

El policial de Carlos Hugo Christensen: la huida de la razón utilitarista en la época clásica del cine argentino

Román Setton
CONICET-UBA-FUC
rsetton@hotmail.com

Resumen: El texto discute las películas policiales de Carlos Hugo Christensen de fines de la década de 1940 y comienzos de la década de 1950 e intenta mostrar de qué modo, en el contexto de la época clásica del cine argentino y del gobierno peronista de esos años, Christensen utiliza los elementos narrativos del género *negro* como un modo de narración que se opone a los valores fundamentales de la modernidad filosófica e histórica. La narrativa policial de Christensen reúne una crítica a estos valores modernos, propia del ideario posmoderno, con un imaginario de valores premodernos. Asimismo, en estos policiales se fusionan elementos propios de la novela problema, el modelo clásico de la literatura policial, que se había puesto de moda gracias a la apología de este género llevada a cabo por Borges y otros miembros del grupo Sur, con elementos del cine negro.

Palabras clave: cine negro; Christensen; cine policial; cine argentino; modernidad; posmodernidad; Borges .

Resumo: O texto discute os filmes policiais de Carlos Hugo Christensen do final dos anos 1940 e início dos anos 1950 e tenta mostrar como, no contexto da era clássica do cinema argentino e do governo peronista daqueles anos, Christensen utiliza os elementos narrativos do *film noir* como forma de contar histórias que se rejeita os valores fundamentais da modernidade filosófica e histórica. A narrativa dos filmes policiais de Christensen conecta uma crítica desses valores modernos, característicos da ideologia pós-moderna, com um imaginário de valores pré-modernos. Além disso, nesses filmes criminais, fundem-se elementos das clássicas histórias de detetive, que estavam na moda na época por causa da apologia do gênero feita por Borges e outros membros do Sur, com aspectos e elementos do *film noir*.

Palavras-chave: filme negro; Christensen; filme policial; cinema argentino; modernidade; pós-modernismo; Borges.

Abstract: This text analyzes Carlos Hugo Christensen's crime films from the late 1940s and early 1950s and tries to show how, in the context of the classical era of Argentine cinema and the Peronist government of these years, Christensen utilizes the narrative elements of film noir as a way of storytelling that rejects the core values of the philosophical and historical Modernity. The narrative of Christensen's crime films connects a critical attitude toward these modern values, characteristic of postmodern ideology, with an imaginary of pre-modern values. Besides that, these criminal films join elements of the classical detective stories, which had become fashionable at that time because of the apology of this genre made by Borges and other members of Sur, with some aspects of the film noir.

Key-words: film noir; Christensen; crime film; Argentine cinema; modernity; postmodernism; Borges.

Introducción: las tradiciones de las ficciones policiales y criminales en la literatura y el cine

En *Si muero antes de despertar* (1952), la primera imagen del film es la de una calesita en movimiento. Mientras vemos las vueltas sucesivas del juego mecánico, imagen a la vez de la niñez y de una concepción circular del tiempo, escuchamos la voz en *off* que niega la desaparición de las fuerzas del mal y también la de los héroes del bien. Afirma, en cambio, que hoy como ayer y como siempre siguen enfrentándose los héroes puros, los niños, a los monstruos, pues “solamente la pureza puede vencer a las fuerzas del mal”. Pero no se trata de niños cualesquiera, “son los niños pobres”, los “hijos del pueblo”. Se retoma así de manera explícita la tradición de los cuentos de hadas, y las referencias son redundantes, como redundantes son los cuentos de hadas (se hace alusión explícita al género, se menciona a la Cenicienta, a Caperucita Roja, a Pulgarcito, a la Bella Durmiente, al Ogro, a la Bruja, al Lobo y a Barba Azul).

Esto resulta llamativo si lo pensamos dentro de la tradición del cine policial o sencillamente negro, ámbito en el que se inscribe el film, es decir, en el marco de la múltiple tradición –imposible de delimitar con claridad– del *buddy cop film*, el *thriller*, el *noir*, el *police procedural*, el *mystery film* –es decir, todo el arco que comprende el macroconcepto *crime film*–. El cuento de hadas, con sus fuerzas mágicas, su circularidad, su falta de precisiones espacio-temporales, su pretendida validez universal, su significación alegórica, y los vínculos inmediatos entre nuestro mundo y una esfera trascendente parecen no llevarse demasiado bien con el género policial, un mundo en que impera la razón y del que ha sido desterrado el milagro y cualquier explicación sobrenatural. La película refuerza este vínculo genérico con el cuento de hadas por medio de la elección de una calesita cuyas figuras no son caballos, sino precisamente estos personajes de los cuentos de hadas, y además por otra imagen, inmediatamente posterior a la de la calesita, que presenta las figuras del mal de los cuentos de hadas en un espacio de carácter irreal. A este imaginario genérico, la película suma una gran cantidad de elementos semánticos propios de la mitología cristiana: la promesa, el rezo, las creencias religiosas y la familia patriarcal como modelo de educación, de institución y de ley,¹ así como la idea de que los últimos (de la clase) serán los primeros (de las fuerzas del bien).² Se trata así de la imagen de Parsifal, el *reiner Tor*, que conjuga la pureza del corazón con la estupidez, la carencia completa de la inteligencia propia del detective. En la película, Lucho Santana (Néstor Zavarce), el niño detective, al

1 La relación entre un orden patriarcal y la defensa de la monarquía absoluta vinculada con el poder natural-divino de los reyes data al menos de la publicación póstuma (en 1680) del *Patriarcha or the Natural Power of Kings*, de Robert Filmer, si bien, como afirma Christopher Hill, “todo el argumento de (...) *Patriarcha*... se basa en la historia del Antiguo Testamento comenzando por el Génesis” (Christopher Hill, 1993: 20). La tesis de Filmer defiende la legitimidad del gobierno de una familia por el padre como el origen verdadero y el modelo de todo gobierno. En el principio Dios habría dado autoridad a Adán, quien tenía el control completo sobre sus descendientes, incluso sobre la vida y la muerte. Desde Adán esta autoridad fue heredada por Noé; de sus tres hijos, Sem, Cam y Jafet, habrían heredado el poder absoluto los patriarcas, que ejercen sobre su familia y sirvientes, y es a partir de estos patriarcas que todos los reyes y gobernantes (ya sea un solo monarca o una asamblea de gobierno) derivan su autoridad, que es por lo tanto absoluta y fundada en el derecho divino. El texto de Filmer está concebido como una contestación a un tratado sobre la monarquía de Philip Hunton, quien había sostenido que la prerrogativa del rey no es superior a la autoridad de las parlamentos. Cf. Robert Filmer, 2010. Para un panorama detallado del debate contemporáneo de *Patriarcha or...*, véase Joaquín Migliore, 2010.

2 La cita bíblica proviene del *Evangelio de Mateo* (20, 1-16).

igual que su padre el inspector Santana (Florén Delbene), son incapaces por completo de comprender las nociones más básicas de la gramática dictada en la escuela primaria, a diferencia de los detectives tradicionales, que tanto en el modelo clásico como en la serie negra siempre se han probado como expertos lingüistas –recuérdese “Los crímenes de la calle Morgue”, “El escarabajo de oro”, “La aventura de las pruebas de imprenta”, el comienzo de *Cosecha roja* o *La loca y el relato del crimen*, solamente para dar unos cuantos ejemplos–.

Todo este imaginario y también la *voice-over* anuncian que, detrás de todos los cambios engañosos y aparentes, “no ha cambiado nada”, que “la lucha sin fin, la eterna batalla del niño y el monstruo” va a comenzar una vez más. Esto está en sintonía con un paradigma de representación y un ideario en gran medida premodernos, mientras que el género policial clásico representa, en cambio, un mundo asentado en los parámetros y valores de la modernidad, con una idea de conocimiento racional y empírico, una fuerte creencia en la existencia de la verdad, como correspondencia de una predicación con los hechos, una fe no menos inmovible en la posibilidad de demostración de esa verdad, y sólidas ideas morales burguesas que distinguen con claridad, aunque no sin compasión, lo bueno de lo malo, y premian al bueno y castigan al malo. Hay por lo tanto una fe en la existencia de un orden en el mundo y en los hechos, y en que basta solamente con aplicar adecuadamente la razón a la indagación del mundo para comprender la verdad. Como en las *Meditaciones metafísicas* de Descartes los sentidos pueden engañarme, tal como sucede por ejemplo en “La carta robada”, de Poe, pero si aplico la razón lograré llegar la verdad, una verdad en la que puedo fundar un género literario y también una teoría del conocimiento, una *ciencia de la deducción*, como se llama el segundo capítulo de *Estudio en escarlata*, o parámetros de verificación de la verdad, como son los de claridad y distinción en Descartes.

La tradición de la serie negra, y el *film noir* basado en los textos y el ideario de esta serie, se opone en cambio a esos valores modernos; opone al clásico *armchair* detective de la novela policial clásica el hombre de acción, un hombre de acción que, por lo general, no medita antes sus acciones, sino que, antes bien, primero actúa y luego, con suerte, logra comprender parte de lo que pasó. El héroe del policial clásico investiga meditando y medita investigando, mientras que el héroe del cine negro investiga actuando y actúa investigando. El detective del policial clásico trata de comprender la totalidad de los sucesos y lo logra; y luego desarrolla esta comprensión en una explicación que, a modo de pequeña clase magistral, funciona como cierre de la narración. Como afirma Kracauer en su libro sobre la novela policial, el detective de los policiales clásicos domina los hechos porque es ajeno a ellos,³ mientras que el héroe del *noir* está siempre ocupado con la difícil contingencia en que se encuentra: ¿cómo salir del apuro y evitar los engaños y los ataques de los que es víctima?, ¿cómo actuar en el marco de una situación compleja en que todo pareciera conspi-

3 Siegfried Kracauer ha sido uno de los primeros en indicar la completa exterioridad del investigador de la novela detectivesca respecto de los sucesos. Cfr.: “El detective flota en el vacío entre las figuras, cual un representante distendido de la razón, que se enfrenta a lo ilegal, insensible frente a las cuestiones legales, para reducirlo a la nada de su propia indiferencia [Der Detektiv schweift in dem Leerraum zwischen den Figuren als entspannter Darsteller der ratio, die sich mit dem Illegalen auseinandersetzt, um es, gleich den Sachverhalten des legalen Betriebs, zu dem Nichts ihrer eigenen Indifferenz zu zerstäuben]” (1979, p. 51).

rar en su contra?

Es decir, la literatura policial clásica, en su afinidad con las teorías científicas de los siglos XVIII y XIX, en su creencia en la existencia de la verdad –cuyo camino algunos detectives encuentran en la inspección del mundo y otros en la inspección de sus células grises–, y en el hecho de que se puede llegar a la verdad, que es única, por medio de una demostración, es un género afín con las ideas de la modernidad, que adhiere a la teoría correspondentista de la verdad y funciona con una idea de sujeto procedente del ideario moderno, tal como sucede también con géneros parcialmente análogos en el cine como pueden ser el *police procedural* (también llamado *police crime drama*) o el *mystery film*.⁴ La novela negra, en cambio, –y aquí está quizá la novedad de lo que quiero plantear– no solamente rompe con algunas ideas de la modernidad, por ejemplo, con la idea del sujeto moderno como sujeto de conocimiento. Con su foco colocado en las luchas de poder y mediante la presentación de un mundo que ya no es un orden sino un caos, ofrece una imagen de la sociedad que se corresponde en gran medida con un ideario posmoderno: una realidad absolutamente fragmentada y en la que, en consecuencia, es imposible comprender realmente la totalidad de los hechos. Por lo tanto, nunca se puede reponer al final la explicación. En sintonía con esto, es un mundo que descrece por completo de la verdad y cree en cambio en las interpretaciones.⁵

Se descrece por completo de la verdad, que se considera solamente como el producto de una lucha de poder y el resultado de la competencia por establecer diferentes interpretaciones; esto se ve con la mayor claridad quizá en las novelas de Hammett. “Los detectives de Hammett, contra lo usual, no establecen nunca la verdad, se limitan a proponer una interpretación y no por los hechos mismos” (Sebreli, 1997, pp. 223-233). Esta última frase, “y no por los hechos mismos”, no hace más que subrayar el hecho de que el paradigma de la serie negra se corre de las creencias en la correspondencia entre un mundo de hechos y una verdad, una predicación. Esto se ve, por ejemplo, en una frase de Nick Charles, el detective de *The Thin Man*.

Se encuentra al tipo que uno cree que cometió el asesinato, se lo encierra en el calabozo y se le hace saber a todo el mundo que piensas que él es el culpable. Y se pone su fotografía en la primera página de todos los diarios, y el fiscal acusador construye la mejor teoría de la que es capaz sobre la base que le has suministrado. Mientras tanto seguimos recogiendo aquí y allá detalles adicionales y la gente que ve su fotografía en los diarios así como la gente que lo hubiera creído inocente si uno no lo hubiera arrestado, se presenta para decir cosas de él hasta que lo tienes sentado en la silla eléctrica.⁶

4 He desarrollado más ampliamente este tema en “Pensar la literatura policial: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, el género y la disolución de los vínculos comunitarios” (Setton, 2011).

5 Las imbricaciones entre el ideario modernista y el posmoderno son múltiples y pretender realizar una distinción neta entre ambos termina llevando en la mayor parte de los casos a afirmaciones demasiado forzadas. En “The Modernist Event”, por ejemplo, White utiliza modernista y posmoderno casi de forma intercambiable, considerando lo posmoderno como un subconjunto de lo moderno. Yo he elegido utilizar “posmoderno” en este ensayo de forma casi consistente, con la finalidad de subrayar la contraposición con el ideario de la modernidad histórica y la modernidad filosófica que asocio con la novela policial clásica (White, 1996, p. 21).

6 Cf.: “You find the guy you think did the murder and you slam him in the can and let everybody know you think he’s guilty and put his picture all over newspapers, and the District Attorney builds up the best theory he can on what information you’ve got and meanwhile you pick up additional details here and there, and people who recognize his picture in the paper—as well as people who’d think he was innocent if you hadn’t arrested him—come in and tell you things about him and presently you’ve got him sitting on the electric chair” (Dashiell Hammett, 1974, p.184).

Se trata por lo tanto de hacer triunfar una interpretación, no de probar *la* verdad, tal como sucede paradigmáticamente con el modo de trabajo de Quinlan (Orson Welles) en *Sed de mal*. Asimismo, todas las luchas por la verdad o, si se quiere, las luchas por la investigación, parecen corresponderse menos con esa voluntad de verdad que con comportamientos sintomáticos de los sujetos, cuyas acciones podrían explicarse menos por un impulso de conocimiento fáustico (pienso por ejemplo en el Fausto de Lessing en la carta número 17 de las *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*) que por la crítica de la razón totalizante y del sujeto del Lyotard de principios de los años setenta.⁷ En su postulación de la disolución de la semiología en una energética, para Lyotard, “sujeto, representación, significado, signo y verdad son eslabones de una cadena que tiene que ser rota en su conjunto: ‘El sujeto es un producto de la máquina de representación y desaparece con ella’” (Wellmer, 1993, p. 323). La presunta *búsqueda de la verdad* nada tiene que ver con el significado o con la verdad, sino solamente con las transformaciones de energía, que no pueden hacerse derivar de “una memoria, de un sujeto, de una identidad” (Wellmer, 1993, p. 323). En este sentido, se ha dicho que el posmodernismo se convierte en ideología de la poshistoria, y esto explica que en Lyotard el pathos del olvido sustituya al pathos de la crítica, tal como sucede en la serie negra, en que el análisis del detective del policial clásico es sustituido por la huida hacia adelante del hombre duro, el *tough guy*; si en los policiales del siglo XIX, se reconstruía meticulosamente el pasado, incluso en las primeras novelas de Holmes y mucho más en las del francés Émile Gaboriau, retrocediendo varias generaciones, con la finalidad de explicar el presente –y esto naturalmente se continuó en el *police procedural* y el *mystery film*–, ahora, en el *film noir*, el detective es por completo incapaz –al igual que el espectador– de comprender los hechos e incluso de distinguir con claridad a los personajes. Esta incomprensión propia del *film noir* se condice por completo con la percepción del mundo en la época posmoderna: “

En el momento en que nos damos por vencidos y ya no somos capaces de recordar de qué bando son los personajes y en qué relación se les ha mostrado con los demás, es cuando seguramente hemos comprendido la verdad profunda del sistema mundial [...] Esas confusiones –que evidentemente tienen algo que ver con los límites estructurales de la memoria– parecen señalar un punto sin retorno, más allá del cual el organismo humano ya no puede ajustarse a las velocidades ni a las demografías del nuevo sistema mundial. A partir de otros fenómenos semejantes [...] puede argumentarse que este síntoma pone de manifiesto una incapacidad más profunda del sujeto postmoderno para procesar la historia misma (Jameson: 37).

Esta ruptura con el pasado es un complemento necesario del rechazo del terrorismo de la razón totalizante de la teoría, de la representación, del signo y de la idea de verdad (Wellmer, 1993, pp. 319-328), pero es a la vez, al mismo tiempo, un modo de autopreservación. Tal como ha señalado acertadamente Sebrelli (1997) en relación con las novelas de Hammett, todas las asociaciones son contingentes y están amenazadas constantemente por la traición; no hay solidez en ningún acuerdo y no puede haber sociedades.

Los duros están destinados a ser solitarios, sus relaciones con los demás no pueden dejar de ser contingentes y permanentemente amenazadas por la desconfianza y la traición. Las relaciones sin reciprocidad –en las que todos tratan y son tratados por los otros como objetos– no sólo se establecen con las víctimas, sino también con los cómplices: a las víctimas se las engaña, a los cómplices se

7: Cf. *Économie libidinale* (1974) y *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (1979).

los traiciona (1997, p. 228).

En este sentido, la caracterización de Sebreli coincide plenamente con la descripción del cine negro que hacen Borde y Chaumeton.⁸ En contraste con la narración policial clásica, que, según parámetros modernos, reconstruye toda la historia; en el cine *noir*, toda configuración de la situación actual –y en primer lugar toda estrategia momentánea del detective– implica una ruptura tajante con el pasado inmediato: “todo el presente programa se basa en la presente combinación de personas y acontecimientos. Irnos de la ciudad cambiaría eso” (Hammett, 1999, p. 137).⁹

En el cine, el verdadero *armchair detective* es Jeff (James Stewart), el héroe de *La ventana indiscreta*. Aquí hay también otra idea moderna, vinculada con la división del trabajo, la quietud del detective intelectual requiere la acción febril, diligente, la hiperactividad de su ayudante, tal como sucede de manera ejemplar con Nero Wolfe y Archie Goodwin –los personajes de Rex Stout–, pero también con Jeff y su novia Lisa (Grace Kelly), que debe cruzar al edificio de enfrente, el del asesinato, porque él está inmovilizado –en otra película que tiene como base un texto de Cornell Woolrich o William Irish (como varias de las de Christensen)–. En contraste con esta división del trabajo moderna, y con la idea del juego desinteresado del detective del clásico, el detective del *noir* es un cuentapropista, una suerte de Pyme (Pequeña y Mediana Empresa), una de cuyas prioridades es ganar suficiente dinero para subsistir. Como le dice Sam Spade (Humphrey Bogart) a Brigid O’Shaughnessy (Mary Astor), “No creímos exactamente en tu historia, creímos en tus doscientos dólares”.¹⁰ En contraste con la razón del policial clásico y de la modernidad, el cine negro atenta contra toda noción de un sentido unívoco y presenta un mundo que es esencial, ontológicamente, ambiguo, un mundo en que las lagunas de sentido son un elemento constitutivo y las borracheras y las golpizas que generan los *blackouts* del detective el recurso por medio del que se manifiestan esas lagunas y la imposibilidad del individuo de acceder a la totalidad del sentido, a la reconstrucción de la historia; pero también representan la pulverización de la sólida identidad del sujeto. Se trata de una idea de posmodernidad, tal como fue entendida por Lyotard, como

[...] una modernidad sin lamentos, sin la ilusión de una posible reconciliación entre juegos de lenguaje, sin nostalgia de totalidad ni de unidad, de reconciliación del concepto y la sensibilidad, de experiencia transparente y comunicable, en una palabra una modernidad que acepta la pérdida de sentido, de valores y de realidad con una jovial osadía: el posmodernismo como una *gaya ciencia* (Wellmer, 1993, p. 326).

El sujeto moderno que logra dominar y explicar los hechos es reemplazado entonces por un sujeto que no puede –y que probablemente no quiere– siquiera dar cuenta de qué hizo la última noche. En *Cosecha roja*, el detective se despierta después de una noche de borrachera y no sabe si ha asesinado a una mujer con

8 Estos autores subrayan la inestabilidad de las relaciones en el género, “la inseguridad de las relaciones entre los individuos del hampa” (16), caracterizando a estas relaciones como “lazos de dominación complejos y cambiantes” (16). Asimismo, subrayan el hecho de que “el bien y el mal se codean con frecuencia hasta el punto de confundirse” (p. 20). “Es pues, sobre el plano de una afectividad de reacciones quizá efímeras, donde deberá buscarse la raíz de este ‘estilo’” (Borde y Chaumeton, 1958, p.13).

9 “The whole program is base on the present combination of people and events. Our going out of town would change that.”

10 “We didn’t exactly believe your story (...) We believed your two hundred dollars”.

un punzón. En muchas películas pertenecientes al *noir* –en *Alias Gardelito*, por ejemplo, para mencionar una del cine argentino; en *La mujer del cuadro*, para indicar un ejemplo clásico–, las distinciones entre lo soñado y lo real desaparecen según una economía de vínculos entre las imágenes que se corresponde con la lógica de la imagen-sueño, en que no solo se disuelven las distinciones entre la imagen de la vigilia y la onírica, sino que también las imágenes del durmiente dejan de pertenecerle en cierto sentido,¹¹ o al menos dejan de pertenecerle en un sentido moderno según el cual Kant podía decir, al iniciar el § 16 de la Deducción Trascendental de las categorías, que el *yo pienso* debe poder acompañar todas *mis* representaciones, porque de lo contrario ellas no serían nada para mí.¹² Se rompe así el vínculo entre las ideas modernas de representación, sujeto, sentido y verdad.

Esto contradice en parte la idea de Deleuze del cine clásico como cine de la imagen acción, al menos en lo que compete al *noir* como género clásico, pues habría que comprender entonces a este género no como un género del cine clásico, sino como un género modernista o incluso como perteneciente a un imaginario posmoderno del mundo, es decir, un género más afín con la lógica de la imagen-tiempo que con la lógica de la imagen acción. La calesita de *Si muero antes del despertar* representa en ese sentido una imagen del tiempo, una imagen que se opone a la imagen mediata del tiempo de la imagen-acción. En *Si muero...*, la calesita que forma parte del desarrollo del film, no la de la presentación, no la de los títulos, es una calesita clásica con las figuras de los caballos, no con las imágenes de los cuentos de hadas. El cuento de hadas se ha transformado en el curso de la película en un *western* giratorio para niños, con los pequeños caballos y los niños episódicamente montados.

Si muero antes del despertar: proceso de educación y recusación de la modernidad

Dentro de este contexto, es llamativo, decíamos, el comienzo de *Si muero antes de despertar*, que en lugar de la ciudad desencantada propia del policial clásico y negro huye hacia el pasado encantado del bosque de los cuentos maravillosos. Este movimiento, esta huida hacia el pasado, es el rasgo distintivo de toda la película. La infancia metafórica, la de la humanidad en el bosque y la de las narraciones ingenuas, está asociada aquí a la infancia literal. El peso de la investigación recae sobre un niño, Lucho Santana. Esto en parte plantea la pregunta de cómo se investiga desde la minoría de edad, es decir, lo contrario de lo que sucede con el detective, que si algo hace es servirse de su propia razón para demostrar su modo de interpretar los hechos –en sintonía con la prédica del Kant de *¿Qué es la ilustración?*–.

Si muero antes de despertar es en ese sentido un cruce entre película policial y *coming-of-age movie*. Lucho

11 La imagen-sueño se caracteriza por el hecho de que las percepciones son difusas, ajenas a la conciencia, tal como sucede con el durmiente. Asimismo, la imagen virtual que se actualiza lo hace en otra imagen virtual, que a su vez también lo hace en una tercera y así sucesivamente hasta el infinito. Con la imagen-sueño, entonces, se rompe la lógica de la imagen-acción en que las percepciones, en tanto el detenimiento de una imagen en la conciencia de un sujeto, considerado este último como pantalla negra o centro de detención, derivan luego en acciones.

12 Sobre este punto, cf. Claudia Jauregui, “Kant y la Refutación del Idealismo”.

debe liberarse de su culpable incapacidad y aprender a valerse por sí mismo. Los crímenes que trata la película son los secuestros de dos niñas, que son compañeras de grado de Lucho: primero, Alicia Miranda (Martha Quintela), y después, Julia Losada (María Angélica Troncoso). Cuando Alicia Miranda desaparece, la policía fracasa en su investigación en parte porque Lucho no revela el secreto que le contó Alicia (y Alicia muere en manos del monstruo). Esto se debe a una especie de miedo supersticioso de Lucho por una promesa que había hecho a Alicia. Por un lado, tenemos entonces el pacto por la fe, el juramento en nombre de Dios y también la palabra de honor; del otro, el criminal como un monstruo, en este caso como un loco o un enfermo, como ya sucedía en *M. el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) (en este film de Christensen, en reiteradas ocasiones, los personajes se refieren al criminal como a un “lunático” o una “bestia”). Esto es, además, una tradición en la literatura policial: la bestia opuesta a la razón del detective, el orangután de Poe, la figura de Cardillac como un monstruo en “La señorita de Scuderi” (una figura que en gran medida anticipa a la de Mr. Hyde), hasta el “Spaghetti Monster” de la primera temporada de *True Detective*.

El desarrollo de Lucho se da en diferentes etapas y aspectos, que construyen el pasaje de la niñez a la adultez, el convertirse en “hombre” de Lucho. La pelea en la escuela que precede a la salvación de Julia y que ella apoya efectivamente como modelo de “hombría” –Julia toma del brazo a dos niños más pequeños y mostrándoles la pelea les dice: “aprendan a ser hombres, mocosos”–.¹³ Con este pequeño primer paso, Lucho crece y de un momento para otro adquiere todos los saberes del detective o al menos de un niño detective: gran inteligencia práctica, destreza para la lucha, rastreo y persecución del sospechoso. Cuando es encerrado por el padre, luego del secuestro de Julia, Lucho se libera del encierro y de su culpable incapacidad, y aprende, de un solo golpe, como aprendió el también encerrado Segismundo de *La vida es sueño*. Lucho abre rápida y diestramente la puerta de su cuarto cerrada por fuera con llave; se esconde luego espionando los pasos de la policía; escucha en parte sus conversaciones y rápidamente se transforma en un sabueso de ciudad: y descifra perfectamente las huellas del barro que encuentra en su camino y deduce de esas huellas las acciones del corruptor y de Julia: que ella en un momento quiso volverse, que lucharon, que él la llevó arrastrando –y finalmente da con el lugar en que está encerrada Julia.

En ese contexto, Lucho se enfrenta con la obligación de actuar a pesar de la prohibición y el encierro de su padre. Tiene que actuar sí o sí, no puede avisar a la policía –de hecho lo intenta pero su padre, la policía, no lo escucha–, y decide hacer la pesquisa él mismo. Así, sigue las marcas de tiza para encontrar Alicia y, a

13 En sintonía con estas ideas, Lucho, el héroe torpe pero simpático y bueno, utiliza las trenzas de Alicia Miranda como goma de borrar (cuando se ha equivocado al escribir en su cuaderno de clase). El padre de Lucho, el modelo de autoridad y de hombre, es un padre autoritario y arbitrario, que le grita a Lucho sin ningún motivo, o con un motivo al menos dudoso, por ejemplo, cuando se ofusca por su propia ignorancia (cuando Lucho le pregunta si él sabe de gramática); incluso le pega sin razón y lo amenaza con echarlo de la casa cuando Lucho ha desobedecido en la escuela para intentar salvar a Julia Losada. A pesar de todo esto, el padre se reprocha por haber sido demasiado blando con su hijo (!). También las autoridades de la escuela, especialmente el director, se revelan arbitrarias, autoritarias y sordas a las razones e inquietudes de los niños, sus alumnos. De este modo, no solamente la gramática parece ser cosa de mujeres, como afirma Lucho y corrobora su padre, también la comunicación dialógica y racional, que solamente se puede dar cuando al menos una mujer participa de la conversación. Los hombres, en cambio, en su arbitrariedad y su necedad, representan la “ley buena”, que a pesar de maltratar a los más débiles –Lucho a las niñas, el padre de Lucho a su hijo–, finalmente cumplen y salvan a los débiles de las garras del mal (Lucho a Julia, el inspector Santana a su hijo Lucho).

la vez, va dejando los botones tirados en el suelo para que su padre los vea y los pueda seguir.

El planteo de *Si muero antes del despertar* es en gran medida cómo se llega a ser un detective, que es en parte la pregunta de cómo uno aprende a servirse de la propia razón. Es un planteo similar al que tenemos en *La vida es sueño*, y es también un conflicto que en cierta medida replican después el *Don Carlos* de Schiller y el *Homburgo* de Kleist (y no *La torre* de Hofmannsthal, que sí toma el argumento de *La vida es sueño*). En los cuatro casos, los padres son a la vez la autoridad que debe ser reemplazada por el hijo, en las tres primeras obras son monarcas (los reyes y el príncipe elector); en el último caso, el padre policía es el modelo de profesión, de hombre y de representante de la ley que debe seguir Lucho, quien, como se afirma en el film, lleva la vocación policial “en la sangre”. En todos los casos, el padre contradice al menos parcialmente los deseos del hijo y coarta su libertad; en todos los casos, se trata de modos diferentes de comprender la autoridad o la ley. Se representan así posibles desarrollos del hijo, en algunos casos, felices, en otros, trágicos, y se exploran los modos en que el hijo puede liberarse o no de la autoridad paterna, si puede aprender a actuar por sí mismo, a servirse de su propia razón.

El final del film abunda en referencias a la Providencia, a la salvación divina asociada de manera explícita con la llegada del padre; un final en que coinciden la conciliación de la familia, la continuidad de la tradición policial y el restablecimiento del orden, pero que, a la vez, por medio de la calesita nos recuerda también la vanidad de la vida. En ese sentido, este policial parece proponer un modelo de investigación premoderno, una suerte de pasaje a la modernidad, tal como sucedía en *La vida es sueño*, con la diferencia de que el modelo de educación heterónimo de *La vida es sueño* ha sido reemplazado por un modelo de educación por completo autónomo. La paradoja de la necesaria heteronomía para aprender la autonomía, que caracteriza a la obra de Calderón, desaparece. En momentos en que se descrea de la razón, Christensen parece huir hacia atrás para encontrar la solución en la nobleza y la ingenuidad infantiles y a la vez en el desarrollo autónomo del hombre como modelo de autoconocimiento y de indagación de la realidad, de conocimiento del hombre y del mundo.

La muerte camina en la lluvia, un policial posmoderno

Así como *Si muero...* es el policial de la maduración, el policial premoderno, *La muerte camina en la lluvia* puede ser considerado el policial posmoderno, la huida hacia adelante, la explicación de la realidad como conspiración o, para decirlo en términos de Jameson (1995), “la inconmensurabilidad entre el testigo individual (...) y la conspiración colectiva” (1995, p. 30). Esto se debe a que, en la tradición del *noir*, la historia se presenta en la intersección entre el anclaje histórico de un tiempo social y político concreto y una perspectiva vinculada con una idea de destino inexorable (Grob, 2008, p. 9). En este sentido, desaparece la fe en la acción del hombre, que caracterizó a la modernidad, para dar paso al pesimismo típico del *noir*. En este sentido, *La muerte camina en la lluvia* (1948) comienza con una perspectiva que pareciera indicar una clara

oposición con *Si muero...*, pues incluye desde el comienzo el rechazo de la perspectiva no solamente de este film en particular, sino en general “del cine”, que –tal como nos dice la voz en *off*– opone el hombre a la bestia. El asesino no es aquí una bestia, se dice, como sucedía en *Si muero...*, sino, según el locutor de la radio cuyas palabras encontramos al comienzo de la película, alguien que actúa según la lógica de medios y fines. Sin embargo, pocos segundos después ese mismo locutor lo califica como una “fiera”, pero se trata aquí de la fiera en tanto “frío razonador”, el ser inhumano por exceso de razón, no por la naturaleza degenerada. Y las diferencias entre los dos tipos de criminales son visibles y en gran medida determinan también los diferentes modos de la investigación. A diferencia del monstruo de *Si muero...*, que se esfuerza por desaparecer en el anonimato que le proporciona la multitud de la gran ciudad y cuyos crímenes son el resultado de comportamientos sintomáticos de una patología (sexual), el asesino tricéfalo que mata en la lluvia, mata por dinero, para robar, y firma sus crímenes dejando una tarjeta. Es decir, se esfuerza por hacerse visible. S. López, tal es la firma del asesino del film, responde desde el comienzo a la figura del criminal como encarnación de la inteligencia puesta al servicio del mal, tal como ya sucedía con Cardillac (en “La señorita de Scuderi”), el Ministro de “La carta robada” o Daubrecq (*Le bouchon de cristal*). Y se opone así a la representación del criminal como la sinrazón animal, encarnada de modo originario y ejemplar por el orangután de Poe. Desde el modelo de Poe, los modos de investigación se diferencian respecto del tipo de criminal que se supone es el autor del delito, si se trata de un genio del crimen, el “Napoleón del crimen”, como se lo denomina al profesor Moriarty, o de un mono o un monstruo. Para el monstruo puede alcanzar la inocencia, la nobleza y el valor de un niño, pues en gran medida se trata del enfrentamiento entre dos seres primitivos. Contra el genio criminal, en cambio, se necesita del carácter excepcional del detective genial o, en *La muerte camina en la lluvia*, de la coordinación de todo el cuerpo de policía y de la colaboración adicional de la sociedad. Pues en gran medida, el *noir* presenta un mundo en que coexisten todos los monstruos producidos por la sociedad moderna, y que la han transformado: no solamente –ni en primer lugar– los monstruos opuestos a la razón, también los de la razón. Y la transformación que se produce es la inversión de la mirada de la modernidad, que solía ser optimista y confiada en el progreso y ahora se vuelve pesimista, nihilista y de a ratos nostálgica de los tiempos premodernos.¹⁴

La muerte camina en la lluvia retoma una vieja oposición del cine argentino, que constituyó la ciudad como espacio de la pecaminosidad consumada, en contraste con una cierta representación del campo como espacio de la virtud, típica en el cine argentino de la primera mitad del siglo XX (y que se vuelve ampliamente predominante en la década de 1940).¹⁵ La serie de asesinatos de S. López se vincula con una nueva confi-

14 Este elemento también está presente en muchas de las novelas de la serie negra (por ejemplo en las novelas de Chandler y en las de Spillane). Este rasgo es heredado del folletín y la novela criminal de los siglos XVIII y XIX.

15 En este sentido, Elina Tranchini señala dos ejes fundamentales de la representación criollista en los inicios del cine argentino: 1) el eje realista, que publicita la cuestión rural y entraña una búsqueda de libertad o justicia, es decir, que aborda los conflictos sociales rurales como tales, aquello que los sociólogos e historiadores han llamado la cuestión social en el campo, “la temática de la posesión de la tierra hipotecada, los conflictos por cuestiones productivas, y entre chacareros y acopiadores; el problema de la explotación de hacheros, la vida del obraje, la rudeza de los isleros.” (Tranchini, 1999, p. 129); y 2) el segundo eje discursivo del cine criollista, que intenta la redención de las buenas costumbres y en el que el conflicto de clases es transpuesto como oposición entre ciudad y campo. En este eje el campo aparece como epítome de todas las virtudes. Cabe destacar, además, que desde “fines de la década de 1940, la representación de la conflictividad rural deja de cumplir la función de construcción cultural que tuvo entre

guración de la ciudad (Buenos Aires), en sintonía, podría pensarse, con la transformación de la ciudad empírica que estaba produciendo en ese entonces el gobierno peronista y el creciente despliegue de las masas populares en los ámbitos urbanos, en función del mayor acceso a lugares que anteriormente les estaban vedados a esas masas.¹⁶

En este sentido, el film se nutre de buena parte del imaginario y los tópicos del policial clásico, en contraste con el auge del cine negro hollywoodense durante la década de 1940. El cine argentino, a partir de mediados de la década de 1930, había comenzado a cambiar las pensiones y barrios populares, los arrabales, las austeras casas del barrio cordial o del barrio reo¹⁷ por las casas burguesas de los comerciantes o profesionales de familias adineradas,¹⁸ volcándose en algunos casos hacia el tono cómico y colocando en el centro de la trama a una sociedad que se corresponde en gran medida con la que suele representar el policial inglés de la edad dorada (1914-1939). En *La muerte camina en la lluvia*, Christensen coloca el centro del misterio en el espacio de la pensión Babel, pero los habitantes de esta pensión se corresponden con los personajes de este nuevo cine centrado en la representación de una clase media acomodada e instruida: el Profesor Miranda (Gustavo Caverio), Lila Espinosa (Olga Zubarry), una escritora de slogans para promocionar mercancías y espectáculos, Boris Andreieff (Guillermo Battaglia), un aristócrata ruso donjuanesco, el Dr. Robledo (Nicolás Fregues), el mago Merlín (Pablo Acciardi), un ilusionista que realiza espectáculos en teatros y casinos, el pintor Norton (Carlos Perelli), el relojero Lamas (Juan Corona), etcétera. Dentro de este grupo variopinto de personajes, cualquiera puede ser el asesino y Christensen estructura la película como una novela (o un filme) de misterio, con la diferencia de que la clásica mansión de la novela-problema es reemplazada por la pensión (de un modo similar a lo que sucede posteriormente con *Rosaura a las Diez*). En el manejo de la información, el film también se acerca a la narración de misterio e indagación, pues el espectador cuenta con los mismos datos que los policías y desconoce quién es el asesino hasta el final del film, hasta que Lila logra descubrir la conspiración asesina de Lamas, el Dr. Robledo y Andreieff, viéndolos jugar a las cartas y hacer trampa para robarle su dinero a otro pensionista, Camelio Vargas

1910 y 1940 (...) y es retomada durante la década de 1960” (Tranchini, 1999, p. 130).

16 Las mejoras en las condiciones de vida de las masas trabajadoras, el incremento de los presupuestos familiares y del tiempo de ocio aumentaron las posibilidades de acceso al consumo de actividades culturales, turísticas, artísticas y de esparcimiento en general, de modo tal que se ampliaron los ámbitos de sociabilidad de estos sectores (teatros, cines, parques, ciudades balnearias, etc.). Estas transformaciones impactaron con gran fuerza en la ciudad de Buenos Aires, pues la mayor presencia de esos sectores en la ciudad implicó en la época “una toma simbólica de la ciudad, en la cual la ciudad funcionaba como metáfora de la sociedad”. (Ballent, 2004, p. 318). En este sentido también puede indicarse que el barrio de Palermo, que en el cine de los años treinta –por ejemplo en *Palermo*– aparecía como el símbolo de lo más noble y elevado de la sociedad, aparece ahora estigmatizado como espacio del crimen.

17 En relación con estas caracterizaciones del barrio, cf. Adrián Gorelik (1998).

18 Este proceso se profundizó a fines de la década de 1930, en particular a partir del suceso comercial de *Así es la vida*, tal como lo ha mostrado con detalle Kelly Hopfenblatt: “El punto de quiebre fue un film que, sin la voracidad de *Nace un amor*, abrió un nuevo panorama en el cine nacional. Cuando el 19 de julio de 1939 se estrenó en el cine Monumental *Así es la vida* (Francisco Mugica), tanto los críticos como referentes de la industria lo proclamaron inmediatamente como estandarte de este cambio (...) este film se centraba en la historia de una familia burguesa porteña a partir de principios del siglo XX hasta el presente de la producción (...) Con esta película asomaban, finalmente, la clase media ascendente y la burguesía como protagonistas que despertaban empatía e identificación del espectador” (2019, p. 42).

(Agustín Orrequia).¹⁹ Cabe señalar que aquí la policía tiene una presencia fundamental; este hecho contrasta con fuerza con la insignificancia de la fuerza policial en la mayor parte de los clásicos del cine *noir*.

Asimismo, los personajes sospechosos y también los detectives poseen claros rasgos artísticos, retomando la tradición de los policiales clásicos desde sus orígenes (Hoffmann, Poe, Doyle): Norton es pintor –de hecho el título del film coincide con el nombre de un cuadro que él pinta, así como con el título de una película incluida en el film–; Andreieff practica el bordado como pasatiempos, es una especie de *dandy* y de Don Juan y recita a cada rato parlamentos literarios y especialmente teatrales (por ejemplo, un extenso pasaje de *Hamlet*); en el trabajo de Lamas como relojero se destaca su carácter artesanal (más allá de la similitud con el personaje de Copolla en “El hombre de arena”); Lila, quien finalmente logra desentrañar el misterio, es escritora, como *Mademoiselle de Scudery*.

El espacio de la pensión está elaborado mediante una puesta en escena que acentúa la sensación de encierro, con las habitaciones ostensiblemente recargadas de elementos y personajes, con planos con escasísima profundidad de campo, tal como ya sucedía en la casa del escultor de *El ángel desnudo* (1946), de Christensen, una película realizada sobre la novela corta *Fräulein Else*, de Arthur Schnitzler (1924).²⁰ Asimismo, la música de George Andreani contribuye a la creación de un clima tenebroso que, al igual que en *Si muero...*, coloca la amenaza en el espacio familiar y cotidiano (el lugar en que se habita o al que se concurre todos los días, la escuela), y carga ese espacio de evocaciones ominosas y siniestras. En los personajes sospechosos de la pensión prima una iluminación parcial, con predominancia de las diagonales y una angulación baja de la cámara. También Lila, la mujer virtuosa, es fotografiada en muchos pasajes del film de este modo, tal como sucede tradicionalmente en el *noir* con la *femme fatale*; en otros pasajes, en cambio, predomina la configuración de la imagen de la heroína según los parámetros clásicos de la composición lumínica, con la cámara a nivel del ojo humano y tres puntos de luces.

Así, Christensen combina esta trama de película de misterio con una estética propia del cine negro. En Estados Unidos, el cine *noir*, influido por la estética del expresionismo alemán, elaboró los decorados, configuró la iluminación y utilizó los rostros de los actores según la lógica de una estética expresionista. Así subrayó determinados momentos dramáticos para configurar un mundo en que las sombras luchan con la

19 Este motivo que vincula la narrativa policial y el juego retoma una tradición presente en una larga serie de películas argentinas, desde *Monte Criollo* hasta las películas de Fabián Bielinsky, que también tiene su correlato en la literatura, cuyo comienzo puede encontrarse acaso en los relatos de Walsh, “Cuento para tahúres”, “Zugzwang” (en relación con este motivo en las películas de Bielinsky, cf. Maria Imhof / Wolfram Nitsch, en prensa).

20 La transposición de Christensen y César Tiempo, el guionista del film, también importa un cambio fundamental que acerca la película al género policial. Mientras que en el texto de Schnitzler, el relato preserva la cronología de la historia narrada, es decir, se cuenta primero lo que sucede primero y después lo que sucede después, la película invierte el orden del relato, comienza por un crimen, el asesinato del escultor Guillermo Lagos Renard (Guillermo Battaglia), y luego narra la historia de la gestación de ese crimen –y esta historia de la gestación del crimen es lo que está tomado del texto de Schnitzler, exceptuando el final en que también se introduce un cambio significativo (la escena final del desnudo de Elsa)–. La película ocupa además un lugar de gran importancia en la historia del cine argentino, pues en ella encontramos el primer desnudo en la historia de esta cinematografía. A la vez, en la figura del escultor se mezclan la figura del criminal monstruoso con la del criminal artista, tal como ya sucedía con Cardillac.

luz. En los policiales de Christensen encontramos esta articulación formal con una temática más propia de la novela-problema, o del *mystery film*. De manera similar a lo que ya ocurría con Soffici y con Saslavsky, o posteriormente con Torre Nilsson, Christensen crea un estilo cinematográfico marcadamente personal. Utiliza los recursos propios del *noir* para configurar un ámbito urbano como espacio de encierro y de locura, en contraposición con el medio rural en que las luces son naturales y los espacios, amplios, abiertos, y fomentan el encuentro del hombre con sí mismo (tal como sucede en *Los verdes paraísos*, 1947, de Christensen, que retoma una gran cantidad de elementos semánticos y el imaginario romántico del film de montaña²¹).

A su vez, toma el motivo de la novela problema de la época –que el grupo Sur había instalado como modelo narrativo literario y como clave hermenéutica de toda producción artística–, la autorreferencialidad propia de ese género y un cierto humor cínico y antisentimental: el film termina con los integrantes de la policía y el periodista yendo al cine a ver la película que estamos viendo, *La muerte camina en la lluvia*. El cierre autorreferencial de la película, así como el comienzo es también autorreferencial, importan otro rasgo posmoderno, tal como sucede también con la representación y alusión a las relaciones homoeróticas –y en general a las minorías sexuales– en este y otros films.²² También la idea del monstruo criminal de tres cabezas como una forma de monstrificación de la razón, como un modo de la racionalidad llevada hacia el exceso y el crimen se corresponden con el ideario posmoderno. Por otra parte, la idea de *la conspiración de criminales* que se impone hacia el final del film no ha sido un hecho demostrado en absoluto. Se trata tan sólo de la interpretación de Lila, de suponer que así como estos hombres están organizados y tienen un código secreto para jugar a las cartas, del mismo modo están organizados y tienen un pacto secreto para asesinar personas y robarles su dinero. Pero en ningún momento encontramos siquiera la menor intención de probar este hecho, alcanza con la interpretación de Lila y con la prueba de la deshonestidad de los hombres en el juego.

No abras nunca esa puerta, un melodrama con detective

En *No abras nunca esa puerta* (1952), Christensen aborda por último dos cuentos de Cornell Woolrich (William Irish), “Somedody on the Phone” (“Alguien al teléfono”) y “Humming Bird Comes Home” (“El pájaro cantor vuelve al hogar”). Las dos historias son por completo diferentes. La unión en una misma película de estos dos relatos se establece a partir de la idea de *la puerta del mal* o del crimen, que nunca debería ser abierta pues entraña siempre un peligro mortal. En ambas historias predomina, además, la idea del espacio de la casa familiar amenazado. En *Alguien al teléfono*, Christensen narra la historia de una mujer que

21 La película transpone el cuento “Su ausencia”, de Horacio Quiroga.

22 Cf.: “Por otra parte, en los filmes policiales de Christensen, se vislumbran amistades o comunidades homoeróticas con guiños y códigos en común –evidentes en el caso de los asesinos de *La muerte camina bajo la lluvia* (1948) o un poco menos explícitos en la pareja de delincuentes de *El pájaro cantor vuelve al hogar*, el segundo episodio del film *No abras nunca esa puerta*, (1952) e incluso pederastas asesinos (*Si muero antes de despertar*, 1952). La homosexualidad aparece como lo monstruoso, lo peligroso, o aquello digno de ocultar “No conozco más amor que el oculto” dice el protagonista de *Los chicos crecen*” (Melo).

es víctima de una extorsión, Luisa (Renée Dumás); su hermano, Raúl (Ángel Magaña) intenta dar con el culpable, pero termina cometiendo un error y mata a la persona equivocada. El contexto en que se desarrolla la historia es, en cierta medida, un ámbito familiar precarizado. Durante un largo viaje de los padres a Europa, Raúl y Luisa Valdez quedan solos en la casa familiar, y Raúl al cuidado de la casa y de la fábrica. La ausencia de los padres se traduce en salidas nocturnas inconvenientes de los hijos y en el desencadenamiento del vicio de Luisa por el juego. El juego –y esto es la primera mitad de la trama– la lleva a sacar todo el dinero de la cuenta familiar, 70.000 pesos que Raúl debía utilizar para pagar a los obreros de la fábrica, a entregar, después, un cheque sin fondos por 10.000 pesos, a empeñar las joyas familiares y a endeudarse de un modo que no tiene fin ni solución. Un acreedor la llama por teléfono para cobrar, utilizando una suerte de clave secreta para que ella reconozca el llamado. Así, el sonido del teléfono en la casa, lo lejano que llega ahora de manera inmediata a través del cable, representa la amenaza de la debacle familiar y es en lo inmediato el desencadenante de todos los miedos y las angustias de Luisa. Al enterarse de que los padres llegarán al país al día siguiente, y sin encontrar solución alguna al problema de las deudas, Luisa se suicida. Y Raúl busca la venganza del extorsionador, pero termina matando a un hombre equivocado. Se trata, así, de la historia de un vicio (Luisa) y un asedio (el teléfono) y de la equivocación del hermano que hace justicia por mano propia, y que, en ese sentido, lleva a cabo una especie de pesquisa fallida. En el segundo film, en cambio, el personaje que busca hacer justicia y restablecer el orden es una mujer ciega, la madre de un delincuente (Ilde Pirovano). El punto de partida de la historia es la fuga de un criminal (Roberto Escalada) que, para huir de la policía, va a casa de su madre; pero el foco de la historia está colocado en la madre, en cómo ella recibe a su hijo Daniel cuando vuelve al hogar y ella toma conciencia de su condición de criminal. Es, por tanto, la historia de la toma de conciencia, la comprensión y la acción de la madre. A pesar de habitar un mundo de tinieblas, la madre ciega reconstruye el camino hacia las habitaciones en que está su hijo y el cómplice que ha venido con él y los encierra para entregarlos a la policía. La madre toma conciencia de que su hijo es un criminal porque lo escucha silbar y porque ha escuchado en la radio que la peculiaridad del criminal perseguido es que silba incesantemente esa melodía. Ella construye así, en las sombras, su camino hacia el conocimiento, su camino hacia la luz. Y se desempeña, en las sombras, como un detective extremadamente hábil y acaso como un modo de la justicia óptimo. Reconstruyendo el camino hacia las habitaciones de los criminales, no a través de huellas visibles naturalmente, sino a partir de fragmentos hápticos, tanteando los muebles de la casa, llega a esas habitaciones, les saca sus armas a los criminales y los encierra.²³ Para luego mandar a su sobrina María (Nora Giménez) a que vaya en búsqueda de la policía. Sin embargo, los criminales escuchan el ruido del motor del auto y se despiertan y logran escapar de las habitaciones cerradas con llave. La madre, ciega como la justicia, espera en la puerta armada, mientras su hijo pelea para defenderla con su cómplice; en esta lucha, muere el hijo, el “pájaro cantor”. Cuando llega la policía, la madre, Doña Rosa, pensando equivocada que su hijo Daniel se ha salvado y ha muerto el cómplice, afirma que su “hijo se ha jugado la vida” por ella y “ahora ha

23 Al comienzo de la narración fílmica, aparece un cartel que reza: “Esta historia sólo puede ser contada en dos dimensiones: el tacto y el oído. La vista apenas participa en ella. Sin embargo, trataremos de contarla también para los ojos”.

tomado el buen camino”. Cuando María ve que en verdad ha muerto el hijo de Rosa, su primo Daniel, se agacha junto al cuerpo y corrobora la afirmación de su tía, “el buen camino, el único”.

En atención a la tradición del cine argentino –y también en parte por lo expuesto hasta aquí–, uno puede decir que una de las formas más usuales del policial en nuestra cinematografía es el *melodrama con detective* –incluso cuando este detective no es un profesional sino un héroe casual, que se encuentra allí cerca del crimen por alguna contingencia, tal como sucede la mayor parte de las veces con el Padre Brown y Miss Marple–. Nacidos ambos en el siglo XVIII, el melodrama y el género policial tienen numerosos elementos en común. Por eso en la tradición cinematográfica, en que el melodrama es uno de los géneros mayores, muchos policiales son lo que fueron originariamente, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, *un melodrama con detective*.

Conclusión: crítica de la razón masculina

En estas películas de Christensen, la figura del detective que busca la verdad o hacer justicia se aparta ostensiblemente de la configuración del detective tradicional: hábil, valiente, luchador diestro –como Holmes o Spade– o razonador óptimo –Dupin, Holmes, Poirot, etc. (recordemos además que la razón se identifica paradigmáticamente con el sentido de la vista, no solamente en la tradición de la literatura policial)–. Es, por el contrario, un individuo presentado en un estado de carencia, en una situación de minoría de edad, un niño (Lucho), una mujer ciega y anciana (la madre), un hombre cegado por la venganza (Raúl, el hermano de Luisa), una mujer débil a quien hay que proteger (Lila). Las películas terminan mostrando que la razón totalizante del hombre, identificada en gran medida con el pensamiento moderno, produce no solamente monstruos –como el asesino de *Si muero...*– sino también modelos de hombres autoritarios y despóticos: el padre de Lucho, los asesinos de *La muerte camina en la lluvia*, el hijo de *No abras nunca esa puerta*. Mientras que los niños maltratados por sus padres o las madres maltratadas por sus hijos son los depositarios de la verdad y la justicia. En las tres películas, encontramos, además, tres modos relativamente heterodoxos de leer los indicios y resolver el problema: el recurso al cuento de hadas y a los conocimientos del rastreador (Lucho), la decodificación ocasional y por parte de una mujer de los signos de un código propio entre *hombres asesinos* (Lila) y la utilización de las propias falencias, la ceguera, como arma (la madre). Aquellos personajes que en la tradición narrativa representan lo emocional, lo irracional o las sombras –la madre ciega, el niño, la joven bella– personifican aquí las fuerzas de la luz y del bien, en contraste con los hombres que, por sus trabajos, sus roles familiares o su participación de las fuerzas de la ley, tienen el deber de velar por la verdad o la justicia y que fracasan de manera sistemática: el padre policía, el hermano mayor (Raúl), el novio periodista e investigador. El complemento de esto es el hecho de que los hombres que fracasan en esas tareas de la razón terminan ocupándose ahora, de manera irónica, de los berretines que el cine argentino había identificado con los personajes femeninos (al final de *La muerte camina en la lluvia*, los agentes de policía y el periodista se dirigen al cine, ese berretín que *Los tres berretines*

identificó de manera fundacional con el “sexo débil” y la homosexualidad masculina).

Estas películas también toman del melodrama el conflicto familiar. Las historias de estos films están conectadas con conflictos familiares de alta intensidad: el suicidio de Luisa, la hermana, en ausencia de los padres y la imposibilidad del hermano de protegerla (*Alguien...*); la decencia y el amor materno como valores primordiales en contraposición con el camino del crimen del hijo, que sin embargo en el último momento se juega la vida por su madre (en *El pájaro cantor...*); el conflicto entre el padre y el hijo en tanto encarnaciones de figuras de la ley y en función del proceso de educación (en *Si muero antes de despertar*). Los crímenes son en extremo diversos pero siempre conducen a la muerte: la extorsión –e incluso el préstamo– en *Alguien...*, el robo en *La muerte...* y el secuestro en *Si muero antes de despertar*. En 1949 Christensen adapta la novela *Algo horrible en la leñera* de Anthony Gilbert y la titula *La trampa*. La protagonista Paulina (Zully Moreno) es una soltera que teme quedarse sola, que teme no poder formar una familia. Luego de muchas dudas, contesta un aviso de “busco pareja” y después de varias idas y vueltas de cartas, decide viajar al Tigre donde se encuentra con su enamorado Hugo Morán (George Rigaud). Otra vez la confianza ingenua llevará al personaje a un destino inesperado. Accedemos a la historia a través de los ojos de Paulina y junto a ella iremos descubriendo la verdadera identidad de su marido (algo similar a lo que sucede en *Los pulpos* (1948), salvo que los géneros están invertidos –la perspectiva es la del protagonista masculino y el personaje femenino es el enigma que vamos descubriendo poco a poco–). Las dos caras del personaje de Rigaud son representadas mediante la iluminación, otra vez a cargo de Alfredo Traverso. El viaje al campo (a la casona de Morán en el Tigre) despierta esperanzas y crea un clima de aparente seguridad, ajeno a la ciudad. Pero esta seguridad expresada con una iluminación natural, mediante la claridad plena de la luz día, se contrapone a la oscura celada que Morán tiene preparada para Paulina en el interior de su casona. El recorrido del campo (luz) a la ciudad (oscuridad), que vemos en muchas películas del cine argentino –entre ellas en *Los pulpos*–, se invierte, pero el efecto es el mismo efecto, pues ahora la casona de Morán –y el paraje silvestre que la rodea– es el lugar del encierro y la perdición. En estas películas, el crimen parece amenazar todos los espacios y todas las relaciones, el crimen se filtra hasta en los espacios más inocentes de la vida –por ejemplo la niñez, en *Si muero antes de despertar*–. Hay en esto un contraste, al menos parcial, con varios de los films policiales contemporáneos de Daniel Tinayre, en que la virtud se filtra hasta en el espacio del crimen, las conciencias de los violadores (en *La patota*), la prisión (en *Deshonra*) –Tinayre pinta color de rosa el espacio de la prisión, un espacio común del Estado y del crimen: la acción del gobierno peronista hace que se produzca un cambio radical en la relación entre las reclutas y las fuerzas de la ley; el cambio de la directora de la cárcel es el reemplazo de una mujer despótica y despiadada por una figura materna, que trata a las presas como si fueran sus hijas–.

En este mundo en que el crimen penetra en todos los ámbitos, los detectives deben moverse en las sombras, de manera literal o figurada: el hermano de Luisa y Lucho actúan a espaldas de la policía (y Lucho además a espaldas de su padre); la madre ciega se mueve literalmente en las sombras. También en este aspecto los policiales de Christensen se aproximan al melodrama, donde todo parece presentarse como una

lucha entre las fuerzas de la sombra y las fuerzas de la luz.

En el comienzo de *Si muero...* la historia se presenta como un cuento maravilloso, como la eterna lucha del bien contra el mal (algo muy similar a lo que sucede al comienzo de *El extraño caso del hombre y la bestia*, 1951, de Mario Soffici). De este modo, se irrealizan las relaciones entre crimen y sociedad, salvo que se trate de mostrar las maravillas de las transformaciones de las cárceles durante el peronismo (*Deshonra*). Desde comienzos de la década de 1940 y hasta fines del segundo gobierno de Juan Domingo Perón (1955), el cine argentino vive lo que se conoce como su época clásica, un período marcado por el predominio de los estudios, la supremacía de determinados modelos genéricos, importados en parte del cine de Hollywood y adaptados al contexto nacional, en cruce también con las propias tradiciones –el imaginario criollista, el tango, la historia nacional (Bernini 2010)–. En cuanto al género policial, ya desde la década de 1930 pueden registrarse las primeras producciones nacionales pertenecientes al género (*Monte criollo*, 1935, *Melodías porteñas*, 1937, *La Vuelta de Rocha*, 1937, *Palermo*, 1937, *Fuera de la ley*, 1937, etc.), más allá de que películas anteriores ya contaran con tramas policiales, tal como sucede con *Perdón, viejita* (1927). Pero es dentro de la época clásica cuando el género policial logra su mayor auge. Entre las décadas de 1940 y de 1950, “se filmaron en el país 110 films enmarcados dentro del género policial”.²⁴ Este auge de la industria estuvo acompañado por una recepción masiva del público, que coreó, asimismo, el estallido del género policial literario, promovido en gran medida por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou, Rodolfo Walsh, etcétera. Daniel Tinayre, Carlos Hugo Christensen, Hugo Fregonese, Don Napy, Román Viñoly Barreto son probablemente los directores argentinos más significativos del género durante esta época.²⁵ Dentro de este contexto, los filmes policiales más importantes de Christensen –*La muerte camina en la lluvia* (1948), *La trampa* (1949), *No abras nunca esa puerta* (1952) y *Si muero antes de despertar* (1952)– se basan en gran medida en obras europeas y estadounidenses –*L'assassin habite au 21*, de Stanislas-André Steeman, *Something Nasty in the Woodshed*, de Anthony Gilbert, “If I Should Die Before I Wake”, “Somebody on the Phone” y “Humming Bird Comes Home”, de Cornell Woolrich–. Sin embargo, en un momento en que en el cine argentino contemporáneo prevalecía la trasposición contenidista de obras prestigiosas de la literatura europea decimonónica,²⁶ las películas de Christensen se preocupan menos por una reproducción meticulosa del contenido, por hacer “cine culto para el pueblo”,²⁷ que por establecer un diálogo con la realidad cultural y política argentina contemporánea, con el auge de la novela problema y con la reconfiguración de la ciudad producida por el primer gobierno peronista. En esta nueva *Babel* –tal como se llama el hotel en que habita el asesino serial de *La muerte camina en la lluvia*– cualquiera puede ser el criminal. Los

24 Respecto de este punto, puede consultarse: Mabel Tassara (1992) y Alejo Hernán Janin (2010).

25 Estos autores fueron quienes perfeccionaron los elementos narrativos y de estilo, en sintonía con el *film noir*, así como Don Napy (seudónimo de Luis Napoleón Duclout) fue el representante nacional de aquello que se conoce en el ámbito del cine norteamericano como *police procedural* (por ejemplo, *The Naked City*), subgénero que celebra la eficacia del trabajo policial. Las películas de Christensen, en su afinidad con la novela problema, también tienen algunos elementos de este último género, tal como indicamos más adelante.

26 Cf. Emilio Bernini, 2009.

27 Cf. Emilio Bernini, 2009.

miedos de los habitantes por el desconocimiento de sus propios vecinos e incluso de aquellos que participan de la propia vida doméstica (*La muerte camina en la lluvia*; *La trampa*, *Los pulpos*²⁸) y el peligro –que debe ser superado– de hablar, en lugar de guardar silencio (especialmente en *Si muero antes de despertar*, pero también en *Alguien al teléfono* y en *La trampa*), son dos de los motivos en que insiste Christensen y que reconfiguran tanto el espacio de la ciudad como las relaciones de los habitantes de Buenos Aires con las fuerzas de la ley. Como puede verse por lo dicho hasta aquí, en Christensen encontramos la búsqueda de la conjunción entre el cine de género y el cine de autor. A partir de esta feliz conjunción, logra, asimismo, un doble diálogo crítico con el presente político y artístico (literario y cinematográfico) nacionales e internacionales. A pocos años de los horrores de los totalitarismos europeos y del final de la Segunda Guerra, que algunas tesis célebres han vinculado con el proceso histórico-filosófico-político de la modernidad ilustrada, Christensen evita la figura del detective como encarnación de la razón y coloca en ese lugar una figura de la inocencia y la pureza, un niño travieso pero bueno, una madre ciega, etc. A la vez, elimina la planificación para capturar al criminal y la deducción racional estricta para descubrir su identidad; la lógica del policial clásico con su espíritu científico y su lógica de medios y fines para atrapar al criminal es sustituida por el valor de los débiles y la nobleza inocente como armas para restablecer el orden y la virtud. La moral reemplaza a la ciencia en el arte de la pesquisa. El impulso ético inmediato del alma pura sustituye al pensamiento lógico, una ética sin decisión –o al menos sin vacilación, una ética en que, como afirma el Lukács de *Teoría de la novela*, la acción es un movimiento espontáneo del alma– reemplaza a una ciencia empírica y deductiva que busca dominar a la naturaleza, es decir, al monstruo irracional.

Bibliografía

- Ballent, A. (2004). Perón en la “Ciudad sin esperanza”. La política y las políticas urbanas en Buenos Aires”. En P. Berrotarán, A. Jáuregui y M. Rougier (Eds.). *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina* (pp. 301-325) Buenos Aires: Imago Mundi.
- Bernini, E. (2009). Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo. *Kilómetro 111*, 8, 87-101.
- Bernini, E. (2010). Tres imaginarios para el cine (historia, criollismo y tango en el período mudo. En H. Campodónico (Ed.). *El cine cuenta nuestra historia* (pp. 14-33). Buenos Aires: INCAA.
- Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del Cine Negro*. Traducción: Carmen Bonasso. Buenos Aires: Losange.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987. Trad. Irene Agoff.
- Filmer, R. (2010). *Patriarcha or the Natural Power of Kings*. Liberty Fund: Indianápolis.

28 En *La trampa* el enemigo desconocido es el propio esposo, con una trama que en parte retoma elementos de *Luz de gas*, si bien la película está basada en la novela *La trampa*, de Anthony Gilbert, que se publicó bajo este nombre en El Séptimo Círculo y luego en Leoplán bajo el título *Algo horrible en la leñera*. En *Los pulpos* el enemigo desconocido es la novia del protagonista.

- Grob, N. (2008) *Film noir*. Stuttgart, Reclam, 2008.
- Gorelik, A. (1998) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Hammett, D. (1999) *Complete Novels*. Editado por Steven Marcus, Nueva York: The Library of America, 1999.
- Hammett, Dashiell: *The Thin Man*, Harmondsworth: Penguin, 1974.
- Hill, Christopher: *The English Bible and the Seventeenth-Century Revolution*, Penguin Press, Londres, 1993.
- Imhof, M., Nitsch, W. (2016) "Un juego mejor". Criminales y jugadores en el cine de Fabián Bielinsky. En R. Setton y G. Pignatiello (Comp.). *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 201-214). Buenos Aires: Título.
- Jameson, F. (1995). La totalidad como conspiración. En *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (pp. 83-112). Barcelona: Paidós.
- Janin, A. H. (2010) La construcción de "lo femenino" en el cine negro argentino de 1945 a 1955. En M. Verardi y M. Visconti (eds.) *Desafíos de los estudios audiovisuales en América Latina. Actas del II Congreso Internacional AsAECA*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. http://www.asaeca.org/aactas/janin_alejo.pdf (consultado el 24 de junio de 2022).
- Jauregui, C. (2013). Kant y la Refutación del Idealismo. (<http://www.unsam.edu.ar/idealismo/articulos/kant-y-la-refutacion-del-idealismo/>, consultado el 26/6/2022).
- Kelly Hoppfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.
- Kracauer, S. (1979): *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lukács, G. (2009). *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Lyotard, J-F. (1974). *Économie libidinale*. París: Les Editions de Minuit.
- Lyotard, J-F. (1979) *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. París: Les Editions de Minuit.
- Melo, A. La violencia de los mitos fundantes comunitarios. Deseo mimético, violencia y chivo expiatorio en el film *La intrusa* de Carlos Hugo Christensen. (http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=114%3Aartensayolaintrusachristensen&option=com_content, consultado el 4 del 6 de 2022).
- Migliore, J. (2010). Suárez y la formación del pensamiento político en Inglaterra durante el siglo XII. *Deus Mortalis. Cuaderno de filosofía política*, 9, 108-137.
- Sebreli, J.J. (1997). Dashiell Hammett o la ambigüedad", en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades: 1950- 1997*, Buenos Aires: Sudamericana, 1997, pp. 223-233.
- Setton, R. (2011). Pensar la literatura policial: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, el género y la disolución de los vínculos comunitarios. *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, 3, 193-207.

<http://constelaciones-rtc.net/article/view/755>

- Tassara, M. (1992). El policial: La escritura y los estilos. En S. Wolf (comp.). *Cine argentino. La otra historia* (pp. 147-167). Buenos Aires: Letra Buena.
- Tranchini, E. M. (1999). El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista. En Maranghello, C. Tranchini, E. M. y Díaz, E. D. (comps.). *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional: Premios Legislador José Hernández 1998* (pp. 101-174). Buenos Aires: Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines..
- Wellmer, A. (1993). La dialéctica de modernidad posmodernidad. En N. Casullo (Comp.). *El debate modernidad / posmodernidad* (pp. 319-356). Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- White, H.(1996). The Modernist Event. En V. Sobchack (ed.) *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event* (pp. 17-38). Londres y Nueva York: Routledge.