

La conformación del cine policial argentino (1933–1939)

Leandro Arteaga

Universidad Católica de Santa Fe

Resumen

Durante el período comprendido entre los años 1933 y 1939, el cine argentino se construye como actividad industrial. Entre los géneros que lo caracterizan, aparecen gradualmente elementos y temas próximos al policial del cine de Hollywood. El tango, la periferia, la ciudad, sus personajes, son instancias que le acercan hacia un perfil que habrá de debatir con la presión institucional, consciente del poderío cinematográfico y de su impacto a nivel nacional e internacional. El cine policial aparece de manera tangencial, en films diversos, teñidos de comedia y números musicales. El primer antecedente formal es *Monte criollo*, de Arturo S. Mom, en donde el delito tiene protagonismo. Pero la película que contendrá todos estos aspectos de manera plena es *Fuera de la ley*, de Manuel Romero. Nacida de manera contradictoria, como respuesta a la censura, la película de Romero es raíz del cine policial de la década siguiente.

Palabras clave:

cine, policial, censura, tango.

Abstract

During the period between 1933 and 1939, the Argentine cinema is constructed as industrial activity. Among the genres that characterize it, gradually appear certain elements and themes that come close to the Hollywood crime movies. Tango, the periphery, the city, its characters, are instances that come to a profile that will debate with institutional pressure, conscious of the power of cinema and its impact at national and international level. Aspects of crime movies appears tangentially in various films, often musical comedies. The first formal antecedent is *Monte criollo*, directed by Arturo S. Mom, where the offense has prominence. But the film that contains all these aspects fully is *Fuera de la ley*, directed by Manuel Romero. Born in a contradictory manner, in response to censorship, Romero's film is following the crime and police films of the next decade.

Keywords:

movies, crime films, censorship, tango.

Primeras películas, primer sonido

La década de 1930 es esencial para el cine argentino. Más precisamente, durante el lapso que se sitúa entre los años 1933 y 1939 es cuando la cinematografía local se *organiza* como espacio industrial, como campo progresivamente delimitado, con conciencia de sus capacidades y posibilidades (Bourdieu).

La piedra de toque la instalan dos películas: *Tango!* (1933, Luis José Moglia Barth) y *Los tres berretines* (1933, que no acredita realizador),¹ ambas, expresiones del avance técnico: son las primeras pelí-

culas sonoras del país a la vez que apuestas fílmicas de los estudios cinematográficos Argentina Sono Film y Lumiton.

Los estudios habrán de aportar un lugar de referencia donde tendrán cabida los elementos —los actores sociales— que vitalizarán un ámbito cinematográfico autóctono: realizadores, guionistas, técnicos, *star-system*. A partir de allí será posible la relación con las salas de exhibición, la prensa y la crítica, el público espectador, la atención del Estado, y la reacción ante los tempranos dilemas con la censura.

1. Fue fruto de una «camaradería Lumiton», si bien suele referirse como director a Enrique T. Susini.

El desenlace, o instancia de quiebre para el cambio de época, se produce en 1939; por un lado se ratifica «la consolidación de la producción industrial, con un mercado en expansión y su propio sistema de estrellas, géneros y autores populares» (Peña, 2012:71), con una cifra histórica de 51 títulos en el año; por el otro, es año bisagra hacia otra etapa en la que cambia el tipo de relación con el Estado —al que se busca como garante de la producción, como sostén de un modelo que amenaza sucumbir—, al influir dificultades surgidas durante el conflicto bélico: la incidencia mayor del cine de Hollywood en el continente latinoamericano, el bloqueo para el ingreso de película virgen al país y la primera crisis de importancia para este medio.

Cuestión de géneros

El cine argentino contenido entre 1933–1939 está surcado, decíamos, por la búsqueda y concreción de un esquema de producción. Una primera preocupación es el desarrollo y crecimiento de los géneros cinematográficos. La elección por esta modalidad —puesto que el cine no nace contando historias sino que elige este camino— ocurre desde la convivencia del medio con otros formatos en expansión, entre los que destacan el teatro *revisteril*,

la prensa, la radio. Hay un público, un *narratario*, ya presupuesto por la dinámica industrial, y es allí donde el cine viene a insertarse, desde la justa atención a un público que le preexiste.

En una primera instancia, este cine se establece a partir de «préstamos» con los medios señalados: actores, técnicos y escritores, provistos de un saber que el cine local todavía no tiene. En la novedad filmica encontrarán, a la vez, un lugar donde ensayar, reelaborar, sus experiencias. La relación con el público de la radio y el sainete aparece temprano; de allí se deduce la elección del reparto multiestelar —cantantes, orquestas, bailarines— de *Tango!*, mientras *Los tres berretines* toma como base de argumento la obra teatral de la compañía Enrique Muiño–Elías Alippi.

En las dos oportunidades participa Luis Sandrini, devenido inmediatamente una de las primeras estrellas del cine. Los artistas radiales y teatrales pasaron a ser «mostrados» y «escuchados» de una manera inédita, con el tango como música de privilegio en la mayoría de las bandas sonoras.²

De acuerdo con la propuesta de Rick Altman (2000), el cine de géneros debería ser entendido de manera *prospectiva*, tarea difícil para el crítico e investigador, acostumbrado —y obligado— como está

2. Entre los intérpretes de *Tango!* destacan Libertad Lamarque, Tita Merello, Azucena Maizani, Pepe Arias. *Los tres berretines*, además de Sandrini, contó con Luis Arata, Luisa Vehil, Florindo Ferrario, Héctor Quintanilla.

a mirar hacia atrás, hacia lo ya realizado, con el fin de identificar un corpus filmico. La mirada que proyecta, que mira hacia delante, Altman la encuentra en el productor cinematográfico, lugar desde el cual se anuda la esencia misma del quehacer filmico.

En este sentido, el género cinematográfico es producción que deviene, proclive siempre a reformularse, capaz de provocar cruces impensados que luego, justamente, habrán de ser rotulados por la tarea teórica. Un mirar hacia atrás (teórico) y un mirar hacia el porvenir (práctico).

Si bien Altman refiere lo expuesto al ámbito hollywoodense, puede considerarse de manera tangencial desde la experiencia argentina. Las películas norteamericanas son proyectadas durante esta década en los cines del país, y el sistema de estudios de Hollywood aparece como imagen de espejo a perseguir. No se trata de validar la propuesta de Altman como matriz del caso argentino, pero sí de distinguir que es la relación del cine con este mundo de revista teatral y tango radial desde donde se habrá de encontrar una voz distintiva.³

De esta manera, el género cinematográfico expresa validez como concepto, como especificidad, como lugar desde el cual el cine local hubo de encontrar un camino similar al estadounidense pero —aquí lo relevante— también con diferencias.

El policial primero

Con raíz en la literatura, de manera puntual en el detective C. Auguste Dupin, concebido por Edgar Allan Poe en 1841 con «Los crímenes de la calle Morgue», el género policial conoce un desarrollo superlativo, que alcanza hasta nuestros días.

En el caso del cine, rápidamente fueron estos relatos los que cautivaron la atención de los primeros espectadores. Y si bien toda literatura juega en torno al «enigma», lo cierto también es que el policial es el género que ha utilizado este misterio como la razón de ser de personajes reconocibles como Monsieur Lecoq, Sherlock Holmes o Hercule Poirot.

Lo que debe subrayarse es la aparición en 1929, en Estados Unidos, de la novela *Cosecha roja* (*Red Harvest*), de Dashiell Hammett. Con esta obra nace otra manera de entender al policial, a partir de allí escindido de los ejercicios literarios cercanos al crucigrama —acordes con la «novela problema»—. Con Hammett aparece otro tipo de literatura de género, en donde el crimen pasa a constituir su carácter esencial. Nace así el género *negro*, que no tardará en volcarse al cine de Hollywood.

Sobre los años 30, el cine norteamericano encontrará un primer vínculo *noir* en películas protagonizadas por gánsters y presidiarios. Es el caso de títulos

3. Así como, distingue Altman, el *western* encontrará voz propia desde su vínculo con los shows circenses de principios de siglo.

célebres como *El Pequeño César* (*Little Caesar*, 1930, Mervyn LeRoy), *El enemigo público* (*Public Enemy*, 1931, William Wellman), *Caracortada* (*Scarface*, 1932, Howard Hawks), *20.000 años en Sing Sing* (*20.000 Years in Sing Sing*, 1933, Michael Curtiz), *Furia* (*Fury*, 1936, Fritz Lang). Pero también, y de manera más general, el cine «social» que la Warner Bros. lleva adelante, donde *Héroes olvidados* (*The Roaring Twenties*, 1939) y *La pasión ciega* (*They Drive by Night*, 1940, ambas de Raoul Walsh) son ejemplos de relieve.

Aparece un mundo cinematográfico que se delinea paulatinamente, repartido entre géneros de afinidad mutua, a punto de cristalizar como cine negro.⁴ Vale apuntarlo porque son películas sobre las que también se perfilará otro mundo fílmico, el de las películas argentinas. Pero las variables serán distintas, repartidas en función de un verosímil necesariamente otro.

Argentina policial

El verosímil del policial argentino se conformará desde la aparición y reiteración de marcas, primero intuitivas, luego identitarias. Cada una de ellas rastreables en películas diversas, en donde todavía no existe una distinción clara entre los géneros.

Tampoco existe la noción precisa de lo que Noël Burch dio en llamar Modo de Representación Institucional: es decir, no hay todavía una serie de lineamientos que

organicen el discurso cinematográfico a la manera de Hollywood y su despliegue en géneros narrativos. Sencillamente porque el de Argentina es, durante los primeros años '30, un cine en formación, un cine de organización y profesionalismo progresivos, en donde los géneros estarán fuertemente ligados a la experiencia de los demás medios y sus formatos narrativos.

De acuerdo con esta premisa, *Tango!* y *Los tres berretines* son expresiones de «instinto», pero también de cercanía pretendida con intérpretes (con sus voces radiales o musicales) y relatos preexistentes. Hay un público que frecuenta y conoce la radio, la revista, las orquestas de tango, y es con este actor —fundamental para todo cine— con quien se busca establecer un diálogo.

En este sentido, el tango oficia como disparador argumental, como instancia musical, como momento para la escucha del cantante. Es una unidad dramática autónoma, que se reparte entre las películas de la época, que participa popularmente de la radio y en este primer cine lo hace a través de títulos dispares —amén de *Tango!* y *Los tres berretines*— como *Riachuelo* (1934, Moglia Barth), *El alma del bandoneón* (1935, Mario Soffici), *Ayúdame a vivir* (1936, José A. Ferreyra), *Melodías porteñas* (1937, Moglia Barth). El tango relaciona y también aporta lugares, repartidos socialmente: suburbios, arrabales, la ribera, pero también los clubes

4. Se conviene en señalar *El halcón maltés* (1941), de John Huston, como ejemplo formal.

nocturnos de la gran ciudad, porteña o parisina, como es el caso de *Tres anclados en París* (1938), de Manuel Romero.

Es Romero en quien se cifra uno de los nombres clave.⁵ Periodista, autor de sainetes, escritor y director de revistas, letrista de tangos, guionista y director de cine. En él aparece un discurso festivo, bufón, que encuentra motivo de burla en la aristocracia, pero que a la vez concilia los males de clase. En Romero interactúan el tango, la noche, la bohemia, los engaños de pareja. Las más de las veces desde la comedia. Hay sumisión al *status quo* pero también algo de bronca masticada.

De esta manera, *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937) es un film amargo, con todo el lugar común que pueden prefigurar la melancolía tanguera y el lamento por la época pasada. El desenlace, si bien amparado por la esperanza en el hijo del personaje —primero despreciado por su padre—, no deja de abrigar la angustia que significa haber desperdiciado la vida propia al cumplir con el mandato social, con el casamiento impuesto. La Mireya, la rubia amada, ya pasó, ya sucedió, fue parte de un tiempo que murió.

El género policial, en este panorama, es apenas un desliz entre una mirada de películas que dan cimiento a la actividad cinematográfica: en todo caso, puede rastrear un estado de ánimo, un sonido de trifulca, un dolor —conciliable, por lo general— en-

tre el mundo que se ha ido y el progreso de la ciudad. Hay atisbos de melodrama, hay hampones sueltos, hay algún disparo o tajo de cuchillo. Pero hay también soluciones afectivas y ejercicio de la ley. Vincular la actividad delictiva al cine argentino de los años '30 es hacerlo con un mundo fílmico que comienza a construir formas, entre las cuales destacará un personaje: el malevo.

La figura del malevo, de analogía con la del gángster del cine estadounidense, aparece tempranamente en *Tango!* y en *Riachuelo*, se convertirá en síntesis del tango y su arrabal, será lugar para el conflicto. Fricción que dará lugar a la diferencia de clase y, por eso, al enfrentamiento con la policía.

Junto a los malevos habrá ladrones de poca monta, también oportunistas o cancheros, que viven de las astucias o el dinero ajeno; gente dividida, vale decir, entre el buen y el mal vivir. En *Riachuelo*, un malevo de honradez y palabra justa hará contrapunto con las mañas del personaje de Luis Sandrini; éste, por su parte, es punto medio ante la aparición de rateros e inescrupulosos.

La periferia de *Riachuelo* contrasta con las calles de luz céntrica, en donde el tango que se baila «olvida» sus orígenes prostibularios, a veces sugeridos, relacionados con los conventillos o patios de baile popular. Para el caso, vale tanto la plasmación pretérita de *Los muchachos de*

5. El otro nombre clave de esta época es el de José A. Ferreya.

antes no usaban gomina y sus diferencias sociales como el mundo de gran ciudad que el mismo Romero destila en *Noches de Buenos Aires* (1935), donde un asesinato complica la trama, agudiza la infidelidad de los personajes, pero promueve un accionar policial ejemplar.

Hay un equilibrio que se sostiene en este cine. La policía aparece para restaurar el orden —el plano medio del policía que, arma en mano, irrumpe en *Noches de Buenos Aires* es tranquilizador, moralizante—, en consonancia con el agente barrial de *Así es la vida* (1939, Francisco Mugica) o el comisario de *Bartolo tenía una falta* (1939, Antonio Botta). De acuerdo con Mario Berardi: «esta visión no necesita ser justificada argumentativamente, y presupone cierto sentido común de época favorable a la imagen policial» (2006:68).

De todos modos, no deja de haber grietas por entre las cuales se filtran «comentarios», ya que la heroína de *Noches de Buenos Aires* es en verdad la cantante (Tita Merello), más lo que significan las réplicas y reacciones que los personajes de muchos de estos films promueven. Como en el caso de *Riachuelo*: «Ahora ando muy bien con la policía» dice Sandrini, si bien prefiere salir rajando para escapar por entre los techos de chapa. En *Tango!*, Berretín (Sandrini) evoca su historia de cárcel, al enfrentar al policía que se acostaba con su

mujer. O las notas cómicas que se desprenden de la resolución del misterio truhan de *Melodías porteñas* (1937, Moglia Barth), donde la sátira sobre el manejo sin escrúpulos de un empresario radial (E. Santos Discépolo) no es ajeno al desempeño normalizador, ridículo, del proceder policial.

La cosmovisión cinematográfica que comienza a suceder en Argentina no dejará indiferente a las autoridades. En este sentido, hay una mirada contrapuesta al tejido que estas películas enhebran, que será sentida de modo puntual. «Fue a partir del retrato que se hacía de la burguesía, la exaltación de las clases populares y el mundo del tango, que reaccionaron los sectores culturalmente dominantes y se comenzó a pedir la intervención del Estado», nos apuntan Kelly Hopfenblatt y Trombetta (2009:253). En agosto de 1936 se crea el Instituto Cinematográfico Argentino, con la autoridad depositada en las figuras de Matías Sánchez Sorondo y Carlos Alberto Pessano. El cine pasa a ser preocupación estatal, a partir de la representación que de las instituciones promueve.

El caso de *Tres anclados en París* (1938, Romero) es ejemplar, dada la imagen que el film promovía —de acuerdo con los censores— en el resto del mundo; lo que obligó al cambio de título (originalmente, *Tres argentinos en París*) y a la inclusión de un cartel aclaratorio.⁶

6. «Los personajes, escenas y lugares de esta película son enteramente imaginarios», costumbre que se institucionalizará en el cine policial argentino de las décadas siguientes.

Entre las películas que serán atacadas y señaladas entre el ICA, el diario *Crítica* y las revistas *Cámara* y *Cinegráf* figuran *El cañonero de Giles* (1937, Romero), *Cadetes de San Martín* (Mario Soffici, 1937), *El escuadrón azul* (1937, Nelo Cosimi), *La vuelta de Rocha* (1937, Romero).

Ante la posible prohibición de *El cañonero de Giles*, Lumiton asumió el compromiso de realizar un film donde se mostrara «de manera clara y eficaz el funcionamiento de la institución policial en su lucha contra el crimen» (citado por Peña, 2012:56). Así nace, preñado de contradicciones, el cine policial argentino. Con *Fuera de la ley* (1937), de Manuel Romero.

El díptico Mom

Antes del film de Romero, la primera película que articula, de modo conciente, las premisas delito, orden social, fuerza policial, es *Monte criollo* (1935).

Su realizador, Arturo S. Mom —periodista, poeta y cuentista— consigue en este film una puesta en escena que le distingue como pionero del cine policial argentino. También como primer capítulo de un díptico que completará con *Palermo* (1937).

Los dos títulos comparten un nudo que viene dado por el mundo de las apuestas (el juego de naipes en el primer caso, el turf en el segundo), actividades que el público reconoce como parte de la vida cotidiana, pasibles, eso sí, de delito. Allí

la fascinación, la invitación al espectador a, justamente, delinquir.

Éste es un rasgo de fundamento, porque en *Monte criollo* se propone un vínculo de identidad entre personajes y espectador: el trío protagonista ascenderá socialmente a través del juego clandestino, con un club nocturno como tapadera. Lucy (Nedda Francy) es el móvil que despierta el deseo, el juego y el sexo, entre Argüello y Carlos (Francisco Petrone y Florindo Ferrario).

De acuerdo con la mirada que pone un ojo en Hollywood, la actriz fue caracterizada desde la imagen platina de Jean Harlow, presente en *El enemigo público* y *Caracortada*. Pero lo que distingue a Francy es su recreación, acorde con el bajo mundo de unos caídos en desgracia, quienes para prosperar sólo disponen de su saber con la baraja de cartas.

En cuanto a *Palermo*, Mom hace repetir a Francy misma situación, ahora repartida entre un chantajista (Orestes Caviglia) y un aficionado al turf (José Gola). Si en *Monte criollo* la Francy es quien alienta al delito organizado, en *Palermo* es quien induce al robo y chantaje mayor. En ella se vislumbra, así como al gángster en los hampones y malevos, la silueta irresistible de la *mujer fatal*.

De este modo, *Monte criollo* y *Palermo* son policiales porque también tienen —rasgo a atender— elementos de *melodrama*. Si bien desde un aparecer que no es pleno, debido al respeto que estos films

finalmente profesan ante la ley. Aquí aparece un contraste nítido con la figura del gángster, quien no cesa en su correría fatal, en el choque social: el Tom Powers de James Cagney (*The Public Enemy*) o el Tony Camonte de Paul Muni (*Scarface*). Los desafíos contenidos en los personajes de Mom, en tanto, serán tolerados porque habrá restauración del orden, tranquilidad, en el desenlace.

Si Nedda Francy corporiza el desafío, el lugar pasional —melodramático— que altera, también será la encargada de volver lo deshecho a su lugar. En *Monte criollo*, al elegir a uno de sus compañeros por sobre el otro —la posibilidad del *ménage à trois* impregna la película—, y desde una maternidad responsablemente asumida (e inverosímil); en *Palermo*, al descubrirse como investigadora policial. Es decir, el rol de la mujer culmina por ser *falsamente* fatal; de modo tal que las fuerzas intempestivas del melodrama terminan por deshacerse al conducir hacia una reunión «feliz», en donde el criminal se redime, se casa, o se muere: el destino compartido de los personajes de Petrone y Caviglia.

Otras situaciones reiteran a Nedda Francy como *leit-motiv* de Mom: si en *Monte criollo* ella utiliza su dinero para dismantelar la trampa de Argüello sobre Carlos, el caso de *Palermo* es más sombrío, puesto que habrá de robar y destruir los documentos que comprometen al padre del apostador Adolfo —su ama-

do— para evitar su humillación familiar y, de paso, su suicidio inminente.

Igualmente, quedan datos sueltos, situaciones raras, que se amalgaman en José Gola cuando enuncia «terminaré como jugador, pero no dejaré de ser caballero», donde se legitima un vicio «saludable», controlado, que cuenta con la mirada simpática, cómplice, del ejercicio policial.

Y por último, como rasgo del cine de la época, tendiente a encontrar géneros cinematográficos en definición, el tango está presente en algunos números musicales, como reiteración de una situación amena, característica para el público, desde donde articular una trama policial más definida. Hay también lugar, así como en las películas de Romero, para la contraparte cómica, sostenida por el mozo del cabaret de *Monte criollo* (Marcelo Ruggero) y el bribón enamorado de *Palermo* (Pedro Quartucci).

Fuera de la ley

Con *Fuera de la ley* aparece el policial argentino. Por un lado, como consecuencia del malestar institucional hacia el cine de Lumiton, y puntualmente sobre la obra de su realizador Manuel Romero. Por el otro, como articulación y consolidación estética de los elementos del género.

Con este film, Romero abandona las escaramuzas musicales, los momentos suspendidos en tangos diegéticos, para presentar sus títulos con una música tan amenazante (George Andreani) como

las sombras de convictos y barrotes que se proyectan sobre la pared. Un clima ominoso, oscuro, consecuencia del hacer fotográfico del alemán Gerardo Húttula, invade este inicio de siluetas recortadas. *Fuera de la ley* se sitúa, de esta manera, como introducción cinematográfica plena dentro de los dominios del relato policial.

Pero con la aclaración que inmediatamente aportan los carteles introductorios, firmados por Lumiton: «A las víctimas obscuras de la lucha contra el crimen, a los que dieron su vida en defensa de la sociedad, a los funcionarios policiales caídos en el cumplimiento del deber», seguido de agradecimientos y alabanzas al Ministerio de Gobierno de la provincia de Buenos Aires.

El cine policial argentino encuentra así una génesis contradictoria —ya palpable en *Monte criollo*—, cruzado como se presenta por la puesta en juego de las diferencias sociales y la internalización del discurso institucional. Desde este lugar asumido definirá —de cara a la década que sigue— su clima de época, sus artificios estéticos, sus astucias narrativas, sus sellos autorales.

Fuera de la ley es un título nodal dentro de la filmografía de Romero, atento —como siempre lo demostró el realizador— a las producciones internacionales de su época. Por eso, el Juan Robles de José Gola puede fácilmente emparentarse con los criminales, los convictos, los gánsters, del cine estadounidense. Su malestar social creciente, sumado a su rebelión fa-

miliar, le harán bomba a punto de estallar, que espera su momento oportuno.

Desde la puesta en escena, las angulaciones de cámara de Húttula pueden ser leídas como predecesoras del *noir* norteamericano, pero lo cierto también es que la reminiscencia expresionista de aquel cine aquí aparece transida de sumisión, como un dispositivo que no asume la complejidad que promete. Así, el expresionismo de *Fuera de la ley* es tan vacío como el melodrama de *Monte criollo* y *Palermo*. La angustia de las sombras quedará licuada ante un juego maniqueo, a través del duelo llamativo entre padre e hijo, entre policía y ladrón (Luis Arata y José Gola).

A la vez, Romero es enormemente hábil como para trocar la historia de manera metalingüística, en relación al secuestro fatal del niño Eugenio Pereira Iraola, que mantuvo en vilo al país por aquellos días. *Fuera de la ley* se estrenó cuatro meses después del secuestro, amparada por un sensacionalismo adrede pero no dicho. No es éste el aspecto mayor sino, antes bien, la vinculación inteligente del cineasta con la crónica periodística. Éste es uno de los rasgos más importantes del guión de Romero, perspicaz como se demuestra ante el clima social, ante los relatos masivos y de impacto. Romero es, en esencia, un hombre de cine.

En *Fuera de la ley* hay reformatorio de menores, hay cárcel, hay hijo criminal, hay balas, hay secuestro, hay muerte. El comisario de policía habrá de protagonizar

la búsqueda del hijo y su ejecución, conciente como se sabe de haber intentado toda otra posibilidad, sea desde el seno familiar, sea desde el ejercicio institucional. Di Núbila la señala como una película «precursora del tema patológico en nuestro cine (...) con una arriesgada mezcla de crónica policial, obsesión sexual, laberinto edípico y destino trágico» (1998:164).

Habrá que pensar cada una de estas características desde la manera estridente de Romero, capaz de llevar al extremo situaciones que sus comedias soportaron mejor. Sus cachetadas, trompadas, burlas, quedan aquí liberadas del cariz cómico. Pero pervive algo de grotesco, más aún cuando se avala una pena de muerte que no se condice con la realidad legal argentina. Así como la atracción incestuosa que el director propone entre el criminal y su hermanastra (Irma Córdoba), lo que habilita a considerar a Juan Robles como un monstruo de folletín, cercano en espíritu y delirio al Narciso Ibáñez Menta de su muy posterior *Una luz en la ventana* (1942).

En este sentido, *Fuera de la ley* es moralista pero es *romeramente* estrafalaria. Acá vamos a estar de acuerdo con Peña cuando dice que «sólo la más retorcida mentalidad policial habrá podido creer apologético un film que enfrenta —hasta la muerte— a un comisario con su propio hijo delincuente» (2012:57). Romero convierte a sus personajes en instancias dementes, retorcidas, graciosas, peligro-

sas. Y por otra parte, los liga a impulsos que nada tienen de gratuitos o de imposibles. En todo caso, será mejor apelar a las grietas, a los puntos suspensivos que el film contiene, y que dan razón a Bordwell cuando dice que toda película concluye pero no finaliza.

A todo ello se suma su prohibición en los barrios latinos de Estados Unidos, lo que evidencia de manera positiva sobre el carácter tremebundo de *Fuera de la ley*, en donde vemos a José Gola leer una biografía —de edición popular— de Al Capone, mientras descansa sobre su litera de prisión.

En otras palabras, con *Fuera de la ley* el policial nace de manera contradictoria, al asumir el discurso aleccionador de las instituciones pero desde la gracia catártica que supone la plasmación del delito, del crimen, de su aparición como lugar de quiebre, como nudo argumental capaz de cifrar un malestar ante el cual, de manera obligada o no, el cine se debe pronunciar. La atención del Estado, preocupada, comenzó a interactuar ante tales «buenos» y «malos» ejemplos, como consecuencia de un ejercicio institucional y censor que promovió un «ataque sistemático al mundo del tango y del arrabal como denigración del ser nacional», con «la exaltación de la moral burguesa y católica como principio fundamental de la argentinidad» (Peña, 2012:253).

Fuera de la ley es el primer peldaño de relieve para la instauración sistemática del

género policial. A pesar de sus lineamientos corrosivos, presumiblemente irónicos, la película de Romero se encuentra alejada del tono *noir* que caracteriza a la filmografía norteamericana de los años 30. En todo caso, lo que promueve *Fuera de la ley* es la posibilidad real de la instauración del género, que decantará durante la década siguiente en una estela de títulos que sabrá asumir, de diferentes maneras, este pecado original: pedir permiso, pedir disculpas, a la institución.

Disparos finales

Dos títulos más apuntan en dirección consecuente con el aparecer del cine policial hacia fines de la década.

Por un lado, el propio Romero revisitará el mundo delictivo, pero teñido de tangos y comedia, con *La vuelta de Rocha* (1937). Acá habrá mucho de las situaciones acostumbradas en el cineasta, en donde el cruce clasista se produce a partir de la angustia de pobreza de Dora (Mercedes Simone), condenada a vagar por la Boca hasta que la oportunidad única se le presenta: cantar tangos en la ribera, en un antro de mala muerte.

La sagacidad de Romero disfraza de tango algo que la propia música anuda, y que es el ambiente prostibulario, segura posibilidad laboral para la afligida. Allí irá a parar Juan Carlos (Pedro Maratea) luego de bajar del barco, antes de saludar siquiera a su querida madre: el antro, el burdel, antes que la familia. El dilema

de clases culminará por provocar el robo del dinero que Juan Carlos debe llevar a bordo, situación ante la cual Dora se ofrecerá de manera sacrificial, con tal de garantizar la vida de su amado. Otra vez el melodrama fingido ante una resolución que subsanará estos golpes, junto a situaciones de comedia que encuentran en Tito Lusiardo y sus ganas desesperadas de deshacerse de su esposa —¡aun desde el engaño consentido!— el mejor ejemplo.

El delito, está claro, no tiene en esta trama más que un rol tangencial. Destaca de manera notable, y acorde con el cuidado formal de *Fuera de la ley*—algo que significa de modo todavía mayor en relación a la filmografía de Romero, profusa y acelerada— la dirección fotográfica, ahora a cargo de Luis F. Romero, quien hace comulgar los efectos lumínicos con los estados de ánimo: como los relámpagos que prefiguran la furia de Juan Carlos en la lluvia, camino a encontrarse con la «traidora» Dora. Hay *travellings* y angulaciones de una solvencia magistral, que desglosan las situaciones y los diálogos para situar al film en una categoría plástica que, a veces, no se condice con la simpleza de lo expuesto.

El caso de *La fuga* (1937) aparece de manera relevante. Porque si bien no será un film policial pleno, sí es la película que valida a Luis Saslavsky como realizador. También porque el cineasta aporta una mirada cinematográfica distinta, que viene a discutir el cine de Romero y de José Ferreyra, de quienes se distancia pero

con quienes necesariamente debe hacer dialogar su propuesta.

La fuga inicia a la manera de un policial violento: tiroteos, persecuciones, noche contrastada, angulaciones cerradas —en donde se luce, de nuevo, Gerardo Húttula—, y luego deviene una comedia con escasa participación de estos elementos. No se trata de un claro film policial, pero sí permite advertir el vínculo con el cine precedente y el reconocimiento, finalmente, de códigos que remiten a la narrativa policial: el contrapunto entre *delincuencia* y *orden* a través de la dicotomía entre el campo y la ciudad, la *falibilidad moral* del inspector de policía (Francisco Petrone) en su amor por la cantante delincuente (Tita Merello), la elección moral que el ladrón Benítez (Santiago Arrieta) debe realizar entre la chica de campo (Niní Gambier) y la chica de ciudad (Merello), el *club nocturno* como ámbito criminal junto a su música: *tangos* cifrados que Tita le canta a Benítez y que éste escucha en la radio de su escondite campestre (*¡No te arrimés a la vidriera!; ¡Volvé, malvado, volvé!*).

«Al final hay un reacomodamiento de las piezas ‘legales’ que se vuelve ideología no sólo explícita sino también estilística. El canto a la bandera, la escuela, la policía y la ‘vida limpia’ no están creídos sino puestos allí represiva, tontamente» dice Peña citando a Gandolfo (2012:67), con lo cual se ratifica la situación de cruce

que caracterizará al policial del cine argentino.

Un desarrollo por venir

Los casos expuestos indican que es *Fuera de ley* la película que articula, finalmente y contradictoriamente, el camino desde el cual el cine policial encuentra su lugar. El propio Romero volverá sobre el género en la década siguiente, a través de *Historia de crímenes* (1942) y *Morir en su ley* (1949), suerte de *remake*, esta última, de su película de 1937.

Con Romero se alcanza un punto culminante, que será a su vez lugar de quiebre para la producción posterior, ya conciente de su pertenencia con un género ávido de tradición. Ahora será el turno de Daniel Tinayre, Carlos Hugo Christensen, Don Napy, Pierre Chenal, Román Viñoly Barreto, entre muchos otros. Cada uno con una poética a indagar, tendientes a chocar entre sí y a revelar, en última instancia, cuál es el clima de época que intentaron recrear.

El crimen, el delito, aparecerán de formas más crudas; a la par de un ejercicio policial que, salvo excepciones, no tuvo fisuras. Entre las excepciones estarán aquellos títulos más ligados al género negro y al espíritu que corroe de manera llamativa al cine norteamericano de aquellos años.

Si el cine negro fue posible en Argentina, es hipótesis de investigación.

Bibliografía

- AA. VV. (1984). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: CEAL.
- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- BERARDI, M. (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- BLANCO PAZOS, R.; CLEMENTE, R. (2004). *De la fuga a la fuga: El policial en el cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- BOURDIEU, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En Bourdieu, P. *Sociología y cultura*, Grijalbo. México.
- CIRIA, A. (1995). *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- DI NÚBILA, D. (1998). *La época de oro. Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- INSAURRALDE, A. (1994). *Manuel Romero*. Buenos Aires: CEAL.
- KELLY HOPFENBLATT, A.; TROMBETTA, J. (2009). Características de la censura entre 1933 y 1956. En Lusnich, A. L. y Piedras, P. (Eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- LÓPEZ, D. (2009). *Las grandes películas del cine argentino. 50 títulos significativos*. Buenos Aires: Losada.
- LUSNICH, A. L. y PIEDRAS, P. (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- MANRUPE, R.; PORTELA, M. A. (2005). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.
- PEÑA, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- POSADAS, A.; LANDRO, M.; SPERONI, M. (2005). *Cine sonoro argentino. 1933-1943*. Tomo I. Buenos Aires: El Calafate.