Los mandatos profesionales del periodismo intersectaron, a su vez, con modas literarias (cultas y populares) en las que delito y pena eran temas de asidua frecuentación. Las crónicas policiales de la época —plenas de ecos literarios, científicos y tecnológicos— se superponían en muchos puntos con otro tipo de representación. La revista ilustrada *Caras y Caretas* incorporó un uso vanguardista de la fotografía de ladrones y policías. Luego, los diarios populares del nuevo siglo, como *Crítica*, tensarían las posibilidades de la crónica del crimen hasta sus últimas consecuencias, mezclando sus noticias con ficción y compitiendo con la radio. En los años treinta, ésta irrumpió como otro espacio de constitución de la relación entre el transgresor y público de oyentes reunido en torno al aparato. (Caimari, 2010: 166)

Desde el año 1900, Fray Mocho¹⁶ (como se lo conocía al periodista José S. Álvarez), incursionó en la elaboración de relatos de las desventuras de los “ladrones mansos” de la gran ciudad en su libro *Memorias de un vigilante*. La mirada que éste periodista abordó sobre el sujeto criminal era diferente a la que se promovía desde la criminología. La revista de Fray

¹⁵ El tabloide es un tipo de periódico con dimensiones menores que las ordinarias, que contiene fotogramas informativos.

¹⁶ José Seferino Álvarez fue un escritor y periodista argentino que escribió relatos costumbristas en clave humorística. Entre las tantas publicaciones en las cuales escribió se encuentra *Caras y caretas*, revista que ayudó a fundar.

Mocho se acercaba a estos sujetos desde una perspectiva más bien etnográfica, que se distinguía de las explicaciones medicalizadoras y psicológicas que los criminólogos defendían. A partir de cierto costumbrismo en los relatos y notas que se centraban en el ladrón manso, la caracterización de éste personaje tenía un tinte de cariz casi sociológico.

Por otro lado, la mirada antropométrica y antropológica criminal que promovían los criminólogos lombrosianos encontró su representación en otros periódicos como *La Vanguardia* y *La Nación*. Entre sus páginas pueden encontrarse frases como “El tipo criminal –ex postfacto– como lo entendemos nosotros, puede hallarse sin esfuerzo en tres de los cuatro asesinos. (...) presentan rasgos claros, visibles al ojo más inexperto. Tienen materia prima, como diríamos vulgarmente; son sin duda alguna criminales nativos, por tendencia irrepreensible, por constitución” (Caimari, 2010: 189). Mientras las teorías lombrosianas iban dejando de ser aceptadas y profundizadas en el terreno científico, la prosa periodística adoptaría ese léxico, apelando al sentido común del lector.

Con el correr de los años, los términos que había acuñado la antropología criminal fueron apropiados por el sentido común a través del uso profano que hicieron de ellos los diarios y revistas. En ese sentido, la medición de rasgos faciales y corporales fue utilizada para definir las personalidades y caracteres de figuras de la política y la cultura de la Buenos Aires de principios de siglo.

Además de la exageración con fines espectaculares de los relatos criminales, la prensa gráfica de la época tomaba posicionamientos acerca del accionar de las fuerzas del orden y los delinquentes. En particular desde el diario *Crítica*, el cual se autoidentificó como defensor de los intereses de los sectores populares frente a las clases propietarias, se podía vislumbrar una postura que ponía en tela de juicio la persecución de los criminales por parte de las fuerzas de la ley. Otra publicación que denunció los abusos y torturas de las fuerzas policiales en las comisarías fue el diario *La Razón*. Es entonces que se vislumbra en estos periódicos un atisbo de denuncia social, para acusar las fallas en que la policía y las instituciones penitenciarias incurrieron.

Hemos intentado trazar un recorrido que iría desde la concepción médico-legal de la definición del “degenerado” como miembro de la sociedad argentina desde inicios del siglo XX, pasando por la incorporación de estas temáticas a la problemática criminológica, alcanzando el punto en que su terminología y su lógica (antropométrica y lombrosiana) es incorporada al lenguaje de los medios de comunicación masivos. Con el

ingreso de esas concepciones al mundo de los periódicos y la radio, la opinión pública habría definido qué tipos de ciudadanos argentinos serían aquellos que estaban destinados a ser catalogados como anormales o delinquentes. De ese modo intentaremos ver cómo el cine *noir* de mediados de los '40 en Argentina produce representaciones del criminal en sus películas y cómo éstas dialogan con aquellas representaciones originadas en la ciencia y luego popularizadas por los medios periodísticos.

El recorrido de la figura del criminal en tres films

El film de 1942 *Historia de crímenes* (Manuel Romero) presenta a Enrique Mendel (interpretado por Narciso Ibáñez Menta), un banquero a punto de jubilarse que fue soltero durante toda su vida. Una noche, acompañando a su sobrina y al novio de ésta a un teatro de revistas, conoce a Lucy, una bailarina que trabaja allí, y se obsesiona con su belleza. Al no ser correspondido con su afecto, Enrique decide cometer una serie de asesinatos con el fin de llamar la atención de Lucy, amenazándola a ésta con que, si no le corresponde, continuará su matanza. La historia es enmarcada por la narración de Enrique, quien se encuentra en su celda esperando a que sea efectiva su condena de pena de muerte, y decide realizar una confesión frente a testigos del caso, querellantes, el juez y abogados, dando inicio a un flashback que llega hasta la última escena del film.

El desarrollo del film muestra la lineal progresión con la que Enrique adopta su verdadera identidad como asesino en serie, llevando a cabo un descenso en su escala moral. Uno de los temas que aborda la película es el interrogante acerca de por qué un hombre adulto no encuentra compañía, y es así como en la obra encontramos escenas como una que sucede cerca del comienzo del film en el que María, la empleada doméstica, le expresa a Mendel y a su sobrina que desconfía de “la honradez de los solterones”. Consecuentemente, luego de que Mendel descubra que Lucy no accederá a sus intentos de cortejarla, el banquero decide asesinar a María, indicándole que él siempre fue un monstruo, pero que los últimos hechos provocaron que su verdadera naturaleza emergiera de sí mismo.

A medida que avanza la película encontramos que los rasgos faciales del personaje de Mendel se acentúan cada vez más, a la manera del caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde, aunque en la narración de este film no encontramos una dualidad en el personaje de Mendel, sino que es una progresiva transformación del mismo personaje en lo que la vida en sociedad lo forzó a ocultar. Es así que podemos distinguir en esta obra la importancia

de la simulación (que había sido estudiada por José Ingenieros) en el desarrollo del personaje de Mendel. Además de llevar a cabo dicho simulacro de “hombre honrado”, en escenas posteriores del film Mendel finge necesitar la firma del novio de su sobrina, quien es gerente del banco en que trabaja Mendel, para así llevar a cabo una estafa, y a continuación asesina a este personaje, acomodando todas las piezas de la escena del crimen para aparentar que fue un suicidio. Mendel lleva aún más adelante su simulación, al extender su plan macabro hasta la última escena del film, momento en que la narración regresa a su espacio inicial, la celda del condenado. Al finalizar su *racconto*, el asesino intenta matar a Lucy, exponiendo que su enfermedad y su cercanía a la muerte eran solamente excusas para poder estar cerca de la bailarina y realizar su cometido final.

Historia de crímenes presenta entonces, cualidades temáticas que remiten a los postulados expuestos por las teorías positivas de la escuela italiana de Césare Lombroso: el criminal no sería producto de las condiciones y diferencias sociales, sino que biológicamente reuniría las condiciones psicológicas, en gran parte heredadas genéticamente y en menor medida acentuadas por la vida en sociedad, que lo llevan por el camino de la degeneración y el delito. El criminal en esta película vive ocultando al mundo y a otros ciudadanos su condición de delincuente, simulando llevar adelante una vida honrada. Cabe destacar que el film hace hincapié en exponer los detalles de cómo comete los crímenes el protagonista, aspecto que podemos vincular al exceso de detalles que las revistas y periódicos que incluían secciones dedicadas a los crímenes, en las que se explicaban con lujo de detalles los *modus operandi* de los criminales. En efecto, Gervasio, uno de los personajes secundarios de la película, quien es un fanático de las novelas policíacas y lleva adelante la investigación (de manera extraoficial) de los crímenes de Mendel, se fascina por saber los detalles con los que los criminales de sus novelas cometen los asesinatos.

Por otro lado, *Captura recomendada* (Don Napy, 1950) expone visiones de los delincuentes que difieren respecto de lo observado en la obra anterior. En ese sentido, el argumento del film se enmarca en tres relatos evocados por el inspector Campos (interpretado por Eduardo Rudy), quien es condecorado por su servicio a las fuerzas policíacas de la Policía Federal. Luego de la ceremonia, un policía novato le solicita que le comente cómo se desarrolló su carrera en la fuerza, y allí es cuando comienza Campos a brindar su visión respecto de los casos de los que formó parte. De todos modos, cuando los relatos tienen lugar, la perspectiva desde la cual son

evocados se transfiere a una omnisciencia, a partir de la cual el espectador puede reconocer la visión, no sólo de las fuerzas policiales, sino de los delincuentes que protagonizan estas historias.

El primer relato del film cuenta sobre cómo se desbarató una banda de estafadores, que conducían a sus víctimas a jugar partidas de póker en las cuales aquellos que no estaban al tanto de las tretas de estos delincuentes perdían todo su dinero. La estrategia de estos delincuentes para conseguir la atención de sus víctimas era a través de la publicación de avisos de ventas de propiedades que en realidad los miembros de la banda alquilaban, y luego a través del rol que juega una de las integrantes de la banda: una joven mujer que simulaba ser la esposa de uno de los integrantes y seduce a los hombres que llegan al supuesto inmueble en venta. En este relato es importante destacar cómo todos los miembros de la banda fingen ser personas completamente diferentes a quienes realmente son: el grupo se hace pasar por una influyente familia del barrio de Recoleta, donde la madre sería la dueña de una importante fortuna, y el médico que los visita dice ser una importante figura en su círculo.

El segundo relato corresponde a la historia de un relojero que organiza una red de tráfico de cocaína desde el exterior. El personaje, interpretado por Nathán Pinzón, mantiene una doble vida, representada en la puesta en escena del film a través de la presencia de los dos espacios en los cuales lleva a cabo sus distintas labores: en la planta baja del edificio del cual es dueño tiene su local comercial donde atiende a sus clientes, y en el sótano del local es donde mantiene el depósito de cocaína y donde lleva a cabo las tareas ilegales junto a un grupo de gente. El director del film aprovecha la expresividad del rostro de Pinzón para darle un doble carácter a este personaje: cuando atiende su local extiende una sonrisa en toda su cara, pero cuando se dirige al sótano, rápidamente cambia su expresión para mostrar una de desdén.

Durante el mismo relato se hace hincapié en la investigación llevada a cabo por las fuerzas policiales, haciendo uso de la mayor parte de artilugios tecnológicos de avanzada con los que la Policía Federal contaba en ese entonces. Como parte de los avances (no tecnológicos) de los que ostenta en su relato el inspector Campos, se narra en este relato una visita a un bar, el cual –según lo que expresa Campos– es frecuentado por delincuentes. Cuando el narrador protagonista anuncia eso comienza una seguidilla de primeros planos, durante los cuales la voz en *off* enuncia que “todo hacía sospechar que en este local se traficaba con droga, no había más que observar a los clientes para comprobarlo”. En esta escena comprobamos la

fuerza que aún tenían las teorías lombrosianas en la opinión pública y en las fuerzas policiales. Se ven rostros orientales, ojos desorbitados, rasgos fuertes y personas que mientras están paradas oscilan.

Como tercer acto del film se narra la historia de Navarro (interpretado por Ricardo Trigo), un asaltante de bancos que comete una serie de crímenes que tienen su origen en una fuga frustrada luego de haber realizado con su banda un golpe a un banco. La caracterización de este personaje se da exponiendo los espacios que recorre día a día, en su barrio, con sus familiares, en su habitación. Podemos distinguir un recorrido que, en cierta medida, le permite al director de la película explicar las razones por las cuales el personaje de Navarro comete este crimen. El salario que no alcanza, las condiciones de vida precarias, y la necesidad de escapar de entornos difíciles aparentan ser las razones por las cuales el personaje de Navarro lleva a cabo sus acciones.

En esta historia entra en juego un elemento que pudimos comprobar que formaba parte del periodismo sensacionalista de la década del '30: el uso de automóviles en los asaltos. La vertiginosidad de esas máquinas son las que conducen en una fuga fatal a Navarro, quien, al chocar su vehículo, desciende de éste y es abatido por el inspector Campos en una escena que roza lo martirizante.

En líneas generales, la obra de Don Napy tiene un carácter fuertemente moralista. Forma parte de una trilogía, junto a *Camino al crimen* (1951) y *Mala gente* (1952), realizada por el mismo director, que Fernando Martín Peña (2012: 100) consideró como parte de un ciclo definido como “Policial botón”: “un cine obsecuente con la institución policial”. Clara Kriger expresa que en ese período “Las tramas de las piezas locales promovían a las fuerzas policiales que se mostraban en las pantallas y promovían su eficiencia y su modernización. (...) No se sabe hasta qué punto las instituciones enaltecidas colaboraban en estos filmes, pero sin duda daban su aval” (2009: 143). Sin dudas, *Captura recomendada* es uno de los filmes que mejor caben en esa descripción. Si bien no se puede hablar de que *Captura recomendada* sea una película de propaganda, sí se podría considerar que se toma al criminal, su accionar, sus orígenes y consecuencias, como un elemento preocupante de la sociedad, dentro de la cual el Estado debe actuar para poder solventar ese problema, haciéndose presente a través de la institución policial. “(...) estas producciones simbólicas tienden a reforzar y legitimar el poder del estado al promover la imagen de un estado moderno que, mientras protege a la comunidad, castiga y educa adecuadamente a quienes violan la ley” (Kriger, 2009: 145).

El último film que abordamos en el análisis es *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956), adaptación de la novela homónima de Adolfo Jasca. Esta obra relata la historia de Gasper (interpretado por Carlos Cores), un periodista que ante la urgencia económica se asocia con Paar Liudas, un inmigrante de Europa del este, con el fin de crear una falsa escuela de periodismo por correspondencia. Con el paso del tiempo, Gasper comienza a sospechar que Liudas lo está estafando, y decide asesinarlo en la casa de su madre.

La estructura narrativa de la película está nuevamente planteada a través de un *flashback*, que se focaliza (como en el caso de *Historia de crímenes*) en la perspectiva del criminal. En este sentido la obra tiene rasgos psicoanalíticos, y cobra importancia en el transcurso del film una secuencia de sueños que sucede alrededor de los 20 minutos de película. En dicha secuencia se hacen presentes los efectos que tuvieron las influencias paternas y maternas en el protagonista, además del rol que cumplen el vínculo con el sexo opuesto y el dinero. Ya hemos trabajado sobre estos temas en esta película anteriormente (Giacomelli, 2014), pero aprovecharemos para reconocer cómo estos rasgos definen al criminal de una manera distinta a la que habíamos comentado en los dos films señalados anteriormente. En un primer lugar se ve una figura femenina acercarse a la cámara, que invita a Gasper a caminar junto a ella, acto seguido hace su aparición Liudas, quien interpone entre el protagonista y la mujer un muro con el símbolo “\$”, señalando así la ambición del protagonista. Inmediatamente, la escena es interrumpida por ruidos de disparos de cañones, y un hombre adulto ataviado como soldado alemán de la Primera Guerra Mundial mira a Gasper, quien lo sigue. Cuando Gasper toma la mano de este hombre se transforma en un niño, lo que nos permite inferir que esa figura es su padre; éste lo lleva por lo que parece ser un campo de batalla, y luego hacia una habitación en donde juegan con soldaditos de plomo. La madre de Gasper, a quien habíamos visto en la escena anterior al sueño entra a esta habitación y llama a Gasper, vemos yacer en un sillón al padre del protagonista, y posteriormente presenciamos el entierro de éste. A través de una sobrepresión de números comprendemos que va pasando el tiempo, y a medida que vemos esto, Gasper hace funcionar una máquina. Entra en escena nuevamente la madre de Gasper, con su pequeña hermana, la cámara apunta al protagonista, quien está armando una valija, y mientras hace esto, su madre abre una ventana, suena *La marsellesa* y la sombra de una multitud que porta banderas horroriza a Gasper, quien se despierta agitado.

Por un lado, si bien se pueden distinguir aspectos de la *scuola* italiana en esta representación, en tanto el protagonista contiene rasgos hereditarios que parecieran conducirlo a accionar de una manera violenta e impulsiva, Gasper lucha contra esos impulsos, poniendo en tela de juicio su carácter. Lo vemos al comienzo del film reaccionando físicamente ante una película bélica, y no pudiendo sentirse satisfecho luego de un encuentro con su pareja. La ciudad de Buenos Aires sofoca a Gasper, quien, siempre que recorre los espacios que tienen lugar en esa ciudad, se encuentra transpirando, agitado, con el ceño fruncido. El único lugar en el que encuentra paz es en la casa de su madre en Ituzaingó, localidad del Gran Buenos Aires.

Conforme avanza el film, Liudas le comenta a Gasper que el dinero que recaudan con la estafa que desarrollan será destinado a reubicar en Argentina a su familia y sus hijos, y varias veces durante la película es mencionado por el inmigrante el nombre de su hijo mayor, Jarvis. Agobiado por el trabajo y la ansiedad, Gasper comienza a desconfiar de Liudas, y, en un cabaret de la Capital, cree oír a su socio mofándose de su ingenuidad con una trabajadora del lugar. Gasper elabora un plan que consiste en enviar a su hermana y a su madre a Tandil por unos días, y en la casa de éstas asesinar a Liudas. Cuando lleva a cabo el crimen no advierte que con el cuerpo de Liudas también entierra unas semillas de una planta que sólo crecen en el país de origen de éste.

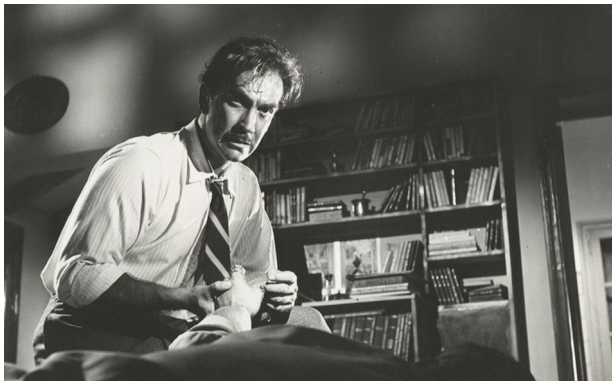
Sin expresarlo verbalmente, el protagonista de esta obra experimenta un cambio que se ve reflejado en su fisicalidad: desaparece la corbata, el sudor, el ceño fruncido, el andar tenso. Al poco tiempo recibe noticias de que Jarvis, el hijo de Liudas vendrá a la ciudad. Cuando éste llega, Gasper decide visitar a la mujer que acompañaba a Liudas en el cabaret, quien le expresa que Liudas consideraba a Gasper un buen hombre. El protagonista reconoce que por querer ser un hombre virtuoso cometió un error, y, mientras llega a ese descubrimiento, nota que Elena, la acompañante de Liudas, se había suicidado frente a él. Gasper hace una mueca de satisfacción, sabiendo que no hay nadie que conozca su secreto.

Cerca del final del film, cuando el plan de Gasper parece no tener falencias, Jarvis, quien ahora es pareja de la hermana del protagonista, reconoce en el patio de la casa de la madre de éste, una planta que solo crece en su país de origen, lo cual lo lleva a querer trasplantarlas a un lugar más adecuado. Mientras Jarvis cava, Gasper entra en pánico y se arroja a las vías del tren, terminando con su vida. Sin saber nada de lo que está sucediendo, Jarvis le comenta a su pareja que, al haberlas plantado a treinta centímetros

del suelo, las semillas pudieron prosperar e indica que “toda semilla plantada a más de un metro morirá”.

Reconocemos en este film una tendencia a recuperar el aspecto más psicológico de las teorías criminológicas lombrosianas, en tanto el protagonista de la película parece heredar de su padre un deseo de llevar adelante una batalla por la virtud de los hombres, reflejado en su violencia física. Por otro lado, el aspecto físico no representaría rasgo de delictividad alguno en la escala antropométrica que propuso años antes el sociólogo italiano ni sus seguidores. De todos modos, recordamos en el análisis de esta obra lo que exponía Carlos Octavio Bunge: “¡Desconfiad de esos degenerados que aparentan las formas del hombre normal y las luchas internas del superhombre! Son los más peligrosos.” (Ferro, 2017: 94). La frase que enuncia Jarvis al final de la película pareciera concordar con lo expuesto, dado que, si tomamos las semillas como aquellas influencias violentas en el carácter de Gasper, descubriremos que no yacían en lo más profundo, sino que estaban lo suficientemente cerca de la superficie como para salir a la luz.

Asimismo, consideramos que en este film se deja entrever una ambición existencialista en el protagonista, quien desde el comienzo se siente obstaculizado por la frustración que acarrea con su rutina, que lo lleva a una insatisfacción traducida en una búsqueda de sentido de la vida, de lucha por la virtud. El final fatalista de la película pareciera darle la razón a su búsqueda, demostrando que en su esfuerzo sólo encontrará futilidad.



Carlos Cores en *Los tallos amargos*

A modo de cierre

El recorrido que intentamos trazar a través del análisis de estas obras en comparación con la bibliografía antes mencionada no busca establecer una relación directa entre los pensamientos de la élite médico-legal de finales de siglo XIX y principios del XX, sino tender endebles redes entre los pensamientos popularizados por los medios, que tal vez pudieran influenciar la opinión pública, y a la vez ciertas obras audiovisuales.

Como pudimos observar, la inquietud de los realizadores por mostrar figuras criminales en sus films, pareciera responder a las demandas de un nuevo público interesado en las historias que se desarrollaban detrás de los crímenes que los diarios y revistas recolectaban. Estas historias, que requerían de la presencia de fuerzas antagónicas en sus relatos, no pudieron escapar a plantear posicionamientos respecto de aquellos individuos que formaban parte de las fuerzas del orden y aquellos que seguían el camino del delito.

En una primera instancia, en *Historia de crímenes*, la representación del criminal pareciera responder a un “sentido común” formado a través de las novelas policiales y los diarios espectacularizadores, evocando una imagen de un criminal que llevaba “en su sangre” la urgencia delictiva, sólo esperando el momento en que algo, o alguien (Lucy en el caso de este film) catalice su impulso interior. Es un degenerado devenido en criminal que atenta contra la sociedad provocando miedo en esta, casi un monstruo de una historia de terror, y la caracterización de Ibáñez Menta bien pareciera tener en cuenta ese elemento. El final del film demuestra que las cárceles no funcionan como reformadoras de estos miembros de la sociedad, ya que –según la película– el mejor destino para estos es ser apartados para no detener el progreso. Al mismo tiempo, la obra elimina de su narrativa a las fuerzas policiales, poniendo en el lugar del detective a un lector de novelas policiales.

Captura recomendada elabora, por otra parte, la capacidad de los criminales para cometer sus actos, exponiendo sus técnicas. Por un lado, los estafadores que a través de la “viveza” se aprovechan de la inocencia de sus víctimas; por el otro el narcotraficante, que simula ser un ciudadano honrado, pero que esconde un terrible secreto; y, por último, el asaltante y asesino, que con sus golpes intenta escapar a una vida de frustración y derrota continua. Si bien no se hace presente la institución carcelaria en esta película, la caracterización de los criminales los muestra como ciudadanos que en algún momento de su vida tomaron un mal camino, pero que son

personas de posible recuperación. Esta consideración bien podría ir de la mano de la reforma carcelaria que desde 1946 venía tomando lugar en Argentina. Aquellos que terminan en un destino fatal –como el relojero narcotraficante y el asaltante Navarro– parecieran demostrar en tono melodramático, la importancia de la recuperación del criminal en la sociedad. No son muertes de las cuales el inspector Campos (protagonista del film) se sienta orgulloso, sino que se muestran como parte de la dura vida del agente de las fuerzas del orden. En definitiva, la película pareciera demostrar que el criminal no es sólo una amenaza hacia la sociedad, sino hacia sí mismo y sus seres queridos. El mostrar la cotidianidad de la vida de cada uno de ellos no hace más que certificar este posicionamiento: hay un camino mejor, un camino de trabajo, esfuerzo y conciencia del otro.

Por último, *Los tallos amargos*, realiza una caracterización más compleja de la personalidad del criminal. Los elementos unidimensionales y acartonados que aparecen en las películas anteriores se ven reemplazados por una representación de carácter más ambiguo. El protagonista del film cree ser un hombre virtuoso, que teme cometer un grave error en su vida de trabajo y esfuerzo. No toma decisiones inconscientes, sino que estas son influenciadas por elementos sobre los cuales no tiene control, como la presencia materna y la ausencia paterna. En su camino hacia la criminalidad, no piensa en las implicaciones que pueden tener sus acciones, sino que aquello que el personaje busca es darle un sentido a su vida, a su esfuerzo, a demostrar que su objetivo en la vida es librar una batalla contra lo que cree abyecto. El desarrollo y el final del relato parecen tender a una concepción no tan binaria del bien y el mal, sino intrincada y transformable, de acuerdo a la perspectiva desde la cual se la observe.

En conclusión, en los films pareciera verse una progresiva relativización de la “maldad” en los personajes que llevan una vida criminal. En el comienzo del período trabajado la concepción del criminal correspondería a la del “degenerado superior” de Bunge, con algunos aspectos del “superhombre” que este autor definía. A continuación, la caracterización del criminal responde más a las teorías francesas, a través de las cuales se entendía que el factor de mayor importancia en la desviación del camino de la moral son las diferencias y obstáculos sociales. Por último, al cierre del período, consideramos que la representación del criminal ya no se puede elaborar a través de categorías unidimensionales como daltonismo moral, sugestionabilidad o exhibicionismo, sino que responde más a relativizaciones de aquello que es o no ético en determinados momentos de la vida del individuo. Asimismo, la caracterización del criminal ya no se

entiende como una resignación a una vida fuera de la moral y las buenas costumbres, sino una defectuosa búsqueda de la virtud. Quizás Sócrates pareciera haber explicado esto con este ejemplo:

¿Y qué quiere decir subjetivamente «el mal no es nada»? Allí Sócrates desarrolla todo su talento. Dice: «Escuchen, voy a demostrarlo por el diálogo». Hace venir a un malvado. Le dice: «Tú quieres asesinar, ¿no?». El otro dice: «Sí, sí, quiero asesinar, quiero matar a todo el mundo». «Ah, quieres matar a todo el mundo», dice Sócrates, «¿pero por qué quieres matar a todo el mundo?». Entonces el malvado dice: «Porque me da placer; así Sócrates, me da placer». «Pero dime, el placer es un bien o es un mal». Entonces el malvado dice: «Evidentemente es un bien, eso hace bien». Y Sócrates dice: «¡Pero te contradices! Porque lo que tú quieres no es matar a todo el mundo, matar a todo el mundo es un medio. Lo que tú quieres es tu placer. Resulta que tu placer es matar a todo el mundo, pero lo que tú quieres es tu placer. Y tú mismo me has dicho que el placer es un bien, luego tú quieres el bien. Simplemente te equivocas sobre la naturaleza del bien». [...] «Nadie es malvado voluntariamente». Lo cual quiere decir que por definición toda voluntad es voluntad de bien. (Deleuze, 2008: 56-57)

Bibliografía

- Bernini, E. (2016). "Políticas del policial en el cine argentino" en Setton, R., Pignatiello, G. *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.
- Borde, R., Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Caimari, L. (2010). *Apenas un delincuente: Crimen, castigo y cultura en la Argentina (1880-1955)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2012). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Campodónico, R. (2016). “Los volúmenes proyectados. Industria editorial y cine policial en Argentina (1941-1956)” en Setton, R., Pignatiello, G. *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.

Conard, M. (2007). *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.

Ferro, G. (2017). *Degenerados, anormales y delincuentes. Gestos entre ciencia, política y representaciones en el caso argentino*. Buenos Aires: Marea.

Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.

Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Simsolo, N. (2009). *El cine negro*. Madrid: Alianza Editorial.