

LC

Virus, epidemias y pandemias en el arte

Estudios interdisciplinarios

**Mónica Viviana Fanny Gruber y Fernando
Gabriel Pagnoni Berns (comps.)**



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

**Virus, epidemias y pandemias en el arte.
Estudios interdisciplinarios**

Virus, epidemias y pandemias en el arte

Estudios interdisciplinarios

Mónica Viviana Fanny Gruber y Fernando Gabriel Pagnoni
Berns (comps.)

Cátedras: Pensamiento Audiovisual
Literatura en las Artes Audiovisuales



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matias Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattaioni
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Aylén Suárez
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matias Cordo	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra

ISBN 978-987-8927-29-9

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2022

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Fanny Gruber, Mónica Viviana

Virus, epidemias y pandemias en el arte: estudios interdisciplinarios / Mónica Viviana Fanny Gruber; Fernando Gabriel Pagnoni Berns; compilación de Mónica Viviana Fanny Gruber; Fernando Gabriel Pagnoni Berns. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2022.

298 p. ; 21 x 14 cm. - (Libros de cátedra)

ISBN 978-987-8927-29-9

1. Arte. 2. Enfermedades. 3. Historia del Arte. I. Pagnoni Berns, Fernando Gabriel.

II. Título.

CDD 700.4

Índice

Prólogo	9
<i>Hugo Francisco Bauzá</i>	
Capítulo 1	
América indígena, conquista y colonización. Epidemia y cambio cultural	15
<i>Marta Balán</i>	
Capítulo 2	
Ver o no ver. Una alegoría de la peste	53
<i>Patricia J. Russo</i>	
Capítulo 3	
El <i>Decamerón</i> de Giovanni Boccaccio en <i>Los cuentos de la peste</i> de Mario Vargas Llosa	73
<i>Patricia Hebe Calabrese</i>	
Capítulo 4	
Experiencias y colaboraciones entre el mito, el cine y el teatro durante la pandemia	103
<i>Adriana Libonati y Alcira Serna</i>	

Capítulo 5	
Pandemia, cuerpo y conciencia en la obra de Candelaria Silvestro <i>María Elena Babino</i>	121
Capítulo 6	
La peste como metáfora de la degradación social en <i>Pintura sobre madera y El séptimo sello</i> de Ingmar Bergman <i>Daniela Oulego</i>	133
Capítulo 7	
Según pasan los años. La pandemia en la historia del cine y en la actualidad: un abordaje del film <i>Pánico en las calles</i> (Kazan, 1950) <i>Malena Verardi</i>	155
Capítulo 8	
<i>Pánico en las calles</i> (1950), de Elia Kazan. Extranjería, crimen y peste en Nueva Orleans <i>Pablo Debussy</i>	177
Capítulo 9	
Un mal que siempre vuelve. Alegoría política y estilización teatral en <i>La peste</i> (1992), de Luis Puenzo <i>Jorge Sala</i>	193
Capítulo 10	
El discurso endémico. <i>El año de la peste</i> de Felipe Cazals <i>Emiliano Aguilar</i>	211
Capítulo 11	
<i>Survivors</i> (1975-1977). La epidemia como metáfora <i>Fernando Gabriel Pagnoni Berns</i>	231
Capítulo 12	
La peste. De la vida real a la pantalla de televisión <i>Mónica Viviana Fanny Gruber</i>	257
Los autores	289

Capítulo 8

***Pánico en las calles* (1950), de Elia Kazan**

Extranjería, crimen y peste en Nueva Orleans

Pablo Debussy

A primera vista, Orán es, en efecto, una ciudad como cualquier otra, una prefectura francesa en la costa argelina y nada más.

Albert Camus, *La peste*

Sin embargo, había algo que observar. [...] Con respecto a la voz aguda, la peculiaridad es, no que no se pusieran de acuerdo, sino que un italiano, un inglés, un español, un holandés y un francés intentaron describirla; todos hablaron de un extranjero. Todos estaban seguros de que no era la voz de un compatriota.

Edgar Allan Poe, "Los asesinatos de la rue Morgue"

Pánico en las calles (1950), de Elia Kazan, puede ser vista como un policial en el que entran en disputa, digamos así, dos modos de detección o de investigación. Se trata, de un lado, de la lógica policial y, del otro, de la lógica médica o sanitaria, paradigmas que el filme presenta inicialmente como opuestos pero que hacia el final llegan a ser complementarios. A la vez, este cruce permite establecer un vínculo entre enfermedad y criminalidad. Como veremos, la enfermedad es aquí la peste, ligada a la cuestión de la extranjería y al tema de la frontera. Por su parte, la criminalidad aparece estrechamente ligada al dinero y a sus imaginarios.

En Nueva Orleans, hacia comienzos de la década del cincuenta, unos matones juegan a los naipes en una habitación. Uno de ellos, llamado Kochak (Lewis Charles), quiere abandonar el juego porque se siente enfermo. Los otros dos, Poldi (Tommy Cook) y Fitch (Zero Mostel) lo instan a quedarse ya que a su jefe, Blackie (Jack Palance), no le agradan los que escapan con dinero en medio de una partida. A pesar de las advertencias, Kochak consigue salir, pero es rápidamente perseguido por sus compañeros, quienes lo cercan junto a un galpón próximo a las vías del ferrocarril. Blackie lo ultima de un disparo y los matones se deshacen del cuerpo arrojándolo al agua. Poco tiempo después, la policía encuentra el cadáver. Al practicarle la autopsia, el forense detecta que además de las balas que le causaron la muerte, el hombre había contraído una extraña enfermedad. Ante el incierto escenario llaman al Dr. Clinton Reed (Richard Widmark), miembro del Servicio Nacional de Salud, quien comprende que la enfermedad en cuestión es la peste neumónica, una forma pulmonar de la peste bubónica de la Edad Media. Los asesinos de Kochak, de este modo, son también los probables portadores de la peste, por lo que es imperioso hallarlos a la brevedad. La película muestra, fundamentalmente, la búsqueda de los criminales por parte de la policía, encabezada por el Capitán Tom Warren (Paul Douglas) y por el propio Clinton Reed, y deja ver las interferencias entre ellos. La investigación permite saber que Kochak ha embarcado ilegalmente para ingresar a Nueva Orleans. A través de interrogatorios a los marineros y a los trabajadores portuarios, Reed consigue averiguar el nombre de un restaurante y el de una pensión en donde ha estado el extranjero. Siguiendo esa pista logran encontrar a Blackie y perseguirlo, hasta sitiario en un galpón próximo al puerto. Con la policía pisándole los talones, Blackie intenta subir a un barco para huir

a Honduras, pero agotado luego de la huida, cae al agua y es apresado.

Hemos dicho, al inicio, que el film de Kazan puede ser visto como un policial, aunque aquí conviene hacer algunas precisiones. En rigor, se trata de lo que la crítica ha denominado *police procedural*, o documental policial. Dentro de las intrincadas ramas del policial, este subgénero, de acuerdo con la definición de Borde y Chaumeton en su ya legendario *Panorama del cine negro*, suele “presentar a los pesquisas como hombres íntegros, incorruptibles y valientes” (1958: 15). De hecho, los autores franceses ponen como ejemplo la película de Kazan al decir que “el médico naval de *Pánico en las calles* es un héroe” (1958: 15). Asimismo, sostienen que se trata, por lo general, de films moralizadores: “el documental norteamericano es en realidad un documento a la gloria de la policía” (1958: 15). Conviene evitar confusiones y aclarar que no estamos hablando de films estrictamente documentales, sino de una estética que tiende, por momentos, a hacerlos pasar como tales; se trata de un artificio, de una ficción, pero cuya construcción repara con frecuencia en “los métodos de actuación de los agentes de la ley en el desarrollo de sus actividades: pruebas periciales, comprobaciones balísticas, pesquisas detectivescas, tomas de huellas dactilares y hasta auditorías contables” (Herederó y Santamarina, 1996: 105-106).

Borde y Chaumeton dividen, en su libro, a la “serie negra” de la “serie documental”, un aspecto cuestionado en estudios posteriores (Herederó y Santamarina, 1996; Rafter, 2006; Esquenazi, 2018). Si nos remitimos al clásico artículo de Paul Schrader, “Notes on *Film Noir*” (1972), veremos que el crítico norteamericano divide al *noir* en tres fases: la primera es la que Schrader llama “the phase of the

private eye and the lone wolf”¹ (1972: 11), que va desde 1941 hasta 1946, aproximadamente, y a la que describe como una etapa de “classy directors, like Curtiz and Garnett, studio sets, and, in general, more talk than action” (1972: 11). Algunos de los films que entrarían, según Schrader, dentro de esta fase, son *El halcón maltés* (John Houston, 1941); *Luz de gas* (George Cukor, 1944); *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944); *Laura* (Otto Preminger, 1944); *Tener y no tener* (Howard Hawks, 1945); *Gilda* (Charles Vidor, 1946); *El enigma del collar* (Edward Dmytryk, 1944); y *El cartero llama dos veces* (Tay Garnett, 1946), entre otras. La segunda fase, en tanto, va desde 1945 hasta 1949; Schrader aclara que hay superposición de fechas porque se trata de fases aproximadas, de ningún modo categóricas. Esta segunda fase es la que él llama la del “post-War realistic period” (1972: 12). Indica también que “this films tended more toward the problems of crime in the streets, political corruption and police routine” (1972: 12), y entre otras películas pertenecientes a esta etapa, señala: *Los asesinos* (Robert Siodmak, 1946); *Pasaje tenebroso* (Delmer Daves, 1947); *El luchador* (Robert Wise, 1949); y *La ciudad desnuda* (Jules Dassin, 1948). Finalmente, la tercera y última fase va desde 1949 hasta 1953; Schrader habla aquí de “the period of psychotic action and suicidal impulse” (1972: 12). Hace referencia a un conjunto de películas en donde están reflejadas “the forces of personal disintegration” (1972: 12), como por ejemplo: *Alma negra* (Lewis Allen, 1948); *Sendas torcidas* (Nicholas Ray, 1948); *En un lugar solitario* (Nicholas Ray, 1950); y, entre todas ellas, *Pánico en las calles* (Elia Kazan, 1950).

En el film de Kazan, tanto el paradigma policial como el paradigma médico persiguen la restitución de un orden. La policía busca a los criminales que han matado a Kochak en

1 La fase del detective privado y el lobo solitario.

tanto han infringido la ley y deben ser castigados. Al mismo tiempo, el representante del Servicio Nacional de Salud, el Dr. Clinton Reed, busca a esos criminales no por su asesinato, sino porque son seguros portadores de la peste neumónica. Esta convergencia remarca, en el film, el peligro que los criminales representan para la sociedad, y hace ver de modo evidente que es necesario encontrarlos y tenerlos controlados. No obstante, pese a la compartida persecución de los mismos individuos, las lógicas de ambos paradigmas difieren notoriamente. Lo que puede servir dentro de la lógica médica es inútil de acuerdo a la lógica policial y viceversa. Por ejemplo, cuando el Dr. Reed comprueba que el cuerpo de Kochak conserva un cultivo prácticamente puro del virus de la peste neumónica, inmediatamente manda a quemarlo, para evitar una posible expansión de la plaga. Este hecho dificulta en gran medida el accionar policial a la hora de buscar a los culpables, dado que la ausencia de cuerpo los deja sin pistas, sin rastros o indicios a seguir. La investigación policial a menudo parte del crimen, de la escena del crimen (para ser más precisos), y del análisis del cuerpo, de las huellas que han quedado en él, para encontrar a los culpables. Asimismo, una interferencia similar entre ambos paradigmas se produce con relación a la decisión de notificar o no a la prensa acerca de la peste. El Capitán Warren es partidario de avisarles a los medios, mientras que Reed opina que no es conveniente hacerlo, ya que eso podría alertar a los malhechores e instarlos a escapar de Nueva Orleans. Reed, frente a la voluntad policial de hacer pública la información, opta por retacearla, aun cuando esto entorpezca los procedimientos policiales. En definitiva, como sostiene Florencia Carabias Martín, el protagonista:

debe enfrentarse no sólo a la enfermedad, sino que además tiene que hacer frente a las reticencias y desco-

nocimiento que muestran esos agentes sociales ante el peligro inminente (muerte en 48 horas de un paciente no tratado) y la gravedad del problema (rapidez de propagación por la facilidad del contagio). (2006: 93)

La película de Kazan resalta la diferencia entre el representante de la institución policial, el Capitán Warren, y el representante de la institución sanitaria, el Dr. Reed, a partir de mostrar a estos dos personajes en una constante disputa en la que se recelan y se miran con desconfianza, al menos hasta buena parte del metraje. Si en la construcción narrativa se presenta a Reed como un hombre de familia, sostén de su hogar, con una bella esposa, un hijo pequeño y otro en camino, Warren es, en contraposición, el hombre solo (ha quedado viudo) y sin hijos. Además, se destaca el hecho de que Reed tiene estudios académicos (su apellido, significativamente, se pronuncia de un modo similar a “read”, asociado al acto de leer), de los que Warren carece. La propia puesta en escena se encarga de remarcar esta inicial enemistad entre los dos. Al finalizar una reunión con el alcalde de la ciudad en la que Warren y el jefe de policía se han cruzado verbalmente con Reed, los participantes se levantan y abandonan la sala, sin embargo la cámara se queda con el policía y el médico, que permanecen sentados. Hay un lento travelling hacia adelante, hasta encuadrar a Warren, más cercano a la cámara, y a Reed, algo más alejado. Ambos están sentados del mismo lado de la mesa, pero ha quedado una silla vacía entre los dos, que resalta una distancia que los separa, no solo física sino, ante todo, ideológica. Warren mira a Reed de soslayo, y luego, cuando deja de mirarlo, Reed lo observa a él.

En una entrevista, Elia Kazan describe a estos personajes: “El doctor era partidario del *New Deal* y el policía era el

republicano” (Cuevas, 1998: 49). En consonancia con esto, Peter Biskind sostiene, al respecto, que la película muestra:

al doctor Reed como prototipo de demócrata, experto y representante de las instituciones federales, y al capitán Warren como republicano, profesional y centrado en los problemas locales, lo que necesariamente lo coloca como subordinado respecto del primero dentro del universo diegético del film. (Biskind, citado en Cuevas, 1998)

Uno de los ejes que atraviesan a *Pánico en las calles* es el de la enfermedad, más precisamente, la peste, es decir, un resabio de las sociedades pre-modernas, pre-capitalistas, que de pronto irrumpe en un contexto –presuntamente, habría que decir hoy– poco factible para su aparición y amenaza con causar estragos. El Dr. Reed les explica a los azorados hombres que se reúnen con él, así como al alcalde de Nueva Orleans, que se trata de la peste neumónica, una derivación de la peste bubónica de la Edad Media, la llamada Peste Negra. Es así que, dentro del género policial (un género que es producto de la modernidad, como ya señalara Walter Benjamin) aparece, curiosamente, una referencia amenazante al pasado que pone en jaque los mecanismos preventivos y de supervivencia. La referencia del film a la Edad Media se hace presente una segunda vez:

Alcalde: La única forma de cooperación, Clint, es informando al público. ¿Está de acuerdo?

Dr. Reed: No, apenas lo publiquemos, los hombres que buscamos saldrán de la ciudad. Lo dije una vez y volveré a decirlo: todo el que salga de aquí con la peste pondrá en peligro al país entero.

Asistente del alcalde: El país entero no tiene la peste. Nosotros la tenemos. Una mujer murió aquí, anoche. Es un problema de nuestra comunidad.

Dr. Reed: ¿Comunidad? ¿Qué comunidad? ¿Piensa que todavía vivimos en la Edad Media? Todo el que salga de aquí podría estar en cualquier ciudad en diez horas. Yo podría salir de aquí hoy y estar en África mañana, y cualquier enfermedad que tuviera iría conmigo. [...] Entonces piense cuando hable de comunidad. Todos pertenecemos a una comunidad, la misma.

En este diálogo se pone el acento en el término “comunidad”, aunque parecería no significar lo mismo en sus distintas utilidades. Cuando Reed le objeta al asistente del alcalde el hablar de “comunidad”, asocia la palabra con la época medieval. Siguiendo al sociólogo Pablo De Marinis, aquí podríamos referirnos a un sentido de comunidad entendido “como antecedente histórico de la sociedad moderna, comunidad como lo que hemos dejado de ser” (De Marinis, 2012: 15). Para el médico naval, el término remite al pasado, a un orden social obsoleto que ya no existe; por este motivo es que en su afirmación pone de manifiesto la velocidad de las sociedades modernas, ejemplificada en los viajes en avión y en la posibilidad que implican de atravesar grandes distancias en muy poco tiempo. Sin embargo, el Dr. Reed también utiliza el término “comunidad”, pero lo hace en un sentido diferente, si se quiere más humanista: “Todos pertenecemos a una sola comunidad, la misma”. Retomando las distintas acepciones estudiadas por De Marinis, aquí podríamos hablar de “comunidad como tipo ideal de relaciones sociales, empíricamente constatable en la actualidad, y dotada de ciertos rasgos o atributos que la harían diferente de otros

tipos ideales que suponen su contraste, siendo «sociedad» el más importante de ellos” (2012: 15).

Asimismo, el discurso de Reed, al desestimar la división por nacionalidades, contrasta con una de las constantes de *Pánico en las calles*, que consiste en vincular la enfermedad con la extranjería. Podríamos seguir fácilmente una línea que se mantiene firme a lo largo del film de Kazan, y que asocia con nitidez ambas cuestiones. La peste la lleva en su cuerpo Kochak, un forastero que llega ilegalmente a Nueva Orleans a través de un barco llamado “La reina del Nilo” (otra referencia extranjera). La primera descripción que se hace de él lo señala como “armenio, checo o una mezcla de razas”. Se dice que embarcó en la ciudad de Orán; el dato no es azaroso: se trata de un guiño a la novela de Albert Camus, *La peste*, cuya frase inicial se encarga de situar las acciones en esa ciudad. Otras marcas de extranjería atraviesan el filme: Poldi, uno de los asistentes de Blackie, de inconfundible apellido italiano, cuya madre tiene acento extranjero; Mefaris, el griego que regentea el restaurante donde Reed y Warren buscan la pista del *shish kebab*, un plato muy solicitado entre los marineros; el Gloria Hotel, de reminiscencias españolas; los cocineros del barco en el que viajó Kochak, de origen oriental.

El policial ha tenido desde sus comienzos un vínculo con la extranjería, como se recordará por el relato de Edgar Allan Poe, “Los asesinatos de la rue Morgue”, en el que todos los entrevistados por el detective Dupin aseguraban haber oído en la habitación de *mademoiselle* L’Espanaye una voz extranjera. Finalmente, como sabemos por la resolución del cuento, se trataba de un chimpancé provisto de una navaja, y sus chillidos habían sido confundidos con una voz humana. Lo notable es que todos los testimonios asociaban ese sonido ininteligible con la marca oral de un extranjero. En este sentido, volviendo a *Pánico en las calles*,

el discurso humanista de Reed (“todos pertenecemos a una comunidad, la misma”) viene a atenuar un rasgo de tintes reaccionarios que la película exhibe, además, en plena época del macartismo y de la llamada Guerra Fría. Habría que agregar también que la extranjería, en el film, está vinculada asimismo con la temática de la frontera (en este caso, cruzada de forma ilegal por Kochak), todo un tópico, por cierto, dentro del policial cinematográfico, si pensamos en películas como *Donde habita el peligro* (John Farrow, 1950); *El tesoro de la Sierra Madre* (Raoul Walsh, 1941); *Incidente en la frontera* (Anthony Mann, 1949); *Sed de mal* (Orson Welles, 1958); *Casta de malditos* (Stanley Kubrick, 1956); o *El largo adiós* (Robert Altman, 1973), entre muchas otras.

Por otro lado, si hablamos de *Pánico en las calles* en relación con la peste, es inevitable mencionar un dato histórico significativo, que enriquece el visionado de la película y complementa nuestras afirmaciones: tal como sostienen Alexandra Minna Stern y Howard Markel en su artículo “The Public Health Service and Film Noir: A Look Back at Elia Kazan’s *Panic in the Streets* (1950)”, desde su fundación,

New Orleans has been home to outbreaks of cholera, smallpox, and a variety of tropical diseases. Offering a propitious environment for the breeding of insects, most importantly, mosquitoes, New Orleans suffered repeated bouts of yellow fever, in 1796, 1853, 1854, 1855, 1858, 1867, 1878, and 1905. (2003: 179)

Asimismo, los autores destacan que estas plagas eran:

frequently associated with foreigners. This was certainly the case of New Orleans, where, throughout the 19th century, most scourges were blamed on the numerous and diverse immigrants. [...] Moreover,

*associations between immigrants and illness were especially pronounced in New Orleans,*² where many local public health authorities resisted the adoption of modern methods of quarantine, refused to admit any diseases were endemic to the region, and instead foisted the blame on outsiders. (2003: 179)

Brindan, además, otro dato significativo, esta vez directamente vinculado con el film de Kazan:

Both the heroes and the villains in the film invoke the medical, social and cultural history of New Orleans. Blackie and his associates –Poldi, Kochak and Fitch– are portrayed as gamblers, miscreants, and gruff outsiders of unknown origin, and are symbolically linked throughout vermin and scum. Dr. Clinton Reed, the PHS officer, is tied by name to the great public health pioneer Walter Reed, and to the enlightened physicians who advocated modern methods of quarantine in response to the yellow fever and cholera outbreaks at the turn of the 19th century. (2003: 179)

A partir de estos datos, se puede ver con claridad que *Pánico en las calles* tiene en su construcción una base histórica considerable. Más allá de la modificación de la fiebre amarilla por la peste neumónica, está presente la cuestión inmigratoria, así como también la referencia a los servicios de salud durante la epidemia, y las figuras de los gangsters o maleantes.

Hemos señalado con anterioridad el vínculo que puede establecerse en la película entre enfermedad y criminalidad, por el cual la banda liderada por Blackie es doblemente

2 Las cursivas nos pertenecen.

peligrosa: sus integrantes son, en primera medida, sujetos al margen de la ley, pero además son portadores de la peste. Ahora bien, esa criminalidad también se halla atravesada, a lo largo de todo el film, por el tema del dinero, que no solo involucra a los personajes del hampa, por cierto, sino también a los agentes del orden.

Pánico en las calles comienza con una partida de cartas de la que participa Kochak hasta que la abandona, debido a su mal estado de salud. Se origina un conflicto con Blackie, ya que a él le disgusta que alguien se vaya con dinero en medio de un juego, y esta es la razón por la que mata a Kochak. La partida de naipes da origen al crimen y el dinero es su causa manifiesta.

Al finalizar esta secuencia, la película nos traslada al hogar del Dr. Reed, quien se encuentra en su día de descanso, momentáneamente alejado de las angustias e incertidumbres del ámbito laboral. Su pequeño hijo de pronto le pide dinero para ir al cine con sus amigos. Reed inicialmente se lo niega, alegando que no lo ha administrado debidamente. El niño le dice: “Papá, el dinero se va de las manos. Tú sabes cómo es”, y el padre le responde: “Sí, tengo una idea bastante exacta”, tras lo cual opta por dárselo, ante el posterior regaño de su esposa Nancy (Barbara Bel Geddes) de que así el pequeño no aprenderá a manejarlo. Posteriormente, cuando Reed se alista para ir a trabajar, por una llamada sorpresiva que ha recibido, en la que le notifican que lo necesitan con urgencia, su esposa le recuerda que tiene que pasar por la tienda a pagar una deuda. Esta deuda no será abonada ya que Reed utilizará el dinero para ofrecer una recompensa a quien pueda brindar datos sobre Kochak.

Posteriormente, Blackie observa el alboroto que se ha armado en la ciudad con respecto al cadáver del forastero. Le llaman la atención los masivos interrogatorios de la policía y la agitación que ha producido el crimen. Todo eso lo hace

pensar que Kochak pudo haber llevado a Nueva Orleans algo valioso en términos económicos, algo que se encuentra oculto y que las fuerzas del orden buscan denodadamente. Le dice a Fitch:

¿Por qué detienen a todos, Fitch? ¿Por qué? [...] Kochak es sólo un cadáver flotando en el agua. Viene en un barco, se pone huraño, llega al extremo de sacar un cuchillo y amenazar a Poldi. Pero buscan por toda la ciudad por culpa de un mequetrefe. Todos los policías de la ciudad están gruñendo y resoplando tratando de descubrir quién es ¿Por qué hacen eso? [...] yo te lo diré. Tengo el presentimiento de que trajo algo con él. Tengo el presentimiento de que trajo algo y están buscando eso.

La hipótesis de Blackie es errónea, como sabemos, ya que ahí donde él interpreta que hay dinero en juego (y, por lo tanto, la posibilidad de obtenerlo) en verdad hay peste. Él, por supuesto, no lo sabe, y llena ese vacío con sus propios imaginarios y sus ambiciones.

El tema del dinero conecta ambos mundos, el de la criminalidad y el mundo familiar del protagonista; en los dos supone o representa un conflicto, ya sea porque no se lo tiene o porque se quiere o se necesita más. En unas pocas escenas, *Pánico en las calles* nos presenta dos ámbitos opuestos. Tal como afirma Efrén,

discurren ante nosotros espacios y tipos más característicos de las clases bajas y de las bolsas de marginación de las grandes metrópolis inmigrantes, delincuentes comunes, estibadores, vendedores callejeros, frente a los que se contraponen esas otras zonas

de viviendas unifamiliares habitadas por la clase media, donde reside el doctor. (Cuevas, 1998: 45)

Basta comparar el ámbito en que se mueven los maleantes con aquel otro del que proviene Reed. De un lado están las zonas populares de la ciudad, los sectores portuarios, los bajos fondos; sitios turbios donde convergen los hoteles baratos, los shows de cabaret y las partidas de naipes. Dice Lloyd Michaels que "*Panic in the streets* contains several striking expressionistic sequences, particularly a film *noir* night scene in the gangster's laundromat and the final chase along the New Orleans wharf" (1985: 36). A estas escenas que menciona Michaels podemos agregar la que señalamos al comienzo de este trabajo, aquella en la que Blackie y sus hombres persiguen a Kochak y lo matan. Primero se ve al forastero, que abandona la partida y sale, seguido por Poldi y Fitch, quienes se lo quedan mirando mientras se aleja. Sobre ellos cae una luz, en medio de la calle, y en el fondo del plano se adivina una sombra oscura, la que poco a poco se acerca a la cámara hasta quedar también iluminada: es Blackie, que surge desde la penumbra. Kochak, en su torpe huida, termina en unos galpones cercanos a las vías del ferrocarril. La escena es filmada en plano general, de modo que vemos la refriega entre el fugitivo y sus perseguidores a cierta distancia. El espacio solitario y hostil está representado por medio de una fotografía que resalta los claroscuros, en donde las sombras de los personajes se ven alargadas. Blackie le dispara a Kochak desde el fuera de campo. Vemos caer abatido al extranjero y luego entra en cuadro el jefe de la banda. La luz está detrás de los personajes, pero no se ve directamente sino reflejada en una de las paredes del galpón. Con esta iluminación no podemos ver los rostros de Poldi o de Fitch, sino que solo vemos sus siluetas. Blackie, que entra en cuadro, está de frente a ellos y de espaldas a la cámara.

Nuevamente, como ocurría en la escena anterior, se ve su sombra amenazante, la misma que su nombre connota.

En conclusión, hemos visto hasta aquí cómo en *Pánico en las calles*, un policial al que podríamos ubicar dentro del llamado *police procedural*, hay dos modos de investigación en disputa que luego acaban por complementarse. Asimismo, hemos analizado el vínculo existente en el film entre enfermedad y criminalidad, a la vez que dimos cuenta de la conexión de la peste con el pasado y con las sociedades premodernas, un rasgo no tan habitual dentro de los policiales cinematográficos norteamericanos del periodo clásico. Además, destacamos en la película la presencia de la extranjería como un factor clave a la hora de su interpretación, en tanto que también resaltamos la cuestión del dinero como elemento central ya en los imaginarios de los delincuentes pero también entre las necesidades del protagonista.

Ficha técnica

Pánico en las calles (*Panic in the Streets*, Elia Kazan, 1950)

Producción: Twentieth Century Fox

Intérpretes: Richard Widmark, Paul Douglas, Barbara Bel Geddes, Jack Palance, Zero Mostel, Dan Riss, Tommy Cook

Bibliografía

Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Losange.

Camus, A. (2020). *La peste*, trad. Rosa Chacel. Debolsillo.

Carabias Martín, F. (2006). La amenaza de las plagas: *Pánico en las calles* (1950). *Revista de Medicina y Cine*, vol. 2, núm. 3, pp. 89-95. Universidad de Salamanca.

- Cuevas, E. (1998). La sociedad estadounidense bajo la mirada de Elia Kazan. *Filmhistoria*, vol. 8, núm. 1, pp. 29-49.
- De Marinis, P. (2012). Introducción: la comunidad en la teoría sociológica. De Marinis, P. (coord.), *Comunidad: estudios de teoría sociológica*, pp. 9-28. Prometeo.
- Esquenazi, J.P. (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular sub-versivo*. El Cuenco de Plata.
- Herederó, C. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- Michaels, L. (1985). Elia Kazan: A Retrospective. *Film Criticism*, vol. 10, núm. 1, pp. 32-46.
- Poe, E. A. (2010). Los asesinatos de la rue Morgue, trad. Rolando Costa Picazo. *Cuentos completos*, vol. 1. Colihue.
- Rafter, N. (2006). *Shots in the Mirror. Crime Films and Society*. Oxford University Press.
- Schrader, P. (1972). Notes on film noir. *Film Comment*, vol. 8, núm. 1, pp. 8-13.
- Stern, A. M. y Markel, H. (2003). The public health service and film *noir*: A look back at Elia Kazan's *Panic in the Streets* (1950). *Public Health Reports*, vol. 118, núm. 3, pp. 178-183.