

Ven, mi corazón te llama, El muerto falta a la cita y Se abre el abismo. Primeras instancias de temáticas noir en Argentina

Daniel Giacomelli¹

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos atender a algunos aspectos semánticos y sintácticos del *cine negro* en tres películas de mediados de la década de 1940 en Argentina. Nos referimos a los films *Ven, mi corazón te llama* (1942) de Manuel Romero, *El muerto falta a la cita* (1944) y *Se abre el abismo* (1945), ambas dirigidas por Pierre Chenal. Atenderemos en estos films a aquellos elementos temáticos y narrativos que dialogan con la serie de películas realizadas en EEUU durante la década de 1940 llamada *film noir*. El objetivo de este trabajo es observar y considerar la manera en que se puede haber establecido un primer momento de diálogo entre la producción de films realizada desde la hegemonía hollywoodense y películas realizadas en una industria en incipiente desarrollo como el cine argentino. Siguiendo la caracterización planteada por Jean-Pierre Esquenazi (2018) abordaremos el debate acerca de la genericidad del *film noir* en estos films, considerando a la vez aquellos elementos que vinculan los temas y estilos de este modo de hacer películas con rasgos de la cultura popular argentina en ese entonces. Al mismo tiempo atenderemos a los reclamos de las publicaciones especializadas en cine que demandaban una mayor calidad a las películas nacionales con amplio alcance al público.

Palabras clave: cine negro; cine argentino; melodrama; cultura popular

Abstract

In this paper we intend to attend to some semantic and syntactic aspects of *film noir* in three films from the mid-1940s in Argentina. We refer to the

¹ Facultad de Arte, UNICEN - CONICET. daniel.giacomelli1@gmail.com

films *Ven, mi corazón te llama* (1942) by Manuel Romero, *El muerto falta a la cita* (1944) and *Se abre el abismo* (1945), the latter ones directed by Pierre Chenal. We will address in these films those thematic and narrative elements that interact with a series of films made in the US during the 1940s called film noir. The objective of this work is to observe and consider the establishment of a first moment of dialogue between the production of films made from the Hollywood hegemony and films made in an emerging industry such as Argentine cinema. Following the characterization raised by Jean-Pierre Esquenazi we will deal with the debate about the genericity of the film noir in these films, while considering those elements that link the themes and styles of this way of filmmaking with features of Argentine popular culture at the time. At the same time we will attend to the claims of the cinema-focused publications which demanded an improvement in the quality of national films that reached a wide audience.

Keywords: *film noir*; argentine cinema; melodrama; popular culture

Introducción

Desde el año 1933 comienza a darse en el cine argentino una modernización que va de la mano de la implementación de la tecnología necesaria para realizar films sonoros. Es de ese modo que se establecen en nuestro país productoras como Lumiton, Argentina Sono Film, Pampa Film y EFA. Durante este período se lleva adelante un modo de realización cinematográfica que se acerca a la manera hollywoodense de producción de films: grandes estudios encargados de realizar películas de géneros cinematográficos particulares, utilizando fórmulas narrativas y estéticas, que en conjunto a la presencia de estrellas actuando en roles protagónicos, conseguirían atraer una mayor cantidad de público, lo que se traduciría en un mayor rédito comercial.

Se inaugura entonces en Argentina el ciclo que coincide con lo que varios historiadores dieron en llamar el período clásico-industrial:

Con Argentina Sono Film, sus primeras realizaciones y las que siguieron, el viejo Mentasti y Luis J. Moglia Barth dieron origen

al formato industrial de la cinematografía argentina, como epígono del deseo colectivizado por los empresarios locales en general, que querían convertir las artesanías y pequeñas manufacturas en un fenómeno masivo, de producción mecanizada y de alto consumo. Menos de un mes después, otra compañía, la flamante Radio Cinematográfica Lumiton S.A., daba cuenta de idéntica preocupación. El crecimiento industrial del cine argentino acompañó al proceso de industrialización generalizada que se produjo en el país (España, 2000: 34).

En ese contexto, creemos, siguiendo a Bernini (2016), que durante el período clásico-industrial del cine argentino se da una negociación en términos estéticos y políticos con la industria de donde proceden los géneros cinematográficos, es decir con Hollywood. Esta afirmación indica que los géneros en el cine argentino son una transposición de los géneros hollywoodenses, lo cual acarrea inevitablemente transformaciones textuales, genéricas. Dentro de estas negociaciones que se trenzan entre la ya consagrada industria cinematográfica estadounidense y la incipiente cinematografía argentina en ascenso, existe la tendencia a creer, como sostienen Tassara (1993) y Kriger (2009) que los estudios cinematográficos argentinos adoptaron los temas y las estructuras del *film noir* norteamericano, realizando así películas que se podrían incluir en los parámetros de dicho género. Thompson (2014) incluso llega a presentar la oposición de dos subgéneros en el cine policial argentino. Según el autor estadounidense conviven en la cinematografía argentina durante el período peronista (1946-1955) el *film noir* junto con el documental policíaco. De acuerdo a Thompson, la diferencia entre estos dos subgéneros reside en la moralidad de los personajes principales: mientras en el *film noir* los límites entre el bien y el mal se encuentran desdibujados, el documental policíaco pretende demostrar la manera en la cual los agentes de las fuerzas del orden desempeñan su trabajo otorgando a estas un estatus de protectores del pueblo.

Esta caracterización procede significativamente de los elementos que Borde y Chaumeton (1958) utilizan para definir el ciclo de películas estadounidenses producidas desde 1941 a las

cuales –siguiendo a Nino Frank– convienen en denominar *film noir*. Dicha conceptualización se basa en el análisis de films de Hollywood, y por otra parte de la tradición de ciertos films del realismo poético francés de las décadas de 1920 y 1930 que condujeron en buena medida a la elaboración de un estilo que evolucionó hacia la creación de un ciclo. En este sentido, creemos que debemos considerar aquellos elementos temáticos y narrativos que dan al policial argentino un carácter propio dentro de lo que se considera *film noir*, no mediante la aplicación de estructuras teóricas provenientes de análisis de films extranjeros, sino a partir de la negociación (como mencionaba anteriormente Bernini) en términos estéticos y políticos con los modos de representación estadounidenses.

Del mismo modo que Setton (2015) comprendió la relación entre el criollismo y el cine de gánsteres durante finales de la década de 1930 en Argentina a través del análisis de las películas *Monte Criollo* (1935) y *Palermo* (1937) de Arturo S. Mom, nos proponemos atisbar aquellos elementos en los films *Ven, mi corazón te llama* (1942) de Manuel Romero, *El muerto falta a la cita* (1944) y *Se abre el abismo* (1945) –ambas dirigidas por Pierre Chenal– que nos posibilitarían considerarlos como los primeros intentos de inclusión de rasgos *noir* en el cine argentino.

Del melodrama...

En *Ven, mi corazón te llama* nos encontramos con Campos (interpretado por Enrique Roldán), un político que se propone combatir el juego ilegal en las *boîtes* porteñas. Lo que Campos no sabe es que su esposa, Lucila (Alicia Barrié), mantiene una deuda con Castro (Segundo Pomar), dueño de una confitería nocturna en cuyo sótano se llevan a cabo distintas actividades de juego ilegal. En una serie confusa de eventos, Castro es hallado muerto en su oficina, y los testigos apuntan a que la culpable es Lucila. Campos descubre la adicción al juego de su esposa, y no encuentra cómo defenderla durante el juicio. Inmediatamente antes de que el juez brinde al público la sentencia, Sombra, una de las cantantes de la *boîte*, confiesa al magistrado haber sido la autora del crimen,

expresando que lo que la condujo fue el amor hacia Castro, no pudiendo ver que el hombre al que amaba fuera tan cruel.

El muerto falta a la cita aborda, con algunos tintes cómicos, una historia de paranoia en la que se ve inserto Daniel (Ángel Magaña), un hombre que luego de salir borracho de su despedida de soltero, atropella a una persona en bicicleta en camino a su casa. Daniel recuerda de manera expresiva los eventos de la noche anterior y huye de la iglesia durante la ceremonia de matrimonio. Al arribar a la escena del accidente, Daniel y los oficiales de policía no encuentran cadáver alguno o incluso la bicicleta en la que se dirigía la víctima. Durante su regreso Daniel se cruza con un transeúnte llamado Guido Franchi (Sebastián Chiola), quien se inmiscuirá en su vida matrimonial. Franchi revela que a quien Daniel atropelló fue a su hermano y extorsiona a éste y a su esposa. Cuando regresa nuevamente de la escena del accidente, Daniel encuentra a Franchi ingresando a un taller mecánico, y allí ve la bicicleta de la víctima del accidente. El protagonista ata los cabos y concluye que Franchi es la víctima y que resultó ileso luego del accidente. En su casa Daniel se enfrenta a Franchi a punta de pistola y lo obliga a acabar con la extorsión. Éste huye y días después lo encuentran transitando una carretera y Daniel y su esposa lo asustan con su auto.

Se abre el abismo cuenta la historia de una familia de campesinos de apellido Ferry, quienes viven bajo el cruel liderazgo del patriarca Pedro (Guillermo Battaglia), acaparador de todo el dinero que obtienen de su trabajo en el aserradero familiar. Al poco tiempo llega al poblado aledaño Eduardo Casares (Sebastián Chiola) quien se desempeñará como nuevo juez en la zona. Cansados de la injusticia diaria a la que se ven sometidos, uno de sus hijos (Ricardo Passano), junto a un empleado (Homero Cárpena) deciden asesinar a Pedro. Los restantes miembros de la familia deciden guardar el secreto a como dé lugar. Mientras tanto, Casares comienza a sentirse atraído por la hija menor de Ferry, Silvia (Silvana Roth) mientras es asignado por la Justicia a investigar la causa de la desaparición de Pedro Ferry. Viéndose dividido entre el cariño que siente por Silvia y el deber a su trabajo y el honor a la Justicia, Eduardo decide seguir adelante con la

causa, interrogando a todos los miembros de la familia. Años más tarde, y siguiendo una pista, visita el aserradero de los Ferry, donde consigue la confesión de parte de María (Judith Sulián), la hija mayor de la familia, acerca del parricidio cometido. Casares se encuentra obligado a dudar al comprender lo difusa que es la posibilidad de que la justicia sea efectiva, y decide renunciar al caso. Luego de acudir a la iglesia entrega el expediente de la causa al nuevo juez, quien indica que ya ha pasado el plazo para que la causa siga adelante, otorgando a la familia Ferry la presunción de inocencia. Casares continúa su vida con Silvia y su hija, entendiendo que la justicia no siempre está en manos de los hombres.

En cuanto los tres films hacen énfasis en los peligros que pueden acechar a la institución social del matrimonio, podemos entender en estos una configuración temática y narrativa afín al melodrama. Recordemos, como indica Karush (2013: 35), que durante las décadas del veinte y del treinta “La cultura de masas adscribió a la visión moral clasista y maniquea del melodrama popular, diseminando versiones de la identidad nacional que privilegiaban al pobre y rechazaban al rico”. Estas mismas películas reforzarían una hegemonía de la cultura popular porteña por sobre una cultura nacional. Mientras el cine argentino experimentaba sus primeros éxitos como una industria de renombre en América Latina, los realizadores debieron sufrir los primeros embates de una crítica que exigía que se refine y se mejore la calidad en los films. Esta demanda se traducía en crear productos que pudieran competir a nivel trasnacional con las películas provenientes de Estados Unidos. La manera de responder a este cuestionamiento por parte de los productores fue la inclusión de elementos en los films que celebrasen la cultura popular argentina a la vez que se celebraba la modernidad porteña. Los cineastas argentinos prefirieron elaborar un cine que compita a partir de una división clasista de los públicos con las obras provenientes de países extranjeros: “A diferencia de la radio, las películas eran consumidas en lugares públicos, y por lo tanto se prestaban más fácilmente a los intentos de distinción. En Buenos Aires, la preferencia por películas extranjeras se convirtió en un marcador de

clase alta. Como resultado de esto, la segmentación de la audiencia reforzó la adscripción de los cineastas locales a las prácticas culturales más plebeyas” (Karush, 2013: 115).

La combinación de elementos que permitió que el cine argentino tuviera éxito desde los años veinte hasta mediados de los cuarenta puede ser entendida como un *modernismo alternativo*. En este sentido el melodrama popular funcionó como una fórmula que permitió la llegada de las masas populares a los cines en los barrios periféricos de Buenos Aires para ver en las pantallas relatos que les permitían identificarse con los temas y personajes a la vez que fueran espectadores de formas cinematográficas que fueran capaces de competir con las películas de Hollywood.

Brooks (1974) entiende al melodrama como una forma textual que privilegia la virtud y la inocencia por sobre las demás cualidades humanas. Esta virtud se presenta en oposición a la maldad, que actúa bajo el velo de la apariencia, la simulación y la mentira. Es primordial en este sentido una polarización entre el bien y el mal en los textos que componen esta categoría. Para llevar esto a cabo se vale de una visión maniquea del mundo en la cual se exageran las emociones y las pasiones, sin apelar al naturalismo sino al exceso: la retórica del melodrama tiende a la exageración y lo sentencioso. Este recurso textual se desarrolla en los textos que corresponden a este género como una victoria sobre la represión. En otras palabras, el melodrama utiliza un *lenguaje hiperbólico* en el cual los deseos se expresan a viva voz, donde el desenlace apunta a hacer posible una lectura moral del mundo a través del desciframiento de sus fuerzas e imperativos morales en grandes caracteres. De esa manera es que se da valor y homenaja al signo de la virtud, característica principal del melodrama.

Como bien señala Manetti (2000: 193): “Los personajes del melodrama son movidos por intereses ajenos a los propios: son víctimas del azar del destino (la *coincidencia abusiva*), y por esto actúan indebidamente. Transgreden las normas al ingresar en un espacio que no les es propio. Deben pagar por la falta cometida.” En este sentido, los protagonistas y algunos de los personajes secundarios de los films que estudiamos nos recuerdan a los que los autores mencionados describen. En *Ven, mi corazón te llama*

Campos hace su ingreso al submundo de las *boîtes* y el juego ilegal por seguir apasionadamente un ideal virtuoso de justicia y amor a Lucila, su esposa, y se encuentra con un cruel destino que adjudica a esta última a enfrentarse al poder judicial sin ningún reparo. Daniel, el protagonista de *El muerto falta a la cita*, se ve envuelto en una trama de extorsiones macabras de parte de Franchi, el hombre accidentado en la noche de despedida de soltero, poniendo en peligro el futuro de su reciente matrimonio: su vida de diversión y felicidad se ve turbada por el ingreso de un personaje que representa un mundo de maldad inexplicable. Durante el desarrollo de la trama de *Se abre el abismo*, el virtuoso Casares debe hacerse cargo de una causa de desaparición que lo pone frente a la persona a la que ama, viéndose deformada su visión de la justicia.

Karush (2013) señala que el origen del melodrama en la cultura argentina puede ser encontrado en las de obras teatrales de finales de siglo XIX –como el *Juan Moreira* de los hermanos Podestá en 1884, la cual contenía una subtrama melodramática– y la literatura (más precisamente la poesía) de Evaristo Carriego: “El relato melodramático de la costurerita, habitualmente llamada ‘milonguita’ una vez que entra en el cabaré, reaparecería en cientos de tangos y obras de teatro” (Karush, 2013: 127). El tango aprovecharía este personaje para escribir canciones con relatos misóginos en los cuales la mujer es la culpable de su desgracia al querer incurrir en una búsqueda de ascenso social. Las letras de tango y las novelas semanales hacían énfasis en presentar un mundo en que los pobres eran generosos y buenos, mientras los ricos eran egoístas y frívolos (Sarlo, 2000: 63). La adaptación cinematográfica directa de este tipo de relatos se concretaría con la filmografía de José Agustín Ferreyra, quien ya desde los títulos de sus películas durante el período mudo reproducirían el imaginario melodramático tanguero, que de alguna manera exponía en la pantalla un mensaje clasista. Tras una frustrada primera fase de producciones sonoras, Ferreyra realizaría una serie de películas con Libertad Lamarque en la productora SIDE –*Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938)– que podrían ser caracterizadas como *óperas tangueras*. En esos films se reformula el melodrama popular desechando el cinismo del tango y

la celebración del amor ilegítimo “en favor de narraciones más convencionales y enfocadas en el matrimonio, propias de las novelas semanales y las obras de teatro radial” (Karush, 2013: 153).

Hacia finales de la década del treinta, el cine de Ferreyra explicitaría el tránsito desde los relatos donde se exponían las injusticias urbanas desde una retórica proveniente del tango, enfocándose en las diferencias de clase, hacia las películas “de teléfono blanco” apuntadas hacia un público de elite y que se desarrollaban en lujosos espacios burgueses, ofreciendo a los espectadores un pantallazo a la vida de los ricos.

El melodrama masivo de los años veinte y treinta representaba un modernismo alternativo, pero (...) les ofrecían cosas diferentes a las diferentes audiencias. Para muchos (...) los nuevos programas de radio y películas sonoras proveían una versión respetable, segura y sana de la auténtica cultura argentina (...) Y podían darse el gusto de fantasear con volverse ricos de pronto. Para otros, en cambio, el melodrama ofrecía un modo de procesar las dislocaciones de la modernidad en términos de clase, construyendo un grupo identitario alrededor de valores asociados con los pobres (...) En sus encarnaciones más subversivas, el melodrama de la cultura masiva iba de la mano de una condena populista de la elite argentina (Karush, 2013: 171-172).

De esa manera es que en los films que hemos considerado para este trabajo encontramos una relación intrínseca con *el melodrama de teléfono blanco*, en cuanto los espacios en los que primordialmente se dan las situaciones que forman parte de las tramas de las películas son aquellos habitados por familias de orden burgués, oficinas de empresas e instituciones estatales y locales de esparcimiento asociados a empresarios o políticos. En el caso de *Ven, mi corazón te llama*, gran parte del relato tiene lugar en la boîte de Castro, ubicada en el centro de la ciudad. En este lugar es donde Lucila, la esposa del político Campos, ejecuta el “mal paso” y desciende al vicio del juego, llevándola a deber una suma importante de dinero. Es en ese momento que Campos debe acudir

a esclarecer la causa como querellante, descubriendo el turbio secreto de su esposa y arriesgando su moralidad y la de Lucila. *Se abre el abismo* presenta a los miembros de la familia Ferry –en especial a Silvia– quienes, frustrados por la crueldad de su padre, deciden asesinarlo y acabar con su dominación. La relación que se establece entre Silvia y el futuro juez Casares pone en peligro la tranquilidad de los miembros de la familia. Se hace visible la oposición entre el mundo idílico rural en el que viven originalmente Silvia y sus hermanos, y el hogar que consiguen al comenzar a trabajar el aserradero del padre muerto. A pesar de que es un hogar cómodo y espacioso, los habitantes no lo ocupan con apego: se ven proyectadas sombras en los muros, la distancia entre los personajes al momento de mantener diálogos es pronunciada, y las vestimentas que empiezan a usar denotan lujos. Durante *El muerto falta a la cita* vemos al personaje principal, Daniel, recorrer distintas locaciones que representan algunos de los diversos miembros de la sociedad: la casa de su futuro suegro, una *boîte*, una casa de verano en Mar del Plata, un taller mecánico. La razón de su trayectoria por estos lugares responde a un desvío en su camino a conformar una familia tradicional que se da por la aparición de un personaje nuevo en la vida de Daniel, la víctima de atropello en el estupor de la borrachera al regreso de su despedida de soltero, que resulta ser el extorsionador Franchi.

Si bien vemos que hay una oposición entre la inocencia/virtud y la maldad, y una espacialidad que antagoniza la humildad con la riqueza y da cuenta de una visión maniquea del mundo, ciertos elementos en estos films hacen que estas obras sean de difícil inclusión en el melodrama popular como única categoría, ingresando en el terreno del *noir*.

... al *noir*

Esquenazi (2018) define el esquema narrativo del *film noir* a partir de una macroestructura narrativa –en el plano de la sintaxis– unido a un universo ficcional –en términos semánticos– que articulan el accionar de unos personajes insertos en una situación inicial que se les presenta como una “bisagra” permitiéndoles

observar y vivir de manera diferente el mundo en el que viven. En ese sentido, los personajes principales de los *noirs* que analiza este autor son considerados *weak guys* que viven taciturnamente en mundos anodinos que no les presentan alternativas excitantes, hasta que se enfrentan con la representación de un mundo imaginario que les ofrecería la transformación que están buscando. De esa manera –a partir de la presentación de una *escena primitiva*– la *femme fatale* es la catalizadora de dicho cambio, que en realidad tiene lugar en la imaginación del protagonista, pues el mundo comienza a estar regido desde entonces a partir de las lógicas de su propio deseo. Toma entonces lugar en la narración y en los hechos que debe atravesar el protagonista una lógica “de pesadilla”, que se acopla a una estética de realismo y angustia.

El análisis de esta estructura narrativa no es aplicable con exactitud a los ejemplos que hemos decidido categorizar como relevantes. Aplicar como una “matriz” analítica esta estructura dejaría de lado los condicionantes pragmáticos que inciden en las producciones locales. Sin embargo, creemos que ciertos aspectos que se manifiestan en los planos temáticos y sintácticos de los films ayudan a reconocer un recorrido genérico que da cuenta de similares transformaciones que se dieron en las industrias cinematográficas argentinas y estadounidenses en un período que ha sido reconocido históricamente como el de crecimiento y expansión masiva. En ese sentido debemos entender la conformación de géneros en esas industrias como un proceso en el cual diversos actores, empresas e instituciones conforman una serie de producciones que en retrospectiva serían vistos por los miembros de la comunidad crítica como parte de un ciclo genérico.

De ese modo trataremos de entender en primera instancia aquellos aspectos que sirven como fuentes genéricas al *film noir* en Hollywood. En ese sentido hay dos elementos que Esquenazi (2018) considera fundamentales al pensar la conformación del tema, estilo y narrativa *noir*. La influencia del género gótico en la segunda literatura *harboiled* de los años 30’ en Estados Unidos – representada por la obra de autores como James Cain y Cornell Woolrich– es, según Esquenazi, la fuente principal de la estética y tonalidad *noir*: “la heroína inquisitiva del gótico y el *weak guy* del

film noir actúan de maneras similares, al principio perturbados o fascinados por un personaje del sexo opuesto, y luego decididos a resolver el misterio que esta encarna” (Esquenazi, 2018: 283).

Según el mismo autor la estructura que hace que los protagonistas del gótico y el *noir* inicien su trayecto es la misma: la salida de un mundo normal hacia otro que aparentemente no presenta salida; un personaje débil pero soñador enclaustrado en dicho mundo gracias a la presencia de otro personaje que despierta en el primero al deseo a través de un encuentro transgresor; el descubrimiento del aspecto laberíntico y engañoso de ese mundo.

Las diferencias trascendentales entre los dos géneros se situarían, por un lado, en la extrapolación del castillo del gótico que representa la ciudad *noir*: “Los sótanos, escaleras oscuras, criptas, bosques del gótico se transforman en calles sin salida, hoteles baratos, bares de luces contrastantes, avenidas desiertas del *film noir*. (...) Los dos principios que rigen la puesta en escena de las películas del género, la oscuridad y la profundidad, colaboran vigorosamente en esta transformación” (Esquenazi, 2018: 287). Por el otro, la segunda diferencia que se vuelve un cambio está dada por una inversión genérica y de edad en los protagonistas de los films: mientras en el gótico el protagonismo de los relatos es llevado adelante por una joven inocente, en el *noir* este rol es cumplido por un hombre de mediana edad, víctima de la dureza de la vida urbana. Del mismo modo que se lleva a cabo la contraposición que se da en los protagonistas, los villanos también sufren una inversión: el caballero misterioso del gótico es reemplazado por la mujer fatal seductora del *film noir*.

Brooks entiende al gótico como una de las fuentes principales del melodrama, descubriendo la presencia en los dos géneros del motivo de la *evasión bloqueada*. Cada vez que la heroína del gótico parece encontrar un escape al castillo del villano, es hallada por éste último, quien la vuelve a introducir aún más profundamente dentro de la “cárcel” del castillo. En el *noir*, la evasión bloqueada se presenta en el modo en el que el *weak guy* no puede huir de la ciudad, o encontrarse cómodo en ésta, al ingresar cada vez más en situaciones que obstaculizan su recorrido hacia su objetivo. La fotografía del *noir* acentúa este rasgo de la

obstaculización del espacio al presentar una iluminación basada en los recursos de la oscuridad en conjunción con la profundidad: “En ese universo, las fuentes luminosas carecen de peso comparadas con las sombras, sólo iluminan fragmentos de la ciudad de tal manera que lo frágil y lo efímero se imponen”. De los tres films analizados este aspecto de la urbanidad no aparece con fuerza en ninguno de ellos. Sin embargo, es en *Se abre el abismo* y *El muerto falta a la cita* que, hacia el final de los relatos, durante el tercer acto de la narración, la puesta en escena adopta una fotografía de expresividad *noir*. La luz recorta las sombras de los personajes y le otorga prioridad a la ubicación de estos, al utilizar más extensivamente la profundidad de campo en la escena.

La aplicación de esta iluminación coincide en la narración con los momentos en que los protagonistas de los films descubren la verdad detrás del ardid villanesco en el que se vieron envueltos. La iluminación refleja una simbólica caída de velo que no permitía ver la realidad sobre el mundo en que los personajes vivían, la duda comienza a ser la nueva ley que rige dicho mundo. En *El muerto falta a la cita* Daniel encuentra en el taller del supuesto hermano de Franchi la bicicleta implicada en el accidente. Es allí donde ata los cabos, entre las luces y sombras de la noche y llega a la conclusión de que a quien atropelló realmente es a Franchi; a continuación, la casa donde tiene lugar el enfrentamiento final es presentada con una iluminación en clave baja que permite que las luces que ingresen desde el exterior se recorten en los cuerpos y los rostros de los protagonistas. Durante *Se abre el abismo* la narración tiene lugar en la mayor parte del film durante las horas diurnas, en el espacio abierto del campo o las calles abiertas del pueblo cercano. Hacia el final del film, cuando Casares se dirige junto uno de los hijos de Ferry hacia el viejo aserradero en que trabajaba toda la familia, intuye a partir de la observación de una sierra circular atada a una campana, que está en el lugar del crimen y que quienes lo asesinaron fueron los miembros de la familia Ferry. Allí el espacio que alguna vez representó la fuente de trabajo, y que antes en el film era expuesto con una iluminación que imitaba la luz diurna durante todo momento, es ahora un lugar brumoso, opaco, y en el cual las sombras que caen los rostros de los personajes dejan

ver sus rasgos con mayor brusquedad. Lo mismo sucede con la sierra circular, que ya no es una herramienta de trabajo, sino que acumula en su materialidad una carga semántica oscura. La sierra circular sigue afilada y brillante como el día del crimen de Ferry, y durante toda la escena los dientes de ésta se ubican por debajo de los personajes al estar ubicada entre ellos y la cámara que encuadra cada toma. Del mismo modo que sucede en *El muerto falta a la cita*, esta escena introduce en el film una iluminación de corte expresionista, que se mantendrá hasta que se diluya el nivel de tensión al final de cada film. Es conveniente aclarar que estas escenas funcionan como espejo a aquellas en las cuales les acaece una situación particular a los protagonistas del film: el accidente en *El muerto falta a la cita* y el asesinato del padre en *Se abre el abismo* abren la posibilidad de elementos perturbadores en mundos casi idílicos, y las escenas descritas anteriormente afirman la existencia de un universo de sentidos en que la moral se relativiza y se torna endeble.

El camino del género

¿Entonces a qué se debe esta nueva inclusión en el cine argentino de temas y categorías genéricas que responden a rasgos del *noir*? ¿Han adoptado los directores y guionistas de los films analizados una postura que se inclinaría a pensar que su producción puede considerarse un movimiento dentro de la cinematografía argentina? ¿O acaso esta aparición de temas y contenidos responde a demandas de un mercado en crecimiento que busca nuevos productos que adquieran la presencia de más público en las salas? Para entender la respuesta a estas cuestiones podemos observar aquellos aspectos pragmáticos que dieron origen al ciclo inicial *noir* en Hollywood.

Según Esquenazi, hay cuatro films lanzados en 1944 que ayudarían a comprender las razones por las cuales en Hollywood comienza a darse el clima propicio para la producción de films que aborden las temáticas *noir* y que consoliden la estructura. Dentro de la nomenclatura de films considera a *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Phantom Lady* (Robert Siodmak, 1944), *The Woman in the*

Window (Fritz Lang, 1944) y *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) como aquellos que en su producción reúnen determinados aspectos que cristalizan las transformaciones necesarias para el desarrollo del *noir* en la industria cinematográfica estadounidense:

Al revés de lo que ocurre con otras producciones genéricas, que son más o menos planificadas y elaboradas por la dirección de los estudios, el *film noir* es el resultado de iniciativas espontáneas que terminan siendo convergentes, y de inmediato el impulso es seguido por la dirección de los estudios que por efecto de rebote se suman al éxito que obtienen esas películas (Esquenazi, 2018: 87)

El autor señala como paradigmático el enfrentamiento que llevaron adelante el joven productor Joseph Sistrom junto a Billy Wilder ante la Production Code Administration (PCA) para poder realizar *Double Indemnity*, adaptación de la polémica obra de James M. Cain. Dicha confrontación lo lleva a comparar el modo en que fueron producidos los tres films restantes mencionados, llegando a la conclusión de que en los cuatro casos se da un encuentro entre un productor joven y ambicioso y un director que obtiene un lugar más importante en la elaboración de la película; la confrontación de los autores con la censura de la PCA; la incidencia de novelistas surgidos o influenciados por el movimiento literario “*hardboiled*”; la asociación de emigrados germánicos (provenientes de Austria y Alemania) e intelectuales norteamericanos durante la elaboración de la película; la voluntad de realismo de los autores proveniente de la exigencia de austeridad por parte de los estudios; un gran compromiso de los principales colaboradores (Ibid.: 101).

Es evidente que estas coincidencias no se pueden trasponer de manera directa al contexto argentino, pero nos podemos permitir realizar una serie de asociaciones intuitivas que nos posibiliten comprender el ingreso de temas y estructuras afines al *film noir* en nuestro país. Ya hemos expuesto la necesidad industrial de realizar obras cinematográficas que puedan captar la mayor cantidad de audiencia, y hemos hablado de cómo dentro del “molde” del melodrama la mayoría de los films nacionales del período

industrial encuentran su estructura matriz. Sin embargo, nos interesa reconocer la influencia de vínculos entre agentes, instituciones y productos culturales que dieron origen a los films que hemos seleccionado.

En primer lugar, tengamos en cuenta la popularidad de la literatura criminal en Argentina desde finales del siglo XIX: “Aparecidas en muchos casos en publicaciones populares masivas, escritas por miembros de la generación del 80, las narraciones policiales de finales del siglo XIX y principios del XX fusionan elementos provenientes de la cultura popular con otros propios de la alta cultura” (Setton, 2012: 71). La popularidad de este género puede ser rastreada a partir de publicaciones de folletín, como el relato por entregas *Juan Moreira* (1879) de Eduardo Gutiérrez, y la primera novela policial argentina, *La huella del crimen* (1877) de Raúl Waleis (apodo de Luis V. Varela).

La popularidad del *Moreira* y su personaje principal se encarnan fuertemente en la cultura argentina como ícono del gaucho rebelde, que enfrenta la ley cuerpo a cuerpo denunciando las faltas del sistema criminal argentino. El protagonista de la novela se transforma en uno de los personajes populares de mayor relevancia hacia finales del siglo XIX y principios del XX:

Porque la particularidad moderna del gaucho Moreira es que, como justiciero popular de folletín, representa el pasaje de los viejos transportes rurales al ferrocarril (y también el pasaje del campo a la ciudad), y encarna la violencia de ese trayecto modernizador y ese choque de velocidades con una visibilidad máxima: con la ilusión perfecta de realidad de la nueva tecnología de la prensa. Como si el nuevo ferrocarril aplastara la vieja carreta y como si esa masacre sangrienta se encarnara en un discurso de una visibilidad tan extrema que resulta una realidad virtual donde se ve el deseo de un cine futuro, con el tren sobre los espectadores. *El resultado es la ilusión máxima de la violencia, que es lo que representa Moreira en ese momento.* Dirige esa violencia contra el poder y el poder le arroja su violencia y lo aniquila contra la pared de un prostíbulo (Ludmer, 1999: 231-232).

Tranchini (1999) afirma que los motivos del criollismo literario de la literatura del siglo XIX son transpuestos al cine de manera casi textual, haciendo énfasis en la popularidad de la obra teatral *Juan Moreira* llevada a escena en el circo criollo por los hermanos Podestá hacia 1886. Los motivos elaborados por la obra teatral aparecerían en films como *Nobleza gaucha* (1915) y *Hasta después de muerta* (1916). Estos son films que hacen ver “el conflicto rural con los recursos del circo criollo, de la literatura de folletín y del melodrama europeo de fines del siglo XIX” (Tranchini, 1999: 120). Tres motivos son los que estos films utilizan para exponer una configuración ideológica y formal: el mundo rural como el medio a través del cual se llega a las virtudes y las buenas costumbres; el conflicto social y de clases como confrontación entre lo rural y lo urbano; sentimentalismo y exageración folletinescos representados mediante la evocación de la dinámica y gestualidad del culto al coraje. El realizador que más haría uso de estas características en sus films sería José Agustín Ferreyra:

Campo ajuera, De vuelta al pago, La gaucha, Rapsodia gaucha, Perdón viejita y La gaucha, un poema de los campos, fueron algunos de los melodramas dirigidos por Ferreyra que tratan temas específicamente rurales desde el punto de vista del folletín (...) La oposición entre el campo y la ciudad anticipa una de las oposiciones preferidas por Ferreyra, la del barrio y el arrabal versus el centro y la urbanidad de Buenos Aires (Tranchini, 1999: 124)

Hacia 1933 se introducirían en Argentina las primeras normas de producción de actividad cinematográfica, al ver los miembros del Estado la creciente popularidad y desarrollo comercial que la industria estaba experimentando. En las nuevas normativas se incluiría la creación de un Instituto Cinematográfico Argentino, dirigido por Carlos Pessano y Matías G. Sánchez Sorondo. Recién en 1936 el presidente Justo decretaría la organización del Instituto –con Sánchez Sorondo a la cabeza– que estaría orientado “a dirigir la producción local, con la idea de generar un cine de arte, ligado a la defensa de valores religiosos,

folclóricos e históricos, en detrimento del cine de ‘muchedumbres’ que producían los ‘comerciantes’ locales sobre la base del tango y del melodrama” (Kriger, 2009: 28). Del mismo modo que el Estado reclamaba la promoción de un cine de contenido moral cristiano, las revistas especializadas en la industria cinematográfica llevaron adelante una cruzada similar por la búsqueda de la “calidad”. En primer lugar, *Heraldo del Cinematografista*, publicación elaborada y dirigida hacia dentro del círculo productor y exhibidor de films, contenía una sección dedicada a la crítica de películas a través de tres tipos de puntaje (argumento, valor comercial, valor artístico). Ésta crítica “permitiría pensar que *Heraldo del Cinematografista* tenía como fin orientar a los empresarios cinematográficos, así como intervenir con un rol pedagógico cultural en la conformación de una audiencia” (Gil Mariño, 2013: 81). En ese sentido, las películas reseñadas con puntaje, bajo, regular o regular-buena eran recomendadas para ser proyectadas como “aptas para cines populares” o “para salas de barrio” asociando el cine de baja calidad con el consumo de los sectores populares. Sin embargo,

(...) esta noción de lo popular no es unívoca en el discurso de la línea editorial. Se delinea, por un lado, una imagen de lo popular ligada a la vulgaridad que se propone combatir, pero al mismo tiempo, aquellas producciones de buena calidad artística que retoman tópicos populares canonizados en otros objetos culturales como el tango, son percibidas como parte de las imágenes de lo nacional que el cine debe perseguir para consolidarse en el mercado local y regional. (Gil Mariño, 2013: 84)

La perspectiva que propone *Heraldo del cinematografista* es entendible como la búsqueda del afianzamiento –por parte de la industria y sectores del público interesados por el desarrollo de la actividad cinematográfica argentina– del interés por incluir en las películas características que les permitan competir de igual a igual con las monumentales obras hollywoodenses. Para este fin, la crítica llevada adelante por esta revista intentó leer aquellos aspectos que otorgaban una primacía en el valor cultural local de los films en relación con el carácter comercial de las películas, sin perder de vista la relación intrínseca entre esos aspectos. En ese

sentido, *Heraldo del Cinematografista* buscó tener influencia en las discusiones sobre los mecanismos de regulación y la legislación cinematográfica de entonces.

Asimismo, *Cinegraf*, revista especializada elaborada por la editorial Atlántida y dirigida por el futuro director del Instituto de Cinematografía, Carlos Pessano, representa la visión burguesa y conservadora de la crítica cinematográfica. De ese modo, la publicación expresa su descontento con la inclusión de motivos nacionales en las películas, considerando que estos tópicos volvían a las películas “vulgares”, atentando contra las buenas costumbres. Si bien la preocupación iba dirigida hacia la sociedad argentina, la mayor inquietud de los redactores de esta revista residía en que estos filmes se difundían como cine nacional en los mercados extranjeros. Por otra parte, las revistas *Antena* y *Sintonía* “buscaron abrir los espacios de la burguesía a los sectores populares en el énfasis por resaltar –y contribuir a conformar– un *star system* local para el cine de la mano de personajes ya consagrados en la radio y en el teatro. En esta apertura, son las mismas revistas quienes se autoproclamaban como tutoras del proceso de elevación cultural del gusto popular” (Gil Mariño, 2013: 88).

Como sugiere Kelly Hopfenblatt,

La preocupación por que los imaginarios presentados en los films influenciaran en la conformación representada en el pueblo de una identidad nacional asociada al mundo popular se relaciona, asimismo, con el reclamo de apelar a públicos más amplios, que incorporen a otros sectores de la sociedad. Si los films extendían su universo de representación, promoverían la conformación de un “espectador modelo” más culto que reclamara al mismo tiempo mejoras constantes en la calidad de los films. Al mismo tiempo, la ampliación del campo de espectadores redundaría en beneficios económicos para la industria, que permitirían la extensión de la producción y una mayor variedad en los argumentos (2015: 5).

Es así que para el año 1939 caían en decadencia las películas que contaban en sus argumentos con elementos provenientes del sainete y el género chico criollo, y comenzaban a incorporarse a la

industria guiones de autores como Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos. Las revistas de entonces consideraban que el futuro del cine argentino depararía el arribo a los objetivos que las búsquedas estéticas perseguían y los reclamos que las mismas publicaciones manifestaban. Según ellas, el film que reuniría las características para elevar la calidad estética, técnica y de contenido moral fue *Así es la vida* (1939) de Francisco Mugica. Los protagonistas de esta película alcanzan el ascenso social a través del trabajo honesto y la cohesión familiar, consiguiendo bienestar en el mundo moderno al lograr formar parte de una burguesía industrial y profesional, a la vez que se remarca en el film la ascendencia inmigrante de la familia. Esta caracterización familiar se opone a la visión melodramática y maniquea a la que el cine de Manuel Romero solía adherir, donde los miembros de la burguesía rica y terrateniente eran presentados como corruptos y estafadores, y los miembros de los sectores populares como humildes y bienintencionados.

A pesar del éxito de *Así es la vida*, hacia finales de 1939 la afluencia del público a las salas donde se exhibían films argentinos iba en decadencia, y las revistas siguieron manteniendo su postura férrea acerca de la necesidad de apelar a los gustos de los sectores medios y la burguesía, a la vez que se incorporen nuevas estrellas que presentaran lugares “no comunes” en el cine nacional. Nuevamente Francisco Mugica convencería a las publicaciones que su obra se encontraba en el camino correcto, al estrenar *Los martes, orquídeas* (1941), una comedia de engaños en la que una adolescente proveniente de una familia acaudalada se enamora de un joven pobre que pretende ser rico a pedido del padre de la primera. Con el protagonista masculino del film se

(...) propone una fácil identificación para el hombre común, se resaltaban la humildad y el trabajo como valores fundamentales, destacando su pobreza no como un elemento que lo honre por sí misma sino como una base a partir de la cual, movido por sus principios y gracias a su esfuerzo, podría ascender socialmente. Los personajes de Serrano y Thorry mantenían vínculos con el mundo de Romero, pero lo adoptaban a la escala de valores que se promovía en este nuevo modelo cinematográfico, en función

del eje fundamental de la misma: la consolidación y el mantenimiento de la unidad familiar como sostén principal de la sociedad (Kelly Hopfenblatt, 2015: 18-19).

A propósito de Romero, encontramos que en el film que hemos incluido en este trabajo realiza una operación similar, ya que opone a un personaje masculino portador de valores como la virtud, la honestidad y la humildad, al villano codicioso, manipulador y machista que es el dueño de la boîte. Creemos que esta nueva caracterización de personajes y temas en el cine de Romero forma parte de la consecución de un ciclo que había iniciado en 1938 con la trilogía de *screwball comedies* protagonizadas por Paulina Singerman –*La rubia del camino* (1938), *Isabelita* (1940) y *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942)– donde iba gradualmente cambiando la manera en que se representaban las clases sociales y sus diferencias. En estos films el trabajo y el sacrificio pasan a ser centrales en la búsqueda de ascenso social y el afianzamiento de la solidaridad entre clases para el bienestar social. Podemos ver esto en el final de *Ven... Mi corazón te llama*, con el sacrificio llevado adelante por Sombra, la cantante de la boîte y verdadera asesina de Castro, quien se entrega a la justicia al ver el sacrificio llevado adelante por Campos, anteriormente dispuesto a presentar todas las pruebas que atribuyan a su esposa el crimen. La autoincriminación de Sombra es una recompensa al coraje presentado por Campos, reactualizando aquel aspecto principal de las primeras obras de criollismo tanguero a las que la primera parte de la filmografía de Romero se podía asociar. Es de esta manera que Romero cede a los reclamos que las revistas y las instituciones hacían a la cinematografía nacional, incluyendo en sus obras elementos que remiten a los géneros hollywoodenses (en este caso el incipiente policial negro) y presenta miembros de las clases altas y sectores populares bajo una luz más afable.

Por otra parte, resulta preponderante la llegada a Argentina del director francés Pierre Chenal, quien realizó las dos películas restantes. Acarreando consigo una destacada trayectoria que se encuadraría dentro de los parámetros del realismo poético francés, Chenal (de origen judío) se ve obligado a huir de Francia en 1942,

como tantos otros artistas e intelectuales que corrieron la misma suerte:

Llegué a Buenos Aires sin saber qué iba a hacer, y sin hablar castellano. No sabía si había estudios, ni siquiera si existía un cine argentino. Estaba desesperado, sin dinero y sin saber dónde estaba mi mujer. Dispuesto a morir, me instalé en el Alvear Palace Hotel. Si me iba a suicidar, al menos que no fuera en un hotel miserable. A los tres días, alguien llama a la puerta: era Luis Saslavsky. Él conocía mis filmes y se ofreció a presentarme en Asociados... Allí estaba yo, en esa ciudad fabulosa, tan rica, en la que todo abundaba y en la que en tres días me ofrecían dirigir, mientras que en Francia todo el mundo se moría de hambre. ¡Y yo que había pensado en suicidarme! (Tricarico, 2013: 123)

La carrera cinematográfica de Pierre Chenal en Argentina comenzaría con el estreno en 1943 del film *Todo un hombre*, hasta 1946, para regresar periódicamente en 1951, 1954 y 1956. Si bien sus primeros films fueron melodramas, era a través de las pasiones de los personajes que se dejaba entrever la herencia del realismo poético francés, que se iba acrecentando con cada película estrenada en suelo argentino. La figura de Luis Saslavsky se hace presente como un nexo fundamental entre el cine argentino, Hollywood y la cinematografía francesa. La afinidad de Saslavsky por el cine francés y su paso por Hollywood como asistente de producción de películas de la Paramount durante la década del treinta le otorgaron al joven director y escritor argentino cualidades con las que pudo experimentar en sus primeros films. De esta manera, Salsavsky “supo percibir que la cultura del espectáculo que se estaba configurando en los cruces entre la radio, el cine y las revistas de consumo masivo, requería comprender qué elementos la componían, cuál era su funcionamiento y cuál su efecto sobre las emociones de un público que acudía en multitud a las salas” (Morales, 2016: 45). Su obra audiovisual se puede entender como una constante negociación entre las tres cinematografías que marcaron su formación cultural, por ello es que luego de estrenar su primera película en 1935 (*Crimen a las tres*) realiza en la revista

Sur una autocrítica anónima en la cual indica punto por punto los errores en los cuales incurrió como guionista y realizador. Saslavsky es consciente de que debe encauzar su obra hacia un camino en que pueda incluir en ella elementos estéticos y narrativos que gusten tanto al público como a los críticos y las instituciones, y qué mejor oportunidad que poder relacionarse con uno de los directores más destacados del realismo poético francés como fue Pierre Chenal.

Conclusiones

Nuestro fin con este trabajo no es cimentar las bases de lo que habría sido un género con todos los elementos que lo componen, sino entender cómo llegan a aparecer en tres películas de principios de la década de 1940 temas y estructuras que abordan lugares y personajes nuevos en la cinematografía argentina. Pudimos ver aquellos elementos como continuidad de temáticas ya abordadas por el cine nacional durante los primeros años del período industrial, como fueron el melodrama familiar y el criollismo tanguero, y cómo esos géneros fueron mutando gracias a agentes e instituciones específicas que moldearon la actividad cinematográfica.

Como respuesta a los reclamos de mayor calidad evocados por revistas como *Cinegraf* y *Heraldo del cinematografista*, los prolíficos realizadores de entonces se vieron afectados y decidieron tomar el toro por las astas. La obra de Romero buscó satisfacer esas necesidades transponiendo géneros tradicionales hollywoodenses, entre ellos el recién naciente *noir*, pero sin encontrar una fórmula que funcione a la perfección. Por otro lado, la obra de Pierre Chenal en Argentina se nutre del pasado del realizador en Francia, con películas que ponen en cuestión la moral de los protagonistas masculinos, arrojados a un universo del cual no pueden encontrar una salida feliz.

Si bien todavía no se encuentra consolidado el *noir* en Argentina, es a la luz de estas películas que podemos encontrar la intención de los realizadores de explorar en sus films mundos ajenos a lo que comúnmente se trabajaba en la cinematografía

nacional. Es por ello que la figura de Luis Saslavsky se impone como un eslabón crucial para estas relaciones. Su lazo con la prensa gráfica, las letras y la afición al cine europeo, junto a un interés por desarticular las maquinarias industriales de Hollywood, lo llevaron a cruzarse en su vida con Pierre Chenal, de quien –a pesar de no haber trabajado en conjunto en ningún film– absorbería su sensibilidad para reformular su obra. Los resultados se verán en el futuro, cuando –en colaboración con Daniel Tinayre– produzca los primeros films que sí contienen verdaderas trazas de cine negro en toda su realización, pero eso será material para otro trabajo. Así como Esquenazi pudo ver la unión entre realizadores y productores y la fuerte voluntad y compromiso para llevar adelante producciones arriesgadas con una fuerte influencia de literatura *hardboiled* es posible comprender la relación entre la prensa cinematográfica, el Estado, los realizadores más importantes de la industria local (como Manuel Romero), los jóvenes ambiciosos –en este caso Luis Saslavsky– y la influencia de una modalidad cinematográfica (el realismo poético francés) llevado consigo por Pierre Chenal, como factores esenciales en la elaboración del cine negro en Argentina.

Queda por analizar también el rol de otros medios y productos de la industria cultural, como los periódicos y sus noticias policiales, los relatos radiofónicos, y los ciclos literarios apuntalados por las grandes editoriales. Al mismo tiempo, en el futuro próximo será necesario observar detenidamente el rol del Estado como impulsor de un tipo de relato específico. Por ahora, nos contenemos en haber detallado ciertos aspectos que nos permiten echar luz a un fenómeno interno de la industria cinematográfica en Argentina.

Bibliografía:

Bernini, E. (2016). “Políticas del policial en el cine argentino” en Setton, R., Pignatiello, G. *Crimen y pesquisa. El género policial en la*

- Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.
- Borde, R., Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Brooks, P. (1974). "Une esthetique de l'etonnement: le melodrame", *Poetique* n° 19, Paris.
- España, C. (2000). "El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro", en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Tomo I, Buenos Aires: FNA.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2018). *El film noir*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Gil Mariño, C. (2013). "La argentinidad del *buen gusto*. Imágenes de lo popular y lo nacional en la prensa de cine de los años treinta", *Montajes. Revista de análisis cinematográfico*. N° 2. Universidad Autónoma de México
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2015). "Un cine en transición: El aburguesamiento del cine argentino visto a través de las revistas especializadas." *Imagofagia* N° 12. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Manetti, R. (2000). "El melodrama, fuente de relatos" en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Tomo I, Buenos Aires: FNA
- Morales, I. (2016). "Luis Saslavsky: Hollywood vivido e imaginado", *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Sarlo, B. (2000). *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Setton, R. (2012). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- (2015). “Monte criollo y Palermo. Cruce entre películas de gangsters, film noir y el imaginario del criollismo tanguero.” en *Arte y políticas de la identidad*. Vol 13. Diciembre. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia
- Tassara, M. (1993). “El policial: la escritura y los estilos” en Wolf, S. (comp.) *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena
- Tranchini, Elina (1998). “El Cine Argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945” en *Entrepasados. Revista de historia*. 18/19. Buenos Aires: Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
- Tricarico, A. (2013). *El cine argentino clásico*. La Punta: Universidad de La Punta.