

Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy

La pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo

Román Setton (Buenos Aires)

RESUMEN: El *police procedural* se caracteriza por colocar en el centro de la trama el accionar de la policía, que pacientemente investiga uno o varios crímenes hasta atrapar a los culpables. Estos filmes son, por tanto, un panegírico del trabajo policial, del sacrificio del funcionario público por el bien social. Pero a la vez tienen por tema principal la búsqueda de la verdad. En el cine argentino, el director Don Napy es considerado el realizador de las mejores películas de este género. En este artículo nos proponemos mostrar que la investigación de la realidad es concebida allí como desmantelamiento de los engaños del crimen, de la puesta en escena de las ficciones delictivas. La indagación es así una empresa colectiva que persigue la verdad y curar el cuerpo social. La policía actúa como médico de la sociedad que debe eliminar o corregir las anomalías de la individualidad excesiva y perversa, así como combatir los otros organismos complejos que atentan contra la salud social—organizaciones criminales—. Así, estas películas policiales coadyuvan a la construcción simbólica del Estado peronista.

PALABRAS CLAVE: Don Napy (Duclout, Luis Napoleón); policial; police procedural; engaño; crimen; artista; indagación; pesquisa; Estado; peronismo; Captura recomendada; Camino al crimen; Mala gente

Introducción

El director argentino conocido como Don Napy, cuyo nombre verdadero fue Luis Napoleón Duclout, es considerado —y en parte con justicia— el realizador de las únicas películas policiales institucionales todavía visibles del cine nacional.¹ Se trata de filmes policiales que poco o nada tienen que ver

¹ Véanse al respecto las opiniones de Fabio Manes y Fernando Martín Peña (2012), en el copete de FILMOTECA, programa del 12/06/2012, Semana dedicada a los policías, en https://www.youtube.com/watch?v=Q7_QvJtLA9s. Existe una cierta unanimidad en los juicios favorables sobre los filmes policiales de Don Napy. Véase Raúl Manrupe y María Alejandra Portela, *Un diccionario de filmes argentinos* (Buenos Aires: Corregidor, 1995), CAPTURA RECOMENDADA (92), CAMINO AL CRIMEN (80), MALA GENTE (349). En *Cine y Peronismo: el estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009), Clara Kriger destaca en los filmes policiales del peronismo la exal-

con la *poesía de la muerte* o *poesía del mal* que se suele asociar con el cine negro.² Por el contrario, dentro del macroconcepto de cine policial, se las puede inscribir con alguna precisión dentro del subgénero denominado *police procedural*, a veces traducido, no con demasiada exactitud como “policial documental”.³ Estas películas son *CAPTURA RECOMENDADA* (1950) y *CAMINO AL CRIMEN* (1951), pero no *MALA GENTE* (1952), un film policial que también con frecuencia es colocado erróneamente dentro de esta serie.⁴ Esta última película se acerca mucho más al *film noir* y prescinde casi por completo de la policía y de la indagación. Aquí, “los autores de esta película”, como dice la voz *over*, ya no van al Departamento de Policía a buscar las historias (como

tación de las instituciones y el cambio en la configuración del crimen, que ahora toma el espacio de la calle y abandona los interiores de los estudios cinematográficos. Dentro de este grupo, comenta, entre otros, *APENAS UN DELINCUENTE* (Hugo Fregonese, Interamericana, 1949); *CAPTURA RECOMENDADA* (Don Napy, Julio O. Villarreal, 1950), *MALA GENTE* (Don Napy, AS Cinematográfica, 1952), *CAMINO AL CRIMEN* (Don Napy, Luminarias, 1951), *MERCADO NEGRO* (Kurt Land, Mapol, 1953) y *LA DELATORA* (Kurt Land, Guarenteed Pictures y Córdoba Filmes, 1955). Según Kriger, los exponentes del género suelen “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” (*Cine y peronismo*, 145). En el cine argentino, el otro director significativo de este subgénero es el austríaco Kurt Land, cuyas películas han sido casi unánimemente defenestradas por la crítica. Sobre *EL ASALTO*, por ejemplo, Jorge Miguel Couselo afirma que “[f]alta ingenio y sobra el trazo grueso” (Manrupe y Portela, *Un diccionario*, 35) y en el mismo sentido Raúl Manrupe y María Alejandra Portela sostienen que es un “policial farsesco que copia demasiado a otros filmes mejores sobre el tema” (*Un diccionario*, 35). De manera similar, una nota del diario *Clarín* afirma sobre *DOS BASURAS*: “Diálogo indigesto y un relato de escasos valores [...] Pudo no ser ridícula la historia” (Manrupe y Portela, *Un diccionario*, 188). Sobre *MERCADO NEGRO* opinaron Manrupe y Portela: “previsible y muy mal actuada [...] en definitiva una imitación menor de *Captura recomendada*” (*Un diccionario*, 368). También *YO NO ELEGÍ MI VIDA* (1949), de Antonio Momplet, hace una clara defensa de la legalidad institucional. Al respecto, la reseña de *NOTICIAS GRÁFICAS* sostiene que “debió tener un tratamiento mejor, menos policial, acentuándose el suspenso y llegar así a un final mejor planteado” (Manrupe y Portela, *Un diccionario*, 635); en sintonía con esto, Caki en *El Mundo* afirmó que en esta película “Antonio Momplet atempera su desborde hacia la imagen, sin evitar del todo su carencia de control y consigue una buena realización” (en Manrupe y Portela, *Un diccionario*, 635), y Manrupe y Portela escriben: “Extraño drama policial con no demasiadas explicaciones, y bastante irregular en su desarrollo. El fatalismo del personaje, su final amargo y la presencia de Discépolo le otorgan cierto interés” (Manrupe y Portela, *Un diccionario*, 635).

² Mabel Tassara, “El policial: la escritura y los estilos”, en *Cine argentino: la otra historia*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Letra Buena, 1992), 147–67, aquí 149.

³ Raymond Borde y Etienne Chaumeton, *Panorama del cine negro*, traducción: Carmen Bonasso (Buenos Aires: Losange, 1958).

⁴ Tassara, “El policial”, 156.

en *CAPTURA RECOMENDADA*), ni el film comienza en el estudio de cine en el que se ruedan las hazañas policiales del Inspector Campos (como en *CAMINO AL CRIMEN*); por el contrario, los autores van aquí a la prisión a entrevistar a un criminal célebre y ofrecernos “su relato” (*MALA GENTE*). Hay, entonces, un cambio de perspectiva visible en la narración de las historias, un cambio que además se acentúa porque ahora la figura principal (Eduardo Rudy), que antes encarnaba al héroe de la ley, el Inspector Campos, ahora interpreta al protagonista criminal del primer relato. Los dos primeros filmes, entonces, son películas con policías, en gran medida sobre policías, cuyo punto de vista es el de la ley; y tienen un propósito didáctico patente y una prédica moral clara y precisa, en contraste con lo que sucede en las películas de *gangsters* o el cine negro, en el que la “despiadada pintura del criminal está casi siempre hecha *desde adentro*”⁵ y cuya narración suele tener lugar casi por entero, al menos en la mayor parte de los casos, dentro de los confines del mundo criminal. Esto le confiere a la narración una ambigüedad moral,⁶ que es exacerbada a su vez por el tinte onírico y la pretensión simbolista característicos del *noir*. La inscripción del punto de vista narrativo —que no coincide necesariamente con la perspectiva ideológica— dentro del ámbito del crimen ofrece al espectador un lugar de gran incomodidad,⁷ en la medida en que la perspectiva del protagonista, asociado en muchos casos con el mal o lo monstruoso, es el lugar privilegiado de identificación del público. *MALA GENTE* sí toma muchos elementos de esta tradición y se aleja de la institucionalidad de las primeras dos películas. En el caso de Don Napy, por lo tanto, ocurre la curiosidad de que en su filmografía coinciden en verdad tanto el cine negro, al menos parcialmente, como el *police procedural* y también el documental, no policial.⁸

⁵ Tassara, “El policial”, 156.

⁶ Borde y Chaumeton, *Panorama*.

⁷ Borde y Chaumeton, *Panorama*, 9–33.

⁸ Para analizar la indagación nos detendremos en *CAPTURA RECOMENDADA* y *CAMINO AL CRIMEN*, pues en *MALA GENTE* la indagación está prácticamente ausente. En este film nos encontramos, por el contrario, con historias contadas desde la perspectiva del mundo del crimen, y la policía solamente llega al final para capturar al criminal. En rigor de exactitud, se debería decir que la perspectiva moral es también en esta película, al menos parcialmente, la de la ley, a pesar de que la perspectiva visual, auditiva y narrativa —es decir el manejo de la información y el lugar en que se sitúa el punto de vista de la enunciación— sea la del crimen. Sin embargo, aquí, sobre todo en la primera historia, que narra los delitos de un ladrón de guante blanco, interpretado por Eduardo Rudy, quien en las otras dos películas había interpretado al Inspector Campos, la representación del criminal pareciera estar ligeramente orientada a captar un poco la simpatía del público —de allí la utilización del actor principal para la realización de este papel de criminal simpático—. Como dice la voz *over* de la narración, aquí se

Su primera obra como director fue VÉRTIGO, un film de características documentales sobre el Gran Premio Automovilístico de 1936; y también su última película es un documental, BUENOS AIRES EN RELIEVE (1954), la primera película 3D filmada en la Argentina y reestrenada recientemente en los cines luego de la recuperación de la cinta llevada a cabo por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Producida durante el segundo gobierno de Juan Domingo Perón y recuperada actualmente durante el segundo gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, o, si se prefiere, durante el tercer gobierno kirchnerista, la propia película es a la vez una indagación sobre las transformaciones tecnológicas y sobre las transformaciones urbanas llevadas a cabo durante el peronismo. En el ámbito del cine policial, Don Napy cuenta con tres películas, realizadas todas en el período de auge del género, 1947-1952,⁹ –CAPTURA RECOMENDADA (1950), CAMINO AL CRIMEN (1951) y MALA GENTE (1952)–, además de LA IMPORTANCIA DE SER LADRÓN (1944; dirigida por Julio Saraceni, con guión de Don Napy y Antonio Corma), que tiene algunos elementos de carácter policial, aunque en rigor es una comedia. A pesar de la mencionada singularidad de su obra y de que siempre se lo ha reconocido como el mejor director argentino del subgénero *police procedural*, sus películas apenas han recibido atención de la crítica académica. El diccionario latinoamericano de realizadores omite por completo cualquier mención de este director.¹⁰ Mabel Tassara le dedica solamente un par de frases salteadas en su excelente trabajo sobre el género policial en la Argentina. Elena Goity, en el extenso capítulo dedicado al policial incluido en la historia del cine argentino del Fondo Nacional de las Artes (“Cine policial. Claroscuro y política”), sólo comenta brevemente los argumentos de las películas de Don Napy e indica algunas pocas cuestiones sobre el carácter institucionalmente propagandístico de los filmes y sobre el hecho de que en ellos se difunden

narran las aventuras de “un moderno Fantomas”, un ladrón solitario, un caballero elegante, que se dedica a robar casas y que vive la vida de un *dandy*. Esas características románticas del héroe hace del corto una historia que bien podría ser inscripta dentro de la tradición del cine negro. De manera similar a lo que ocurre en la primera historia de CAPTURA RECOMENDADA, la contracara de la vida como ladrón es la apariencia de la pertenencia a la vida de la gran sociedad, el fingimiento de la participación de las costumbres y los ambientes de una perezosa aristocracia argentina.

⁹ Cf.: “pero hay que esperar hasta fines de la década siguiente para que esa producción [de género policial] crezca. Es el período que va de 1947 a 1952 el que presenta el mayor número de títulos del género.” Tassara, “El policial”, 154.

¹⁰ Clara Kriger, Alejandra Portela (comp.), *Cine latinoamericano I. Diccionario de realizadores* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1997).

los modernos avances tecnológicos.¹¹ De todos los críticos, Clara Kriger es quien ha analizado con mayor detalle los policiales de Don Napy, estudiados dentro del contexto de las ficciones producidas durante el peronismo. Este trabajo destaca sobre todo la propaganda de las instituciones, el desarrollo de las historias policiales en la calle –y ya no en los estudios– y analiza algunos detalles de los filmes. Pero al abordar en general las películas policiales durante el gobierno de Perón, no se extiende demasiado en las películas de nuestro director, apenas aborda el estudio de la indagación policial y, menos aún, su contracara, el engaño del delito, la puesta en escena de una ficción criminal, que pone en movimiento a las fuerzas de la policía. En ese sentido, este trabajo se propone reparar, al menos en parte, esta falencia de la bibliografía crítica.

El crimen como engaño y la indagación como empresa científica y colectiva

A diferencia del cine negro y de las películas de *gangsters*, en que la indagación no suele desempeñar un papel principal, ni siquiera cuando el protagonista es un detective –en muchos casos encarnado por Humphrey Bogart–, pues éste se ocupa menos de investigar la realidad o a los sospechosos que de enredarse a golpes de puño con los personajes o en una lucha desigual contra una botella de whisky, en los *police procedurals* el centro de la cuestión sí está colocado en la indagación de los sucesos que configuran un archivo policial, tal como sucede en algunos de los ejemplos del género más conocidos, THE NAKED CITY (1948), de Jules Dassin, o CALL NORTHSIDE 777 (1948), de Henry Hathaway. Estos filmes policiales son narrados desde la perspectiva de la ley o una muy próxima a ella –la de un periodista– y promueven de manera evidente la eficacia de la policía visible y el restablecimiento del orden vigente, luego de la interrupción de ese orden por la aparición del crimen. Esta serie de películas, entre las que se encuentran FUERA DE LA LEY (Romero, 1937), HISTORIA DE CRÍMENES (Romero, 1942), PASAPORTE A RÍO (Tinayre, 1948), EL RUFÍAN (Tinayre, 1961), DESHONRA (Tinayre, 1952), APENAS UN DELINCUENTE (Fregonese, 1949) –y en general la mayor parte de las películas policiales de Romero, Tinayre y Fregonese–, condena al infractor de manera clara y distinta en una narración llevada a cabo desde el punto de vista del orden vigente,

¹¹ Elena Goity, “Cine policial: claroscuro y política”, en *Cine argentino: industria y clasicismo 1933–1956*, dir. Claudio España (Fondo Nacional de las Artes, 2000), Vol. II, 400–73, especialmente 464–7.

que en algunos casos lo encarna el periodista de policiales –por ejemplo, en *APENAS UN DELINCUENTE*, y en parte, en *LA MUERTE CAMINA EN LA LLUVIA* (Christensen, 1948)–. Pero solamente los filmes de Don Napy y algunos de Kurt Land, por ejemplo *MERCADO NEGRO* (1953), ponen en el centro la indagación. En el caso de Don Napy, sus dos primeras películas presentan un orden por completo maniqueo y ofrecen una narración centrada en la obvia celebración de las fuerzas policiales. En este sentido, vale la pena detenerse en estos filmes para ver de qué modo el cine policial argentino institucional aborda el tema de la indagación en tiempos del peronismo, en el marco de un cine que precisamente no se caracterizó ni por indagar en lo formal ni en lo temático.¹²

CAPTURA RECOMENDADA, su primera película de carácter verdaderamente policial, comienza con la imagen del escudo de la Policía Federal. El film consiste en la narración de tres historias de crímenes y detección en las que se plasma el éxito de la Policía de la Capital Federal y fundamentalmente del Inspector Alfredo Campos de Investigaciones (interpretado por Eduardo Rudy), el protagonista policial de los tres relatos –que Don Napy ya había llevado al radioteatro con éxito–.¹³ El marco de la narración de estas tres historias es una suerte de entrevista que le realiza un periodista (interpretado por Pedro Buchardo) al Inspector Campos en el contexto de un homenaje a los oficiales destacados. El punto de vista está situado, entonces, desde el comienzo, en el interior del Departamento de Policía, y es precisamente en ese ámbito de homenaje y de celebración de las acciones de la policía y de la eficacia de esa fuerza que se narran tres historias de características policiales: la captura de una banda de “pequeros”, el desmantelamiento de una organización de traficantes de cocaína, y la caza de un asaltante y asesino. Como se ve, los relatos van representando criminales de importancia creciente y también de maldad y peligrosidad progresivas. En consonancia con esto, la dificultad para atraparlos y también la acción desplegada siguen una tendencia creciente, que llega a su punto cumbre en la persecución final del asesino del último episodio, Antonio “el Negro” Navarro, interpretado por Ricardo Trigo. El clímax

¹² Bernini, Emilio, “Un cine culto para el pueblo: la transposición como política del cine durante el primer peronismo”, en *Kilómetro III*, 8 (2009): 87–101. En el mismo sentido, cabe aclarar que el cine del peronismo en modo alguno propuso un tratamiento de lo social como ámbito favorecedor del crimen, tal como sí sucede muchas veces en el cine negro norteamericano, en parte por su vínculo con cierta intelectualidad antifascista –liberal y/o de izquierda– en el contexto de la Norteamérica de las décadas de 1930 y 1940.

¹³ Manes y Peña, *Filmoteca*.

del film coincide con la muerte de este asesino, jefe de una “terrible banda”, hombre de una “ferocidad despiadada”, de “sangre fría” que en “sus asaltos ponía en juego toda su astucia y su maldad”, “figura sanguinaria y brutal, criminal nato”, “un verdadero peligro para la sociedad”, tal como es descrito por el propio Inspector Campos en su relato a la prensa.¹⁴

Las tres historias policiales corren en paralelo con las escenas no narradas –pero sí claramente indicadas, marcadas, sugeridas y sobre todo *elididas*– de las etapas de la vida amorosa –aunque no tanto– y conyugal del detective. La historia del primer caso comienza con una conversación de Campos con su mujer en la que están ultimando los detalles finales de la celebración de la fiesta de compromiso. Pero la fiesta debe suspenderse por la aparición de indicios de un caso policial.¹⁵ La lógica del trabajo policial, el servicio a la comunidad, la investigación de la verdad importan, tal como se plantea en estas películas, el relego de la vida privada de los agentes de policía –como ya sucedía en el modelo norteamericano del *police procedural*, por ejemplo en *THE NAKED CITY*, *CALL NORTHSIDE 777*, o *PANIC IN THE STREETS* (1950), de Elia Kazan–, y, de manera más general, la postergación del individuo en favor del cuerpo policial y el cuerpo social: “en la policía no hay más que un yo, la policía”, le dice al Inspector Campos su futuro suegro y Comisario de Investigaciones (interpretado por José Guisone).

Las investigaciones se dan aquí a partir de diversos mecanismos, todos orientados de uno u otro modo a penetrar de manera física o perceptiva –es decir, con el propio cuerpo policial o mediante la apartada percepción de los sentidos de la policía mediante mecanismos tecnológicos de visión o escucha a distancia– el mundo criminal. (En *CAPTURA RECOMENDADA*, el Inspector Campos se sirve de aparatos especiales para escuchar lo que hablan los pequeros mientras juegan a las cartas.) Como en la serie *THE WIRE*, se busca poder ver y escuchar qué sucede en ese mundo –y en lo posible ingresar en él– para poder conseguir pruebas y atrapar a los maleantes. Para ello se utilizan

¹⁴ En este último relato, cabe destacar la actuación de Ricardo Trigo como Antonio Navarro. Trigo caracterizó a diversos personajes “duros” de la pantalla durante las décadas de 1940 y 1950, caracteres de *gangsters* con diversos grados de maldad, tal como se lo puede ver en *HOMBRES A PRECIO* (1949), *LA ENCRUCIJADA* (1952), *LA PATOTA* (1960), y también en televisión participó en el *CICLO DE TEATRO POLICIAL* (1956).

¹⁵ Al respecto, afirma Elena Goity: “Todos ellos [los casos] intercalados con acontecimientos de la vida privada del policía, quien constantemente tiene que aplazar hechos relevantes de su vida en aras del cumplimiento del deber; desde su compromiso hasta la luna de miel que, a tres años de su boda, aún no ha podido concretar.” Goity, “Cine policial: claroscuro y política”, 465.

objetos vinculados con las nuevas tecnologías y también la vieja tecnología del disfraz y el agente encubierto (que ya puede retrotraerse a los relatos sobre Eugène-François Vidocq). En algún sentido, la trama de toda la primera historia es un tejido de infiltraciones, de personajes que se cuelan en espacios ajenos, tal como sucede por ejemplo con la banda de pequeros, que para estafar a los “otarios” de clase alta buscan insertarse en ese mundo.

En estas películas, el crimen amenaza a los miembros de las diferentes clases sociales, a integrantes de la alta sociedad terrateniente, ociosa y tilinga, tal como sucede en el primer episodio de *CAPTURA RECOMENDADA* –en que la alta sociedad es infiltrada por los criminales–, a la burguesía comerciante enriquecida –tal como sucede con el personaje de Jorge Castro (interpretado por Tato Bores) en el segundo episodio de *MALA GENTE*¹⁶–, a los trabajadores honestos e ingenuos, tal como sucede en *CAMINO AL CRIMEN* con el personaje de Luis (interpretado por Juan Carlos Altavista), “un muchacho simpático, inteligente”, “que un día equivocó el camino por unos compañeros, malos compañeros, muchachos influenciados por malas novelas, por películas en las que el pistolero se convierte en héroe” (*CAMINO AL CRIMEN*). Y los crímenes que se representan son en su mayor parte robos y engaños, y ante todo robos con engaños. Se trata en gran medida de proteger la propiedad privada –pues la mayor parte son delitos contra la propiedad– y de la lucha entre el engaño del crimen y la búsqueda de la verdad por parte de la policía. La policía se esmera por imponer una nueva versión de la realidad sobre una serie de hechos que crean una apariencia falsa y engañosa, una segunda realidad diferente de la verdadera. Esta segunda realidad es la obra del crimen, la puesta en escena de una falsa realidad, un engaño, así como el propio cine es una engaño. Y las acciones de la policía deben desmontar entonces esa representación, esa puesta en escena.¹⁷ La policía ofrece así la puesta en escena

¹⁶ Este episodio narra el engaño de Jorge Castro, al que dos criminales le venden un tranvía. Dos hombres se juntan todos los días en un café y cuentan plata, como si se tratase de las ganancias diarias de un negocio. Y Castro, que guarda la plata debajo del colchón, se decide finalmente y les “compra” el tranvía. Por último, los criminales son atrapados por la policía gracias al trabajo de un agente encubierto, que finge adquirir la concesión de una aduana.

¹⁷ La última historia de *MALA GENTE* desentona, sin embargo, con esta narrativa modélica de persecución y castigo de los criminales que atentan contra la sociedad; y también contrasta, al menos parcialmente, con la perspectiva de los dos primeros relatos del film, narrados desde el mundo criminal. Al comienzo del episodio, como dice la voz *over*, “los autores volvieron al departamento de policía”, “para documentarse acerca del último tema”. El relato adopta aquí una perspectiva empática con el criminal, “un hombre de campo rudo y sencillo”. Se retoma así la tradición de los bandidos rurales: Ramón Acosta (interpretado por Ricardo

del desmantelamiento de los sucesos engañosos. La investigación queda caracterizada entonces como una *operación de crítica* de los procedimientos de representación. Y, en este sentido, bien vale la reflexión sobre el detective y el criminal que aparece en el cuento que inaugura la saga del Padre Brown, “The Blue Cross” (1911), y que equipara al delincuente con el artista y al detective con el crítico: “the criminal is the creative artist; the detective only the critic”.¹⁸ Por eso, puede suscribirse la tesis de Massara según la cual “en la *época de oro* del policial en el país –el citado período 47- 52–, el delincuente representa siempre la anormalidad, el brote enfermo que es necesario extirpar”.¹⁹ Sin embargo, la particularidad del cine de Don Napy reside en que, junto a esta concepción del criminal como la desviación singular y enferma de la sociedad, encontramos también la concepción del delito como el producto de una organización criminal, que importa una amenaza generalizada sobre todos los miembros de la sociedad. Y contra estas formas del crimen debe enfrentarse la policía, con sus métodos de indagación corporativos y científicos.

En las películas de Don Napy, la ciencia que persigue la verdad aparece configurada así como el espacio de la ley, en contraste con la esfera del arte, identificada con el engaño y el crimen. Esto se vincula, como señala Kriger, con un importante plan contemporáneo de equipamiento e instrucción de

Trigo) es un gaucho trabajador y honesto, al que un vecino, Julio, le birla la mujer, Carmen (Hilda Bernard). Esta es la historia del buen bandido –como Kohlhaas–, un poco parecida a la de Moreira o Fierro, el gaucho bueno y engañado, que se transforma en bandido por una injusticia de las circunstancias y por el amor de una mujer. Ramón persigue a los traidores y en esa persecución se enfrenta con los padres de Julio, que intentan proteger a su hijo, y los mata. Como Moreira, Ramón se cambia el nombre por el de Jacinto López y escapa a trabajar en una cantera en Tandil gracias a la ayuda de Lidia (interpretada por Lina Bardo), una mujer que lo ama. Pero la policía lo encuentra y lo captura. Ramón, sin embargo, consigue escapar de nuevo, ahora tirándose del tren, y va a buscar otra vez a Carmen y a Julio, pero la policía los está custodiando y, en un enfrentamiento, Ramón mata a una policía, recibe una herida de bala y es capturado. Ramón debe permanecer durante cuarenta días en el hospital para recuperarse de la herida, pero se escapa a los veinte –en esta historia, si bien la policía triunfa al final, no queda muy bien parada, pues Ramón se les escapa de manera más bien sencilla en dos oportunidades–, y, cojeando por las calles, un vengador solitario –un Omar (*THE WIRE*), *avant la lettre*–, persigue a Carmen y a Julio. En una gran escena final de tiroteo, Ramón mata a otro policía de un tiro y atropella a Julio con un auto. Pero en su huida, Julio había disparado contra el auto y logró acertar a Carmen y también a Ramón, justo antes de ser atropellado. En el final melodramático, mueren las tres figuras que constituyen los vértices del triángulo amoroso.

¹⁸ G. K. Chesterton, *The Father Brown Stories* (London et al.: Cassell, 1960), 12.

¹⁹ Tassara, “El policial”, 155.

las fuerzas policiales, así como con una reestructuración de esas fuerzas a partir de la creación de nuevas Direcciones.²⁰ De este modo, la construcción del criminal como el sujeto anómalo toma la tradición de la figura del criminal artista, tal como ya sucedía en los relatos policiales y criminales de E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Wilkie Collins, E. W. Hornung, Oscar Wilde, Maurice Leblanc, Hanns Heinz Ewers, y Leo Perutz –que, en parte, se nutren de la configuración de la figura de Prometeo como criminal y artista–, y luego algunos de los primeros criminales aristocráticos del cine, el doctor Caligari (1920), de Robert Wiene, el Fingers de *OUTSIDE THE LAW* (1930), de Tod Browning, o el PÉPÉ LE MOKO (1937) de Julien Divivier, interpretado por Jean Gabin, o en el cine argentino los protagonistas de *LA FUGA* (1937), de Luis Saslavsky, o *TURBIÓN* (1938), de Antonio Momplet. La caracterización del protagonista del primer episodio de *MALA GENTE*, Carlos (interpretado por Eduardo Rudy), toma muchos elementos de la tradición del dandismo, en consonancia con la figura de Heredia (interpretado por Andrés Mejuto) en *CAPTURA RECOMENDADA*, apodado “el Dandy”. Ambos son engañadores, artistas, expertos en puestas en escena, en representaciones ficcionales de la realidad, al igual que los criminales de las películas tempranas de Arturo S. Mom (*MONTE CRIOLLO*, 1935; *PALERMO*, 1937) y las relativamente recientes de Fabián Bielinsky.²¹ Los artistas (del engaño) de Don Napy son hombres elegantes, grandes oradores, con infinidad de recursos (Carlos alardea incluso de sus habilidades como prestidigitador), que presumen de generosos, desprendidos, pero que en verdad son simples ladrones y estafadores. Y pueden trabajar en organizaciones o de manera individual, como cuentapropistas, tal como hace el personaje de Marcos (Ricardo Darín) en *NUEVE REINAS* (2000), de Fabián Bielinsky. En el primer episodio de *MALA GENTE* vemos el trabajo solitario de Carlos; pero en *CAPTURA RECOMENDADA*, en cambio, asistimos en todas las historias a la colaboración de conjuntos organizados de criminales: un grupo de pequeros, una organización de narcotraficantes, una banda de asaltantes. El primer grupo son estafadores pseudoaristócratas, que engañan y saquean a la gente ingenua, de manera similar a lo que sucede en *LA MUERTE CAMINA EN LA LLUVIA* (1948), de Carlos Hugo Christensen. Heredia, junto con el Doctor (Domingo Mania), Juan

(Walter Reyna), Mara (Marcelle Marcel) y Mario –el falso hermano del Dandy (Ricardo Lavié)– conforman una banda que se dedica a engrupir a miembros ingenuos de la alta sociedad, como Carlos Alberto Aguirre Moreno (Julián Bourges), y hacerlos participar de juegos de naipes en los que están condenados de antemano a perder, como ya se había visto en *MONTE CRIOLLO* y como se habría de ver dos años después con el estafador y asesino tricéfalo de *LA MUERTE CAMINA EN LA LLUVIA*. Pero a diferencia de estas obras, las películas de Don Napy se detienen, como hemos adelantado, en las acciones de la policía que conducen a la captura del criminal. Aquí se concibe entonces la indagación como la operación de dismantelar los engaños aristocráticos que tienen por víctimas a los pobres inocentes, ya sean trabajadores, comerciantes enriquecidos, inútiles y ociosos integrantes de las familias patricias. Es decir, toda la sociedad aparece representada en estas películas como la víctima de los falsos modos aristocráticos y los engañadores. En sintonía con esto, los traficantes de drogas del segundo episodio de *CAPTURA RECOMENDADA* implican un peligro enorme y generalizado, pues son, como se dice en el film, “envenenadores de toda la sociedad”.

En el marco del gobierno de Juan Domingo Perón, el cine policial de Don Napy concibe la indagación de la verdad como un quitar el velo a las prácticas individualistas y a las costumbres y usos de las formas de la clase alta, y esto a partir de un trabajo colectivo, el del cuerpo de trabajadores de la policía, que deben dejar de lado –tal como sucede en la ciencia– la vanidosa egolatría para trabajar por el bien de la sociedad. Estas son concepciones de la indagación y la felicidad basadas en la moderna tecnología y la unión colectiva de los hombres. La narración presenta así una matriz dicotómica –a pesar de que la búsqueda de la verdad y la felicidad colectiva no prescindan de los artilugios principales del crimen, el engaño (esto es, la utilización del policía encubierto), o el sigilo (el trabajo furtivo de investigación)–. En consonancia con esto, en muchos casos, los filmes utilizan un modo de narración paralela –que no siempre es tratada mediante montaje paralelo; en *MALA GENTE*, por ejemplo, la narración elige la pantalla dividida–, en que vemos a los criminales subestimar el trabajo policial, regodearse en sus propias habilidades y anunciar la imposibilidad o extrema improbabilidad de ser atrapados, mientras vemos cómo la policía hace el trabajo que los conducirá finalmente a la cárcel: “a esta hora la policía está durmiendo”, dice Mara en *CAPTURA RECOMENDADA* mientras la policía finaliza el trabajo para capturar a la banda. La indagación policial se caracteriza en primer lugar por su carácter subrepti-

²⁰ Kriger, *Cine y peronismo*, 143.

²¹ Sobre este último punto, véase María Imhof y Wolfram Nitsch, “Un juego mejor: criminales y jugadores en el cine de Fabián Bielinsky”, en *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*, ed. Román Setton y Gerardo Pignatiello (Buenos Aires: Título-Blatt & Ríos, 2016), 201–14.

cio, oculto, que va minando poco a poco la puesta en escena del engaño y la búsqueda individualista del beneficio propio, que conspira contra el bien social –en contraste con la idea de Bernard Mandeville según la cual los vicios privados devienen virtudes públicas–. El crimen como puesta en escena aparece tratado de manera explícita en esta película, cuando Mara contrata a una actriz para el papel de falsa madre de Heredia y dueña de la casa en venta (interpretada por Gloria Ferrandiz), y esta última compara su actuación en el teatro frente al público con esta representación sin público como parte del engaño criminal.

A diferencia de la puesta en escena delictiva, en la que todos los personajes de la banda colaboran para el engaño, pero cada cual busca solamente el beneficio propio, la pesquisa consiste en el trabajo pertinaz, sistemático y en parte aburrido de los policías, en particular del Inspector Campos, con el apoyo del cuerpo de policía. Y el fin que se persigue es el bien común, incluso al precio del sacrificio de la felicidad privada. La indagación consiste entonces en estar siempre atento a lo que sucede, en perseguir, en escuchar furtivamente conversaciones, en seguir pistas (el impermeable encontrado en el episodio de los narcotraficantes), en interrogar a los posibles testigos o a cualquier ciudadano que pueda ofrecer alguna información y, finalmente, en el golpe final y sorpresivo para atrapar a los criminales. Para ello, se requiere en primer lugar una dedicación *full time* de los integrantes de las fuerzas –el primer caso de CAPTURA RECOMENDADA comienza cuando, por una coincidencia, se cruzan los caminos del pequero Heredia y de Campos–, que ejercen su función 24 horas al día y 7 días por semana (el Inspector siempre está atento a la posibilidad de descubrir un crimen) y reducen al mínimo el ámbito de la vida privada.

El trabajo de indagación se lleva a cabo como labor de grupo y el Inspector es en ese sentido solamente el *primus inter pares*. Los miembros de la policía interrogan pacientemente –y en algunos casos hasta con apremios– a posibles testigos y a sospechosos (como el pianista en el episodio del tráfico de cocaína); desarrollan o adaptan aparatos de moderna tecnología para poner al servicio de la pesquisa; pasan largas y aburridas horas escuchando subrepticamente a los criminales y esperando encontrar algún indicio en la conversación; siguen individuos y pistas que finalmente no conducen a nada (el hombre que es utilizado para pasar la cocaína en la aduana²² y el cuchillo en el segundo episodio de CAPTURA RECOMENDADA); fatigan las calles de la

²² La figura que hoy se conoce como “Mula”.

ciudad buscando algún testigo o persiguiendo alguna pista –investigan largamente el recorrido de una prenda de vestir (desde el importador, pasando por el mayorista, hasta el pequeño comercio) y los avatares de una hebilla de hueso–; abren los equipajes de los pasajeros en los aeropuertos; persiguen a los criminales de poca monta para dar con los “grandes peces”; vigilan las casas de los familiares de los sospechosos o sus posibles víctimas; en tanto agentes encubiertos, se disfrazan y caracterizan como posibles víctimas de los engaños y en los seguimientos por las calles se hacen pasar por ciudadanos comunes; asisten a los locales en los que tienen lugar los crímenes y logran comprender los *modi operandi* de los delincuentes; y finalmente realizan allanamientos y atrapan al criminal o a los criminales y los conducen a la cárcel. Y allí concluye la historia. La lógica de esta representación de la investigación es sencilla. Las fuerzas de la policía están en todas partes y son capaces de casi todo. Y finalmente siempre tienen éxito, tal como afirma Carlos cuando lo arrestan: “siempre tienen que ganar ustedes”.

De este modo, el camino a la verdad coloca por un lado a los “verdaderos” criminales en la cárcel, mientras reconduce al camino correcto a aquellos muchachos que, por distracción o malas compañías, se han apartado de él, como es el caso de Luis –quien finalmente se suma a la filmación de estas historias y forma parte de la narración didáctica que busca instruir–.²³ De este modo, CAMINO AL CRIMEN narra los dos efectos más importantes de la eficacia de la ley en estas películas: el castigo de los criminales eminentes y la recuperación para la sociedad de los buenos muchachos, apartados del camino correcto por las malas compañías. Es, por tanto, una celebración de la eficacia del Estado, de su capacidad para ejercer el poder punitivo, pero también de su capacidad para reformar y reincorporar a la sociedad a los individuos probos que han caído en desgracia por la fuerza de las circunstancias, tal como sucede también de manera ejemplar en DESHONRA.

La contracara de la medicina amarga que debe tomar el enfermo es la vocación médica del investigador. En su trabajo, el detective debe sacrificar de manera continua su vida privada, afectiva –en consonancia con la tradición de los detectives de la novela de enigma, que prescinden de las relaciones amorosas y, en muchos casos, de cualquier pasión que no sea la de la inteligencia (al servicio de la investigación)–. Así como el primer caso de Campos

²³ En el discurso de Campos en el *set* de filmación, en el que se están filmando estas historias policiales, el cine es comparado con las medicinas, las historias deben curar, aunque sean amargas.

de CAPTURA RECOMENDADA lo “obliga” a aplazar su compromiso, el segundo caso lo lleva a suspender el viaje de novios, pues “el mismo día que saca[ron] los pasajes” se presenta un indicio del tráfico de drogas; por último, el hijo de Campos nace durante la persecución a Navarro y el funcionario debe postergar una vez más a su familia, pues el teléfono suena para requerirlo segundos después de que Campos tomara a su hijo recién nacido en brazos. De este modo, el correlato del trabajo de la familia policial es la procrastinación de la familia y de la relación amorosa, un motivo característico de los *police procedurals* –por ejemplo en THE NAKED CITY o PANIC IN THE STREETS– y en general de tradiciones fílmicas que enseñaron el sacrificio individual en pos de la patria o el bien general (en varias de las películas protagonizadas por Zarah Leander y filmadas durante la Alemania de Hitler su personaje debe aprender a postergar su felicidad individual en función de la prioridad de los asuntos patrios, por ejemplo en DIE GROSSE LIEBE, de 1942, dirigida por Rolf Hansen). Se trata del sacrificio que debe hacer la policía por toda la sociedad, “por la seguridad de todos los habitantes de la patria”, tal como rezan las palabras finales de Campos que cierran CAPTURA RECOMENDADA. En esta película, también la prensa, que busca la verdad, participa de esta empresa colectiva por el bien social –esto se vincula quizá al hecho de que los relatos del film están tomados de la compilación de casos del periodista Luis A. Zino–. El sacerdocio de la ciencia, el de la prensa y el de la labor policial se unen en pos del beneficio del cuerpo social y se oponen al crimen organizado en relaciones sádicas de sometimiento y dominación –tal como las que establece “El relojero” Kurt, interpretado por Nathan Pinzón, con sus clientes y subordinados–, y a las anomalías e individualidades enfermas, como las del asesino Navarro o el ladrón de guante blanco Carlos.